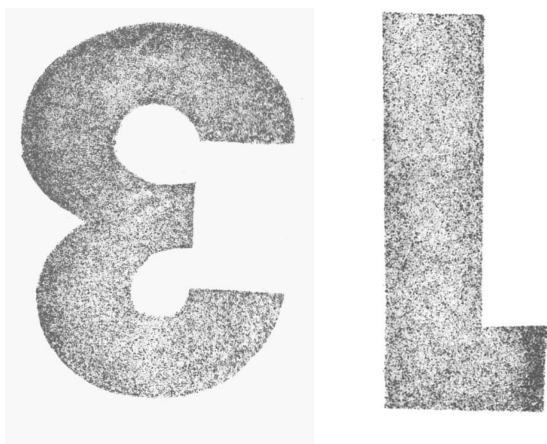
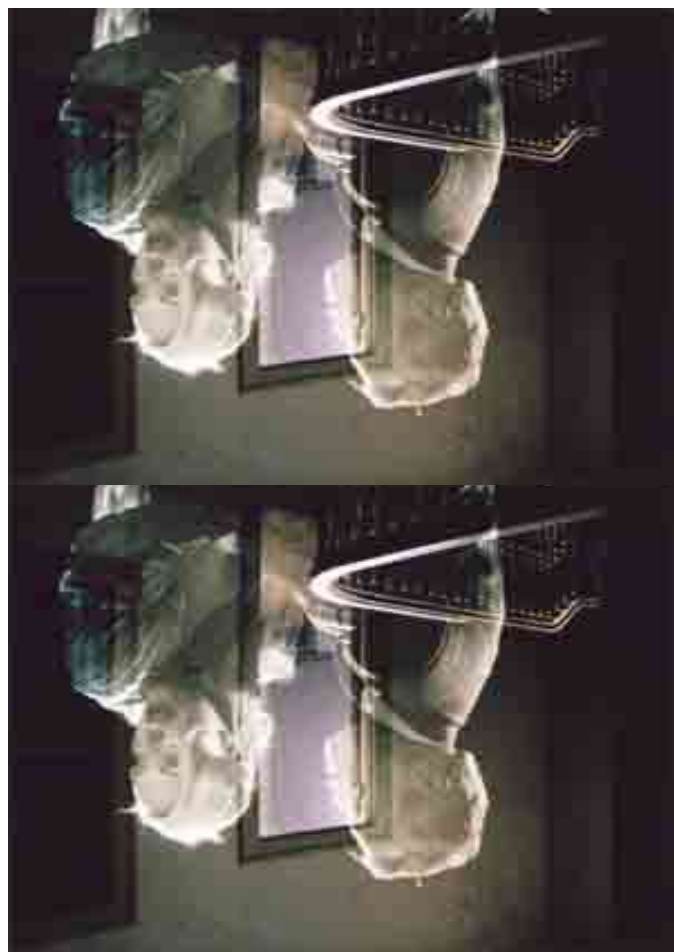


Pat O'Neill

CINEMA INVISIBLE



* XCENTRIC



· **The Decay of Fiction**, Pat O'Neill. Estados Unidos, 2002. 73 min, 35 mm

PAT O'NEILL: EL MÀXIM EXPONENT DEL CINEMA D'AVANTGUARDA

Es pot escriure una història completa del sud de Califòrnia al voltant dels termes «aigua» i «poder».

Carey McWilliams, Southern California

[...]

The Decay of Fiction (2002) va ser el cosí urbà del western, el cinema negre. Allà on la ment de Haskell, el protagonista d'aquest gènere, havia sostingut Water and Power, la unitat d'aquest film és espacial; tot té lloc en un sol edifici, un dels històrics i més famosos de Los Angeles, l'Ambassador Hotel.

Dissenyat per Myron Hunt i inaugurat el 1921, l'hotel de luxe d'estil mediterrani va ser un catalitzador de l'expansió de la ciutat cap a l'oest al llarg del corredor de Wilshire, fabulat en la indústria de l'espectacle i les tradicions polítiques de Los Angeles des de la dècada de 1930 fins a la de 1960. S'hi van celebrar diverses gales de l'Acadèmia, entre les quals la primera en què es va utilitzar l'estatueta de l'Oscar, i el seu club nocturn, el Coconut Grove (decorat originàriament amb palmeres de paper maixé del decorat de The Sheik), era un dels més esplèndids de la ciutat; Richard F. Nixon hi va pronunciar el discurs del Checkers i Robert F. Kennedy va ser assassinat a la cuina el 1968. Des que va tancar les portes el 1989, ha provocat diversos escàndols civils i, tot i que no té cap altra utilitat, ha estat l'emplaçament de més de mil pel·lícules. A més del

coneixement públic de l'edifici, del qual O'Neill participava, té més connexions personals amb el cineasta, ja que un oncle seu hi havia fet de músic. L'Ambassador, un monument històric de l'arquitectura i la urbanització de la ciutat, proporciona, per tant, un punt de contacte entre la història personal d'O'Neill i una col·lecció rica i incomparable dels temes de la identitat cultural de la ciutat. La història de Los Angeles s'hi troba sedimentada en ruïnes.

