

LOS ANGELES: UNHA CIDADE EN FILME

por Thom Andersen

Los Angeles, semella, continúa a fascinar persoas ao redor do mundo a pesar de que o seu momento como “A cidade do futuro” xa pasou hai tempo. Son simplemente os filmes? Porque Los Angeles foi o centro de produción da industria cinematográfica norteamericana durante case cen anos, e imaxes da cidade foron proxectadas ás mentes de moitos millóns de persoas ao redor de todo mundo. Nos primeiros días dos filmes, estas imaxes usáronse para promover unha cidade que non tiña nada que vender salvo a ela mesma. Cando a cidade perdeu a súa auto-confianza nos anos 60, estas imaxes viraron a escuro, pero deviron mesmo máis fascinantes. Se a cidade do futuro fallara, como poderían as cidades do pasado sobrevivir?

Así que Los Angeles deveu nun campo de probas para a intersección dos filmes co mundo real. “Nunca podes ser tan radical como realidade” dixo Lenin, e no meu filme *Los Angeles interprétase* tentei demostrar como os cineastas de Hollywood desaproveitaron a miúdo este desafío, mal-interpretando e terxiversando a cidade e a súa historia.

Neste programa estamos intentando algo diferente mediante a presentación de filmes que abrazan as demandas de realidade, que presentan unha “certa imaxe válida e útil” (para citar a Wenders sobre Ozu) de Los Angeles e a súa xente. Algúns deles foron considerados brevemente para *Los Angeles interprétase*, mais nunca foron mostrados en Austria, como *Bendí os seus pequenos corazóns* (*Bless Their Little Hearts*, 1984) de Billy Woodberry. Outros apenas están comezando a estar dispoñibles en copias adecuadas, coma *Os Exiliados* (*The Exiles*, 1961) de Kent Mackenzie, o cal finalmente foi exhibido en Nova York este verán, cincuenta anos despois de que a produción do filme comezara, e foi saudado como unha grande revelación.

Hai moitos outros filmes que admiro igualmente e para os cales non puiden atopar sitio en *Los Angeles interprétase*. *Tempos rápidos en Ridgemont High* (*Fast Times At Ridgemont High*, 1982) de Amy Heckerling é o primeiro grande filme sobre adolescentes e o primeiro grande filme sobre o Val de San Fernando, unha sección da cidade que os cineastas de Hollywood anteriormente ridiculizaban. Falei sobre John Cassavetes, pero ignorei o meu favorito de entre os seus filmes de Los Angeles: *Minnie e Moskowitz* (*Minnie & Moskowitz*, 1971), o cal trata na súa maior parte sobre Los Angeles e a súa particular clase de soidade. Non tiña dispoñible o filme de Josef von Sternberg *Os Cazadores de Salvación* (*The Salvation Hunters*, 1925); acaba de ser restaurado. É o primeiro filme de von Sternberg, e é o primeiro grande filme sobre Los Angeles. Cando o vin por primeira vez, pensei que descubrira o neorrealismo vinte anos antes que calquera; agora parece que inventara o realismo máxico.

Los Angeles interprétase concéntrase en filmes narrativos. Este programa amplia dita perspectiva para incluír documentais, filmes experimentais e vídeos, incluso prácticas de estudantes –algúns de directores que máis tarde acadarían a fama (George Lucas, Penelope Spheeris, Kent Mackenzie) e outros igualmente bos de directores que nunca tiveron unha oportunidade de facer outro filme–. Estes “cinemas menores” (?) de Los Angeles, tomando prestado o termo acuñado por David James, a miúdo revela máis sobre a cidade e o seu ethos social que as súas contrapartidas comerciais. É abraiante, por exemplo, como os filmes de mediados dos 40 de Maya Deren e Alexander Hammid, Kenneth Anger, e Curtis Harrington non só evocan o filme *noir* senón que o anticipan.

(...)

