

Sae do coche: unha crónica

Thom Andersen

Sae do coche é unha resposta ao meu último filme, *Los Angeles Plays Itself*. Chameille, a *Los Angeles Plays Itself* unha 'sinfonía da cidade do revés', na medida en que estaba composto de fragmentos doutros filmes lidos a contracorrente, á contra de avanzar dende os antecedentes cara ao presente. As visións da xeografía e historia da cidade manifestáronse neses filmes.

Malia aparecer Los Angeles nos filmes máis ca ningunha outra cidade, penso que non lle fixeron favor ningún. San Francisco, Nova York, Londres, París, Berlín, Toquio, deixaron impresións moito máis indelebles. Pero acontece que moitos cineastas que traballan en Los Angeles non aprecian a cidade, e moi poucos deles entenden moito sobre ela, pero os seus erros ao describírenna poden ter causas máis fondas.

En *Los Angeles Plays Itself*, clamei que a cidade non é cinematoxénica. 'Vai moito máis alá do alcance dunha imaxe'. Agora non estou tan seguro. En calquera caso, obsesioname gradualmente con facer un filme sinfonía de Los Angeles, propiamente. Era consciente duns cantos antecedentes notables: *L.A.X.* de Fabrice Ziolkowski, *Mur Murs* de Agnès Varda, *Water and Power* de Pat O'Neill, *Los* de James Benning. Eran todos filmes ambiciosos, de metraje longa. O meu filme é curto (34 minutos), e concéntrase en pequenos fragmentos da paisaxe urbana: carteis, sinais, publicidade, pintadas nos muros, fachadas de edificios.

Orixinariamente aínda era máis estreito. Comezou coma un simple estudo do desgaste do tempo nos carteis de Los Angeles. O título era *Publicidade ao aire libre*. Amei aqueles carteis, cos seus deseños abstractos e semi abstractos, dende que era un adolescente, e sacara fotos deles, por veces, pero resistíame á idea de pólos nun filme porque "xa se fixera", sobre todo en traballos de Walker Evans e Aaron Siskind. Certo interese nos sinais descompostos convertérase nun lugar común na arte contemporánea.

Pero había un sinal ruinoso bastante bonito preto da miña casa que non fora reparado en moitos meses. Conducía preto del cando menos unha vez por semana, e a súa presenza estaba a converterse nun reproche: "covarde, non vou estar así para sempre". Así que o domingo 22 de febreiro do 2009, coa meu amigo Madison Brookshire, filmeino coa súa Bolex de 16mm. Durante algúns meses, cando alguén preguntaba polo filme en que estaba a traballar, simplemente podía dicir que era un filme deseñado para destruír a miña reputación como cineasta.

Houbo outra inspiración: mirando un programa de cintas recentes de Kenneth Anger. Os seus novos filmes eran rexistros de cousas que lle interesaban, documentos puros e simples. Sentíase seguro abondo coma para non ter que disporse a acadar unha obra mestra, incluso un "filme Anger". Fixera filmes que estableceron a súa reputación, e podía dicir "Estou orgulloso deles". Agora podía facer calquera cousa que quixese sen se preocupar polo que habían pensar deles. Malia ser Anger máis vello ca min e as súas obsesións – os obxectos de Mickey Mouse, rapaces xogando ao fútbol, un muro cuberto de home-naxes a Elliott Smith- máis idiosincráticos, aínda sentía que podía seguir o seu exemplo.

En calquera caso, como calquera outra persoa, tento facer os filmes que me gustaría ver, e agardo que haxa outras persoas que compartan a miña sensibilidade. Cantas máis, mellor, pero se son poucas tampouco pasa nada. Para min, os filmes son, primeiro de todo, "ferramentas para a convivencia", por usar unha frase de Ivan Illich, un medio para compartir imaxes e ideas e crear un círculo de amigos, ou amigos virtuais. O tamaño do círculo non importa tanto coma a intensidade dos vínculos. Para esas aspiracións, a orixinalidade non importa moito.

Dende o comezo, houbo outros dous motivos para o proxecto: o desexo de traballar outra vez en película de 16mm e o desexo de explorar a cidade. Por que 16mm? Fixera dúas com-

pilacións en vídeo, e a calidade das imaxes fixérame encollerme cando as vira. Tres filmes curtos de 16mm que fixen a mediados dos 60 foron recentemente restaurados por Mark Toscano no Arquivo da Motion Picture Academy Film. Durante anos, escoitara queixas sobre a decadencia dos estándares no traballo de laboratorio e nas proxeccións, que cuestionaba a viabilidade dos filmes en 16 como medio para producir imaxes en movemento, pero as novas copias deses filmes eran superiores aos que fixera nos 60, e as proxeccións ás que asistir foran impecables. Foi unha experiencia feliz, que reactivou o meu interese nas posibilidades da imaxe fílmica.

