

“Fulls informatius” (4-1988)

Introducció

Una primera nota per anunciar que, a partir d'aquest número, en algun racó de *Fulls Informatius* aniran apareixent escrits sota aquesta rúbrica.

La proposta que hom ens féu va ser molt clara: «Vosaltres que sou del grup de cinema de la Comissió de Cultura, ¿per què no escriviu a *Fulls Informatius* sobre cinema, sobre les estrenes cinematogràfiques?» Vam recollir el suggeriment i ens hi disposem, però donant una mica el tomb a la proposta. Sense descartar que algun dia ens agafi la dèria d'escriure directament sobre alguna estrena cinematogràfica, prendrem aquestes en general com a punt de partida per navegar per mil i un temes, bo i lligant caps per aquí i per allà. El cinema serà l'excusa, el bastiment i el fons del decorat... D'aquesta manera ens refermarem en la línia que des de fa sis anys seguim en les sessions de cinema de la Comissió de Cultura, en les quals, a vegades, no és evident en un primer nivell que es parli de cinema.

El títol de la secció, un cop aclarit això precedent, hauria de ser d'aquells als quals no cal cap explicació. Tanmateix, en donarem una. Cercàvem una expressió que enclogués el significat del que hem exposat al paràgraf anterior. El cinema ens havia d'obrir tot un panorama. Era una finestra oberta de bat a bat per voluntat pròpia. Donant voltes a això de «Finestra oberta de bat a bat», i no trobant-hi el qualificatiu adient, va sorgir això de «La finestra infinita». I llavors la intuïció d'un plagi. Efectivament, «La perspectiva infinita» era el nom d'una secció de característiques semblants a la que avui comencem que va anar recorrent diverses publicacions cinematogràfiques. No hi va haver problema. Com que el titular de la secció era un dels sotasignats, es va poder arribar de pressa a un acord, i heu-nos aquí.

J.M. García Ferrer
Martí Rom

“Fulls informatius” (5-1988)

A tota màquina

A l'escena final de «*Con la muerte en los talones*», Cary Grant i Eva Marie Saint, que ocupen un compartiment de lliteres a l'express que els torna a llur vida habitual després de l'aventura, s'allarguen mútuament el braç per vèncer el desnivell existent entre el llit de l'un i el de l'altre. El sorneguer de Hitchcock fa coincidir el rètol de THE END sobre un fons negre que correspon a l'obscuritat del túnel on ha entrat –últim pla– el serpentejant comboi.

Aquí és tan sols una anotació irònica, que lliga amb la simbologia freudiana la qual, entre moltes altres, presenta tot el món del tren, de les estacions... (L'altre dia vaig trobar una dona d'aquelles dels quadres de Paul Delvaux. Va ser en una estació, i ella estava sota un rellotge parat. Ja ho explicaré en un altre moment...). Hitchcock, a part d'aquesta broma, ha utilitzat el tren nombroses vegades com a nus narratiu. Es pot recordar, per exemple, «*Alarma en el expreso*». El seu títol original («La dama desapareix») és més acordant amb el paper del tren com a caixa negra en la qual tot haurien de ser faves comptades si es controla qui hi puja i qui en baixa a les estacions, i en la qual res no es crea ni es destrueix, sinó que es transforma. Més interessant encara: la primera certesa, la primera prova que ella no desvarieja, que diu la veritat, la té ell gràcies al vapor condensat en una finestra del vagó restaurant. Perquè es tracta d'una pel·lícula amb tren dels de debò, amb locomotora a vapor...

Recentment hem pogut veure que això del tren arriba a cobrir algunes vegades fins i tot referències metafísiques. Perquè no d'altres són les que van interessar un Kurosawa en un primer guió d'una pel·lícula tan bèstia com «*El tren del infierno*», que al capdavant va realitzar Andrei M. Konchalowski: Uns presidians fugen en un tren pesat, de llarg recorregut, a una velocitat vertiginosa. El tren va sense maquinista, com moltes vides...

Tot això és per recalcar una obvietat tan notòria com és la de com és de cinematogràfic el món del ferrocarril. N'hi ha prou amb imaginar-se un mateix com a passatger –espectador, càmera?– en un compartiment de tren i observar el paisatge a través de la finestra –pantalla, visor?–, si és possible al moment en què, per canviar a un recorregut elevat, el tren augmenta sobtadament l'estrèpit que produeixen les seves rodes sobre els rails.