En 1975 Pauline Kael escribiu: “Los Angeles... nunca se recuperou do complexo de inferioridade do que se alimentan os seus filmes”, e por unha vez tivo razón. A súa observación é citada por James Sanders no seu estudio exemplar de Nova York nas películas *Horizonte de celuloide* (*Celluloid Skyline*, 2001), un libro que amosa como os cineastas crearon unha Nova York mítica e máxica en estudos de Hollywood, Burbank e Culver City, inspirada, polo menos en parte, polo desdén e desprezo que sentían pola cidade na que vivían e traballaban. Cando os filmes falados substituíron os silentes, os estudos precisaron escritores, e recrutáronos desde Nova York, de entre os seus xornalistas, dramaturgos, e novelistas cuxos modos de vida desapareceran após do crac bolsista de 1929.

En 1930 Los Angeles era unha cidade cunha poboación de 1.238.000 habitantes, pero aínda se sentía coma unha “super-vila fruticultora difusa”, en verbas de Reyner Banham, ou “un pequeno pobo inmensamente inchado”, como escribiu J. B. Priestley. Non era Nova York, e as queixas dos inmigrantes neoiroquinos eran lección –e moi elocuentes–. Herman Mankiewicz chamouna “maldita terra de lotos”, e Nathanael West escribiu que a única cura para a súa arquitectura local era a dinamita. Pode que as súas mofas fosen inxustas, pero son comprensibles. Desarraigados da cidade máis sofisticada e intensa do mundo, frustrados pola perda de liberdade creativa que implicaba o sistema de estudos de Hollywood, proxectaron a súa infelicidade e sentido de illamento na cidade que os nutría deles.

Eles non escribían filmes sobre Los Angeles (aínda que Nathanael West escribiu un libro sobre o tema), escribiron filmes sobre Nova York, unha cidade idealizada na súa memoria e imaxinación, unha cidade que era máis vertical que horizontal, unha cidade cunha vibrante vida nas súas noites glamorosas. Esta Nova York mítica era, como escribiu Sanders, “o centro definitivo, a reunión das enerxías dun continente enteiro nun só sitio”. Como cidade, tiña todo do que Los Angeles carecía. Cada estudio tiña unha “rúa de Nova York” (a de Warner Bros. en Burbank máis tarde sería o *downtown* de Los Angeles en *Blade Runner* (1982) e *American Me* (1992), e pode ser entrevistado en moitos filmes dos anos 40 feitos en Los Angeles).

No catálogo do American Film Institute de temáticas de filmes estreados de 1931 a 1940, hai máis filmes listados con Nova York como asunto en calquera ano dos que hai para Los Angeles durante a década enteira. Pero non podemos culpar do noso complexo de inferioridade inducido polos filmes só a eses neoiroquinos morriñentos. Cando as localizacións en exteriores se fixeron comúns e a cidade de Los Angeles reapareceu como escenario, máis tarde como personaxe e finalmente como protagonista, os filmes crearon outra cidade mitolóxica, pero non era exactamente máxica. Os filmes de Hollywood non se decataron de que Los Angeles era algo máis ca un pano de fondo ata que viraron os seus intereses cara as novelas dun inmigrante de Maryland, James M. Cain, a mediados dos anos 40. *Dobre indemnización* (*Double Indemnity*, 1944) e *Mildred Pierce* (1945) son clásicos e *O carteiro sempre chama dúas veces* (*The Postman Always Rings Twice*, 1946) podería telo sido se tivese algún sentido do espazo.

Sexo, cartos e algo de ambición acaban sementando crime, e Los Angeles é terra de cultivo. Se Los Angeles é culpable, é por un desarraigo que non se limita á colonia cinematográfica. “Esta xente”, escribiu Cain nun ensaio de 1933 sobre o sur de California, “son todos exiliados”. El chamou ao ensaio *Paradise*, mais a ironía que poderíamos esperar atópase mesturada con ambivalencia. Los Angeles aínda podería semellar un paraíso entón, unha terra prometida, mesmo un destino, a pesares de que Cain cría que a intensa luz do sol, unha axuda para os cineastas, xeraba unha “vasta indiferenza cósmica” e “facía que os seres humanos semellasen diminutos e sen importancia algunha” de modo que non importaba nada o que eles fixesen.