Durante anos, testemuñei a conversión á imaxe dixital de moitos cineastas que admiraba: Jon Jost, Ernie Gehr, Jonas Mekas, Ken Jacobs, Vincent Grenier, Leslie Thornton, Su Friedrich, Fred Worden, Lewis Klahr, e máis recentemente James Benning. O cambio permitiulles compensar o colapso do apoio institucional á realización de filmes nos Estados Unidos, e tornaron moito máis prolíficos e prolíficas ca nunca, pero houbo unha diminución non só na calidade da imaxe do seu traballo, senón tamén no seu rigor, o que ninguén era insensible abondo para recoñecer. Sería coma protestar porque os seus filmes máis temperáns non foran feitos en 35mm. Mesmo cheguei a toparme a min mesmo anoxado polas proclamacións mesiánicas que adoito acompañaban esas conversións. Canto máis forte a conversión, máis feble o traballo, parecía.

Como era posible que traballar nun medio lixeiramente diferente proporcionase un sentimento de liberación tan vertixinoso? Dende que lideraron a realización de filmes en 16mm, non necesitaban resposta instantánea para xulgaren as imaxes que crearan. Por suposto, a realización en imaxe dixital é máis barata. Gústanos facer as cousas tan baratas como se poida, pero por veces este desexo é resistente ao valor. Os filmes non se valoran axeitadamente, pero podemos continuar a facelos, e se cadra serán valorados. Supoño que podería permitirme o traballo en 16mm porque traballo a modo. Gozo facendo filmes porque é un proceso de busca e descubrimento (e odio rematalos, porque algo que estaba vivo convértese en algo morto).

A perspectiva, cando escribo isto no verán do 2010 é moi diferente a como era a comezos do 2009, cando empecei a gravar o filme. A revolución dixital da slow motion xa está aquí, e Deus sabe que foi bo. A imaxe dixital de alta definición pode acadar maior resolución ca os formatos fílmicos de 16mm ou 35mm, e os proxectores necesarios estarán ao mesmo nivel pronto. Non hai diferenza entre a imaxe fílmica e a imaxe dixital? Aínda hai gran e hai píxeles, e eu prefiro o gran. A imaxe fílmica é cálida, grazas ao gran, e a imaxe dixital é fría, dá o mesmo como de boa sexa a resolución.

O meu desexo de explorar a cidade veu da resposta a Los Angeles Plays Itself. Cando comezaba a amosala polo mundo, atopeime de súpeto considerado coma unha autoridade de Los Angeles. Este tipo de tratamento tivo o efecto de subliñar a miña ignorancia. Coma a maioría da xente que vivía alí, seguía os mesmos poucos camiños todo o tempo, polo que só coñecía uns poucos barrios, unhas poucas rúas. Dende que conduzo,

sobre todo polas autoestradas, as áreas polas que paso diaria ou semanalmente son coma conducir a través de todo o país.

En Los Angeles Plays Itself, afirmo que só quen conducen e collen o bus coñecen Los Angeles. Pero seguen tamén os mesmos camiños cada día. Agora diría que só os políticos e a policía coñecen a cidade, porque é o seu traballo. Aínda non podo afirmar que coñezo a cidade, pero si a coñezo un pouco mellor ca cando comecei este traballo.

Mentres exploraba a cidade, descubrín outras cousas que me fascinaron tanto coma os sinais, e comecei a filmalas tamén. Gradualmente, o alcance do filme amplificouse. Esta expansión veume ben en canto me permitiu afirmar que estaba a imitar a todo o mundo, pero sobre todo a min mesmo. O filme podía converterse na “sinfonía dunha cidade”, un termo que me gusta porque soa pasado de moda, “da vella escola”, como alguén que atopamos na rúa mentres filmabamos dixo da cámara que usabamos, unha Bolex 16mm spring motor.

Só me puxen coas cousas que me gustaran (cunha excepción, sobre a que volverei máis tarde), cousas estrañas e bonitas que a maioría da xente pasaría por alto, e eu mesmo pasaría por alto se non estivese a buscar por elas. Moitas das cousas eran anuncios exteriores, dende sinais de neon até enigmáticas esculturas ou murais que cubrían os muros dos restaurantes, ultramarinos e tendas.

