

Innocència

«Carrie» - «The Wiz» - «El espíritu de la colmena»



La humanitat conté certes fites biològiques que, amplificades socialment a posteriori, ens marquen de per vida. Una d'aquestes fites importants és la pèrdua de la innocència i la metàfora de la nena que es fa gran n'és el seu exemple més clar amb tot d'històries i contes que ens acompanyen des de temps immemorials. Aquesta trilogia parlarà de nenes que es fan grans però parlar de la pèrdua de la innocència ens obliga, abans d'endinsar-nos en menstruacions, neverlands i guerres civils, a pensar que *Carrie* és la primera novel·la de Stephen King que es va adaptar a la gran pantalla. Quan després de tantes desenes d'adaptacions de merda i alguna de cert mèrit podríem dir que l'univers cinematogràfic de King ha assolit (per bé o per mal) plena maduresa, quan Carrie va aparèixer tot plegat no era més que l'embrió d'aquest terror proper que tan famós ha fet a l'Stephen.

Brian De Palma, en canvi, en aquell moment ja tenia un bon grapat de pel·lícules de merda i un parell de bones promeses a les esquenes. Clara adolescència. La seva aposta per adaptar el llibre de Stephen King bé podria emmarcar-se en algun tipus d'intent de deixar definitivament enrere els seus inicis tot cremant-ho tot.

I és en aquest context que apareix la pobra Carrie. Potser talment com la de De Palma o de King, la seva pèrdua de la innocència és crua i despietada. Filla d'una fanàtica religiosa que l'aparta del món i l'endinsa dins d'una solitud social, no té més mala sort que descobrir què és la menstruació pensant que es dessagna a les dutxes de l'escola. Davant de les rialles de les seves companyes de voleibol. Ensenyant els pits.



Les compreses i els tampons són els teus amics PER SEMPRE.

Però aquesta pèrdua inesperada a una dutxa claustrofòbica no és pas l'única. El camí en el qual la Carrie passa de ser la pobra noia innocent a la pobra noia desesperada és ple de foscors, de llocs tancats. D'interiors. I de sang. Sempre sang anònima i sempre guardant els exteriors il·luminats només per l'expiació final. No sigui cas que entremig a la pobra Carrie se li mostrés un sol raig de llum per fer-li veure el final del túnel.

Podríem estar una bona estona parlant de la simbologia a *Carrie* perquè és tan nombrosa i evident que espanta i entusiasma a parts iguals. Exemple d'això és, diu la llegenda, que Sissek es va prendre tan seriosament el paper, que va intentar adoptar tota la simbologia fora de càmeres per tal de mantenir-se dins del seu personatge. Diuen que va fins i tot insistir en fer servir sang de porc de veritat per fer l'escena final però li van acabar tirant una barreja de xarops vermells. I deu ser per això que l'escena surt tan bé i ella fa aquella mala cara.



Us odio a tots per partida doble.

Però tornem de nou a la sang. Ja hem dit que és l'inici del canvi quan la pobra Carrie descobreix que li tocarà sagnar cada vint-i-vuit dies durant gran part de la seva vida, però l'inici del canvi aquí també implica l'inici del descobriment d'uns poders que la portaran fins la segona sagnada, que li farà descobrir la ira. Evolució total d'estats vitals.

De la nena del principi, després de la segona sagnada ja no en queda absolutament res, i tot aquest camí tortuós del mig no és més que la pausa entre dos coneixements crus i inevitables que només poden acabar allà on tot comença i on la mare crucificada i qualsevol catòlic de bé hauria volgut. En cendres.

