

JULIÀ GUILLAMON

JOAN PERUCHO
I LA LITERATURA
FANTÀSTICA



Empúries

Julià Guillamon

Joan Perucho i la literatura fantàstica

Editorial Empúries

Barcelona

© Julià Guillamon, 2019

Primera edició: Edicions 62, 1989

Primera edició de la nova versió: gener del 2020

© d'aquesta edició: Edicions 62, s.a.

Editorial Empúries

Diagonal, 662-664. 08034 Barcelona

info@grup62.com

www.editorialempuries.cat

Fotocomposició: gama, sl

DIPÒSIT LEGAL: B. 27.779-2019

ISBN: 978-84-17016-98-2

El paper utilitzat per a la impressió d'aquest llibre
té la qualificació de paper ecològic
i procedeix de boscos gestionats de manera sostenible.

Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública
o transformació d'aquesta obra requereix l'autorització escrita de l'editor;
la llei preveu sancions per als infractors.

Si necessiteu fotocopiar o escanejar algun fragment de l'obra,
podeu sol·licitar permís al Centro Español de Derechos Reprográficos,
a través del portal www.conlicencia.com
o bé trucant als telèfons 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

Tots els drets reservats.

SUMARI

Pròleg a la segona edició	9
PERUCHO POP	15
<i>Attack of the crab monsters</i> – Terence Fisher i la renovació del gènere fantàstic – El canvi d'estil de Roger Corman – <i>Midi-Minuit</i> històric – Godard, Fellini i el fantàstic – « <i>Le merveilleux est toujours beau</i> » – Surrealisme i sociologia – Freud a la <i>trattoria</i> – L'estrany univers de The Beatles – <i>Bande dessinée</i> i erotisme – Poesia decadent i simbolisme – « <i>Entrée des médiums</i> » – Tomàs Safont al club nàutic – El jardí de Bomarzo – L'heràldica de la mort – Tuset street – Memòria de la infància – Dues vies per a la literatura de vampirs al segle xx – De Dràcula a Gilles de Rais – Eliade i la decadència d'Occident – Una deserció i una represa	
TEORIA DEL DIP.	91
«Els vampirs» a <i>Destino</i> – La llum solar – Del positivisme moral al positivisme científic – Dom Calmet i les <i>Dissertations</i> – Stoker, Murnau i Dreyer – La novel·la científica – Antoni de Montpalau i l'ordre – Romanticisme i Il·lustració – El <i>Tractat de genitura</i> – Les metamorfosis de Satan – Viatge a Praddip – La defensa tacticocientífica – Armes contra els vampirs – Agnès d'Urpí i Mina Harker – Presència i indu-	

mentària del vampir – El castell i la geografia del *roman noir* – Exorcismes laics – Jaume Villanueva: l'erudició com a mètode – La malaltia de Cabrera – Eros i vampirisme – Alliberament del no-mort – Alteracions de la natura – Montpalau romàntic – La carta no revelada de Madoz i Fontaneda

EL QUE ESTÀ ESCRIT 163

Todorov i el problema del gènere de *Les històries naturals* — *Fairy story* i la novel·la científica — «Jonàs el desenterrat o el lladre de cadàvers de Chertsey Barn» — L'humor i l'inconscient — Discurs sobre la paròdia — Pràctiques hipertextuals i transposició — El grau segon de l'escriptura — Iniciació al viatge — Litografies de Barcelona — Antoni de Montpalau a la Catalunya ciutat — Algunes qüestions d'estratègia militar — Cartografia de l'imaginari — Els noms de l'aventura — Roman Polanski o l'estilització del mite — La música de les esferes — «Lascia ch'io t'ami sempre» — Perucho estructuralista? — John Barth: «Torniamo all'antico, sarà un progresso»

Bibliografia i filmografia 241

PERUCHO POP

Attack of the crab monsters – Terence Fisher i la renovació del gènere fantàstic – El canvi d'estil de Roger Corman – *Midi-Minuit* històric – Godard, Fellini i el fantàstic – «*Le merveilleux est toujours beau*» – Surrealisme i sociologia – Freud a la *trattoria* – L'estrany univers de The Beatles – *Bande dessinée* i erotisme – Poesia decadent i simbolisme – «*Entrée des médiums*» – Tomàs Safont al club nàutic – El jardí de Bomarzo – L'heràldica de la mort – Tuset street – Memòria de la infància – Dues vies per a la literatura de vampirs al segle xx – De Dràcula a Gilles de Rais – Eliade i la decadència d'Occident – Una deserció i una represa

Entre 1940 i 1957 el cinema fantàstic va tenir una etapa d'estancament. Els mites del cinema de terror havien quedat fossilitzats a la pantalla. Bud Abbott i Lou Costello, estrelles del cinema popular, se'n burlaven. Les produccions de sèrie B tenien cada cop menys substància. RKO va ocupar el lloc d'Universal Pictures com a productora de cinema de por i va deixar de banda les històries clàssiques de vampirs, frankensteins i homes llop. Després de la Segona Guerra Mundial, els camps de concentració i la bomba d'Hiroshima, no era un bon moment per als vampirs amb capa. A *The Vampire Cinema* (1977), David Pirie assenyala dues sortides possibles a aquest estancament. El cinema fantàstic es podia barrejar amb la ciència-ficció, un gènere lligat amb la cursa de l'espai que permetia explorar metafòricament els terrors socials: la guerra nuclear, la invasió d'éssers procedents de Mart (o de la Unió Soviètica). També es podien incorporar tècniques televisives per aconseguir imatges més impactants i plantar cara a la televisió —que començava a guanyar terreny al cinema— amb les mateixes

armes. Les pel·lícules d'RKO dels anys quaranta i cinquanta són fantasies pseudocientífiques, amb dinosaures de goma que travessen les ciutats i escampen la destrucció pels carrers: no gaires pel·lícules, i de patacada. En el cinema, en la literatura, en l'art, tothom reclamava realisme. A qui li interessaven, els monstres de goma?