Algúns son algo enigmáticos. Que fai un cabalo de papel maché no tellado dun motel? Por que hai unha escultura xigante dun can con ladrillos brancos como condimento sentado no alto dun restaurante Thai Town Express? E a grotesca escultura dun mono vestido de panadeiro fóra de Nicho's Pizza na Avenida Florence? “Algo tes que facer para competir con Domino's e Pizza Hut”, explicou o dono. Pero penso que simplemente lle gustaban as figuras de animais. No alto das oficinas de seguros que tiña na porta do lado, tiña un xigantesco elefante de helio, que estivemos tentados de filmar.

E que hai dun elaborado sinal de neon perfilando unha cara redonda vista de perfil, cunha pinza amarela no nariz e tres bágoas azuis baixo o ollo dereito? É o logo de Twohey's, un restaurante fundado en 1943 na Ruta 66.

O prato estrela de Twohey's é a Stinko Burger (hamburguesa cheirenta), que non é máis ca unha hamburguesa con anacos de cogombros e cebolas. O propietario Jack Twohey escoitara por casualidade a unha muller exclamar “Oh, apetrena”, cando unha delas lle fora servida a un cliente que sentaba preto dela, e el decidiu aproveitar o seu comentario.

O boneco Muffler Man pode parecer igual de enigmático, pero é parte dunha longa tradición. Primeiro pensei que os bonecos eran importacións mexicanas, pero souben por Timothy Corrigan Correl e Patrick Arthur Polk que estaban por todos os Estados Unidos, de Washington a Florida. Primeiro eran estritamente utilitarios, reempazando os homes con bandeiras na rúa que tentaban atraer clientes á tenda de silenciadores. Cando un traballador tiña un pouco de tempo, levaría un silenciador usado para facer o torso, algúns canos para os membros, e un convertedor catalítico para a cabeza para formar unha extravagante figura humana. Agora converteuse nunha forma

establecida de arte popular, pero decote son roubados, máis para aproveitar o metal ca polo seu valor artístico. O boneco que amosamos é bastante ordinario, nada especial, pero os traballadores de Universo 3000 estaban tan agradecidos pola nosa curiosidade polo seu traballo, que tiven que incluílo no filme.

Pola contra, os murais veñen de México e son centrais na cultura chicana. Algúns parecen pensar que son o sumum desta cultura. Se cadra por iso eu estiven suspicaz con eles. Convenceume *Mur Murs*, de Agnès Varda. Con todo, hai só uns poucos planos de murais públicos en *Sae do coche*. Preferín filmar as pinturas, máis humildes, dos donos de pequenas tendas que adornaran o exterior dos seus negocios. Os artistas non pintan a longo prazo. Saben que o negocio que arrendan pode ir abaixo en pouco tempo. Como non é tanto o que está en xogo, poden ser máis libres.

E saben que o humor vende – coma o sexo. E a piedade, engadiría un cínico. Pero inclínome a crer que o sentimento relixioso expresado na iconografía católica nos muros das tendas é xenuína. Son especialmente comúns as pinturas da Virxe de Guadalupe nos espazos mexicanos de Los Angeles, como o son no sudoeste dos Estados Unidos, se cadra máis común ca en México. Dende que a Virxe de Guadalupe é o símbolo máis sinalado e polisémico da nación mexicana, a súa imaxe expresa tamén a morriña que moitos inmigrantes senten – sobre todo os indocumentados que non poden volver nin para unha visita.

A iconografía das pinturas da Virxe é estrita, pero hai variacións. Tiven que cortar unha pintura bonita no lado dun furgón porque a Virxe se parecía demasiado á Veronica dos cómics de Archie. As variacións máis obvias entre as dez figuras da Virxe que aparecen en *Sae do coche* van nas súas condicións.

Algunhas están impecables, outras están cheas de graffiti, e unha estaba gretada e descascada (fora xa cuberta de branco). Agardo que o filme leve os defensores do graffiti a repensar a súa posición. Eu apoiei o graffiti nas súas fases iniciais, cando esborrachaba o espazo público que lle fora vendido a intereses privados, coma os sinais nos metros. Pensaba que era unha protesta directa e efectiva contra a degradación do espazo público. Pero non hai xustificación para esborrachar propiedades individuais, sobre todo cando o graffiti non respecta e desfigura unha obra de arte, mesmo arte comercial.

