

El Gimp¹

The Gimp

Manny Farber

Algú em va explicar una vegada, sens dubte amb inexactitud, que les dames que practicaven el golf en l'època victoriana feien ús d'un artifici que es va donar a conèixer com a «Gimp». Es tractava d'un cordó rígid que anava de l'extrem de la faldilla a la cintura; quan s'havia de copejar la bola, es donava un copet al cordó amb el dit i s'alçava la vora de la faldilla. Així, d'improvís, per un breu instant, s'oferien a la vista seductores sabates d'alta empenya botonada, i part de la gespa, però la resta quedava acuradament oculta sota metres de batista repuntada. A Hollywood comença a emprar-se ara un artifici semblant a aquest. Quan el cineasta modern nota que la seva pel·lícula ha pres un rumb massa convencional i s'està oblidant de l'art, li és suficient amb donar un copet al Gimp i —admirin-se!— imatges, curioses, exòtiques i a més «psíquiques» centellegen davant el públic, animant les coses al moment crucial, inspirant-li pensaments com «l'Heroi té un complex matern» o «ha pegat a la noia en un accés de ràbia ambivalent davant la seva imatge paternal de la qual, com diu, està més que fart» o «mossega furiosament cigarrets sense encendre per mostrar que ve d'una família puritana i posseeix una voluntat de ferro».

En els dos últims anys, pel·lícula rere pel·lícula ens han ofert il·luminacions apagades, perspectives més aviat planes, pantomimes excèntriques, accions

ominosament cronometrades i veus que sonen a buit. Tot aquest arsenal d'efectes falsament estudiats, sostrets de totes i cadascuna de les pel·lícules, les pintures i les novel·les *highbrow*, ha anat a parar a unes pel·lícules ultraserioses que expressen un descontentament davant la societat capitalista suficient com per complaure a tot progressista. En aquestes epopeies freudomarxistes bellament construïdes, les úniques coses que realment funcionen són els trucs i els símbols utilitzats per fer-nos exclamar: «Déu meu, quina sensibilitat!».

D'una manera o una altra, la naturalesa d'aquesta nova titulació de l'amanerament ha estat mal interpretada pels crítics, tant pels bons com pels publicistes conscienciosos. Amb els seus prejudicis, el seu *ennui* i les seves respostes formularies als estímuls, els crítics segueixen el seu camí satisfets (o disgustats) i proclamen que les pel·lícules són millors (o pitjors) que mai, però sense adonar-se mai que les pel·lícules ja *no* són tals pel·lícules. No fa molt temps, més enllà de les seves simplificacions o distorsions, les pel·lícules es recolzaven en el supòsit que la seva funció era presentar una certa imatge intel·ligible i estructurada de la realitat; en el seu més simple nivell, explicar una història, entretenir i, en un nivell de major abast, ampliar l'experiència significant de l'espectador, oferir-li una finestra al món real. Però ara què són?

1. Aquest article fou publicat originalment a *Commentary*, Juny de 1952 (com "Movies Aren't Anymore") i recopilat a: FARBER, Manny (1998). *Negative Space. Manny Farber on the Movies. Expanded Edition*. New York. Da Capo Press; FARBER, Manny (2009). *Farber on Film. The Complete Film Writings of Manny Farber*. POLITO,

Robert (Ed.). New York. The Library of America. Amb la finalitat de preservar el text original no hem modificat els criteris tipogràfics per adaptar-los als d'aquesta publicació. Copyright © 2009 by The Estate of Manny Farber. Agraïm a Patricia Patterson l'autorització per a reproduir i traduir aquest article.

Bé, una espècie d'icebergs, amb una desena part d'imatge, acció i argument, i nou desenes parts submergides d'«intuïcions» populars à la Freud o Jung, Marx o Lerner, Sartre o Saroyan, Frost, Dewey, Auden, Mann o qualsevol altre que el productor estigués llegint. O són pintures de Dalí, fires surrealistes amb portes infinites que condueixen a l'espectador a una «consciència» i inhibició internes molt allunyades de la simple butaca de noranta centaus en una humil mansió d'art i diversió per a les hores lliures. O són escopetades expressionistes que assaonen el cervell d'aquests vilipendiats «escapistes» amb milers d'igualment importants però completament desmanegats missatges com a perdigons, missatges sobre la personalitat humana i la seva relació amb la política, l'antropologia, el mobiliari, l'èxit, la Mama, etc. El truc consisteix en agafar coses que no tenen res a veure entre si, carregar-les de recòndits significats i després unir-les en una incòmoda juxtaposició que ha d'arrossegar l'espectador a un estat d'esperit ben greixat, on se l'obliga a pensar seriosament sobre les falses implicacions del que està veient.