El cinema de por dels anys quaranta i cinquanta no és gaire interessant, i cap a 1957 començava a estar passat de moda. La gent estava farta de catàstrofes. Les pel·lícules d'invasions marcianes i contaminacions nuclears quedaven molt lluny dels problemes del jo. En els primers anys després de la Segona Guerra Mundial, la por havia estat un fenomen col·lectiu: els aliats contra l'Eix, els americans contra els russos. A mitjans dels anys cinquanta, la societat de consum atorgava un nou protagonisme a l'individu. La manera de fer por a aquest home renascut de la postguerra no era enviar-li un llangardaix perquè li esclafés el cotxe. Calia explorar-ne la psicologia: el desig sexual, la por de la mort, l'afany de possessió, el pes del passat, la culpa. Tots aquests elements convergeixen en els mites, que són un mirall de l'home concret.

Els temes del cinema de por dels anys quaranta i cinquanta —les grans ciutats robotitzades, el món polititzat i en guerra silenciosa— no permetien abordar aquesta nova realitat del jo. La literatura del segle XIX, l'expressionisme alemany i els clàssics del cinema americà dels anys trenta, en canvi, hi connectaven. El 1958, Terence Fisher va estrenar *Dracula*, amb Christopher Lee al paper del vampir, i tot va canviar. Va establir un pont amb l'època gloriosa del cinema de por, saltant-se els darrers vint anys de vampirs de pega. Va estudiar el personatge des del punt de vista estètic, antropològic i psicològic. I, a partir d'aquí, el va tornar a posar en circulació perquè mossegués la psique de la gent.

Aquesta recuperació dels mites del cinema fantàstic va anar acompanyada de molta literatura crítica i periodística. A França, l'altaveu oficial va ser la revista *Midi-Minuit Fantastique*, que l'editor Éric Losfeld va publicar entre 1962 i 1972.

El 1962, ja hi havia l'exemple de *Famous Monsters* als EUA (encara que aquesta revista, i d'altres de semblants, participés d'un esperit molt diferent) —deia Michael Caen, redactor en cap de *Midi-Minuit Fantastique*, al número 9 de la revista, del juliol de 1964—. Hi van aparèixer els molt interessants treballs de Michel Laclos i els de l'equip que havia col·laborat al famós número 20 de *Cinéma 57*. Hi havia, sobretot, una notable millora de la producció fantàstica distribuïda a França; les obres de Fisher, les de Powell, Crabtree, Hayers o Cass substituïen a les nostres pantalles les enormes bèsties que aterrien, força malament, el públic dels grans bulevards. [...] Es tractava no només d'afirmar la importància del gènere —tot i que sense denigrar ni el western ni la comèdia musical—, sinó també de dedicar-nos a un estudi minuciós i aprofundit que fins aleshores no havia emprès ningú, ja que els articles sobre el fantàstic eren massa breus i esparsos, quan no eren plens d'intencions polèmiques, o paròdiques.

El primer número de *Midi-Minuit Fantastique* va sortir al carrer l'abril de 1962 i va ser un monogràfic sobre Terence Fisher, que des del 1957 havia filmat dos frankensteins, dos dràcules, una nova versió de *La mòmia* i una adaptació d'*El gos dels Baskerville*, d'Arthur Conan Doyle. *Dracula* i *The Brides of Dracula* (1960) atorgaven una grandesa inèdita al personatge del vampir: la versió de Tod Browning del 1931, amb Béla Lugosi, anava a parar a la vitrina dels antecedents il·lustres. Dràcula despertava del taüt centenari amb ganes de fer mal. Era un home guapot, apassionat i cruel. Anava vestit amb una capa vermella i negra, un *look* una mica antic, però no era car·rincló: la moral, l'erotisme, la psicologia, la religió, hi estaven tractades des del punt de vista de la cultura juvenil.

La primera pel·lícula de Fisher per a Hammer Productions, *The curse of Frankenstein* (1957), estava protagonitzada per Christopher Lee, un Frankenstein amb cara de mort, mig podrit, d'un color verd cendra. Fisher va estudiar amb detall la novella de Mary Shelley i la versió cinematogràfica de James Whale del 1931, interpretada per Boris Karloff, amb el cap recosit i ple de claus. Així, doncs, el seu Frankenstein dialogava amb la novella original i amb la pel·lícula clàssica. Fisher volia millorar aquells aspectes que trobava poc consistents de la versió de Whale, recuperar el sentit filosòfic del llibre i actualitzar alguns elements que li semblaven poc realistes:

En aquesta pel·lícula he intentat fer plausible el fantàstic, inserir-lo en un context que el fes versemblant; contràriament als films de Whale i de Browning [...] El materialisme fantàstic és l'única via de renovació del gènere. Vet aquí per què m'interessen tant les idees, el contingut: per fer-lo casar amb el *parti pris* de la posada en escena. Tampoc no negligexo el costat freudià ni l'aspecte sexual: calia mostrar la passió, l'atracció que senten les víctimes pel botxí, i alhora la repulsió.

A Terence Fisher, el cinema fantàstic dels anys quaranta i cinquanta no li agradava gens. Trobava que els americans eren refractaris al misteri i que s'enamoraven d'uns monstres que semblaven pepes. Ell volia connectar el cinema amb el mite i remoure les creences de la gent:

En nosaltres encara subsisteixen algunes supersticions ben arrelades, i no serà la bomba atòmica el que les destrueixi. És a aquest inconscient col·lectiu que cal apel·lar si es vol arribar a la gent, fer que se senti preocupada. Aquestes creences en allò sobrenatural encara són molt fortes a Anglaterra, cosa que sens dubte lliga amb el nostre caràcter. Els americans, per exemple, són molt més directes.