Camilo Vergara, quen desenvolvera un estudo fotográfico das imaxes de crucifixións, pensa que os propios tendeiros encargábanas para desanimar o graffiti. “Se alguén vai por aí algo”, afirmaba, “o mural levaralos a pensar “Se cadra pásame algo malo se estrago unha crucifixión” (Vergara 2009: A29.) Por desgraza, non sempre funciona. Nós fotografamos un mural que el xa fotografara antes, para amosar o proceso do graffiti. As outras pinturas de Xesús e a crucifixión foran escollidas para presentar diversidade de iconografía e estilos. Algunhas foran cruamente pintadas; outras amosaban un nivel alto de habilidade. Gustábanme todas, e por veces os artistas con menos destreza compensaban a súa deficiencia técnica coa orixinalidade e complexidade das súas ideas.

Manuel Gómez Cruz, por exemplo, non pintaba moito mellor ca min nin tiña sentido da perspectiva ou modelismo. Pero

desexaba tentar unha audaz variación no mural seminal de Los Angeles, América Tropical, de David Siqueiros, pintado en 1932 e case inmediatamente despois pintado por riba (prometen restauralo dende 1995). Cruz transformou a figura central da América Tropical, un indio crucificado cunha aguija calva pousada sobre el, nun abxecto prisioneiro na parte inferior dereita do seu mural. Dobrou a figura cunha réplica de ferro fundido proxectada dende a superficie do muro, e coa lenda escrita debaixo: “1. 2. 3. VOLVE Á VIDA”. Deulle a volta ao tema da vitimización no mural de Siqueiros, enchendo a maior parte do muro coa Batalla de El Álamo vista dende o lado mexicano. El Álamo en si é moi tenue, case irrecoñecible, cuns poucos defensas colgando do tellado, que quedaban pequenos ao carón dos exultantes soldados mexicanos deleitándose na súa vitoria.

Este mural está na parede lateral dunha lavandaría na esquina da Avenida César Chávez coa Rúa Indiana no leste de Los Angeles. E pode albiscarse en ‘Sae do coche’ por tras dun furgón de cemitas¹. Incluín tamén outro detalle doutro mural de Cruz, uns poucos bloques ao oeste: a escena da crucifixión nun mural que percorre a vida de Cristo, dende o nacemento ata a ascensión.

Ao final, incluín moitos exemplos de arte latina, pintura e escultura, e o filme virou unha caste de glosa do libro de Mike Davis *Urbanismo máximo: os latinos reinventan as cidades dos EUA*, malia centrarse Davis na continua discriminación contra os latinos nos EUA e as súas modestas vitorias políticas, non nas súas innovacións culturais. Para apreixar esas innovacións é máis útil lermos “Cara ao futuro: turismo, linguaxe e arte”, de Peter Wollen, un estudo a través de todo o mundo das culturas sincréticas, híbridas, que reconsidera o traballo dos grandes muralistas mexicanos (Siqueiros, Rivera, e Orozco) coma unha maior oportunidade para o modernismo do Oeste. Conclúe con estas palabras: “o modernismo está a ser superado non por un posmodernismo total do Oeste, senón por unha nova estética híbrida en que as formas corpóreas de comunicación e as súas mostras son constantemente confrontadas coas novas formas vernáculos de innovación e expresión. A creatividade vén sempre de abaixo, sempre atopa un camiño inesperado e indirecto cara adiante, e sempre fai uso do que pode escaravellar pola noite”. (Wollen 1993: 209-210).

Dediqueilles *Los Angeles Plays Itself a Johnny Otis e Art Laboe*; chameinos “gardiáns da nosa historia” porque mantiñan viva a historia musical de Los Angeles nos seus programas de radio. Pero isto é só o resumo máis superficial dos seus logros. Ao longo da vida deste programa de radio (que comezou no 1956 e aínda segue a facerse cada vez máis forte), Laboe nutriu o aprecio polo ritmo dos 50 e o blues entre os chicanos locais, o que axudou a xerar un estilo distintivo de rock híbrido no leste de Los Angeles, e máis tarde, un hip hop chicano enraizado nos ‘oldies’. Laboe, un grecoamericano que se fai chamar “negro

1 N. d T. As “cemitas” son uns bocadillos mexicanos que se venden dende furgonetas para comer na rúa, semellantes a unha hamburguesa: milanesa de tenreira, ou ben “cueritos” ou “carnitas” (carne de porco), queixo, cebola, e pan con sementes de sésamo.

por persuasión” e unha persoa de integridade única no negocio musical. Johnny Otis foi percusionista, pianista, vibrafonista, cantante, líder dunha banda, compositor, arranxista, un explorador de talentos, produtor de discos, columnista de xornais, activista político, pastor, presentador de televisión, tanto como gardián da nosa historia nos seus programas de radio, que se emitiron de 1953 a 1991.