Molts lectors recordaran aquesta calculada escena d'*El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), el gigoló en una luxosa botiga de roba per a homes, avergonyit de comprar-se un abric de vicunya amb els diners de la ex-estrella. Fins a un determinat moment, l'escena ve exposada a través d'una línia recta narrativa, i llavors el Director Billy Wilder tira del Gimp. La càmera avança fins a un primeríssim pla, l'atmosfera es fa molecular i casi morbosa, i un dependent afalagador murmura al preocupat gigoló: «Després de tot, ja que paga la senyora...» D'aquesta manera Wilder registra el malestar espiritual i la corrupció del món del comerç en un pla gratuït que posseeix tota la novetat d'un pegat de pneumàtic, per proposar un ingenu sermó moral que cap adult en el seu sa judici gosaria formular. Aquest pla indirecte, amb la seva plúmbia i exagerada mímica que ens retrotreu més enllà de Theda Bara, ofereix un exemple clàssic del que el Gimp pot aportar a un director, ajudant-lo a evitar la monotonia (en saltar del narratiu

a una «pseudoacció» simbòlica), explicant els continguts ocults i afirmant la seva posició com a artista valerós i intransigent.

Una de les pel·lícules més desconcertants de tots els temps, *Murmullos en la ciudad* (*People Will Talk*, Joseph L. Mankiewicz, 1951), versa sobre un ginecòleg incansablement cortès, un metge d'esperit liberal, que guareix als pacients amb cordialitat, juga amb trens elèctrics, es burla dels plans de racionament i dels aliments en conserva, es comporta en general com un il·lustrat professor d'universitat vist per Lubitsch. Una escena el mostra fent epigrames dubtosos i mirant per sobre l'espatlla als alumnes massa conscienciosos que prenen notes en una classe d'anatomia. Evidentment, tal afabilitat requereix una mica de moviment, i el Director Joseph L. Mankiewicz prem el Gimp per proporcionar a aquest ben analitzat professor un estrany truc que no tornarà a veure's en una pel·lícula. El metge aixeca el llençol que cobreix a un cadàver i —oh, sorpresa!— una bruna noia nua s'ofereix als nostres ulls, no només la persona més atractiva de la pel·lícula sinó la més blanca i amb menys aspecte de morta. Mentre el metge parla de les persones insensibles i juga graciosament amb els bucles a lo Lady Godiva del cadàver, l'espectador queda tan impressionat per la bellesa i aparent vida del seu cos que comença a pensar tota sort de coses sobre com la societat maltracta a l'individu, fins i tot fins a la mort. (Visualment, en la millor tradició Gimp, aquesta escena apareix encantada per la seva pura excepcionalitat: l'elegant joc eròtic de Cary Grant amb el cadàver fa pensar en una mescla de mal, noves categories de sexe i una enorme harmonia).

El Gimp és la tècnica, en efecte, de realçar l'ordinari amb una dimensió diferent, sensacional i, tanmateix, aparentment creïble. Les posicions de càmera, els petits recursos, les frases («Ja no fan més cares així»), es veuen en l'obligació de dir més del compte. A cada instant d'una pel·lícula se li proveeix d'un comentari sobre la societat americana. Es busquen personatges «originals», s'augmenta la quantitat de material il·lògic i no plausible,

fins al punt que les pel·lícules que intenten ser semidocumentals resulten, de fet, més estranyes que les fantasies tipus Tarzán-Dràcula-King Kong.