No és tan sols això. No únicament el tren. Ana i Isabel, intuïnt l'exterior a través d'aquestes vies de tren que creuen l'altiplà castellà(1), ens poden parlar d'un paisatge, d'enquadraments «amb alguna cosa».

Si haguéssim de rodar una escena al carrer d'Aragó, suposem, és segur que dubtariem molt abans de decidir on col·locar la càmera, perquè si no l'enquadrament no seria gaire atractiu, que diguem. Seria un enquadrament anodi, que no *narraria* absolutament res.

Hi ha altres paisatges que parlen directament de múltiples històries. Històries a vegades sinistres, a vegades alegres, però totes elles plenes de passió i –aquí hi ha la cosa extraordinària– evocades mitjançant unes quantes imatges, mitjançant un ambient. Un d'aquests paisatges urbans, per exemple, l'he descobert –me l'han descobert– a Santander. No es tracta de les cases del passeig Pereda il·luminades en una nit amb vent del sud, ni un paratge del Sardinero. No es tracta de cap racó d'aquells dels quals parlen les guies turístiques, que mostraria orgullosament Hormaechea... Per a arribar-hi cal fer un recorregut una mica estrambòtic, pujar i després baixar, per anar a parar en una placeta elevada. Des d'ella, la visió d'un fons de grisos i alts edificis que emmarca tot un eixam de vies d'accés a l'estació de Santander. Per damunt d'elles, una passarel·la. Junt a la placeta un petit jardí amb dos bancs i un bar, «La pasarela», on prenent unes cerveses o un cigaló hom es compromet a parlar de tot això, encara que sigui a uns desorientats enginyers catalans... Encara que, ben mirat, això dels trens afecta uns quants enginyers...

J.M. García Ferrer

(1) Es tracta, és clar, de la imatge més cèlebre d'«*El espíritu de la colmena*», pel·lícula que també conté aquell meravellós pla seqüència en el qual Teresa Gimpera baixa amb bicicleta a l'estació, hi arriba alhora que el tren, i es perd significativament a l'andana darrera del vapor de la locomotora.

“Fulls informatius” (6-1988)

L'home urbà a Torremolinos

Fa cosa de tres anys, vam dedicar les sessions del cine-club a Albert Vidal. En vam passar una sèrie de vídeos i vam editar un llibre sobre ell.(1) Amb el seu grup va fer a la sala d'actes una actuació, la qual va ser enregistrada en vídeo.(2)

En les converses que hi vam tenir per preparar-ho tot, ens va comentar que tenia la intenció d'acudir al Festival de teatre de Sitges amb una actuació bastant peculiar: es limitaria a anar amb un carret i vendria gelats de xocolata, nata i maduixa.

L'aposta era arriscada. Si es mantenia per l'indret del Festival, l'equívoc seria difícil, atès que tothom sabia que comprant un gelat d'un d'aquests sabors participava en un acte teatral. Si, al contrari, franquejava els difusos límits del territori del Festival, el teatre deixaria d'existir, i Albert Vidal es convertiria simplement en un venedor de gelats...

Arribades les dates del Festival, Albert Vidal va presentar efectivament aquest espectacle. Va fer mal temps, es va refugiar al costat de les escales que uneixen el passeig amb l'església, i a penes va vendre cap gelat. No hi va haver espectacle...

Albert Vidal va passar a la fama amb «L'home urbà». Al començament aquest espectacle presentava un executiu al seu treball en un entorn urbà. Això vol dir que un transeünt que passés prop d'aquella zona podia observar un estrany personatge que feia exercicis musculars, llegia el diari, parlava per telèfon des de la seva taula de treball o veia la televisió. La proposta cobrava interès si s'esqueia la circumstància que el passejant, donades les seves característiques, topés nas a nas amb algú que bé podria ser ell mateix...

Més tard l'espectacle es va tergiversar una mica en canviar d'escenari: d'una plaça a un zoològic. «L'home urbà» era una espècie més del zoològic.