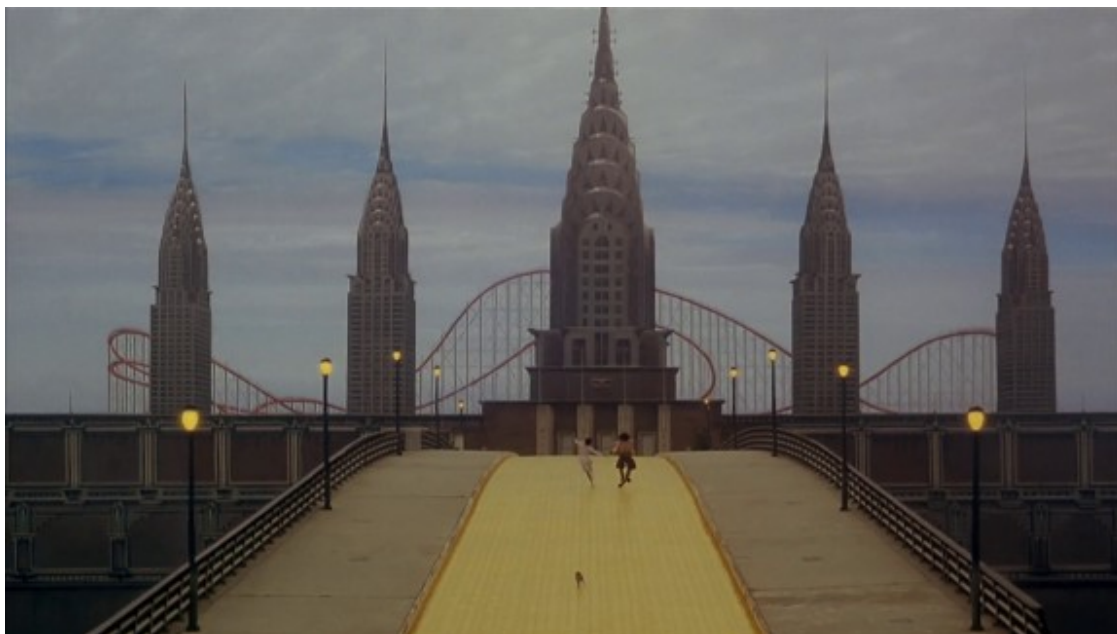


Llum, foc, destrucció? i cendra.

Pols som i en pols ens convertirem és una de les poques certeses de la cristianor. Ho diuen el capellans el dimecres de cendra per oblidar (i perdonar) tots els excessos del carnaval però és una veritat inamovible de la vida en general. Espero que ja n'estiguen informats. Però mentre esperem que imperis diabòlics com Apple o el Reial Madrid desapareguin sense renèixer com l'au fènix, potser que n'anomenem un de ben i ben cremat: la Motown.

La seva influència va ser tan i tan enorme durant els anys seixanta i setanta que la seva música i tot el que va aconseguir fer conèixer encara ressona els nostres dies. Són molts els músics, molts d'ells ni negres ni americans, que en reconeixen la influència i canten les mil meravelles de Diana Ross, de Marvin Gaye o del piano inicial d'*I want you back*.

Però estàvem parlant d'innocència i no sé per què he anat a parar a The Jackson 5. De veritat que no ho sé. O, bé, d'acord, potser sí, perquè allò del pare robant els anys d'infantesa als fills ha acabat essent una història per a no dormir que ha donat moltes lliçons a la indústria discogràfica, tot i que aquesta difícilment vol aprendre res. No cal dir que aquest fet sempre ha estat assenyalat també com a causant dels problemes personals d'un Michael Jackson que alguns anys més tard canviaria de color de pell per assemblar-se al que creia ser correcte, es veuria involucrat en afers estranys amb nens com en Maukalay Culkín i acabaria comprant un ranxo per posar-li de nom Neverland. Tot símbol clar d'un molt alt grau d'immaduresa. Potser per això a en Michael li escau tan bé el paper d'espantaocells, el pobre engendre sense cervell que, a part de cantar i ballar de meravella, demostra tenir molta tendresa involuntària. Potser fins i tot per aquesta estranya alineació d'estres ell és l'únic capaç de salvar-se de la crema a *The wiz*.



Un inacabable camí groc de dues hores i quinze minuts.

La Motown, a part de discogràfica enorme, es va erigir també en símbol d'una raça i cultura que havia hagut de lluitar molt per arribar fins allà. En certa manera (i econòmicament i empresarialment al marge), la Motown simbolitza la fi de la innocència d'una raça que les havia passat magres. En aquest context, tots els esforços empresarials per aprofitar aquest aspecte cultural devien ser vistos amb ulls amb ninetes en forma de dòlars. I deu ser per això que algú un mal dia va pensar que seria una idea magnífica, per rebentar un mercat àvid de negror, adaptar per a la gran pantalla el musical de Broadway sobre *El mag d'Oz* per parlar del camí de la raça negra fins a l'actualitat. Amb un equip i repartiments completament de raça negra, almenys al principi, és clar. I és així, amb idees del segle com aquesta, que la blaxploitation arribaria al seu cim amb *The wiz*. I també moriria per sempre, de manera completament merescuda.



Anem a ballar, Dorothy!

El desastre va ser dirigit (agafeu-vos a la cadira) per Sidney Lumet. I el guió, després de diverses desercions negres, va ser responsabilitat d'un blanc, Joel Schumacher. Però no us penseu que la discordància de raça del qui temps més tard perpetuaria un dels més enormes desastres del cinema del segle XX (ehem, Batman & Robin) té alguna cosa a veure amb el resultat final de *The Wiz*. I és que, per començar, la pèrdua de la innocència de la Dorothy tot convertint-se en la gran metàfora del canvi de la societat afro-americana es va diluir i destrossar gràcies a una Diana Ross de 34 (t r e n t a - q u a t r e) anys que va insistir cosa bèstia a fer un personatge de 5 (c i n c) anys.



Això. Això era l'alliberament de la raça negra.

Però va, intentem ser una mica positius. *The wiz* és meravellosa i desastrosa a parts iguals. Amb escenes musicals infectes perpetrades per patinadors amb vestits fluorescents, vàters gegantins a mode de trons absolutistes-esclavistes-capitalistes, pilars zombies a les estacions de metro i torres bessones amb balls de colors per simbolitzar el centre de l'imperi d'Oz. La corrupció de la comunitat. Els camins daurats plens d'edificis Chrysler i muntanyes russes.