Ens amenacen personatges com el responsable dels avortaments a *Brigada 21* (*Detective Story*, William Wyler, 1951), un holandès silenciós vestit com el dependent respectable i mal pagat d'un dels primers contes de Sinclair Lewis sobre la vida en els magatzems del Mitjà Oest. Per donar-li un aspecte d'haver sortit de les entranyes de la vida quotidiana d'Amèrica, se l'ha proveït d'una pal·lidesa demacrada i mortal i una personalitat malaltissa que amb prou feines el permet respirar, i molt menys parlar. La intenció aparent era la de presentar-nos un americà significativament vulgar, veraç, arrelat i definitivament desagradable; el resultat és una criatura surrealista que sembla disposada a vomitar en qualsevol moment. Gràcies a la sagaç caracterització de George Macready, possiblement el més intel·ligent actor secundari de Hollywood, aquesta silueta agra proporciona a la pel·lícula els seus únics moments feliços.

Dues pel·lícules recents han fet un ús particularment hàbil i implacable del Gimp. A *Un lugar en el sol* (*A Place in the Sun*, 1951), el Director George Stevens, no content amb permetre que un clímax de violència submergeixi el que ja de per si mateix és un inevitable encadenament de successos, ens amenaça constantment amb macabres enfosquiments del paisatge, crits d'un cabussó que es repeteixen amb regularitat de metrònom, i mitja dotzena d'altres efectes melodramàtics que empesten a significació transcendent. La història se centra en un arribista no gaire brillant, i Stevens ho sepulta sota tones de símbols concernents als diners, el poder i el sexe perquè fins a l'últim dels espectadors es vegi embolicat en el dubtós sentit de les quimeres del nostre heroi. Per onsevulla que vagi, sorgeixen el sexe i l'opulència —en general tots dos alhora—, destacats en grans caràcters perquè ningú deixi de percebre-ho: panells publicitaris amb noies atractives, aristòcrates lànguids i sofisticats, una cançó d'amor a lo Gus Kahn que emet una ràdio minúscula. I, per descomptat, la seva sòrdida

habitació en un barri depriment té una finestra que dona a l'enorme rètol lluminós d'una fàbrica que pregona èxit i benestar. En un perllongat exemple d'artificialitat, una deliciosa criatura passa com un llampec en el seu Cadillac pel costat del nostre heroi, que fa autoestop en alguna espaiosa carretera, fins que un xerricant i atrotinat camió, directament sortit d'*El raïm de la ira* (*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1940) arriba per recollir al frustrat autoestopista. Immediatament, el públic dedueix una o totes les següents coses: «Això tracta sobre la desigualtat de la distribució de la riquesa als Estats Units», o «El pobre està demanant alegria, descans i amor», o «Té un complex perquè ha crescut en un ambient pobre, injust i discriminat». Quan algun símbol delectable creua la línia de visió, el nostre heroi es petrifica amb dedicació, refusa actuar, en fi, durant minuts ni contesta les preguntes mentre les seves fràgils espatlles gairebé tremolen però no del tot, i una paraula inaudible surt ocasionalment dels seus llavis contrets. Hi ha diverses escenes pintoresques en les quals el noi es topa amb un comissari i amb un barquer recelós, els quals —gràcies a un estil d'interpretació que probablement els va ser derivat d'Emily Brontë, i per uns angles de càmera que exageren la seva alçada però eliminen tota noció referent a la seva amplitud— semblen ominosos personatges del Segle de la Foscor i ens permeten veure a la Societat intimidant al Pària, i a la Societat Americana condemnant a l'Home Comú al patíbul.

Els símbols van a deu centaus la dotzena a Hollywood, i Stevens va comprar totes les existències: sirenes de policia, xiulets de tren, imatges superposades d'una cara juvenil i d'un petó que es recorda, la cama deformada del sàdic fiscal del districte (i que el fa encara més terrible), una ombra creua un rostre per indicar un pensament maligne. Aquests detalls poden semblar trets de la vida real, però de fet són els productes d'una imaginació medieval capaç de captar trets vívids de la vida contemporània només per la senda del tòpic. Aquests creadors s'han atrinxerat en un cercle viciós de decadència: després de contribuir a crear i sostenir un món d'opulència inquietant,

amor romàntic i Gran Ciutat fascinant, expressen ara la desesperació i el caos exagerant els mateixos símbols ridículs que van inventar al principi.