Ara, segons consta als periòdics, «(...) Cristóbal Infantes, propietari d'un zoo il·legal de la població malaguenya de Torremolinos, roman tancat en una gàbia des de dimecres passat per evitar que s'enduguin els animals (...). Hi ha instal·lat, a la gàbia, un llit, una taula, un televisor, telèfon i una comuna (el mateix mobiliari que va instal·lar al seu dia Albert Vidal) (i...) s'ha convertit en la principal "atracció" del zoo, al qual acudeixen cada dia centenars de persones per veure'l (...).(3)

Hi ha espectacle.

J.M. García Ferrer

NOTES:

(1) «Albert Vidal 1968-1985». Disponible a l'Associació.

(2) «Conferència sobre el reciclatge dels residus urbans».

(3) Traduït d'«El País», del dimarts dia 1 de març de 1988.

Els preciosos temps morts que ens donen a conèixer la Carmen

José Sandoval surt del portal de casa seva, camina fins a la parada de l'autobús, que casualment és allà davant, i puja a l'autobús, que casualment passava en aquell moment. El pla següent ens el mostra que baixa de l'autobús, davant —una altra casualitat— del quiosc on ha quedat citat. El que s'ha produït és, narrativament parlant, una *el·lipsi*. El llarg recorregut de l'autobús, amb les seves batzegades, cessions de seient, aclaparament, calor..., no ens sol ser mostrat. Només, en algun cas, un parell de primers plans de la cara de José Sandoval si ens volen donar a entendre que està preocupat davant la cita a la qual acudeix.

Fins i tot Indiana Jones va haver d'aturar el ritme vertiginós de les seves aventures per posar-se a dormir, encara que no el veiéssim. Àdhuc —es gairebé segur— es va rentar la camisa un parell de vegades, i es va entretenir descansant al sol mentre se la hi eixugava. Perquè el ritme de l'aventura no decaigués, algú ens va suprimir aquelles escenes, pel fet de considerar-les insignificants, mancades de significat.

Hi ha cineastes que no han considerat irrellevants aquests moments, i els han accentuat o, pel cap baix, els han donat el mateix valor explicatiu que a les escenes d'“acció”. Un cas extrem: un film independent americà —*Sleep*— que enregistrava meticulosament totes les hores del son del “protagonista”. Tot “temps morts”, doncs.

Tot i sense exagerar, en determinats moments de la història del cinema, certs cineastes han donat tot el seu valor a, per exemple, l'acte de fer un ou ferrat, possiblement perquè les vides que poden reflectir-se si es vol reflectir la realitat, s'aparten bastant de com pogués ser de trepidant el període de vacances de Mr. Indiana Jones.

Una consegüent reflexió, d'acord amb les tesis d'aquell llibre tan aprofitable que continua sent *El dret a la peresa*, de Paul Lafargue (sí, el gendre de Marx, i és veritat: ell i la seva dona, tal com tenien pensat des de llarg temps enrera, en arribar a la data de l'aniversari considerada com a llindar definitiu a la decrepitud, es van obsequiar amb una bona audició d'òpera i amb un bon sopar, i tot seguit van posar fi a les seves vides), dóna peu a pensar que molts amants del cinema americà, ateses les maratonianes jornades de treball assalariat no gratificant i les seves conseqüències col·laterals —transport d'anada, transport de tornada—, les considerarien jornades completes de molts humans com a objecte d'una enorme *el·lipsi*, per pura abstracció de fets anodins.

Davant d'aquesta evidència, molt més interessant em sembla a mi que pot resultar explorar l'*el·lipsi* practicada en narrar el dia complet de la Carmen, i veure les seves motivacions, els seus pensaments al moment d'acabar de senyalar un llistat; fins i tot, per què no, aquell gloriós somriure amb què corona la planxada de la tercera camisa, somriure que la descobreix com una persona de carn i ossos, i que aclareix ell sol el motiu de participar en aquell atracament a mà armada amb el corresponent troteig que —aquest sí— ens és mostrat amb tots els pèls i senyals a la pel·lícula.

És clar que tot és qüestió de gustos...

J.M. Garcia Ferrer.

“Fulls informatius” (5-1990)

I vostè, per què fa el que fa?