Confinat a l'interior de l'Ambassador, The Decay of Fiction és estructuralment més simple que cap dels anteriors films madurs d'O'Neill. Està constituït per tres recursos principals que junts emmarquen la posició de subjectivitat individual en la interacció entre el lloc i el cinema. El seu fonament i la característica dominant és el lloc, que es manifesta de nou en una fluïda relació de parades de càmera i preses de tràvelings de l'hotel filmades en color. Aquesta arquitectura, mig film i mig escaiola, està dominada pel segon recurs: drames humans enigmàtics que s'alcen com a pel·lícules mig recordades, mig imaginades. I generada enmig de tot això, acaba apareixent la tercera realitat, tot el que brolla des de l'inconscient del cineasta.

La càmera d'O'Neill segueix durant el dia les ombres que es mouen per l'estructura laberíntica i la gespa i els camins dels voltants a través dels passadissos, els restaurants i els salons de ball, ara decadents i deserts, baixant fins a les cuines subterrànies i tafanejant per les habitacions. A l'elegant ballet geomètric d'aquestes seqüències, O'Neill hi introdueix una filigrana dilatada d'estampes narratives, fragments de les vides dels clients de l'hotel, filmats en blanc i negre i en temps real: el director, les serventes i el personal de cuina, els artistes i els públics, brètols i polis perseguint-los. Tot i que l'estructura arquitectònica sembla sòlida i permanent, les figures humanes que apareixen superposades són transparents i

The Decay of Fiction, Pat O'Neill



incorpòries; més que habitar-les, rondon per les habitacions i els passadissos abandonats o la piscina buida: són una materialització fílmica brillant dels records de l'hotel, els fantasmes dels clients que se'n van anar fa molt de temps. Però si aquestes ombres elèctriques van passar una vegada per l'hotel, la seva casa autèntica va ser el cinema negre, el gènere en què el compromís de Hollywood amb la ciutat va ser més convincent. Els seus personatges i la roba i les narratives amb què parpellegen per agafar vida, tot ressona amb les convencions del cinema negre; els fragments de converses fugitives i fins i tot les preses de *Sudden Fear*, *Possessed*, *His Kind of Woman*, *Detour* un altre cop, *The Big Combo* i una dotzena més de films del gènere ressonen per l'arquitectura d'aquest film i floten per la seva emulsió.

Alguns dels personatges tornen a aparèixer i formen vincles narratius provisionals: Jack, l'espectral director, per exemple, perd els estrepes tan sovint que és acomiadat, però tot i que les cambres mostren la seva commiseració, encara s'ha de trobar amb les seves connexions nefandes. En un altre lloc, una prostituta que vol estafar un client s'està empolainant per fer-se passar per una aristòcrata europea que ha patit una crisi esquizofrènica; un agent té problemes amb la seva cantant i la direcció; els polis són sempre immanents; i després de l'assassinat de Kennedy (que se sent com una emissió de ràdio fora d'enquadrament), els cuiners traumatitzats es reuneixen per consolar-se els uns als altres. El melodrama d'aquestes intrigues fantasmals s'entrellaça amb el melodrama de les ombres que travessen les parets i els núvols de tempesta que es veuen passar rabent per les finestres trencades. L'espai unificat, la combinació sostinguda d'aquestes dues tècniques —els trèvelings de color per tota l'arquitectura i les figures en blanc i negre que s'hi descobreixen— i aquestes implicacions de la narrativa permeten a O'Neill de crear un llarg poema cinematogràfic més unificat i accessible que els que havia fet abans.

Tot i que sembla ser una revisió dràstica de les convencions de la pel·lícula narrativa, el film té un fort vincle tant en la indústria com l'avantguarda del gènere dels films d'hotels, des de *Blood of a Poet* (Jean Cocteau, 1930) i *Grand Hotel* (Edmund Goulding, 1932) fins a *Last Year at Marienbad* (Alain Resnais, 1961), *The Chelsea Girls* (Andy Warhol, 1966) i *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), entre molts altres, no cal dir-ho. Com és habitual en aquests films, els espais públics i privats enllaçats de l'hotel constitueixen una arquitectura material que aporta una arquitectura narrativa; les persones i les històries, que altrament només estarien mínimament relacionades, es poden trobar en un punt comú, i la interacció

per a la banda sonora del seu film recopilatori, *Loose Ends*), «on passadissos inacabables donen pas a passadissos deserts i silenciosos, marcs de portes esculpits, una successió de portes, galeries, passadissos transversals que donen al mateix temps a salons buits.» Aquí estan descrits amb precisió els trèvelings a través dels entorns socials i imaginats del segle passat amb els quals O'Neill anima les seves històries.

