

De Pandora a Mr. Arkadin

[Les representacions fílmiques d'una Costa Brava simbòlica]

ÀNGEL QUINTANA

Tal com han demostrat alguns estudis de la nova historiografia cinematogràfica tota pel·lícula és un document sobre les mentalitats del moment històric que l'ha produït. En el cinema de ficció hi ha sempre una tensió entre una narració que vol ordenar uns esdeveniments i una representació que es proposa imitar o crear un món. Si volem estudiar la manera com un espai geogràfic concret, com és el cas de la Costa Brava, ha estat representat en algunes ficcions rodades en exteriors, podem contraposar dues metodologies, segons si contemplem l'espai ficcional des d'una perspectiva documental o simbòlica. La metodologia documental parteix de la revalorització dels segons termes del cinema de ficció rodat en exteriors. L'espai utilitzat com a decorat té un caràcter documental ja que remet a una realitat preexistent que el film ha utilitzat com a suport referencial. Així, si en una pel·lícula com Pandora d'Albert Lewin, deixem de costat els amors d'Ava Gardner i ens fixem com era Tossa de Mar als anys cinquanta,

podrem arribar a certificar que el film mostra una determinada idea de la població en aquesta època. Molt més interessant ens sembla l'anàlisi interpretativa on es parteix del supòsit que en el cinema de ficció tot espai té sempre un caràcter marcadament simbòlic com a decorat de la representació.

Si examinem l'ampli catàleg de llargmetratges estrangers que s'han rodat a la Costa Brava des de l'any 1930, en què Luís Buñuel i Salvador Dalí van L'âge d'Or a cap de Creus, no trigarem gaire a constatar que en els paratges de la Costa, el cinema mai hi ha buscat cap hipotètica realitat(1). El cinema s'ha limitat a projectar-hi un imaginari, convertint la costa en un espai simbòlic, en un indret on es pot arribar a fer possible el mite del paradís perdut. Generalment, la Costa Brava ha estat representada com el refugi d'ociosos personatges de ciutat que han intentat fer realitat molts dels seus somnis existencialistes. Ha estat utilitzada com un decorat on s'han projectat una sèrie de convencions a l'entorn del mite romàntic del paradís perdut, filtrades per l'impacte d'una determinada literatura

americana que des de l'època de la generació perduda reivindicava la necessitat de trobar refugis artificials per l'individu que es trobava de tornada de la pròpia amarga realitat. Molt poques vegades la Costa Brava ha aparegut representada com un lloc de treball, com un espai de quotidianitat i gairebé mai s'ha respectat la seva identitat.

Si partim de la pel·lícula més mítica que s'ha realitzat a la Costa Brava, Pandora d'Albert Lewin (1950), veurem que en ella la població de Tossa de Mar ha estat transformada en una població de la costa espanyola anomenada Esperanza. En aquesta població els pescadors parlen català –vist en el film com una llengua primitiva– i el matador Juan Montalvo –Màrius Cabré– és capaç de jugar-se la vida en la plaça de braus. El film d'Albert Lewin, que en el seu moment va ser incompès i actualment és una obra de culte, dibuixa una visió mítica del Mediterrani i una visió tòpica del caràcter espanyol, a partir d'un esperit hereu de la lost generation americana.

El mite mediterrani és el de Pandora, la qual segons la

mitologia grega va ser la primera dona mortal que va donar Zeus als homes. Pandora, esposa de Prometeu, va encarregar-se de guardar i vetllar un secret. La seva curiositat va acabar portant el mal a la humanitat. L'arrel grega del seu nom la defineix com a propietària de tots els dons. La utilització que Albert Lewin fa del mite de la feminitat es barreja amb el culte que el film realitza al voltant d'una deessa de l'star system, Ava Gardner. L'actriu és filmada com a mite i el film ens mostra com al seu voltant nombrosos homes poden arribar a perdre la raó. Per poder-se consolidar com a mite, Pandora/Ava Gardner necessita un paradís per poder existir, aquest espai imaginari és un paradís perdut anomenat Esperanza/Tossa de Mar.