Ara deu fer cosa de dos anys, el diari francès Libération va plantejar una mateixa qüestió als mil realitzadors cinematogràfics més famosos del món: «*Pourquoi filmez vous?*»

Les respostes van donar per a un número extra de la publicació. La seva lectura pot arribar a fer-se pesada, perquè els tòpics, les disquisicions altisonants, els descobriments a edat tardana d'esperits poètics..., poden ocultar dues o tres respostes/joies, si molt convé bastant amagades, que salven de la crema tot l'avorrit reguizell d'inutilitats:

Woody Allen (L'hipocondríac i pessimista visceral). —Els problemes constants i enormement complicats que planteja la realització de films m'ocupen l'esperit, per la qual cosa no tinc gaire temps per a reflexionar sobre les terribles realitats de la vida.

Leos Carax (El nou apassionat —apassionant— del cinema). —Carta a una actriu de vint anys:

(...) El diari Libération em demana «Per què fas cinema?» Volia enviar-los una foto teva com a resposta. (...)

Victor Erice (El lúcid i reflexiu amant del cinema). —(...) Jean Renoir ho digué admirablement: «El cinema és fet per crear ponts». Però aquests mots van ser pronunciats en una època en la qual els autors i els espectadors podien mantenir encara d'una manera natural, espontània, una relació existencial amb el cinema. Avui en dia, quan el cinema que hem conegut des dels seus orígens (és a dir, projectat sobre una pantalla) està amenaçat de desaparició, és més problemàtic expressar-se de la mateixa manera. I el qui, contra vent i marea, vulgui persistir a fer seva la bella fórmula de Renoir, no pot evitar de preguntar-se entre quines ribes serà bastit aquest pont, amb quines imatges i quins sons serà construït, per quines

relacions de producció serà condicionat... Interrogants, tots aquests, inherents a una època de crisi. Interrogants marcats per un cert pessimisme de la intel·ligència i sovint envoltats d'un obscur temor: que aquest riu que voldríem atènyer no sigui ja un territori ocupat, en el qual una força estranya hagi esborrat la voluntat, la facultat d'escollir, l'actitud crítica i l'autèntic plaer de la majoria dels espectadors. És partint d'aquesta mescla de dubtes inquietants i de certes pessimistes, però també de la meua convicció personal tocant al fet que els mots de Renoir continuen essent plenament actuals, que he provat, amb tots els límits que m'han estat imposats, d'establir una relació amb els altres, de fer cinema, de bastir un pont.

Manuel Gutiérrez Aragón (L'hàbil narrador). La meua àvia em va explicar aquesta història: els anys vint anava al cine de la meua ciutat, Torrelavega. En aquell cine hi havia un presentador que explicava les escenes del film mut projectat, amb una vara a la mà. «Aquí, la filla del capità, que és perseguida pel bandit...!» «Aquí, el noi i la noia fugen pel llac...!» Fins que va arribar una escena en la qual el noi i la noia es besaven. Segons la meua àvia, el públic es va posar a cridar: «Que ho expliqui! Que ho expliqui!» I el presentador va dir solament: «Aquí, senyores i senyors, no hi ha explicació.»

Voilà pourquoi je fais de cinéma.

Encara que no crec que Fulls Informatius tingui vocació de Reader's Digest, i encara que la component artística de la realització cinematogràfica l'aparta un tros llarg de l'enginyeria, m'ha semblat oportú de seleccionar aquestes quatre respostes per a gaudi del col·lectiu i per fomentar les consegüents preguntes autoreflexives.

Que consti, això no obstant, que gran part de les respostes eren constituïdes per frases de la mena: «d'alguna cosa haig de viure», «perquè és l'únic que sé fer», o «per transcendir» (allò de fer alguna cosa que sobrevisqui a l'autor)...

J.M. García Ferrer

“Fulls informatius” (7-1990)

Que sont mes amis devenus

Era aquí, a la meua taula, arranjant papers, quan he trobat traces, de mena diversa, d'alguns dels protagonistes de les sessions anuals del Cine-club de l'Associació d'Enginyers. He pensat a fer un escrit per a Fulls que parlés precisament d'això: Què se n'ha fet? M'ha vingut de seguida el títol al cap. Allò del «Pauvre Ruteveuf» va en un sentit nostàlgic molt correcte, però oposat al que vull prendre. L'he posat a dalt, això no obstant, pel que té de literal, i ha servit perquè arrenqués a cantar d'una manera desfermada. Com que a casa hi ha qui no està conforme amb la meua veu i el ritme musical que imprimeixo a les cançons, m'han fet callar ràpidament, però he continuat insistentment baixet: *«Que sont mes amis devenus / Que j'avais de si près tenus / Et tant aimés / Ils ont été trop clairsemés / Le vent je crois les a ôtés / L'amour est morte... / Ce sont amis que vent emporte / Et il ventait devant ma porte / Les emporta! // Avec le temps qu'arbre défeuille...»*

En números successius aniran apareixent escrits que parlaran del que ha fet José Luis Guerin després de la sessió de 1983, per on es mouen actualment Carles Santos i Albert Vidal, què preparen «Els Rocamora», etc.