Sempre va ser evident que la càmera no només reflecteix la realitat, sinó que també la interpreta. Aquest fet s'emprava per significar l'aprofundiment i l'enriquiment d'una estructura intel·ligible de temes i personatges. Però ara ocorre que la realitat desapareix completament en les boires de la interpretació: el significat «subterrani» de cada pla desplaça al veritable contingut, i l'espectador ha d'enfrontar-se amb tota una multitud d'indefinitos «significats» simbòlics que suren en absoluta llibertat. Quan la càmera s'aproxima a un gra de la cara d'un actor, es produeix automàticament una imatge d'importància immensa: significarà *alguna cosa*, és igual saber exactament quina, tampoc importa si amb això es fa impossible explicar la història. De la mateixa manera que els còmics d'avui manufacturen el seu humor a partir d'un enorme arxiu d'acudits, els directors es submergeixen en el seu arxiu mental de fragments desmanegats de significació social, psiquiatria amateur i efectisme visual.

A *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*, 1951), Elia Kazan tira del Gimp d'una manera tan despietada que mai es posa al nostre abast un personatge o una situació clars, sinó un immens manyoc dels més complicats problemes sociològics. Per exemple, el protagonista, un astut mecànic polonès, expressa la seva gran passió quequejant les primeres síl·labes de les seves frases i mussitant la resta com si tingués la boca plena de puré de patates, artifici que naturalment impulsa a l'espectador a l'especulació sociològica: fastiguejat pel fet que el protagonista s'hagi criat aparentment en una cort de porcs, l'espectador es veu obligat a pensar en la relació del medi ambient amb el desenvolupament individual. L'heroi de Tennessee Williams tira endavant en la vida, és un amant marit, posseeix un geni sexual que provoca «aquelles llums acolorides», i posseeix una exquisida sensibilitat moral. Però tots aquests atributs burgesos han d'aparellar-se amb els seus

oposats perquè la diversió no decaigui, per la qual cosa Kazan tira del Gimp perquè admirem com el polonès baveja, es llepa les potes, udola com un troglodita, pega a la seva dona amb tal força que l'envia a la clínica de maternitat, juga al pòquer com un quadrumà, i traspua una atmosfera de crits salvatges, violació, porcellana trencada i embriaguesa. I per cerciorar-se que fins i tot els nens de dos anys comprendran lo dolenta que és la vida en aquesta barraca de conte de Grimm, Kazan martelleja decidit l'acció amb llums incessantment sinistres, ombres que ballen i llacors gasoses.

Amb les seves interpretacions extravagants, els seus escenaris de malson i el seu ritme fantasmal, *Un tranvía llamado deseo* pot semblar que està dins de la línia «poètica» tradicional de Hollywood, però vista més de prop resulta molt diferent de les pel·lícules del passat, i del mateix i calculat estil d'*Un lugar en el sol*, *People Will Talk*, etcètera. Entre altres coses, el drama es desenvolupa enterament en primer terme. No hi ha res en les perspectives planes, en les siluetes que es miren a miralls la superfície dels quals besa pràcticament la càmera, o en els íntims primers plans que dilaten els trets facials i escodrinyen els porus de la pell, la textura dels vestits, de les samarretes suades. Però sí hi ha alguna cosa nova en el fet que una pel·lícula s'ofereixi a nosaltres en una dimensió plana. Posades així les coses, amb l'actor donant-se pràcticament de nassos amb l'espectador, qualsevol moviment espacial extrem conduiria a un caos visual absolut, per la qual cosa els personatges, la càmera i l'argument es mantenen en posició de descans, i l'acció afecta només a petits detalls: per exemple, Stanley gratant-se l'esquena o els gestos sensuals de la seva esposa amb els ulls i els llavis. A la pantalla, aquests posats inflexiblement controlats apareixen colossals, cridaners, excèntrics i casi sinistres. Una vegada més, res té de nou el rodar amb llums incandescents i tenebres nebuloses, però alguna cosa sí ho té l'enterbolir cada pla amb escuma platejada, fum negre i formes escamoses per expressar decadència i abjecció. Mai s'havia fet un ús tan massiu de les tenebres com en les

pel·lícules d'ara (almenys des de les pel·lícules russes, que probablement no disposaven de focus). I tot això per camuflar un pseudodrama durant el qual res passa en la pantalla excepte diàleg, durant el qual podem veure dos rostres que parlen, després un primer pla de l'interlocutor de la dreta que pregunta, després un primer pla de l'interlocutor de l'esquerra que respon, després una altra imatge de tots dos, etc. L'espectador és conscient que li expliquen una història, però en general se sent atrapat enmig d'un combat psicològic amb totes les forces.