A mitja pel·lícula, el trobem assegut en un d'aquests salons buits, escrivint a màquina, fins que para esment en una dona fantasmal. Tant si està escrivint el guió de rodatge d'aquest film com si no, l'autoretrat és una figura sorprenent per a un cineasta l'obra del qual havia estat fins ara decididament visual, antiverbal i antinarrativa. Però la metàfora amb prou feines s'aguanta. El poder de la ficció ha decaïgut i cap trajectòria dramàtica unificada pot contenir aquests fragments de drama. Des de la pintura escrostonada, els vestibuls desmanegats i les ruïnes de la narrativa, el tercer recurs principal de composició es va reafirmant a si mateix; el repartiment de personatges i els efectes especials, categòricament més estrafolaris que els de la diegesi principal i que s'assemblen a les visions subconscients dels primers films que O'Neill havia reprimat en aquest, tornen a escena.

Sortint desbocats des de la identitat de l'hotel, el mitjà i el cineasta, aquests dimonis apareixen per primer cop en una pel·lícula dins de la pel·lícula —potser una projecció insinuada a l'hotel— quan la prostituta va cap a l'habitació del client. Parlant per ell, els fragments parlats de la banda sonora de *The Big Combo*, «T'he estat esperant molt de temps»; però n'obt més del que n'ha pagat i la seva habitació es converteix en un dels primers curts d'O'Neill. Sota un parell de bombetes elèctriques en una pantalla interpolada, unes extravagants criatures semihumanes es posen a ballar; altres pantalles afegides introdueixen personatges de còmic, fragments de seqüències i més aparicions estranyes, que cobren vida i a continuació desapareixen com si saltessin els ploms. El que passa per vida normal a l'hotel dura una estona, però aleshores, com exclama la veu de Jack Palance a *Sudden Fear*, «Estic tan boig per tu... que et trencaria els ossos», la pantalla i els seus frenètics fantasmes tornen a aparèixer, aquesta vegada dominats per un gran nu hermafrodita. Al principi esporàdiques, aquestes crisis psíquiques són cada cop més freqüents, sobretot després de l'assassinat de Kennedy. Els fragments del troteig d'una altra pel·lícula de cinema negre en un hotel, *His Kind of Woman*, ens fan baixar cap a les regions inferiors de l'Ambassador, a baix la classe

intermitent entre les seves històries pot agafar el lloc d'un substancial desenvolupament narratiu i dramàtic en qualsevol d'elles. L'observació del Dr. Ottersschlag —«Un hotel magnífic! Gent que arriba, gent que se'n va, mai no passa res»— suggereix tant la indirecció narrativa circulant com el seu enquadrament arquitectònic, que aporten una unitat més integral del que havia permès l'estructura d'expedient dels anteriors films d'O'Neill. Però tot i que *Blood of a Poet* i *The Chelsea Girls* són els models més evidents per a l'elevació de la forma abrupta i segmentada dels primers curts d'O'Neill cap al format més llarg, *Last Year at Marienbad* és fenomenològicament el més semblant. La barreja d'oblit, reconeixement i desreconeixement, i la nostàlgia del record i el desig que donen forma al film de Resnais són anàlegs al viatge que O'Neill emprèn cap a la inconsciència de l'Ambassador. «Un cop més, per aquests passadissos, a través d'aquestes sales, d'aquestes galeries, en aquesta estructura, d'un altre segle, aquest hotel enorme, luxós, lúgubre i barroc», recita amb to pla la veu superposada de la famosa presa inicial de *Marienbad* (un text que fa ben poc, tot i que en un altre segle, l'amic d'O'Neill, Chick Strand, havia manllevat

The Decay of Fiction, Pat O'Neill



treballadora i a dalt el luxe. Alçant-se des d'aquí, les aparicions s'acaben imposant i, a les estances que fa molt de temps havien estat habitacions elegants, escenifiquen el seu aquellarre. Una dona nua va fent la roda oculta entre la gernació del saló de ball Embassy, i s'hi van afegint els altres fantasmes: dos homes cepats amb caps d'animals desconeguts, l'ombra d'una dona nua amb ales, un astronauta amb una bola d'un ull com a cap, cares retallades de revistes, un esquelet que s'estira en una butaca. Com un altre cercle de l'infern i molt més estrafolari fins i tot que els déus i les deesses d'Inauguration of the Pleasure Dome, de Kenneth Anger, les seves múltiples superposicions atapeixen l'hotel i desplacen els hostes normals, mentre les seves converses, sentides en densos bucles, estan esquitxades per crits i fragments de sons desconeguts. Al final, decebuda amb el seu amant, la dona jove se'n va de l'hotel, i mentre els núvols negres retronen al cel, el sol es pon i *The Decay of Fiction* acaba.

[...]

Extret de:
JAMES, David E. *The Most Typical Avant-Garde. History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*. University of California Press, Berkeley i Los Angeles, 2005, pàg. 428-440.

Programador: Antoni Pinent



The Decay of Fiction, Pat O'Neill