I. Love Streams

Ja havia desaparegut quan li vam dedicar la sessió, la de 1988, per la qual cosa pot semblar amb raó d'una amargura cruel demanar-se què se n'ha fet, més encara si constatem que no s'ha publicat el que va deixar llest per a publicar, i que (com era lògic pensar en una època en la qual el que compta d'un escriptor és el que té exposat a l'aparador de les llibreries, durant aquells dos o tres mesos escassos de «novetat») els ressons dels seus llibres escrits i publicats s'han apagat de pressa.

Però el dia de Sant Jordi va aparèixer

a les llibreries «A cualquiera puede sucederle», de Marcos Ordóñez¹, i la pèrdua de «R que R», Ricardo Rey a la novel·la, n'és l'origen i es troba compresa en cadascun dels seus paràgrafs. Tot el que ningú no va tenir el coratge ni l'habilitat suficient per a expressar al llibre que vam publicar per a aquella sessió es troba aquí.

Llibre directe, al qual hom s'acosta amb lògic rosec quan en sap el tema, acaba atrapant-te en la seva sinceritat tan aviat com l'has començat a llegir, bo i relativitzant l'interès de qualsevol altra lectura havent-hi aquesta (Però com es pot mostrar algú interessat de debò per una altra cosa que no sigui aquella de què parla el llibre! Si és d'allò més clar...). Com que la meua velocitat de lectura és lamentablement lenta, durant els quatre dies que he estat amb el llibre entre mans m'ha vençut la son traïdorament a les nits, obligant-me a tancar-lo fins a l'endemà, i he estat temptat d'agafar vacances per quedar-me a casa a llegir-lo en lloc d'anar a treballar. No recordo haver passat per una cosa semblant, una espècie de dependència visceral que no crec que se sustenti únicament en el coneixement més o menys proper dels personatges i els fets de la novel·la. Quan he escrit «pèrdua» més amunt, ho he fet amb plena consciència. Tot el llibre neix de la ràbia, de la sorpresa constatació, que tant costa d'assumir, que la vida és feta de desaparicions, de pèrdues, que poden esdevenir a qualsevol, en qualsevol moment. I la resta, una vegada conegut això, és secundària.

Aquí sorgeixen els *corrents de l'amor*, aquest títol a l'estil Cassavettes que dona a Marcos Ordóñez la clau del secret de tot: Cal afanyar-se a descobrir per on flueixen i aprofitar-los quan encara s'hi és a temps.

El descobriment de la mort propera, de la d'aquest Ricardo Rey, escriptor honest aliè a modes, atacat inesperadament per un tumor cerebral en forma d'estrella, dona peu a Marcos Ordóñez per enllaçar amb una altra mort, la del seu propi avi. Tot i coexistent, quasi no el va conèixer

en vida. Ara és la gran incògnita a desxifrar. Ell és una imatge en una vella fotografia. N'hi ha prou amb entrar de debò a la fotografia... Els records de les històries narrades temps enrera per la seva àvia —des dels dies finals de la qual explica a la penúltima pàgina del llibre una història bellíssima— ajudaran moltíssim en el recorregut...

Al llibre hi ha una tercera història, dins d'aquesta història única que conta, que és la del mateix Marcos Ordóñez, amb la pèrdua de la joventut que diu que li va suposar el coneixement de l'agonia de Ricardo Rey. Aquesta podria ser una bona definició o un bon punt per a aclarir les coses. Quan es coneix, quan se sap tocant a ALLÒ, quan s'és conscient dramàticament que la mort també té a veure amb nosaltres, amb les persones més pròximes a nosaltres, aleshores, en aquell moment precís, quan un és conscient d'allò que queda enrera, es deixa de ser jove.