Encara que mai hagi existit una tan massiva concentració de tècnica com en elles, resulta que aquestes pel·lícules no aconsegueixen realment explotar les possibilitats del mitjà en un sentit estricte. Kazan, Stevens i els seus col·legues estan empetitint el cinema fins a un nivell infantil, en caracterització i en situacions. Distret en moviments de càmera endormiscats, accions lentes com un ballet, insistents primers plans de rostres enigmàtics envoltats de foscor, i diàlegs sense rumb que semblen sortir de les parets, a Stevens només li queda temps a *Un lugar en el sol* per presentar en termes grandiosos un petó, una seducció i una dona que s'ofega, els quals hauria enllestit en menys de cinc minuts de seguir la directa tècnica narrativa que va emprar a *Serenata nostàlgica* (*Penny Serenade*, George Stevens, 1935) i *Somnis de joventut* (*Alice Adams*, George Stevens, 1941), pel·lícules molt anteriors. En quant a l'acció dramàtica, *Un tranvía llamado deseo* mostra un únic personatge principal —una neuròtica noia del Sud a només un pas del manicomi— en una única situació principal: parlar, parlar i parlar amb una parella desinhibida en un apartament de dues habitacions. *La reina d'Àfrica* (*The African Queen*, John Huston, 1952) es va rodar enterament en el Congo belga, però els personatges no fan res que no poguessin fer en un decorat d'estudi amb l'ajuda d'uns quants plans d'arxiu. Rares vegades, o potser mai, les pel·lícules han estat tan físicament despòtiques en el seu efecte. Els guions s'escriuen de manera que l'argument pugui desenvolupar-se amb un petit repartiment, escassa acció, i uns quants decorats. La càmera s'aferra als actors amb

una proximitat tan obsessiva que cada moment adquireix una importància crucial i amenaça amb desvetllar alguna veritat atterridora, ja sigui psíquica o emotiva. L'efecte es fa encara més fort i singular quan els actors es mouen ocasionalment per l'escenari i l'ull omnipresent de l'objectiu amb prou feines es mou per mantenir-los a focus, com en una altra pel·lícula de Stevens, *Una razón para vivir* (*Something to Live For*, George Stevens, 1952), quan un preocupat as de la publicitat es passeja amunt i avall pel seu despatx, mentre la càmera no sembla avançar ni retrocedir més que una fracció de centímetre. S'experimenta la sensació de que ja res té importància com no sigui l'amplificació de rostre, gest i vestuari, i que això ens dirà tot el que necessitem saber sobre la vida del nostre temps.

Tot això sembla haver començat amb una excitant, si ben histriònica, pel·lícula de 1941, titulada *Ciudadà Kane* (*Citizen Kane*). Aquest còctel sinistre de drama de misteri i necrològica resumida, on la majoria dels fets superficials tenen el seu paral·lel en la carrera de William Randolph Hearst, combina l'estrepitosa tramoia teatral d'Orson Welles amb l'ús temerari de fotografia fosca i angles estranys a causa d'un expert operador anomenat Gregg Toland. Toland va ficar en aquesta pel·lícula tots els artificis ressenyats en el manual del perfecte operador, tots, des del pas de maneta (per donar vida als personatges dels inserits «documentals») fins als moviments de grua, plans dobles, contrapicats, i el seu efecte de perspectiva preferit, en el qual les siluetes àmpliament separades i que es mouen al llarg d'inacabables habitacions es veuen amb la mateixa nitidesa de focus que els personatges més propers a l'espectador. Aquest repertori va contribuir a conformar una pel·lícula excitant, encara que malmesa per evidents elements d'inspiració dispersa: angles de càmera que havien estat explotats a fons pel cinema experimental, i la tòpica caracterització de Kane com un solitari que esperava amor del món sense obtenir-lo perquè ell mateix no tenia cap amor que oferir. Aquesta desmitificació d'un magnat va ser clarament l'operació més iconoclasta perpetrada en un gran