Del cinema fantàstic nord-americà només li interessaven les pel·lícules de Roger Corman basades en els contes d'Edgar Allan Poe. Corman era un factòtum del nou cinema popular. Va debutar el 1955 amb un *western*, *Five Guns West*. Filmava dues pel·lícules l'any, com si res. La seva primera pel·lícula fantàstica, *Day the World Ended*, recrea el tòpic de l'holocaust atòmic. Cinc homes i dues dones sobreviuen en una catàstrofe nuclear: eren en un congost, a recer de la radiació, quan va esclatar la bomba. Un dels homes és un pinxo que maltracta les dones: els altres homes s'hi encaren. Aviat, un monstre mutant ataca la casa. Hi ha una escabetsxada i només queda una parella: l'Adam i Eva del nou món. El 1956 Corman va estrenar dues pel·lícules de ciència-ficció, planificades en quatre dies i filmades amb cinc cèntims: *It Conquered the World* i *Attack of the Crab Monsters*. Havia trobat una fórmula que funcionava.

Els amants del cine de gènere realment arriben a aquestes pel·lícules pels seus elements de ciència-ficció o la capacitat de fer por. Naturalment, volen entendre els personatges, i volen empatitzar amb tots ells per compartir-hi les emocions que transmeten. Però no ho volen fer sacrificant els altres aspectes de la pel·lícula.

Vaig parlar d'això amb [l'escriptor] Chuck Griffith. Amb en Chuck vam embastar una trama general abans que ell es posés a treballar en el guió. Li vaig dir: «No vull cap escena en aquesta pel·lícula que no acabi amb un xoc o amb la sospita que està a punt de passar alguna cosa terrible».

A Not of This Earth (1957) Corman va barrejar l'accident nuclear, la invasió d'éssers de l'espai i el vampirisme. Al planeta Davanna, una guerra nuclear devastadora ha provocat una malaltia de la sang que ha acabat en una epidèmia. Un enviat de Davanna arriba a la Terra per provar el remei de la sang humana. Es fa dir Paul Johnson. Duu ulleres de sol perquè la gent no vegi que té uns ulls molt estranys. Controla un metge

per telepatia, que li proporciona sang. Fa una transfusió a una dona davanniana, però la sang està contaminada i li encomana la ràbia. Johnson escola una noieta, un xinès i uns borratxos que troba pel carrer: els diaris fan córrer que a Los Angeles hi ha un vampir. L'inspector Sherbourne el descobreix, el persegueix i el mata, però a l'enterrament hi apareix un altre home amb ulleres de sol.

The Undead (1957) és una pel·lícula d'hipnotisme i brui-xeria. A *War of the Satellites* (1958), uns extraterrestres suplan-ten els humans. *The Last Woman on Earth* (1960) torna a ser una pel·lícula de catàstrofes: les plantes deixen de produir oxigen durant uns quants minuts: els protagonistes se salven perquè són sota l'aigua, amb bombones d'oxigen, fent submarinisme.

El 1960 Corman va començar una nova etapa: American International Pictures va produir *House of Usher*, basada en el conte *La caiguda de la casa Usher*, d'Edgar Allan Poe, amb Vincent Price al paper de Roderick Usher. L'escriptor Richard Matheson en va ser el guionista. Va ser la primera d'un cicle de set pel·lícules sobre contes de Poe. El 1961 es van estrenar *The Pit and the Pendulum* i *The Premature Burial*. El 1962, *Tales of Terror* i *The Raven*. El 1964, *The Mask of the Red Death* i *The Tomb of Ligeia*. El 1963 va descansar de Poe i va estrenar *The Terror*, una versió de *The Tower of London*, de Rowland V. Lee, de 1939; una interpretació terrorífica de *Ricard III*, amb Francis Ford Coppola i Monte Hellman com a ajudants de direcció, i *The Haunted Palace*, amb Vincent Price i Lon Chaney Jr., a partir d'*El cas de Charles Dexter Ward*, de H. P. Lovecraft.

A les pel·lícules de Corman, Vincent Price representava el paper del senyor dissortat, sofisticat i elegant, a la moda de 1820. Al seu costat, apareixien actors de cinema fantàstic dels anys trenta, com Boris Karloff, Peter Lorre, Lon Chaney Jr. o Ray Milland, i joves actors com Barbara Steele i Jack Nicholson. Per construir els arguments, Corman i Matheson van seguir la interpretació psicoanalítica d'*Edgar Poe*. *Sa vie, son œu-*

vre. *Étude analytique* (1949), de Marie Bonaparte. En una entrevista publicada a *The films of Roger Corman: Brilliance on a Budget* (1982) d'Ed Naha, Corman explica el rodatge de *House of Usher*:

Tot va ser rodat en decorats. Jo treballava en una sèrie de teories sobre el terror que havia desenvolupat en aquella època. Un dels conceptes més potents era que el món de Poe era en gran mesura el món de l'inconscient, que jo creia que es podia recrear millor dins dels límits artificials d'un plató abans que a plena llum del dia. No volia rodar en escenaris naturals. No volia filmar la pel·lícula de manera realista.

Corman havia passat d'una estètica de xoc a la psicoanàlisi visual; n'estava content i treia pit. En una entrevista amb Chris Wicking i Vincent Porter, a *Midi-Minuit Fantastique*, del desembre de 1964, declarava:

I vet aquí que arribem als problemes del subconscient, que és una regió en la qual cada vegada tinc més tirada a treballar. Sovint trobo en les meves antigues pel·lícules un munt de coses de les quals no era gens conscient. Soc conscient de tot el que faig, naturalment, però només en un cert grau. Personalment he estudiat Freud prou a fons, i per tant em penso que sé prou bé el significat dels símbols que utilitzo. Però el que és meravellós és que hi ha un segon nivell, per dir-ho així, en què el teu simbolisme conscient apel·la a un altre simbolisme purament inconscient. Pot passar que et pensis que estàs dient una cosa i que en canvi aparegui un tema del tot diferent.