Os filmes continuaron a dramatizar o conflito entre este soño de California de sol, surf e mobilidade ilimitada e as fragilidades humanas que o fracturan. O filme de moteiros de Roger Corman *Os Anxos Salvaxes* (*The Wild Angels*, 1966) é unha evocación especialmente resoante deste soño e a súa destrución. Bruce Dern pode coller o seu traballo nunha plataforma petrolífera costeira e largarse, entón montar xunto a Peter Fonda nunha peregrinaxe cara unha pequena poboación do deserto chamada Mecca para recuperar a súa Chopper roubada. A costa do Pacífico, o deserto e as montañas amósanse preciosas coa aguda luz do sol pero, baixo a súa afouteza, estes anxos do inferno son como a turba descontenta d’*O Día da Langosta* (*The Day of the Locust*) de Nathanael West, “salvaxes e amargados”, carecendo do “equipamento mental para o ocio” e ardendo de resentimento. Demasiado tarde, Fonda acabará por decatarse de que a liberdade que cultivan é ilusoria. Chegará a entender que a liberdade real é a aceptación da necesidade. É atopar un lugar onde establecerse e un lugar onde descansar. As súas últimas palabras (e as do filme) son: “Non hai onde ir”. A luz do sol é mesmo máis intensa e indiferente en *Chinatown* (1974). De algún modo, captura a luz descrita nos anos trinta por Cain, unha luz do sol que branquea todas as cores ata confundilas e fai que os traballos do home semellen insignificantes. Agora a desilusión é completa. Non hai lugar onde ir e nada que facer. Mesmo a memoria é unha trampa: é mellor esquecer. A omnipresente aura de desencanto en *Chinatown* é tan sedutora que mesmo levou a algúns espectadores a cuestionar a lexitimidade de Los Angeles como cidade. Despois de todo, foi fundada en auga roubada dun lugar mellor. Ben, tamén o foron San Francisco e Nova York e máis megalópoles.

Chinatown faláballe ao seu tempo, a era de Nixon. Non é só Chinatown o que rompe os nosos corazóns: é o Watergate. Do seu último diálogo “Esquéceoo, Jake, é Chinatown” faise eco o refrán constante da equipa de detectives en Hickey & Boggs, outros dous descendentes de Philip Marlowe: “Xa non se trata de nada nunca máis”. Peros hai tamén algo falso en Chinatown que aínda alimenta un debilitado cinismo que segue a estar hoxe con nós. Faltan as persoas. Como escribiu o noso orador público máis elocuente D. J. Waldie en *Cidade perdida dos anxos* (*Lost City of the Angels*): “A historia de Los Angeles reduciuse a unha conclusión que non somos capaces de modificar, como a paisaxe vista dende o espello retrovisor dun auto escapando da escena do crime... Ao final da nosa historia, isto é Chinatown –só Chinatown– e nós so estamos aquí ao longo do paseo”. Ou, como James Ellroy escribiu desde o outro lado “É o noso mundo –só ves filmes nel”. *Chinatown* creou un molde para versións filmicas da historia de Los Angeles que aínda está á espera de ser quebrada. En todos eses filmes, a xente queda excluída, e cábalas secretas decídeno todo. Esta teoría conspiratoria é particularmente inapropiada para Los Angeles, onde sempre podías ler acerca da corrupción cívica nos diarios. A prensa de Hearst expuxo a apropiación masiva de terras do Val de San Fernando, escándalo que inspirou Chinatown de xeito oportuno, aínda que o encubrimiento suceda no filme. Poderías mesmo ter lido sobre racismo e brutalidade policial no vello *Daily News* e o *Sentinel*.