Del llibre, al marge de la seva descripció del barri barceloní en el qual he viscut gairebé des que vaig néixer (el confús del record i dels relats familiars sobre ell, que queda confirmat, però també el d'avui mateix), me n'agraden molt, a més, dues coses:

D'una banda, com es presenta a si mateix el narrador —el mateix Marcos Ordóñez, vaja— a les seves pàgines. Concretant, encara que es troba repartit per totes bandes: un paràgraf que dona la clau del seu caràcter (el fet d'estar a punt de morir a la seva infància dues vegades explicaria, segons ell, la seva condició de devora-tot, «menjar, còmics, pel·lícules, llibres: després cossos, amics, gestos d'amics, amor, tot el que podia o sabia extreure'ls. Ho devorava tot, com un vampir») i un altre d'escriuidor que aclareix la seva relació de lliurament envers la literatura, que te'l presenta davant de la seva taula i la màquina d'escriure, a punt d'escriure allò que no es pot escriure, i dominat pel pànic, perquè darrera seu hi ha una porta... D'altra banda, aquesta hipòtesi sobre el causant

del tumor assassí de Ricardo Rey, constituent per si mateixa d'una de les més lúcides i pessimistes mirades de per on es mou el món de l'edició avui en dia.

Les notes del final del llibre donen a entendre que Marcos Ordóñez, després d'aquesta novel·la que li ha degut suposar moltíssim personalment, està ja preparat per a endinsar-se per nous camins. D'entre els «*Personatges que pot ser que reapareguin*», algun d'ells molt estimat personalment, n'hi ha un que és tot un suggeriment, d'aquells que fonamenten un llibre: «*Jean Renoir reflectit a la porta del cotxe negre, un Packard*». Esperem.

Per acabar, una aposta personal. «A cualquiera puede sucederle» té una dedicatòria concisa: «Per a Ella». Afirmo des d'aquí que sé ja des d'ara el llibre que acabarà escrivint en un futur proper Marcos Ordóñez. Quan aparegui en tornarem a parlar.

Maig 1990
J.M. Garcia Ferrer

¹Plaza & Janés; Barcelona, 1a. ed. abril 1990.

“Fulls informatius” (10-1990)

Que sont mes amis devenus - II JLG o Les enfants de Jean Vigo

Després de les sessions de desembre de 1984 a la Sala Pompeu Fabra, «Los motivos de Berta» va ser projectada a la Fílmoteca en una sessió en què l'aleshores màxim responsable dels afers cinematogràfics de la Generalitat, Miquel Porter Moix, va haver de donar l'ordre d'obrir les portes de la sala de la Travessera de Gràcia una vegada aquesta ja era plena, per evitar problemes més grans davant l'allau de públic que va acudir a la cita. Uns espectadors incondicionals van seguir la llarga projecció asseguts als passadissos, o a peu dret... Després va ser projectada al «Fòrum» de Berlín, i d'ací la pel·lícula i —en part— el seu autor van anar vivint durant un parell d'anys per tot el món (festivals a Holanda —Rotterdam—, Itàlia, França, Gran Bretanya, a l'altra banda de l'Atlàntic...).

Tot seguit d'aquest periple cinematogràfico-turístic, José Luis Guerín, que perseverava en el seu projecte —ja anunciat i mig exposat a l'Associació d'Enginyers— de «Silvia y los esquimales», es va embarcar en alguna altra cosa que va acabar com un foc d'encenalls, igual que el mateix projecte principal. Una realització seva d'un capítol per a una sèrie de TVE sobre el món de la moda (!), en el qual es va submergir com sempre fins al coll, va fer esclatar les contradiccions evidents entre els interessos dels qui havien efectuat l'encàrrec i els del realitzador, que va treballar meravellat en sessions maratonianes de muntatge de No-Dos de l'època del modista que li va tocar. El capítol va ser remuntat i condicionat per un altre realitzador...