El cinema fantàstic explora la psicologia: això el situa per sobre dels altres gèneres cinematogràfics. *The Mask of Red Death* aborda les angoixes de l'home contemporani més profundament que el cinema realista i, no cal dir-ho, que les pel·lícules de catàstrofes nuclears. Per què està tan de moda el

cinema fantàstic?, li pregunten a *Midi-Minuit Fantastique*. Corman respon sense dubtar:

Crec que és perquè apella a l'inconscient. El western, per exemple, correspon a un món físic, és a dir, susceptible de transformar-se. Mentre que els conceptes propis del cinema fantàstic són intemporals, perquè estan lligats íntimament a la nostra personalitat. Els conceptes del terror i de la por existeixen en nosaltres des de fa un milió d'anys i —si no és que els deixebles de Freud s'afanyen a exorcitzar-los— continuaran existint durant milers i milers d'anys més. Potser avui són una mica més sensibles, o potser nosaltres som més receptius actualment...

La paradoxa és que el cinema fantàstic dels anys seixanta tracta els temes contemporanis a partir de la literatura del segle XIX, amb molt d'attrezzo historicista: castells, palaus, galeries de retrats antics i taules llargues amb canelobres de braços. Colors vius, reflexos daurats, la llum de les espelmes que dibuixa ombres a una paret construïda amb grans carreus. Les històries retraten una societat estreta i intransigent —la societat espantada i obedient de la postguerra—, oposada al romanticisme dels herois, que s'enfronten als monstres. De vegades els monstres també són herois. *Dràcula*, de Bram Stoker, és una novel·la de quatre-centes pàgines. Les adaptacions cinematogràfiques en van simplificar la trama i van oferir comprimits d'acció. A les pel·lícules sobre els contes de Poe, els personatges travessaven passadissos foscos i cavalcaven per uns turons entapissats de verd, com pessebres psicològics. El bé contra el mal, Van Helsing contra Dràcula, el príncep Pròsper contra la Mort Roja: una lluita que es pot produir en cadascun de nosaltres.

Més enllà d'aquest component individual, a *Midi-Minuit Fantastique* remarcaven la capacitat de Corman de reflectir la societat americana i el comparaven amb Alfred Hitchcock i Orson Welles:

Corman ha posat al dia el món perdut de l'inconscient nord-americà. Aquesta cultura, tan obsedida per la força que acaba virilitzant-se (l'amazona de *Johnny Guitar*); puritana fins al punt de témer la dona gairebé tant com la pederàstia; optimista fins al punt de negar la mort, la desesperació, el passat i l'autoritat del pare; preocupada per la salut física i mental, per la sociabilitat, aquesta cultura ansiosament conformista, empara l'infern de la seva negació secreta: l'univers de Poe, amb els seus ermitans perpètuament vestits amb bates de seda, enutjosos fins a la pederàstia, impotents sota una maledicció ancestral, obsedits per la por d'haver enterrat viva una dona estimada, Kanes hipocondríacs refugiats en els seus Xanadús necròfils... Les mòmies de Corman s'assemblen a la de Norman Bates, i el narcisista Perkins afirma l'afinitat amagada entre Vincent Price, «espectre de carn», i l'exuberant adolescent en texans.

* * *

La moda del cinema fantàstic va anar acompanyada d'una explosió de cultura pop. A Anglaterra i als Estats Units, van sorgir un munt de revistes. A Londres, el 1957 es va publicar el primer número de *Screen Chills*. A Nova York, el 1958, va sortir *World Famous Creatures*. A Connecticut, el 1961, *Horror Monsters* i *Mad Monsters*. A Nova Jersey, el 1962, *Castle of Frankenstein*. A Bournemouth, el 1964, *Supernatural*, i a Nova York, *3-D Monster*. A Brent, el 1965, *Gothique*, i a Kent, *Twilight*. Se'n podrien omplir tres magatzems. Totes aquestes publicacions reivindicaven les pel·lícules clàssiques, recuperaven fotos de rodatge, reproduïen guions, estudiaven temes, actors i directors. La diferència és que eren revistes *pulp* i que *Midi-Minuit Fantastique* volia ser una revista *intellectual*. Diguem, per començar, que Joan Perucho la comprava i que en va guardar sis o set exemplars com un tresor.

Cada número de *Midi-Minuit Fantastique* era un llibre de més de cent pàgines. El primer, del maig-juny de 1962, està

dedicat a les pel·lícules de la productora Hammer. Alain Le Bris hi va publicar una bibliografia de la literatura i el cinema fantàstics, que va anar completant i actualitzant en números posteriors. Van sortir monogràfics dedicats a King Kong, el comte Zaroff, el Golem, Dràcula, les sèries de ciència-ficció de la televisió americana, el cinema de l'expressionisme alemany i el cinema fantàstic europeu. El comte Zaroff era un aristòcrata que va sobreviure a la Revolució Russa, es va refugiar en una illa amb un castell i es dedicava a caçar nàufrags. La versió original és del 1932 i se n'han filmat moltes versions.