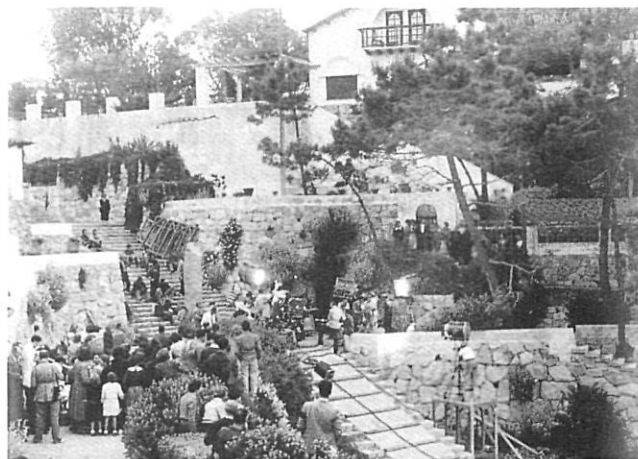
Albert Lewin dibuixa Esperanza/Tossa de Mar com un espai capaç de captivar a qualsevol escriptor de la lost generation, ja que el poble imaginari sembla haver estat elaborat per retalls trets d'algunes de les novel·les més significatives d'aquests escriptors. La fascinació per les curses de braus enllaça amb la

que sentia Ernst Hemingway a Fiesta, i els intel·lectuals que s'emborratxen en les tavernes ben bé podien protagonitzar algun capítol de Tendra és la nit d'Scott Fitzgerald. Per als personatges d'Esperanza, l'escapada només serà possible a partir de l'alcohol, l'art o l'esclavitud amorosa, sobretot mitjançant l'amour fou entès com un estadi de màxim alliberament. Albert Lewin permet que l'amor trobi un *camí dins del màxim ideal* femení recurrent a un altre mite, el de l'holandès errant, Van der Zee, que arriba amb el seu vaixell a Esperanza a la recerca d'una dona que sigui capaç de realitzar el màxim sacrifici per a ell. Només així, podrà arribar a redimir-se.

A Albert Lewin, l'espai real de Tossa de Mar, a causa de la seva condició de lloc aïllat que conservava tot el seu regust primitiu, li oferia nombroses possibilitats com a refugi d'artistes i responia a la imatge mitificada dels paradisos inabastables on un artista podia allunyar-se del món i de la civilització. El lloc no es trobava gaire lluny de Portofino, Rapallo a la Riviera Italiana o Saint Tropez a la Costa Brava. L'única diferència estava en què aquells llocs, en les ficcions, podien conservar la seva identitat real, mentre que *Esperanza s'havia de construir* com a població imaginària a partir de Tossa de Mar, afegint-hi elements que no formaven part de la seva realitat –tot el món dels braus, vist com a tòpic des de l'exterior.

Pocs anys després que Albert Lewin rodés Pandora, el cineasta madrileny Juan Antonio Bardem va rodar a Cadaqués, la coproducció internacional, *Los pianos mecánicos* (1965), protagonitzada per James Mason, Hardy Kruger i Melina Mercouri. El film era una adaptació d'una novel·la d'Henry François Rey i en ella

apareixen els mateixos tòpics sobre el paradís perdut que havien estat dissenyats a Pandora, fins al punt d'esdevenir-ne una mala còpia. Malgrat que l'espai on transcorre l'acció és Cadaqués –lloc que pocs anys abans Jaime Camino va convertir en paradís de la burgesia a *Los felices sesenta(2)*–, Bardem va dissenyar un espai imaginari anomenat Caldella, que és vist com un refugi d'estrangers ociosos. *Caldella és un lloc tancat, de difícil accés, marcat per la serenitat i la bogeria*. En aquest univers ple de personatges amb por de plantar cara a la realitat, la deessa és una noia anomenada Jenny –Melina Mercouri–, la qual es presenta dient: «No pretenc fugir de res. De vegades vaig al llit amb algun home amb la mateixa passió amb què prenc una copa». Els personatges del film lleixen Sota el volcà de Malcolm Lowry i cada cop que obren la boca pretenen articular una sentència de caràcter existencial. Caldella és per a



aquests personatges un refugi del qual difícilment poden escapar. L'únic que poden fer és acostumar-se a la beguda quotidiana i oblidar el que haurien volgut ser. En retratar Cadaqués/Caldella, Bardem no es preocupa de les restes de primitivisme del lloc. El film s'estructura a partir de la interrelació entre tres generacions. El passat només és

representat pel personatge de la vella –interpretat per la popular Maria de Cadaqués– que contempla el món des de la seva bogeria particular i canta una cançoneta en català, llengua que és vista amb perspectiva antropològica. El present és dels membres de la generació perduda, que beuen per fugir de la mort. El futur està exemplificat pels joves que volen fugir de Caldella i deixar que els seus pares consumeixin irremeiablement el temps que perden dia a dia.