A nosa historia non é secreta, só está esquecida. Ao ser aínda unha cidade de inmigrantes, Los Angeles carece dunha memoria popular colectiva. O guionista de *Chinatown* Robert Towne é nativo de Los Angeles, pero descubriu a historia detrás do filme lendo un libro (*Southern California Country: An Island on the Land* de Carey McWilliams) como puido terlle acontecido a un neoiroquino. Os filmes poden axudarnos a crear esta memoria colectiva, pero maiormente indúcennos a erros ou mitoloxizan as nosas historias. Só os cineastas chicanos trataron de reclamar a historia real da cidade. As súas historias non foron recoñecidas, así que articular o pasado real en toda a súa complexidade deveu para eles nun medio de supervivencia.

A través dos seus persistentes esforzos, o xuízo do *Sleepy Lagoon* de 1942 (posto en escena en 1981 en *Zoot Suit*, escrita e dirixida por Luis Valdez) converteuse agora en parte da nosa memoria colectiva. Vintedous mozos chicanos foron xulgados en masa polo asasinato de José Díaz preto dun encoro chamado *Sleepy Lagoon*, no sur de Los Angeles; doce foron condenados por asasinato e cinco por agresión, aínda que o único que os relacionaba co crime era unha pelexa que tiveran esa mesma noite con algúns amigos da vítima preto da escena do crime. Grazas ao Comité de Defensa de *Sleepy Lagoon*, unha das fronteiras comunistas máis útiles dos anos 40, un tribunal de apelacións anulou as condenas en 1944. Era a primeira vitoria importante para os dereitos civís dos chicanos en tribunais de California.

Os disturbios *Zoot Suit* de 1943, outra manifestación en tempos de guerra de prexuízos anti-mexicanos incitados pola policía e a prensa de Hearst, inspiradores de *Fireworks*, de Kenneth Anger, son aínda mellor recordados a día de hoxe tanto por *Zoot Suit* como por *American Me* (1992), dirixida por Edward James Olmos, na cal son tratados como momento seminal na definición dunha conciencia mexicano-americana.

Pero as deportacións ilegais de chicanos durante os anos 30 aínda se atopan esquecidas case por completo fóra da comunidade mexicano-americana. En Los Angeles, comezaron cunha redada en La Placita, un parque preto de Old Plaza, o 26 de febreiro de 1931, cando 400 persoas foron acurralladas e unha semana máis tarde enviadas a México. Durante a Gran Depresión, máis dun millón de persoas foron deportadas porque "semellaban mexicanas" e estaban a quitarlle traballos aos americanos brancos. Estímase que o 60% deles eran cidadáns dos Estados Unidos. Hai un libro acerca das deportacións: *Década de traición* de Francisco E. Balderrama e Raymond Rodríguez, cuxa propia familia foi esnaquizada polas deportacións, como a familia Sánchez en *Mi Familia* (1995) de Gregory Nava e Anna Thomas. Un día a nai do narrador, Maria, sinxelamente desaparece. Fora detida nunha redada e transportada a México central nun transporte de gando sen ningún tipo de notificación para a súa familia, aínda que era unha lexítima cidadá dos Estados Unidos. Dous anos máis tarde, após unha épica viaxe a través de México, regresa tan misteriosa e inesperadamente como esvaecera. As deportacións dos anos 30 son tan pouco coñecidas en todo o país que o narrador ten que engadir: "Todas estas cousas sucederon realmente".

A premisa de *Nacido en L.A. Leste de Cheech Marin (Born in East L.A., 1987)* é que podería suceder de novo. Require un pouco de manipulación da trama que o nativo do leste de Los Angeles Rudy Robles sexa deportado, mais é todo plausible. Calquera de nós podería esquecer a súa carteira cando saímos para o traballo pola mañá, mais a maioría de nós non precisaría unha identificación para evitar a deportación. A non ser que semellásemos mexicanos e estivésemos no sitio incorrecto (unha fábrica de xoguetes) no momento incorrecto (durante unha redada de axentes do I.N.S.)