Midi-Minuit Fantastique també organitzava projeccions i cicles de projeccions. El juny de 1963, en un cicle de cinema nord-americà a la Cinémathèque Française del Palais de Chaillot, va programar *Dracula* de Tod Browning: feia trenta anys que no es passava a França. També va programar *Cat People*, de Jacques Tourneur (1942), una pel·lícula misteriosa sobre una noia que es transforma en pantera, una de les poques pel·lícules fantàstiques d'ambient psicològic dels anys quaranta. El 1963 es va celebrar la primera edició del Festival Internazionale del Film di Fantascienza di Trieste, que va ser el model de la Setmana Internacional de Cine Fantástico, el Festival de Sitges, creat el 1968. A Lió, el 1964, es va crear el Cineclub Midi-Minuit, que va arrencar amb un cicle dedicat a Terence Fisher i un altre de curtsmetratges fantàstics. S'hi van recuperar rareses i pel·lícules que s'havien vist molt poc: *The Invisible Man* (1933), de James Whale; *The Time Machine* (1960), de George Pal; *The Village of the Damned*, de Wolf Rilla (1960), i *The Innocents* (1961), de Jack Clayton. El 1964 l'Studio Parnasse de París va organitzar el Festival Double de Films de Gangsters et de Films d'Épouvante, i va projectar pel·lícules de James Whale, Roger Corman i Mario Bava.

El 1965, el Festival de Sant Sebastià va programar un cicle de cinema de terror. Hi va participar la plana major de *Midi-Minuit Fantastique*: Michel Caen, Luis Gasca, Francis Lacassin, Jean-Claude Romer. Entre els convidats hi havia un

jove escriptor català: Ramon (Terenci) Moix, que es va inspirar en l'ambient del festival per a un conte del llibre *La torre dels vicis capitals* (1968), «La gala». Universal Pictures hi va presentar còpies noves de *The Mummy* (1932), *Werewolf of London* (1935) i *House of Frankenstein* (1944). A més, es van projectar *Homunculus* (1916), *Der Golem* (1920), *Nosferatu* (1922), *Dr. Mabuse. Die Spieler* (1922), de Fritz Lang, el *Dracula* de Browning, el *Frankenstein* de Whale, *King Kong* (1933), *The Invisible Man*, i una selecció de pel·lícules modernes entre les quals destacaven el *Dracula* de Fisher i *Et mourir de plaisir* (1961), de Roger Vadim.

El 1965 el Festival de Cannes va programar una *Nuit Dé-monique*. El 1968, *Midi-Minuit Fantastique* va convertir l'Studio de l'Étoile de París en una sala especialitzada en cinema fantàstic, que va iniciar les seves activitats amb la projecció de *The Premature Burial*, de Roger Corman, que no s'havia estrenat a França.

* * *

Midi-Minuit Fantastique no es limitava a parlar de pel·lícules de por. Defensava el cinema d'autor i subratllava l'ús dels elements fantàstics de directors que no es dedicaven al cinema de gènere, autors de pel·lícules experimentals i d'art i assaig. *L'année dernière à Marienbad* (1961), d'Alain Resnais; *The trial* (1962), d'Orson Welles; *The Birds* (1963), d'Alfred Hitchcock, i *Repulsion* (1965), de Roman Polanski van rebre grans elogis a la revista. Robert Hossein, Jean-Luc Godard i Federico Fellini hi apareixien com a grans renovadors del cinema fantàstic.

El gener de 1965 Robert Hossein treballava en el guió d'*El vampir de Düsseldorf*, un *remake* d'*M*, de Fritz Lang, un clàssic de 1931 sobre el cas real de Peter Kürten, un assassí de nens de Düsseldorf. Quan es va estrenar, als anys trenta, la pel·lícula de Fritz Lang va provocar una gran commoció i Salvador Espriu s'hi va inspirar per a un conte d'*Ariadna al laberint gro-*

tesc (1935), «Nervis». Hossein havia desenvolupat una teoria sobre el cinema fantàstic, la política i les teories freudianes que connecta amb el llibre de Siegfried Kracauer *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán* (1947). Va exposar les seves idees a *Midi-Minuit Fantastique* en un article titulat «Le film d'horreur».

Els cineastes fan un esforç claríssim per no retrocedir, sinó al contrari per aprofitar les obres mestres realitzades per prosseguir una exploració cada vegada més vertiginosa: l'espeleologia de l'inconscient. Espero que *Le vampire de Düsseldorf* [*M, un vampir entre nosaltres*], que realitzaré per a Georges de Beauregard, tingui en compte aquesta evolució. Les relacions entre la societat i l'heroi s'estudiaran amb minuciositat i objectivitat. Intentaré mostrar com una presa de partit racial o social (l'ascens dels nazis al poder) pot influir en els actes d'un home, en aquest cas *Le vampire*; com el realisme pot menar fins al fantàstic.

El 1965 Jean-Luc Godard va estrenar *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, que barrejava cinema negre i ciència-ficció. A Godard, la ciència-ficció no li interessava especialment: en una entrevista va confondre H. P. Lovecraft i Arthur Machen, la qual cosa, per als afeccionats a la literatura de por, era un pecat mortal. Tot i això li plovien elogis per tot arreu. Michel Caen remarcava l'estranyesa quotidiana dels ambients:

No cal ser el gran arxivista de la Library of Congress per reconèixer aquí els temes tradicionals, essencials, podríem dir, de la ciència-ficció. Malgrat l'imperi totpoderós de la màquina, Alphaville es pot identificar fàcilment amb un univers embogit: les seductores d'ordre tres, la semàntica general elevada a la categoria de constitució, les castes i els barris de prostitució són paràboles que Van Vogt, Brown o Asimov no menysprearien. Caldrà no ja l'habilitat sinó sobretot l'instint creador de Godard per transformar París sense maquillatge en una Alphaville molt

versemblant. El viaducte d'Auteuil, filmat per Godard durant les primeres hores de la nit, ja no és el viaducte d'Auteuil, perquè els coneixedors del barri a penes si l'han reconegut. Quan la veu en off m'anuncia que Lemmy Caution recorre, al volant d'un Ford Mustang, els espais siderals, estic disposat a creure-m'ho i no puc menys que compadir molt sincerament els que es queden amb el dubte. Poques vegades havia experimentat al cinema una sensació tan forta de desarrelament, d'estranyesa.