La representació de la Costa Brava com a paradís perdut persisteix, encara que de forma emmascarada, a *Nicolás i Alexandra* (1971) de Franklin J. Shaffner. El film no observa el paradís perdut amb uns ulls propers a la *lost generation*, sinó que es troba més a prop de la idea romàntica de felicitat. Mentre les forces revolucionàries amenacen la tranquil·la vida del tsar Nicolau, aquest decideix refugiar-se a les costes de Crimea per oblidar les



per culpa d'una sèrie de foscos interessos familiars en la producció anglesa *Sombres acusadoras* (*Chase a Crooked Shadow*, 1958). El film protagonitzat per Richard Todd i Anne Baxter va ser rodat a Sant Antoni de Calonge i Palamós i és l'únic film estranger filmat a la Costa Brava on s'ha mantingut la identitat dels indrets.

A més de refugi, el paradís perdut també pot ser un lloc per la transgressió, l'alliberament i la superació dels plaers reprimits. Aquesta és la perspectiva que governa la novel·la neozelandesa de Janet Frame, *Un Ángel en mi mesa*. La protagonista de la novel·la és l'alter ego ficcional de l'escriptora, la qual després de viure en un clima d'absoluta repressió decideix trobar l'alliberament a les antípodes i viatja fins a l'illa d'Eivissa, on perd la virginitat amb un amant esporàdic. La versió cinematogràfica d'*Un Ángel en mi mesa* va ser signada pel Jane Campion i els paratges eivissencs van ser rodats a la Costa Brava, al poble empordanès de Selva de Mar.

El cineasta Joseph L. Mankiewicz va filmar, el 15 d'agost de 1959, a Begur i la platja de Pals algunes escenes del seu film *De repente, el último verano* (*Suddenly Last Summer*). La pel·lícula parteix d'un guió de l'escriptor Gore Vidal on

adapta una peça de Tennessee Williams. Tota la història gira al voltant d'un drama estiuenc localitzat en una indeterminada platja mediterrània. Les escenes de record del trauma, que són vistes com un estrany flash back oníric, constitueixen l'eix a l'entorn del qual s'articula tota la trama dramàtica. En l'escena clau, rodada a la Costa Brava, Mankiewicz aborda una sèrie de temes tabús pel cinema de l'època com són l'homosexualitat, el canibalisme, la pederàstia. L'apropament cap a aquests temes el duu a explorar el costat primitiu i inhòspit de l'ésser humà. En preguntar-se com representar, des d'una perspectiva herètica, allò arcaic i primitiu, Mankiewicz mostra l'altra cara del mite del paradís perdut. La costa és el lloc de vacances de Katherine –Liz Taylor–, el seu paradís particular que és evocat a un psiquiatre –Montgomery Clift. L'evocació, marcada per un flash back en el qual apareix sobreimpressionat el rostre de la protagonista, és mostrada com una alteració de la racionalitat, com un intent de despertar la condició primitiva alatèrgada en el subconscient. En el seu paradís perdut, un homosexual utilitza la seductora bellesa de Katherine com a esquer per cridar l'atenció dels jovenets del lloc. La tragèdia es produeix en el moment en què Sebastià, l'home que ha marcat les regles del joc, és devorat i desmembrat pels joves/caníbals de la població.

El filòsof Gilles Deleuze realitza en el seu llibre *La imagen tiempo* una interessant interpretació d'aquesta escena rodada a Begur: «El flashback descobreix sota la pederàstia del fill, l'existència d'un misteri orgiàstic, afeccions caníbalesques de les quals ell acaba essent víctima, lacerat, desmembrat pels seus amants de misèria al so d'una música

bàrbara... En l'obra de Mankiewicz, el flashback sempre descobreix la seva raó de ser, en aquests relats que fracturen la casualitat i que, en lloc de dissipar l'enigma el remet cap a altres enigmes més profunds» (3). Allò que interessa a Deleuze del film de Mankiewicz és la forma com es destrueix la lògica narrativa tradicional, com s'obre un esclat cap al primitivisme a partir d'una representació del malson. En certa manera, l'escena de *De repente*, el último verano anticipa les recerques d'un espai herètic i primitiu que Pasolini durà a terme als anys seixanta. Mankiewicz destrueix els tòpics romàntics per mostrar-nos com tota recerca originària ha de confrontar-se sempre amb les pulsions del primitivisme, amb el moment en què els instints suplanten a la raó.