Prèviament José Luis Guerín havia donat una mostra del fet que s'hi continuava podent confiar plenament. El programa

«Arsenal», de TV3, es va proposar compondre un dels seus espais a base de «films familiars», informals, de pel·liculetes en super-8 rodades un dia de festa per gent més o menys relacionada amb el cinema. Trossos de falsos films familiars, visibles a films comercials com a part integrant de la trama (aquell que el Travis de «París, Texas», de Wim Wenders, observa emocionat; Spencer Tracy fent bajanades amb Katharine Hepburn com només es poden fer per a pel·lícules que se sap que romandran en la intimitat; unes preses a «Toro Sentado» al costat de la piscina...), coexistien en el programa d'«Arsenal» amb una sortida de diumenge de Bigas Luna els anys seixanta a la platja, o els perversos records íntims de J. Minguell en una escapadeta a París. L'autèntic floró del programa va ser el «Souvenir» de José Luis Guerín, que sintetitzava la voluntat nostàlgica de l'emissió, bo i reflectint l'emocionada autoconsideració del cinema com a registrador del pas del temps.

El Festival de Rotterdam va produir deu fer cosa de dos anys un llargmetratge, «City-Life», que s'havia de compondre de dotze episodis, cadascun d'ells rodat a la seva ciutat per un realitzador de prestigi. L'episodi de Calcuta el va realitzar Mrinal Sen, el de Varsòvia Kielowski... El de Barcelona va correspondre a José Luis Guerín. Les quatre hores resultants del projecte global, segons els indicis en general una mica indigestes, han fet que no es conegui encara, tot i el seu interès indubtable, l'«Eulàlia - Marta, abril 1988». El seu pas al Festival de Berlín (al «Fòrum»), que podia aportar coneixement i llum sobre el curt, va anar a coincidir amb l'obertura en festa popular del mur i la Porta de Brandenburg, que va dirigir els periodistes cap a altres històries. Haurem d'esperar...

D'ençà de l'acabament del seu episodi de «City-Life» (per les referències una pel·liculeta urbana, no sé si barcelonina, sobre dos personatges femenins que fascinen cadascun a la seva manera), José Luis Guerín es va embranchar en

l'«Innisfree» que ara, en la seva projecció a «Un certain regard» de Cannes, ha suposat, segons Àngel Fernández Santos, el crític cinematogràfic de «El País», que «l'anònim aprenent (JLG) impartís una lliçó de rigor i humilitat als seus anomenats i petulants col·legues» (Fellini i Godard, que van presentar a concurs les seves pel·lícules el mateix dia).

Què és «Innisfree», que provoca uns tals epítets? La resposta se l'hauria de donar cada espectador a si mateix al moment de la seva visió. Però com que encara (juny 1990) no s'ha produït la seva estrena ni el pas per alguna de les televisions que l'han comprada, avancem-ne alguna idea, mal que sigui feta des d'una visió de la pel·lícula incompleta, que no pot portar a conclusions definitives (en projecció de comprovació de subtítols, amb aturada a cada rotlle, amb la qual cosa es trenca sobre manera el ritme del film).

«Innisfree» parteix, primerament, de la revisitació dels llocs de rodatge de «The quiet man» (John Ford, 1951). Per aquest fet la pel·lícula es donarà a conèixer, evidentment. Però, tirant una mica llarg, veurem que en el fons aquest és un tema accessori, accidental. La cosa fonamental en seria Irlanda, representada en la seva essència per aquest poblet que conserva, com si es tractés d'una vall etnològica protegida, tota una sèrie de característiques definitòries d'un entorn més ampli. I aquí hi haurà la clau per a l'acceptació plena o no de la pel·lícula per part de l'espectador. En la mesura en què els treballs, les opinions, els quefers diaris d'aquest univers tancat admirin, sigui per ells mateixos sigui pel que representen de conservació d'una cosa extingida, el qui acudeixi a la visió de la pel·lícula, aquesta serà no solament acceptada, sinó exalçada com a obra mestra. Si, al contrari, pel que són o pel que impliquen de visió del realitzador o de visió que el realitzador vol transmetre a l'espectador, no són del grat d'aquest, la pel·lícula no deixarà de ser un document excepcional, però deixarà —ho dic per experiència— un regust amarg per l'obra mestra que va

poder ser i no és. De la mateixa manera, hi haurà espectadors que es deixin anar pels descobriments continus a què dóna peu la pel·lícula, i d'altres que, embullats en les disquisicions dels personatges, una vegada i una altra discorrent —si pot ser al pub de la localitat—, perdran de vista l'estructura mateixa del film.