Les pel·lícules de Federico Fellini proposen una exploració del subconscient. Quan el 1963 es va estrenar *Fellini 8 1/2* va tenir un gran èxit i, posteriorment, ha esdevingut un clàssic del cinema. És la història d'un director en crisi. Està filmant una pel·lícula de marciàns, seguint la moda de començaments dels anys seixanta. En una esplanada als estudis de Cinecittà hi ha una gran plataforma amb un coet. Mentre busca el desllorigador de la pel·lícula i es baralla amb els socis que hi han posat diners (i que veuen que els perdran segur), reviu el passat i mira d'entendre la relació que té amb les dones.

Edgar G. Ulmer va ser un director de cinema txec vinculat a l'avantguarda de la Bauhaus, que va treballar a Hollywood als anys trenta. El 1934 va filmar *The Black Cat* amb Boris Karloff i Béla Lugosi. Els directors de la Nouvelle Vague l'adoraven, i a Ulmer li encantava el nou cinema europeu. En unes declaracions a *Midi-Minuit Fantastique*, el 1965, deixava Fellini pels núvols:

Jo trobo que per exemple Fellini ha filmat determinades seqüències que destil·len un contingut de por: a *Vuit i mig*, la del nen amb la dona a la platja és en si mateixa una escena monstruosa que costa d'imaginar a *Dràcula*! La famosa escena del fuet, en el somni, és impressionant quant a la concepció, però en el fons no és sinó una escena de por; no dic «de por» en un sentit despectiu, perquè són els dos moments de la pel·lícula que m'agraden més...

A *Giulietta degli spiriti* (1965), el món oníric és una sortida a la decepció de l'adulteri. Quan es va estrenar, Pierre Kast en va fer el gran elogi a *Cabiers du Cinéma*. Deia que li agradaven les pel·lícules de ciència-ficció perquè remouen els instints i les preocupacions latents de la gent que no va gaire al cine. A continuació citava una entrevista amb Fellini:

El terme *realisme* no és encertat. En un cert sentit, tot és realista. Em costa veure la frontera entre l'imaginari i el real. En l'imaginari hi veig molt de realitat. No em sento obligat a posar ordre en tot això, en un pla racional. Soc capaç de meravellar-me fins a l'infinit, i no veig per què hauria de col·locar una reixa pseudoracional davant d'aquesta meravella.

Michel Perrot va parlar de *Giulietta degli spiriti* a *Midi-Minuit Fantastique*. Deia que Fellini plantava cara a l'avorriments i al costum amb la imaginació i el gust per l'insòlit. Què és, el cinema fantàstic? Una manera de transcendir la realitat per copsar-ne millor l'essència.

Des d'aquest punt de vista tot és cinema fantàstic: n'hi ha prou amb tenir curiositat i deixar-se sorprendre per les coses. *Midi-Minuit Fantastique* va presentar una primera línia de directors de diferents èpoques i escoles que s'oposaven al realisme sense suc ni bruc: James Whale i Alain Resnais, Jacques Tourneur i Alfred Hitchcock, F. W. Murnau i Orson Welles, Terence Fisher i Federico Fellini.

* * *

A *Midi-Minuit Fantastique* també es parlava de literatura. S'hi van publicar poemes de Boris Vian, André Pieyre de Mandiargues hi col·laborava, i hi sortien notícies i crítiques de les novetats de literatura fantàstica.

A començaments dels anys seixanta, Eric Losfeld va crear les Éditions du Terrain Vague. Hi va recuperar clàssics de la

literatura de por: *Qu'était-ce?* (1889), de Fitz James O'Brien; *Le diable amoureux* (1772), de Jacques Cazotte; *L'autre part* (1909), d'Alfred Kubin; *Fables fantastiques* (1899), d'Ambrose Bierce; *Carmilla* (1872), de Joseph Sheridan Le Fanu, i *Cham-pavert et autres contes immoraux* (1833), de Petrus Borel. També va publicar llibres de màgia i ocultisme: *Le miroir de la magie* (1956), de Kurt Seligmann, o *De la démonialité et des animaux incubes et succubes, où l'on prouve qu'il existe sur terre des créatures raisonnables autres que l'homme, ayant comme lui un corps et une âme, naissant et mourant comme lui, rachetées par N. S. Jésus-Christ et capables de salut ou de damnation* (1882), de Louis Marie Sinistrari d'Ameno.

Joan Perucho estava al cas d'aquestes publicacions. El 7 de desembre de 1963 va publicar a *La Vanguardia* «La magia», un article que més tard va recollir a *Aparicions i fantasmes* (1968):

Mai com ara no havia interessat la màgia. És freqüent, en determinats cercles cultivats, parlar de màgia, i ja el surrealisme fa anys que ens va familiaritzar amb un concepte màgic de l'art i de la poesia. Va venir aleshores una onada d'irrealitat que va desvetllar poders ocults, arraulits a l'ombra i als indrets més profunds de la sang. Això no s'ha acabat. Hi ha un gust molt actual per l'esotèric, el misteriós i, tant en la literatura com en el cinema i en altres arts plàstiques, és molt fàcil de comprovar-ho. A França, i per a un públic majoritari, tres llibres en poc temps han aconseguit un gran èxit editorial: *Le miroir de la magie*, de Kurt Seligmann, *Histoire de la magie*, de François Ribadeau, i *Histoire de 1.000 images de la magie*, de Maurice Bressy.