L'exploració de les pulsions que dormiten en el subconscient i dels seus automatismes també va ser la voluntat de Luís Buñuel i Salvador Dalí, els quals van utilitzar els rocalls del cap de Creus com a decorat d'un dels grans monuments del surrealisme fílmic, *L'âge d'Or*. La pel·lícula, finançada pel vescomte de Noailles, continua essent una de les grans provocacions contra l'ordre establert i és l'obra inaugural de les diferents representacions fílmiques de la Costa Brava. En



aquest cas, el paradís és el món anterior a l'arribada de la racionalitat. Les roques són mostrades com a indret poblat per escorpins i per uns personatges marginals que responen al nom dels mallorquins. Aquests personatges veuen com una expedició integrada per capellans, militars, monges, ministres i algun representant de la societat civil es proposen arribar a la costa per fundar la futura Roma imperial. Mentre les autoritats posen la primera pedra, la càmera es desplaçarà amb una lleugera panoràmica per mostrar-nos com una parella decideix no reprimir el seu desig i fer l'amor per sobre dels rocalls de cap de Creus. El gran tema de *L'âge d'Or* és l'etern conflicte entre el sentiment de l'amor i qualsevol altre d'ordre religiós, patriòtic i humanitari. Tal com ha reconegut Freddy Buache: «Buñuel mostra com l'amor és capaç de fer esclatar l'ordre establert i demostra perquè és necessari fer esclatar aquest ordre si es desitja crear un humanisme que veritablement estigui a la mesura de l'home; és a dir, un humanisme sense l'engany dels idealismes i dels artificis de la llibertat» (4).

En l'univers de Buñuel i Dalí, els rocalls del cap de Creus són la representació del món originari, el qual té forçosament la característica de paradís. Buñuel i Dalí trenquen amb la tradició iconogràfica occidental que associa el paradís amb la idea de jardí i en mostrar els rocalls àrids proposen una representació abstracta de l'univers originari entès a la vegada com un inici i com una fi del món. En aquest paradís àrid s'originen les pulsions interiors i espirituals, les quals entren en crisi amb la moral que procura reprimir-les.

El cap de Creus també pot ser un espai límit, proper a la fi del món, per on transitarà

un unicorn mitològic i on encara serà possible viure una difícil aventura, tal com demostra *El faro del film del mundo* (*The light at the Edge of the world*, 1971) de Kevin Bilington, una coproducció americano-espanyola –en la qual va intervenir Alfredo Matas– protagonitzada per Kirk Douglas, Yul Brynner i Fernando Rey. El film és una discreta adaptació d'una de les novel·les més excèntriques de Jules Verne.



El primitivisme, com a símbol d'identitat del tercer món, va ser també dels valors programàtics del moviment conegut amb el nom del Cinema Novo brasiler. La figura més carismàtica d'aquest moviment, Glauber Rocha va filmar a Sant Pere de Roda i al cap de Creus, amb coproducció amb l'empresa Filmscontacto –una productora clau en el desenvolupament de l'escola de Barcelona– el film *Cabezas cortadas* (5). El film era la primera pel·lícula que Rocha rodava lluny del seu país i en ella parlava del seu particular paradís perdut: la badia de Todos los Santos i el paisatge del Sertao brasiler. El film presentava al dictador Díez II, vell i cansat, que des de l'Estat espanyol, se sentia assetjat pels records d'Eldorado, el seu poder i els seus actes. *Cabezas cortadas* contraposava dos universos contradictoris: Eldorado i el

món de l'exili. Durant la major part del film, el paisatge empordanès va ser transformat en una peculiar representació d'Eldorado, on no existia la riquesa sinó la fam i on no era possible arribar a la plenitud. La quimera impossible de la mitologia sud-americana és l'espai des d'on es poden cercar les arrels de l'imaginari subconscient col·lectiu, el qual es manifesta i es transmet mitjançant les tradicions. La recerca d'aquest primitivisme és una de les finalitats de Rocha, que amb la seva manera de fer reivindicava la pobresa tècnica, l'estètica de la fam com a element fonamental de l'art del tercer món.

Orson Welles va rodar el 1955 a diversos indrets de l'Estat espanyol una de les obres més curioses de la seva carrera, *Mister Arkadin*, on a partir del personatge d'un magnat —una variació de Charles Foster Kane— representava l'omnipresència del poder en un univers sense distància(6). Welles va realitzar una de les primeres aproximacions filmiques a l'entorn de la idea de l'home sense un refugi, sense un paradís a l'abast, el qual es troba en un procés de trànsit continu per un continent on s'ha anul·lat la distància. Tal com va assenyalar el crític Maurice Schérer (Eric Rohmer) a la revista *Cahiers du cinéma*, la fortuna de Mr. Arkadin, està menys feta de possessions que del poder eminentment actual, de desplaçar-se, d'estar present, gairebé al mateix temps a qualsevol punt del planeta»(7).