estudi des dels dies en què D. W. Griffith i el seu operador, Billy Bitzer, van alliberar a les pel·lícules de la imitació de l'escena. L'agosarada barreja de tècniques del teatre, de la ràdio i del cinema dut a terme per Orson Welles, va conduir inevitablement a una obra afortunada i escandalosa, que es va anticipar a tot el que després s'ha posat de moda en les pel·lícules americanes.

Fet curiós, aquesta pel·lícula que va tenir la major publicitat cultural abans d'estrenar-se des de la pel·lícula que Eisenstein va rodar a Mèxic, va causar poca impressió al seu moment als veterans de Hollywood. Fins als anys cinquanta, el fantasma de *Ciudadà Kane* no va començar a obsessionar a totes les produccions importants de Hollywood. Abans de l'adveniment d'Orson Welles, el més important de la tècnica cinematogràfica era la història, la concepció, espaiament i disposició de plans en una línia argumental que passés amb facilitat d'una cosa a una altra. Welles, més interessat a exhibir el seu insolent sentit de l'espectacle i les seves idees profundes sobre la malversació, els trusts, el periodisme groc, l'amor, l'odi i demés, va trencar la seva història al llarg de la línia principal, fins a convertir la seva pel·lícula en una cadena interminable d'efectes portentosos. A cada moment, el client era convidat a detenir-se davant algun decorat kublakahnesc, algun contrapicat d'un actor admirablement il·luminat, o algun símbol (la bola de cristall a l'interior de la qual cau la neu, l'ocell que piula en escapar-se), i pensar sobre quant es diu sobre com un editor duu a terme una cerca immoral d'amor-poder-respecte. La trama era bastant senzilla: un home famós diu alguna cosa («Rosebud») just abans de morir al seu castell en una muntanya, i la «Marxa del Temps» envia a un periodista perquè escrigui un article sobre això. Finalment, descobrim les respostes, però no a través dels records en flashback dels entrevistats —el més vell amic de Kane, el gerent del seu diari, l'esposa, el majordom del castell— sinó gràcies a un últim pla que ataca els nervis, que queda entre el director i el públic, del trineu «Rosebud» de la perduda i estèril infància de Kane. La història es presentava d'una manera tan complicada i se li conferia tal solemnitat a

través de les ombres de significació que aportaven cent símbols, que podia interpretar-se tant com un volgués, incloent el que Welles havia pretès. Calia destacar alguns grans moments dramàtics, com el visionat a la sala de projecció de la «Marxa del Temps», el nen vist a través de la finestra en l'escena del testament, l'esgarrifosa presentació d'un candidat a les eleccions. Però entre ells existia una gran quantitat de xerrameca, acció molt més escassa i història gairebé imperceptible.

Welles va llegar a un Hollywood que havia adquirit pes i fama gràcies al seu dinàmic cinema d'acció, una pel·lícula que es desintegrava en una successió de fragments, cadascun d'ells carregat de tècnica agressiva i d'una sorollosa i deliberada deformació dels components de la vida real. Va explicar la seva història anant cap a enrere —fet gens nou— i la va fer encara més lenta esbocinant-la en quatre situacions que no conflüen sinó que encaixaven rígida i ambiguament en una espècie de construcció paral·lela. De la mateixa manera va complicar i va immobilitzar cada pla amb efectes brillants i desaparicions que mai s'havien vist abans a Hollywood. Per exemple, la ominosa silueta de Kane es retallava en la foscor al costat d'una estàtua pseudogrega intensament il·luminada i d'un immens trencaclosques sense acabar que l'operador havia disposat amb astúcia de manera que semblés escampat sobre un pis de marbre. L'espectador es veia forçat a ordenar aquests elements discordes en un tot visual convincent, mentre el seu cervell havia de llançar-se a tota sort de cogitacions sobre l'avarícia, la monomania, i altres coaccions. Fins i tot els artificis per donar mobilitat a la història actuaven com a agents de complicació i interrupció: una vegada i una altra, es passava de la primera part d'una frase pronunciada en un cert temps i lloc a l'última part d'aquesta frase pronunciada anys més tard. Amb això l'espectador es feia menys conscient del pas del temps que d'un director que deté el temps per jugar artificialment amb la realitat.