Os movementos de dereitos civís chicanos dos anos 60 e 70 tamén recibiron escasa atención fóra da comunidade latina. Edward James Olmos e Moctesuma Esperanza tentaron sinalar este esquecemento co seu filme para a HBO *Walkout* (2006). Debe de ser o docudrama máis escrupulosamente preciso nunca feito. A historia real é elocuente abondo sen necesidade de licenzas dramáticas. En marzo de 1968, estudantes dos predominantemente chicanos institutos do leste de Los Angeles saíron das clases para protestar pola súa educación inferior e discriminatoria e máis polo humillante tratamento recibido por parte de profesores e directores (os estudantes eran golpeados por falar español nas aulas, prohibíbaselles utilizar os cuartos de descanso durante a hora de xantar, e castigábanos con labores de recollida de lixo no patio da escola). Amosaron moito valor ao desafiaren a autoridade dos seus profesores e pais, e esa foi a súa vitoria máis importante. Transformaron a súa propia conciencia e expandiron o seu sentido do posíbel.

Os beneficios institucionais a longo prazo foron máis provisionais e fráxiles, a pesar de que un dos estudantes que se uniron á protesta, Antonio Villaraigosa, é agora alcalde de Los Angeles. Olmos ten razón ao insistir na relevancia contemporánea do seu filme: "A taxa de fracaso escolar é máis alta que cando ditas protestas tiveron lugar. Por iso estamos a facer este filme. Agardamos que os nenos volvan saír á rúa de novo" Fóra destes filmes, atopamos maioritariamente ofuscación, particularmente nas películas que gañaron a maioría de eloxios e foron máis influentes. A pesar de que toma prestado máis de *Metrópolis* e das impresións de Nova York do propio director Ridley Scott (a súa elección orixinal para o emprazamento do filme) que de calquera percepción auténtica de Los Angeles, *Blade Runner* predecíu de xeito correcto un futuro de diversidade cultural e multi-étnico para Los Angeles. Pero iso non debe ser causa de desesperación, tería que ser causa para a celebración. Esta diversidade é a razón pola que prefiro agora a cidade que en calquera momento do seu pasado, pese aos seus ben documentados problemas e o seu goberno disfuncional. Se o escollo, podo conducir e pasear ao seu redor todo o día sen ver outra faciana branca. *L.A. Confidential* mellorou a novela de James Ellroy diminuíndo o seu racismo caduco e o escarnio barato, pero fíxose eco da cínica mensaxe de *Chinatown*. Outro escándalo (baseado libremente na corrupción policial en Los Angeles nos anos 30 e 40) outro encubrimiento. Unha vez máis, o público é mantido na escuridade e fica impotente. O descenso en "filmes de prestixio" desde a década dos 70 foi mesmo máis sorprendente que o decline en filmes de xénero. Como película, *Crash* de Paul Haggis (2005), o filme recente máis celebrado sobre Los Angeles, é peor que *Chinatown* ou incluso *L.A. Confidential*, mais a mensaxe é a mesma. En *Crash* as boas intencións non son só banaís (como en *Chinatown*), senón perigosas. Os personaxes con malas intencións atopan redención mediante as boas obras que lles son encomendadas, mentres que os personaxes nominalmente "bos" traizoan a aqueles aos que se achegan para asistilos.

Aparentemente Haggis fixo este folletín solipsista sobre as animosidades raciais en Los Angeles para exorcizar o seu propio racismo, pero non se pode dicir que o consegue. É capaz de representar negros e latinos como seres humanos, mais a súa imaxinación non lle permite estender tal tratamento aos coreanos. Para eles, os vellos estereotipos de alivio cómico son suficientemente axeitados. Por que non? Hollywood sempre necesita polo menos un grupo étnico que ridiculizar e degradar, e os coreanos son os xudeus de Asia. É máis, xa que Haggis cre que todos somos racistas, pode implicarse a si mesmo astutamente sen comprometer a súa mensaxe.