Viatjava a París de tant en tant i en tornava carregat de llibres. A «Carta de París», que es va publicar a *La Vanguardia* el 5 de febrer de 1967 i que mai no s'ha traduït al català, escriu:

Desde luego, París es una fiesta. El alegre carrusel de París gira contra la bóveda del cielo mientras una ramita de almendro florece viva en la comisura de los labios. Esta imagen, que parece sacada de un grabado surrealista de Valentine Hugo, la he visto reflejada en el escaparate de La Hune, librería que solo ofrece bellas e interesantes ediciones, y no era naturalmente una ramita de almendro que he visto en los labios, sino mi aliento visibilizado por el frío. También hubiera podido pensar que era un puñado de ectoplasma saliéndome de la boca, sobre todo ante esta colección de libros de bolsillo dedicada a la magia y que comprende títulos tan emocionantes como *Dictionnaire du Diable*, *Infernaliana* o *Apparitions et fantômes*. Sin embargo, otra clase de magia me solicitaba, sonriente y un poco descocada, desde el interior del escaparate, traducida en la agresiva gracia juvenil de *Barbarella* y de *Jodelle*, heroínas de ciencia ficción que el editor Éric Losfeld ha puesto de moda, muy provechosamente para él, en París. Según dicen, pronto veremos una película de *Barbarella*.

L'any 1968 Perucho va entrar com a soci a l'editorial Táber i va crear una collecció de literatura fantàstica inspirada en les colleccions d'Éric Losfeld. Hi va publicar un volum amb quatre contes de Joseph Sheridan Le Fanu: «El Juez Harbottle», «Té verde», «El Vigilante» i «La habitación de la posada del Dragón Volador». D'on surten, aquests contes? Del volum *In a Glass Darkly*, que Le Fanu va editar a Dublín el 1872. El llibre de Táber es titula *Las criaturas del espejo*, que és la traducció del títol francès publicat per Losfeld: *Les créatures du miroir* (1967). A Perucho li hauria encantat dirigir les Éditions du Terrain Vague.

Éric Losfeld havia tingut un paper molt important en la recuperació de la literatura i l'art d'avantguarda després de la Segona Guerra Mundial. Ho explica en un catàleg de l'editorial, del 1964:

Calia no només «olfacte», sinó també una convicció sòlida i un cert coratge per apostar per un renaixement del surrealisme al cap de deu anys. Les seqüeles de la postguerra —en què des de l'extrema esquerra fins a la dreta aquest moviment havia estat declarat «passat de moda» des de tots els punts de vista, «superat» o «periclitat», en el terreny ideològic a causa de la concurrència de l'existencialisme, en el terreny poètic per l'exploració abusiva de la «Resistència»— encara deixaven sentir el seu efecte. El vent de la moda semblava haver bufat ben fort i arrossegat en el seu moviment la majoria dels historiadors, dels crítics i també dels editors.

El 1954 havia creat la col·lecció «Arcanes», en què va publicar un text inèdit d'Antonin Artaud, *Vie et mort de Satan le feu*; les obres completes d'Arthur Cravan; un estudi de Jean Ferry sobre Raymond Roussel, i un llibre transcendental, *Les machines célibataires* (1954), de Michel Carrouges. A les Éditions du Terrain Vague va publicar la novella de Benjamin Péret *Mort aux vaches et au champ d'honneur* (1953), la *Petite anatomie de l'image* (1957), de Hans Bellmer, i *Marchand du sel* (1958), els escrits de Marcel Duchamp. Va reeditar 391, la revista que Francis Picabia havia publicat a Barcelona, Nova York, Zuric i París. També va editar *Le surrealisme même* (1956-1959), *Bief, bulletin de jonction* (1958-1960) i *La Brèche* (1963-1965), tres revistes surrealistes: la primera i la tercera, dirigides per André Breton; la segona, per G. Legrand. A *La Brèche* es van publicar els primers articles sobre el *pop art* a França.

El surrealisme va portar Losfeld a la literatura fantàstica. Al *Manifeste du surréalisme*, del 1924, André Breton havia escrit:

Per aquesta vegada, la meua intenció era fer justícia sobre l'«odi del meravellós» que feia estralls entre certa gent, sobre el ridícul en què el volen fer caure. Ja n'hi ha prou: el meravellós és sempre admirable, qualsevol meravellós és admirable; és més, només el meravellós és admirable.

Però tot això va trigar molt a passar. Després de la Segona Guerra Mundial, hi havia una necessitat de realisme. La literatura i el cinema socials, el document, el compromís i el testimoni triomfaven a tot arreu. Als anys seixanta el teatre de Bertolt Brecht se seguia amb devoció a tot Europa. És el gran moment de la interpretació marxista de l'art. Lukács publica *Goethe i el seu temps* (1947), *Assaig sobre el realisme i Karl Marx i Friedrich Engels com a historiadors de la literatura* (1948), *Thomas Mann* (1949), *El realisme rus en la literatura universal* (1949), *Realistes alemanys del segle XIX* (1951), *Balzac i el realisme francès* (1952), i *La novella històrica* (1955).

Lukács discutia el paper de la novella moderna, del romanticisme i del surrealisme. A *Significació actual del realisme crític*, es carregava les obres de Gide, Joyce, Proust i Kafka, i atacava les avantguardes. Considerava que eren el símptoma d'una decadència, perquè presentaven l'home sol, sense esperança per enfrontar-se amb les contradiccions i les deformacions del capitalisme. Els seus llibres encarnaven l'anti-realisme i els seus mals: la subjectivitat, l'angoixa, l'ús del particular, la incapacitat de copsar el sentit i les lleis de l'evolució social.

Lukács no estava sol fent campanya contra les avantguardes. El mateix any de *Goethe i el seu temps*, Jean-Paul Sartre va publicar a *Les Temps Modernes* l'article titulat «Situation de l'écrivain en 1947». Hi atacava els surrealistes, els retreia la deshonestedat en el seu temps i el silenci en aquell moment, quan era tan necessari el compromís. Donava el moviment per liquidat i li atribuïa «un optimisme bastant estúpid».

En aquest punt Jean-Paul Sartre i Albert Camus coincidien. A *L'homme révolté* (1951), Camus deia que Breton era un irresponsable i que el surrealisme era una revolta ineficaç, una prolongació antinatural de l'adolescència.