En *Sae do coche*, quixen que parte da miña dedicación fose para Otis e Laboe. Topei o xeito cando abandonei a miña idea orixinal para a banda sonora. Nos primeiros estadios de traballo no filme, planeara usar simplemente son ambiente, unha sorte de ton da rúa para cada plano que non faría máis ca diferenciar un espazo de outro. Veume á cabeza que aínda podo escoitar certas cancións en certos lugares mesmo cincuenta anos despois: ‘Runaround Sue’ nunha estación de bus de San Francisco, ‘Willie and the Hand Jive’ nunha hamburguesaría en fronte da praia en Santa Monica,

‘Every Little Bit Hurts’ nunha rúa de Oakland, ‘Just One Look’ cantado en español na radio do coche mentres conduzo por Arizona (nunca o escoitara antes, pero cunha escoita xa abunda). Quería evocar eses recordos. As xustaposicións aleatorias de sons e lugares son un dos grandes goces da vida moderna e da vida urbana en particular. O cinema é a única arte que pode recrear esas experiencias e a súa repercusión emocional.

Así que construíno filme coma unha xustaposición de lugares e sons. Para homenaxear a Johnny Otis, filmei arredor de Barrelhouse, un club de rhythm and blues que levantou en 1948 con Bardu Ali en Wilmington e Santa Ana en Watts. Non hai sinais que dean pistas, nin placas que marquen a localización. Así que colguei un sinal nun valado para a rodaxe, coma o sinal no outro lado da rúa que anunciaba funerais por só 2,695 dólares.

Os dezaioito planos na secuencia de Barrelhouse están acompañados por unha gravación en directo do saxo tenor Big Jay McNeely tocando ‘Deacon’s Hop’, introducido polo disc jockey Hunter Hancock. Non foi gravado no Barrelhouse, pero podería terse gravado alí: Hancock adoitaba actuar alí coma mestre de cerimonia, e McNeely tocaba aló decote. De feito, foi gravado o 6 de outubro do 1951 no Auditorio Olímpico de Los Angeles, durante un concerto de media noite que Hancock promovera e do que fora MC. Foi o nacemento do rock and roll, malia non decatarse ninguén nese momento. Por primeira vez, milleiros de jazzistas brancos ateigaron un grande auditorio para ver artistas negros de rhythm and blues artists e sentiron a música propia. Porque a historia de América está escrita dende a perspectiva do leste, e pensábase que Alan Freed construíra un cruzamento entre o público branco e o rhythm and blues, converténdoo en rock and roll, polo 1954 ou 1955. Pero pasou antes aquí.

Antes dos 60, os EUA eran unha nación de culturas rexionais. A “cultura nacional” era simplemente a cultura rexional do nordeste, o centro do negocio editorial e musical. Moitos cantantes e músicos de Los Angeles gravaron en compañías locais que non podían garantir a distribución nacional do seu traballo, e, en consecuencia, nunca recibiron a fama e a fortu-

na que merecían. Para min, descubrir a súa música foi parte importante de descubrir Los Angeles. Pensei que o coñecía, pero non. Escoitei a Johnny Otis and Hunter Hancock na radio, e amei a gravación de 1959 de Big Jay McNeely de ‘There Is Something On Your Mind’ (foi o seu maior éxito, pero unha versión inferior de Bobby Marchan foi un éxito maior). Púxena tamén no filme.

Pero non me decatara de que McNeely creara un son máis radical ca o bebop. Era o máis innovador dos saxofonistas que se caracterizaban por “notas anormalmente altas, desapiadadas repeticións dunha mesma nota durante un coro enteiro, e o uso de notas graves con efectos tonais deliberadamente vulgares”, en palabras do crítico de jazz conservador Leonard Feather (citado en Shaw 1978: 170). Este estilo emerxeu nos últimos 40 coma unha protesta contundente contra o erro dos EUA ao non cumprir as promesas de liberdade á poboación negra durante a II Guerra Mundial. Era un berro de desesperación e rebeldía, e Big Jay McNeely levouno máis lonxe ca ninguén. Amiri

Baraka chamouno ‘Dadá Negro’: “A repetición da figura rítmica, un riff berrado, dende a insistencia da música do pasado. Era odio e frustración, rebelión e clandestinidade... non había compromiso, nada de sofisticación aburrida, só a elegancia de algo demasiado feo para ser descrito... McNeely, o primeiro “negrata” Dada da época, saltou, pateou, ouveou e finalmente sentiu o único espazo que a forma lle permitía. Tirábase de xeonllos, sen soltar nunca a trompeta, e camiñaba así polo escenario. E logo ía cara atrás, coas costas apegadas ao chan, e os pés polo aire, golpeaba e botaba por fóra, e cuspiá, e encolerizaba... Jay atopara unha fórmula social para os pobres, como Bird e Dizzy propuxeran para a clase media”. (Baraka 2000: 184-185.)