Welles va ensenyar també als artesans de Hollywood com injectar filosofia trivial, «liberalisme», psicoanàlisi, etc., en la mateixa

mecànica de realització de pel·lícules, de manera que l'espectador no només veïés en la pantalla a un actor gros i fictici xisclant per una escala, sinó també la visió exòticament expressada, que d'ell té tot l'equip des de l'interpret fins al decorador. La pel·lícula s'obria i es tancava amb el reixat de ferro que envolta el castell de Kane. Entre aquesta imatge cíclica, que significa la solitud i el caràcter aristocràtic d'un magnat, se succeïen imatges similarmet significatives: Kane al seu castell envoltat per l'emballada acumulació de les seves pertinences; l'innocent i rialler Kane gesticulant davant un enorme cartell electoral que el revela com un sinistre demagog. I sempre, pràcticament damunt de l'operador, la seva silueta irreal que fa pensar en una inflada bola de billar amb els trets facials de Fu-Manchú, sense res dins, excepte un record freudià que dansa burlescament en els vapors projectats per les idees de Welles sobre com fracassa un prohòmic americà.

Els significats ocults i la narració fragmentada eren les dues innovacions més òbvies d'aquesta pel·lícula. La càmera de Toland va ser la tercera, justament la que calia esperar d'una pel·lícula en la qual, segons la publicitat, s'emprava una càmera desencadenada. La principal aportació de Toland va consistir en un concepte pla de l'espai cinematogràfic. La seva càmera s'extasiava amb les grues i els contrapicats, però contraïa l'aspecte tridimensional en fer les figures distants tan nítides per a l'espectador com les del primer terme. Per aconseguir això, Toland havia de col·locar als actors en formacions paral·leles, àmpliament separades, d'una part a una altra de la pantalla. Calia també immobilitzar-los i separar-los de l'enfosquiment natural del decorat i de l'atmosfera. Els seus poderosos objectius van fer la resta. A l'espectador se li oferia llavors una imatge que exagerava la importància de les figures que mostrava fins al punt que l'espai que les separava semblava anul·lat. L'efecte visual més important era l'expressió vista com en un microscopi, una expressió en la qual es pot llegir gairebé qualsevol cosa. Gairebé igualment important resultava l'agrupació estàtica de les figures, equivalent

a una revocació de tot el que Hollywood havia aconseguit anteriorment en la creació de conjunts fluïts en un espai il·limitat.

Ciudadà Kane i els seus efectes van ser, en general, presos en broma per les ments *highbrow* de dins i fora de Hollywood. Opinaven sobre aquesta pel·lícula que era massa obertament teatral i exhibicionista com per encaixar amb el gran corrent periodístic del cinema. Però durant els anys de la guerra, a mesura que Hollywood anava produint dotzenes de pel·lícules d'acció cada vegada més realistes —de l'Oest, de guerra, de detectius—, es tenia la sensació que existia un cert interès cap a allò que Welles havia aportat a l'enriquiment simbòlic d'una pel·lícula per mitjà de florits amaneraments. Els directors i els actors de Hollywood no van poder oblidar que *Ciudadà Kane* era insensatament tridimensional en la línia d'una sessió d'una hora amb el psicoanalista, i que feia pensar en tot moment en els ambigus impulsos ocults darrere de cada personatge. *Ciudadà Kane* sembla un trauma refugiat en el subconscient Hollywood fins que els Wyler i els Huston van tornar de les seves destinacions en els serveis cinematogràfics del govern; llavors va esclatar amb tota la seva força.