Robert Escarpit va ser un crític i sociòleg de la literatura

molt popular als anys seixanta, vinculat al PCF. A *Lettre ouverte à Dieu* (1966) es carregava el realisme fantàstic:

El realisme fantàstic i l'anticipació fantàstica em semblen uns temes literaris excel·lents, no pas mitjans per afrontar l'existència. Sento el més gran respecte i l'amor més gran per la literatura. Només que em sembla que ha de procedir de la vida, i no pas al contrari. Sento una mica de pietat envers els malaurats que, en un univers on s'avorreixen, fan uns esforços patètics per donar un gust estrany i extravagant a la mera realitat quotidiana. Els marciàns i els viatgers de l'espai són simplement la versió moderna dels dimonis banyuts... Quina deploable manera de veure les coses...

A *Història social de l'art i de la literatura* (1951), Arnold Hauser proclamava que el meravellós era una fugida:

L'experiència fonamental de la nova generació fou la sensació de desarrelament i de solitud; tota la seva concepció del món en fou influïda. Aquesta sensació assumí innumbrables formes i s'expressà en tota una sèrie d'intents de fugida, dels quals la fugida cap al passat era únicament el més pronunciat. La fugida cap a la Utopia i el conte de fades, cap a l'inconscient i el fantàstic, cap al lúgubre i el misteriós, cap a la infantesa i la natura, cap al somni i la folia, eren formes disfressades, més o menys sublimades, de la mateixa sensació, del mateix afany d'irresponsabilitat i de deslliurament del sofriment i de la frustració.

L'art que s'allunyava del realisme, del compromís i del testimoni ho tenia fotut, amb aquests crítics.

El debat sobre realisme, compromís, fantasia i evasió havia començat en el clima prebèl·lic de finals dels anys trenta. A «Limites non-frontières du surréalisme», publicat a la *Nouvelle Revue Française* el febrer de 1937, André Breton va atacar els

defensors del realisme socialista que sostenien que l'art havia de reflectir el *contingut manifest d'una època*. Per contra, per Breton, la funció de l'art consisteix a revelar el *contingut latent de la història*:

És solament acostant-nos al fantàstic, en el punt on la raó humana perd el control, que l'emoció més profunda de l'ésser té l'oportunitat de traduir-se, emoció no apta per projectar-se en el marc del món real i que no té cap altra sortida, en la seva mateixa precipitació, que respondre a la sol·licitació eterna dels símbols i dels mites.

El 1952 Breton i Aragon van polemitzar al voltant del realisme socialista. Aragon hi va passar per sobre: la guerra freda era un argument de pes. El 1954, quan André Breton va escriure el pròleg d'una nova edició de *Melmoth, l'homme errant* (1820), una novel·la gòtica de Charles Maturin, el món començava a anar cap a una altra banda. El 1955 Éditions du Sagittaire va reeditar els manifestos del surrealisme. El 1956 Henri Michaux va reaparèixer per explicar les seves experiències amb drogues en dos llibres: *Misérable miracle* i *L'infini turbulent*. Benjamin Péret va publicar una *Antologia de l'amor sublim*. Va sortir el primer número de la revista *Le Surréalisme Même*, dirigida per Breton. El 1957 la revista *Les Temps Modernes* va publicar per primer cop a França *L'Aleph*, de Jorge Luis Borges, traduït per Paul Bénichon. El conte de Borges es va presentar com una adaptació a la literatura de les paradoxes matemàtiques de Cantor, Banach, Tarski i Gödel. El 1958 Roger Caillois va publicar *Fantastique*, seixanta relats fantàstics d'arreu del món. Al mateix temps, es va produir la irrupció de Marcel Brion com a narrador amb *Miroirs et gouffres*. El 1959 André Pieyre de Mandiargues va publicar *Les monstres de Bormarzo* i *Feu de braise*. Les Éditions du Terrain Vague van presentar l'edició definitiva de *Mémoires de l'ombre*, de Marcel Béalu. Robbe-Grillet va editar *Dans le labyrinthe*. El 1960 va

aparèixer a Gallimard *Le matin des magiciens. Introduction au réalisme fantastique*, de Louis Pawels i Jacques Bergier, que va tenir un èxit espantós: en un any se'n van vendre més de cent mil exemplars.

Tots aquests autors es mouen entre el romanticisme i el surrealisme. En un dels contes de *Feu de braise*, «Le diamant», André Pieyre de Mandiargues connecta surrealisme i esoterisme a partir d'un fragment del *Segon manifest* de Breton, que elogia l'alquimista Nicolas Flamel i diu que el surrealisme també busca la pedra filosofal. Quan va morir André Breton, el 1966, Roger Caillois li va dedicar un record a la *Nouvelle Revue Française* que no esborrava les divergències que havien tingut, però que les perdonava bastant:

El meu interès pels relats de gòlems, de mandràgores i altres maniquins que cobren vida i es rebel·len contra el seu creador o el seu propietari es remunta a la reedició de la traducció francesa dels *Contes bizarres* d'Achim von Arnim. Gràcies a ell vaig contemplar els primers quadres, entre altres els de De Chirico, i les alegories alquímiques que al cap de trenta anys em van portar a elaborar una teoria sobre el fantàstic en l'art.

L'alternativa al realisme tenia bones cartes: del cinema popular al cinema d'autor, del surrealisme a la novel·la experimental i la literatura d'avantguarda. «*Il y a un autre monde, mais il est dans celui-ci*», va dir Paul Éluard. Era la idea que Louis Pauwels i Jacques Bergier defensaven en el prefaci de *Le matin des magiciens*:

Se sol definir el fantàstic com una violació de les lleis naturals, com l'aparició de l'impossible. Per a nosaltres no és així en absolut. El fantàstic és una manifestació de les lleis naturals, un efecte del contacte amb la realitat quan aquesta és percebuda directament i no pas filtrada pel vel del son intel·lectual, pels costums, els prejudicis, els conformismes.