Hunter Hancock foi tamén o primeiro DJ en pór ‘Louie Louie,’ a versión orixinal de 1957, do Richard Berry, quen escribira a canción un ano antes, facendo dela un éxito rexional. Sempre admirara eu o ‘Louie Louie’ de Berry (para min, segue a ser a mellor versión), pero non coñecía o rango do seu traballo. Nunca tivera éxito fóra de Los Angeles, pero fixo algunhas das mellores gravacións dos 50. Unha delas, un blues falado que gravou no 1954, suxeríume o título do filme, e o solo de saxofón de Maxwell Davis é a música dos créditos do comezo. Davis é outro mestre esquecido do rhythm and blues de Los Angeles, un saxo tenor de gran versatilidade (fora infravalorado porque non tivera un son distintivo, podía tocar coma Big Jay McNeely ou Lester Young), e un dotado produtor e arranxista non só para Richard Berry, senón para moitos dos mellores cantantes dos 50. Descubriu tamén a Leiber e Stoller. Apareceron un día de 1950 en Aladdin Records sen teren cita. Davis, que era o director musical de Aladdin, deulles unha oportunidade de todos os xeitos. Daquela, tocáronlle dúas pezas, e de contado lles deu un contrato. Hai tamén bastante de Jerry Leiber and

2 N. d T. “coon”, no orixinal. Un termo pexorativo para designar persoas negras. Empregábase para actores e actrices negras que reproducían estereotipos raciais nos filmes, e etimoloxicamente sitúase a orixe en “barracoons” (barracóns, onde persoas africanas eran recluídas antes de viaxaren a América como escravas).

Mike Stoller en 'Sae do coche', sobre todo do catálogo da súa propia compañía de Los Angeles, Spark Records, que durou só dous anos, 1954 e 1955.

Dende logo, esta historia é só un pano de fondo en 'Sae do coche', pero agardo que o filme cando menos inspire curiosidade sobre a música.

O rock'n'roll foi traicionado por homes coma Dick Clark que permitiu un racismo que botaba fóra os artistas negros. De resultas, as carreiras de Berry, Hancock, e McNeely remataron prematuramente. O saxo era "demasiado negro" para o rock'n'roll cando entrou na súa fase racista, e foi substituído con guitarras. Big Jay perdeu o seu público e estableceuse de novo en Watts, onde medrara, cun traballo de carteiro. Hancock non podía aceptar o formato "40 principais" que conquistara a radio nos 60, reprimindo a creatividade dos disk jockeys, e indignouse de vez no 1968. Berry facía discos aínda en 1962 e conseguira o directo a duras penas, tocando en "afters" de Los Angeles. Vendera os dereitos de 'Louie Louie' en 1957 para comprar un anel de voda, pero reclamounos no 1985. Fixo máis cartos ese ano ca nos 30 anteriores. Johnny Otis e Art Laboe foron quen de sobrevivir, pero Otis estaba infeliz cos discos que fixera nos 50 para Capitol Records, e deixou de facer música nos 60 para se concentrar na loita polos dereitos civís dos negros. Cando volveu tocar en 1970, tentou contrarrestar a emerxente fórmula do 'Rock'n'Roll Revival', que esquecía músicos que el consideraba as auténticas orixes do rock'n'roll, coma Esther Phillips, Pee Wee Crayton, Charles Brown, Big Joe Turner, e T-Bone Walker. A Art Laboe mantíñao a lealdade dos seus ouvintes chicanos, do rhythm and blues dos 50.

Homenaxeí a Laboe cunha secuencia rodada no sitio do estadio El Monte Legion, outra paisaxe cultural que fora eliminada sen deixar rastro. Laboe e Johnny Otis (co seu compañeiro Hal Zeiger) organizaban concertos alá, pero agora está particularmente asociado con Art Laboe porque en 1963, Original Sound Records deu a coñecer 'Memories of El Monte,' escrito por Frank Zappa e Ray Collins para Cleveland Duncan dos Penguins, e Laboe fixo del o tema central. Dende logo, foi a música desta secuencia do filme.