En les pel·lícules més aplaudides dels primers anys de la postguerra (*Días sin huella* (*The Lost Weekend*, Billy Wilder, 1945), *Els millors anys de la nostra vida* (*The Best Years of Our Lives*, William Wyler, 1946), *El tresor de Sierra Madre* (*The Treasure of Sierra Madre*, John Huston, 1947), *El ídolo de barro* (*Champion*, Mark Robson, 1949)), comencen a apreciar-se les innovacions teatrals de Welles eficaçment incorporades a certes pel·lícules que, d'altra banda, intenten semblar un reflex fidel de la realitat. Va ser necessària una llarga pràctica de les tècniques que s'han fet dir «semidocumentals» (pel·lícules rodades en carrers autèntics, amb maquillatge corrent, llum natural, mímica espontània) abans que Hollywood aconseguís conjuminar el florit simbolisme de Welles amb la realitat, o aparença d'ella suficient com per fer-ho raonablement acceptable. Però ara s'ha après la lliçó, i l'espectre

de *Ciudadà Kane* aguaita una pantalla plena de formes monstruoses. Tota l'estructura física de les pel·lícules s'ha fet més lenta, més simple, més propera al pla frontal de la pantalla per a que es puguin experimentar amb profunditat aquests efectes excèntrics. Hollywood ha desenvolupat un nou mitjà que recorre a trucs estranys amb l'espai i el comportament humà amb la finalitat de projectar un contingut de «penetració» popular sota una escarransida superfície.

D'aquesta manera s'ha produït una revolució a Hollywood, probablement sense que s'adonessin els mateixos homes —directors, actors i crítics— que l'han provocat. Si s'entén el que el Nou Cinema significa, és possible que Hollywood mai torni a ser el que va ser. Tot intent de ressuscitar la vella i fluïda pel·lícula naturalista que es desenvolupa lògicament i té lloc en un espai «raonable» sembla condemnat a semblar tan passat de moda com un mirinyac. Per bé o per malament, ens aferrem pel que sembla a una creació pretensiosa, absurdament reprimida, i summament amanerada, que s'alimenta de tot l'art modern fins a engolir-lo, de manera que el que veiem no està en realitat en la pantalla, sinó part en la nostra pròpia ment, part en la pantalla i part darrere d'ella. Cal llegir aquestes pel·lícules d'una manera completament diferent al que estàvem acostumats. Ja no existeixen literalment les històries o les pel·lícules, sinó una successió de jeroglífics estàtics en els quals variats graus de significació han substituït, tant en interès com en intenció, al que abans es valorava quant a narració, personatges i acció per si mateixos. Aquestes pel·lícules no han de veure's literalment, sinó com

a rajos X de la pluralista ment moderna. Però les idees populars deliberadament semienterrades en elles emeten el so fort i tosc de les eines de l'edat de pedra, encara que moltes d'elles provinguin de la psicoanàlisi i de les peces didàctiques com les del Front Popular de la depressió. Els cineastes actuals de major ambició van tenir la seva millor, i més elevada, educació en el Nova York dels últims anys trenta i mai han perdut l'obsessiva necessitat de «millorar» el món per mitjà de l'art. Ara estan massa sofisticats o avorrits per creure realment que tal voluntat assorteixi algun efecte, però les restes de la consciència, l'enyorança, la culpa i la frustració es conjuren perquè les seves pel·lícules projectin una nova imatge de l'Ansietat. Han perdut l'esperit i les conviccions dels radicals anys trenta, però l'atmosfera característica d'aquests anys perdura vagament a través d'una misantropia glacial, severa, capritxosa i essencialment insubstancial: la consciència social es va tornar agra. No cal dir res en contra de la misantropia com a punt de vista pràctic, però quan, com en *Un lugar en el sol*, pren el seu concepte dels obrers, dels magnats i de les nenes bé d'un món d'idees fantàsticament allunyat de la conjuntura americana actual, no és més que un sentimentalisme a l'inrevés. L'impacte emotiu d'una tècnica d'efectes elegants, calculats i desparions és tan modern com la pasta dentífrica cloroficada, però l'esperit popular inseparable d'aquesta tècnica resulta gairebé tan antiquat i provincià com el de *Damaged Goods* (Harry Pollard, 1914) i *El secreto de estado* (*A Fool There Was*, Frank Powell, 1914). •

Trad. José Luis Guarner