És curiós que un film sobre la naturalesa de l'home com a ésser incapaç de buscar refugis, hagi de recórrer també a una representació de la Costa Brava com a símbol del paradís. El luxós hotel La Gavina de S'Agaró i el seu espai proper de la Senya Blanca van representar en el món ficcional

d'Orson Welles un hotel situat en una tranquil·la platja mexicana. El paper de Mèxic dins d'aquesta història sense fronteres físiques, que



transcorre gairebé enterament a Europa, no deixa de ser curiós. Mèxic és el lloc on viu Sophie, l'antiga amant de Mr. Arkadin, on el detectiu encarregat de descobrir pistes sobre la seva personalitat intueix que és la víctima d'una operació maquiavèlica i on, finalment, cau una de les múltiples màscares que cobreixen el rostre carnavalesc del personatge central. A Mèxic, Mister Arkadin es dedica a fer ostentació del seu poder en luxoses festes. Per a ell, Mèxic/S'Agaró constitueix un paradís orgiàc, allunyat dels rocambolescos laberints de l'Europa de la postguerra.

Curiosament, totes les visions estrangeres de la Costa Brava han tingut sempre un fort component simbòlic i han distorsionat l'espai real per ajustar-lo a les necessitats dels diferents discursos. Existeix, però, alguna representació realista de la Costa Brava que destrueixi les diferents visions mítiques? La resposta la trobem en una pel·lícula de producció catalana, *La piel quemada* de Josep Maria Forn. L'any 1967 quan el desenvolupament econòmic i turístic havia

transformat el paisatge i les estructures socials de la Costa Brava, Josep Maria Forn va rodar a Lloret de Mar un film renovador que pretenia incidir en les contradiccions de l'anomenada societat del desenvolupament. A *La piel quemada*, hi van confluïr dos temes claus que estaven transformant la realitat socioeconòmica catalana: el «boom turístic» i els problemes de l'emigració andalusa cap al nord. El film, protagonitzat per Antonio Iranzo i Marta May, narra la història de José, un treballador andalús que s'havia establert a Lloret per fer fortuna mentre esperava l'arribada amb tren des d'Andalusia de la seva família. Josep Maria Forn va voler parlar de la repressió sexual a la Catalunya dels anys seixanta i de la forma com en la costa es consolidava una certa mà d'obra barata provinent de les terres del sud. El significatiu títol del film, *La piel quemada*, feia referència a dues formes de bronzejat: el dels turistes del nord que busquen el sol a les paltges i el dels obrers del sud que treballen en la construcció amb l'esquena sota el sol. *La piel quemada* s'insertava perfectament dins del moviment regeneracionista, que va tenir lloc en el cinema espanyol dels anys seixanta i que pretenia obrir les tancades estructures de l'escleròtic cinema comercial cap a una certa realitat social.

Curiosament, però, malgrat els anys transcorreguts, *La piel*



quemada continua essent l'única pel·lícula rodada en algun indret de la Costa Brava, on el cinema no ha intentat transformar l'espai en un lloc mític, sinó que ha procurat que una certa realitat acabés imprimint les seves empremtes en les imatges.

Àngel Quintana



Notes

- (1) Algunes de les reflexions d'aquest article, ja havien estat apuntades en una comunicació presentada a les primeres Jornades de Recerques Cinematogràfiques. Veure: Àngel Quintana, «Un espai per uns paradisos perduts: Rodatges estrangers a la Costa Brava». *Cinematògraf*, Barcelona: Societat catalana de Comunicació, pàg. 257-274.
- (2) Sobre el rodatge de *Los felices sesenta* resulta molt interessant l'article: Jacques Doniol-Valcroze, «Lettre de Cadaquès». *Cahiers du cinéma*, núm. 149, novembre, 1963, pàg. 35-37.
- (3) Guilles Deleuze, *La imagen tiempo*, Barcelona: Paidós, 1987, pàg. 75.
- (4) Freddy Buache, Luís Buñuel, Madrid: Labor, 1976, pàg. 39.
- (5) Sobre el rodatge de *Cabezas cortadas* apareix una àmplia documentació en el llibre: Augusto M. Torres, Glauber Rocha y Cabezas cortadas. Barcelona: Anagrama, 1970.
- (6) La història del rodatge de Mr. Arkadin està àmpliament documentada en el llibre: Esteve Rimbau, Orson Welles, una España inmortal. València: Filmoteca Espanyola i Filmoteca de la Generalitat valenciana, 1993.
- (7) Maurice Schérer, «Une fable du XX siècle», *Cahiers du cinéma*, núm. 61, juliol de 1956.