Nos 50, Otis e Laboe moveran os seus concertos para El Monte, trece millas ao leste do centro de Los Angeles, xa que o acoso racial do Departamento de Policía de Los Angeles ás ordes de William H. Parker fixera cada vez máis difícil que as razas se mesturasen na cidade.

Cando fun ao Museo Histórico de El Monte para investigar polos espectáculos de Otis e Laboe, a curadora apenas sabía que aconteceran. Non me puido dicir nada sobre eles, nin había rexistros nos seus arquivos. Así e todo, lembrara vivamente a Cliffie Stone's Hometown Jamboree, un espectáculo en directo dende El Monte Legion Stadium retransmitido na KCOP-TV, que empezara no 1949, e non significou moito para min, aínda que me achegou ás carreiras de Tennessee Ernie Ford, Billy Strange, Merle Travis, Speedy West, e moitos outros.

Deime conta de que os nosos intereses eran parciais, tanto os meus coma os dela. Con todo, probablemente compartamos o desdén polo pop contemporáneo. Cousas da idade, supoño.

O rock, para min, morreu o 22 de decembro de 1985, o día do fatal accidente en furgón de D. Boon's. Con todo, gústame a música recente do norte, sobre todo Los Tigres del Norte. A música recente que hai no filme é de artistas mexicanos cantando en español, con énfase en Los Tigres. Os brancos coñecíanos, cando os coñecían, coma os popularizadores do narcocorrido, a balada dos narcotraficantes, pero para os inmigrantes latinos, eran a voz da xente, e o grupo máis importante dos EUA hoxe, con máis impacto ca Dylan e Springsteen xuntos.

O seu tema "Ni aquí ni allí" soa nos créditos do final. É o pranto dun inmigrante mexicano perdido entre dous mundos, unha canción de protesta amarga e por veces humorística. Vou citar só o retroso, no español orixinal:

En dondequiera es lo mismo
Yo no entiendo y no entenderé
Que mis sueños ni aquí ni allá
Nunca los realizaré.
Ni aquí ni allá, ni allá ni acá
Nunca los realizaré.

O filme é en inglés e en español, sen subtítulos. Quixen darlles unha posición privilexiada aos espectadores bilingües (son os únicos que poden entender o filme), e lembrarlles aos espectadores monolingües a súa desvantaxe cultural. Esta perversa escuridade tiña un propósito polémico. Los Angeles converteuse nunha cidade bilingüe, pero os falantes de inglés rexeitaban teimudamente aprender español, afastándose de boa parte da cultura local e comprometendo a súa destreza para entenderen as políticas da cidade. A cura é obvia: educación realmente bilingüe nas escolas de California para asegurar que todo o alumnado anglofalante aprende español, e que todo o alumnado hispanofalante aprende inglés. Só un sentimento nativista se oporía a esta simple iniciativa. Xa a animosidade contra os latinos é tal en California que ningún político ou educador mencionou a idea.

Así e todo, este programa de inmersión lingüística dual adoptouse en escolas de Chula

Vista, un suburbio de San Diego preto da fronteira con México. E funcionou. Os falantes iniciais de inglés aprenden español, e os nativos hispanofalantes aprenden inglés máis rápido e máis meticulosamente ca nas escolas exclusivamente en inglés.

A forma do filme non permite apoio, pero podo suxerir que é o que está a perder unha persoa monolingüe en Los Angeles.

Se California se convertese en bilingüe, habería máis entendemento entre "anglos" e latinos, e traxedias coma a destrución da Granxa Central do Sur poderían ser evitadas. En *Sae do coche*, o lugar ocupado pola Granxa Central do Sur é outra das paisaxes históricas esquecidas que se retrata. É a secuencia de crítica social aberta que deixei no filme, e o arame de espíño que o arrodea (que tamén aparece en tres planos seguintes) é o único que non me gusta que apareza. Tentei incluír a información esencial da Granxa Central do Sur no sinal que fixen: "Lugar da Granxa Central do Sur, 1994-2006, un dos maiores xardíns comunitarios dos EUA, arrasado o 5 de xullo do 2006

polo dono Ralph Horowitz cuxa recompra da propiedade dende a cidade de Los Angeles en 2003 é aínda misteriosa e legalmente cuestionable”. A batalla arredor da Granxa Central do Sur enfrontou aos granxeiros hispanofalantes contra o anglofalante Horowitz e a concelleira Jan Perry, e os dereitos morais dos granxeiros contra os dereitos legais de Horowitz. Aínda penso que o non entendemento cultural tivo bastante que ver no desenvolvemento da traxedia, facendo imposible o compromiso cando podería ser factible.