Toda vez que agora hai polo menos sinais tentativas dunha renovación cívica real, merecemos algo mellor, e hai presaxios dunha renovación fílmica no campo do traballo documental, onde aínda prenden os impulsos dos 70. Os mellores filmes sobre Los Angeles dos pasados dez anos foron documentais, representados neste programa por *O rexurdimento da Rúa Hoover (Hoover Street Revival, 2002)* de Sophie Fiennes e no Viennale por *Os bastardos da festa (Bastards of the Party, 2006)* de Cle Sloan. Ambas documentan dous aspectos da vida negra en Los Angeles, a cultura da igrexa e a cultura das bandas. *Os bastardos da festa* vai ao gran sobre todas as mentiras sobre as bandas perpetuadas polos filmes de Hollywood, o mesmo que fai Stacy Peralta en *Made In America* (2008), a pesar de que o seu punto de vista é necesariamente máis distanciado. Sloan forma parte do que conta, Peralta é unha observadora allea indignada que non pode soportar a aceptación autocompracente pola nosa sociedade do que Sloan chama "auto-xenocidio". A crecente popularidade dos documentais nos últimos anos recentes atraeu a algúns cineastas á falsidade ou ao melodrama, así que me gustaría renderlle un breve tributo a outros documentais de Los Angeles que resistiron ditas tentacións. Jeannette Lindsay ofrece un cariñoso e completo estudo da recente cultura secular negra en *Leimert Park* (2006), retrato dun centro cultural do distrito de Crenshaw presentado de

xeito prominente en *Always Outnumbered, Always Outgunned* de Walter Mosley e *Cando Chove* de Charles Burnett (*When It Rains*, 1995). En *South Main* (2008), Kelly Parker segue as vidas de tres mulleres negras e as súas familias durante nove meses. Todas foron expulsadas dun edificio de apartamentos condenado polo avogado de cidade con grande charanga porque presuntamente era un centro de actividade de bandas. Parker observa as súas loitas para recrear as súas vidas con rigor, compaixón e complicidade. A súa cámara estática crea de xeito autoconsciente “un espazo do tempo enchido con movemento”, como Gertrude Stein definira unha vez o cinema. Non hai grandes revelacións, só momentos de grande intensidade e beleza, como nun filme de Pedro Costa. Unha estrutura serial que podería ter derivado de Ozu dá a cada un destes intres a súa autonomía e peso adecuados.

Chris e Don: Unha historia de amor (*Chris an Don: A Love Story*, 2008), de Guido Santi e Tina Mascara, ten lugar na outra banda da cidade, no Canón de Santa Mónica, onde o escritor Christopher Isherwood e o pintor de retratos Don Bachardy viviron xuntos moitos anos, até a morte de Isherwood en 1986. Santi e Mascara deixan que Bachardy conte a historia, e a súa elocuencia e emoción levan o filme. Durante moitos anos, mentres a homofobia era aínda un dogma, Isherwood e Bachardy foron a parella gai máis prominentemente aberta en Los Angeles, informalmente heroicos no seu desafío ás convencións, pero eu lémbroos como os máis ávidos e intelixentes cinéfilos da cidade. Sempre que houbera unha simple exhibición dun filme prometedor, eles estaban alí, sentados visiblemente tres filas diante de todo o mundo, sempre sorrindo e felices. Dalgún xeito a súa presenza axudaba a validar a miña propia crenza nos filmes, e sempre lles estarei agradecido por este agasallo non intencionado.

Thom Andersen.
Los Angeles, Agosto de 2008

* Fragmento de “Los Angeles: unha cidade en filme. Unha introducción”, do catálogo do programa *Los Angeles A City On Film*, Viena, 2008.

Tradución de Julio Vilariño Cabezas

■ PROXECCIONS

Entrada de balde | Bono-axuda: 1 euro

Mércores na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21)

cineclubedecompostela@gmail.com

<http://cineclubedecompostela.blogaliza.org>

■ ASOCIACIÓN

O Cineclub de Compostela tenta ser unha asociación autoxestionada. Para manter o noso funcionamento,

propoñemos unha aportación económica persoal:

Cota mensual traballadores/as: 5 e.

Cota mensual para estudantes e parados/as: 3 e.

Socios/as protectores/as: 75 e./ano