L'adaptació de la Motown va ser un fracàs absolut en tots els sentits possibles i un clar senyal que al discurs (o a l'estil, o a la manera) se li estava acabant la corda. Un monstre de proporcions gegantines vestit amb robes estrofolàries i música sense gràcia. Un Frankenstein cinematogràfic que, tot amalgamant el pitjor de totes les idees i estereotips, va ser capaç de matar el pare creador. Un final cruel i necessari però rodó perquè quan els desastres d'aquestes magnituds tanquen cercles vol dir que ja podem passar a la següent etapa com a civilització.



'Purpurina, poseu-hi més purpurina!', Sidney Lumet, 1978

Civilització de merda, per descomptat. Civilització d'aquella que si no tanca cercles necessita guerres per intentar fer prevaldre un pensament dominant. I és que és impossible començar a parlar d'*El espíritu de la colmena* sense un cert pessimisme social i, sobretot, polític. Per això mateix potser és millor que comenci per l'altra banda i torni a en Frankenstein.

Començar per la ficció en una pel·lícula on la dicotomia entre ficció i realitat és tan aclaparadora potser no deixa de ser un camí fàcil, però Víctor Erice fa el mateix i això em tranquil·litza perquè ell mai agafaria els camins senzills. La pel·lícula *Frankenstein* arriba a Hoyuelos, un petit poble de Segovia, un any després d'acabar la Guerra Civil. I la commoció que provoca en l'Ana (Ana Torrent) és tan gran que tot el que queda després de la pel·lícula són preguntes i tot el que l'envolta es converteix en un joc d'acostament entre realitat, ficció, vida i mort.



Realitat i ficció.

Per a ella, el descobriment de la mort i la nova manera d'enfrontar-se a tot el que l'envolta és una pèrdua de la innocència que es fa traumàtica. L'Ana viu en un món difús perquè en el moment en el què es troba encara no ha sabut triar entre realitat i ficció i la pel·lícula és prou llesta com per aprofitar-se d'aquests ullassos plens de dubtes, por i esperança. Ullassos que resulten ser reals i que parlen d'una nova dimensió perquè Ana Torrent era incapaç de diferenciar el món real del cinematogràfic i és per això que els actors tenen el mateix nom a la pel·lícula.

El espíritu de la colmena és un relat d'estupefacció que no envolta només la filla petita. La pèrdua de la innocència no és només la d'una nena que descobreix com Frankenstein mata innocentment a una nena que li ensenya a fer surar margarides. L'Espanya de postguerra es troba també en un punt d'inflexió, de pèrdua d'innocència, que manté tothom dividit i congelat en un temps i en un estat moral i personal sense definir. Perdut.

El rusc no deixa de ser aquella caixa misteriosa plena d'abelles que fan la seva feina sense fer preguntes i fins morir. La casa d'Hoyuelos on viu la família és corpenedora per com la llum entra per les finestres. La feina del director de fotografia Luis Cuadrado (que se suïcidaria poc després per, en part, haver perdut la vista) és impressionant i l'interior d'aquella fantàstica masia, sempre en ombra, il·luminada amb llum groguenca i a través de vidrieres amb formes hexagonals, no fa més que recrear l'interior d'uns ruscs on no es fan preguntes. A casa de l'Ana Torrent, Isabel Telleria, Fernando Fernán Gomez i Teresa Gimpera, les relacions personals són silencioses, misterioses. Les respostes semblen estar lluny, fora del país, els moviments són mecànics i la família és fins i tot incapaç de sortir junta a la pantalla en una sola seqüència de la pel·lícula.



El rusc no enganya.

L'aïllament d'una postguerra plena de preguntes deixa el rusc en estat de submissió. Estrenada tot just un any abans de que Franco assassinés Puig i Antich, les abelles perden la innocència d'un passat ple de preguntes enfrontant-se a un present sense respostes. La relació entre la realitat i la ficció que acabarà destrossant l'Ana és una manera de deixar de viure en el present; i la mort, tot allò que imposa els dubtes, no deixa de ser una sortida per superar totes les vergonyes.

Frankenstein és la pregunta que fa aflorar el problema i que trenca el rusc amb resultats imprevisibles. Però és que la pèrdua de la innocència ja les té aquestes coses, perquè arribar a adult ve de camí però ningú ha dit que s'hi hagi d'arribar sencer. I és aquí on tant l'Ana, Espanya, la Motown, en Michael Jackson o la Carrie acaben d'entendre que el pas no és més que acceptar que tot està perdut i que tot està per perdre. O que tot està per fer i tot és possible, perquè per respondre a les preguntes només depèn de com ens vulguem enganyar. I de com vulguem acabar la pel·lícula.