Malia Horowitz prometer desenvolver o lugar coma un centro de distribución para a manufactura de roupa Forever 21, aínda é un inmenso ermo de 14 acres. A Granxa Central do Sur debería estar aínda aí, pero non quería suxerir que a Barrelhouse e o estadio El Monte Legion deberían. O cineasta alemán Klaus Wyborny dixo unha vez que os edificios desaparecen cando os nosos sentimentos os abandonan. Os nosos sentimentos non abandonaran o estadio El Monte Legion e a Barrelhouse, non precisamos os edificios para soste aqueles sentimentos e lembranzas que crearon. Un edificio de beleza intrínseca debe ser preservado tanto como se poida, e un edificio útil non debe derivar nun edificio inútil, pero non é preciso preservar un edificio simplemente utilitario porque é unha reposición de recordos históricos. Isto sería unha nostalgia desorientada.

Sae do coche pode caracterizarse coma un filme nostálxico, pero é unha defensa da cultura artesanal e a “arte das termintas” (no sentido de Manny Farber, pero con máis precisión no sentido que Dave Marsh lle dá á frase no seu libro *Louie Louie*). Eu afirmaría que non é un sentimento inútil e reaccionario da nostalgia, senón unha nostalgia militante.

Cambia o pasado, necesítalo. Lembra as palabras de Walter Benjamin que cito no filme: nin a morte vai ser segura. Restaura o que se poida restaurar, coma as torres Watts. Reconstrúe o que se poida reconstruír. Re-abole o capitalismo. Lembra as inxustizas cometidas contra chineses, xaponeses, negros, gais, mexicanos, chicanos, e corrixeados. Pon ao Richard Berry, Maxwell Davis, Hunter Hancock, Art Laboe, e Big Jay

McNeely no Rock’n’Roll Hall of Fame. Trae de volta a Granxa Central do Sur. Só cando esas loitas se gañen podemos comezar a crear o futuro.

É tamén un filme triste, díxoo algunha xente (presupoño que entenden o español). É só un filme, porque o mundo en que

vivimos é triste, pero, como escribiu Jonathan Tel, ‘As grandes cidades son resistentes; a súa fealdade é inseparable do seu “serenexis”’(Tel 2010:21.) Los Angeles é, de certo, resistente e fea cando se mira en plano medio ou longo. Pero Roman Polanski suxeriu unha vez que ten outro tipo de beleza: ‘Los Angeles é a cidade máis bonita do mundo —vista de noite e de lonxe’. *Sae do coche* propón unha terceira visión: que Los Angeles é máis bonita cando se mira en primeiro plano, e a súa sensualidade non se atopa onde a maioría dos turistas miran.

* Tradución de Lara Rozados Lorenzo.

BIBLIOGRAFÍA

- BARAKA, AMIRI (2000), ‘The Screammers,’ *The Fiction of LeRoi Jones/Amiri Baraka*, Chicago: Lawrence Hill Books, 2000, pp. 184-185.
- GEBHARD, DAVID & WINTER, ROBERT (1985), *Architecture in Los Angeles: A Compleat Guide*, Salt Lake City: Peregrine Smith Books, 1985, p. 469.
- HAWTHORNE, CHRISTOPHER (2008), ‘It has no place,’ *Los Angeles Times*, 3 de decembro do 2008, p. E1.
- RAUZI, ROBIN (2009), ‘Traveler in her own backyard,’ *Los Angeles Times*, 25 de agosto do 2009, p. A23.
- SHAW, ARNOLD (1978), *Honkers and Shouters: The Golden Years of Rhythm and Blues*, Nova York: Collier Books, 1978, p. 170.
- SMITH, RICHARD CÁNDIDA (2009), *The Modern Moves West: California Artists and Democratic Culture in the Twentieth Century*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009, p. 156.
- TEL, JONATHAN (2010), manifesto sen título en NOEVER, PETER & MEYER, KIMBERLI, eds., *Urban Future Manifestos, Ostfildern*: Hatje Cantz Verlag, 2010, p. 21.
- VERGARA, CAMILO (2009), ‘Street “passion”,’ *Los Angeles Times*, 10 de abril de 2009, p. A29.
- WOLLEN, PETER (1993), ‘Into the Future: Tourism, Language and Art,’ *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century Culture*, Bloomington: Indiana University Press, 1993, pp. 209-210.