El darrer pla d'«Innisfree» és un travelling llarguíssim en retrocés des d'un cotxe seguint la carretera que s'allunya del poble. Mentre els títols de crèdit van apareixent, un s'adona del sentit de tot el film, perquè al mateix temps que l'espectador es va allunyant de la pel·lícula, es va allunyant del microcosmos objecte d'estudi, que pren la seva dimensió veritable enmig d'un món que ja no està per a aquests esforços.

Fins a arribar a aquest moment plenament definit (recordem que la pel·lícula al principi s'havia de titular «Rutas de Innisfree» i que el guió original arrencava seguint les carreteres que menaven al poble), la pel·lícula és un encreuament de molts elements que van conformant la definició d'aquesta comunitat. M'agradaria deixar-ne de banda els més obvis i passar a comentar els que resulten més atractius des del punt de vista de la narrativa cinematogràfica, que és el que, fet i fet, dóna un caràcter i no un altre a una pel·lícula.

Vegem-ne alguns:

— El passeig diari, metòdic en la seva periodicitat i discórrer, del nen per uns camins i a través d'uns paisatges que, alhora que van a poc a poc obrint-se, van dotant-se de contingut. Com si es tractés d'un metrònom de pas llarg, aquestes escenes s'insereixen en el film d'una manera tal que cada passeig/pas proporciona una informació visual addicional al mateix temps que va carregat amb tota la informació que s'ha pogut captar des de l'escena de passeig prèvia. (Faria falta veure-ho, això no obstant, unes quantes vegades i arrodonir a través d'aquestes observacions aquesta impressió, i descobrir fins on

arriba, com és d'extensa, la planificació i mesura de totes i cada una de les escenes a l'interior del film, a pesar d'una primera impressió en sentit contrari que en pugui oferir la contemplació.)

— La definició del què és «Innisfree», ja que efectuada des d'un documental, no s'ha de circumscriure a un repàs del seu inventari visual, ni tan sols combinat amb l'escolta atenta dels relats en primera persona dirigits a la càmera pels habitants del lloc. Tal com ja es va esdevenir a «Los motivos de Berta», existeix una realitat sonora d'«Innisfree» que fixa dimensions, defineix treballs i dona aquesta identitat tan especial que roman en el record, de la mateixa manera que —una cosa no assolible pel film— les olors.

— Una vegada acordat el fet que es tracta d'un documental, cal constatar-hi moments d'irrupció de la ficció: les seqüències de la pel·lícula de Ford, les seves equivalències actualitzades, els seus «espectres», aquesta noia que algun moment és considerada eix vertebrador de tota la narració... Aquesta darrera, per exemple, arrossegaria tota la voluntat de síntesi sobre l'argument d'aquesta («The quiet man») i les altres pel·lícules irlandeses de John Ford: una persona torna al món de la seva infantesa, en franca fugida del present, atret/repel·lit per aquest passat —la infància i el seu espai—, i a la recerca de les claus per a redreçar una vida. Sobre aquest tema voldria anotar un apunt difícil d'expressar: la noia fent autostop amb la seva bossa, o fent més tard de cert contrapunt actual de la Maureen O'Hara de «The quiet man»..., es converteix en un personatge més, tan significatiu com els altres, del documental sobre «Innisfree». Aquesta visió sorneguera, amb tocs a l'estil de Wenders, del destí de la nostra protagonista com a venedora a turistes de relíquies cinematogràfiques en la reproducció del *cottage* existent al costat d'una carretera sorollosa, essent com és una peça de ficció, ofereix un dels aires «documentals» més destacats.

— Si José Luis Guerín es mostra encantat quan l'emparenten amb Flaherty, es pot anotar la importància de punts de la

pel·lícula obertament diferenciadors de l'obra del mestre indiscutible del documental. Flaherty no es troba a «Innisfree», curiosament, en escenes temàticament idèntiques a les de «Man of Aran» (aquests pescadors en dur treball amb les condicions adverses, recollint algues que serviran d'adob i suport de cultiu als racons de les roques, aquí reflectides, en lloc de en plans angulats i sostinguts, persistents, en una seqüència composta per plans enormement fragmentats). A Flaherty se'l reconeixeria en la mirada documental, quasi d'etnòleg, aquesta mateixa mirada que ràpidament arriba a la memòria quan es contempla, per exemple, un documental sobre activitats tan poc exòtiques com «Els tapers de la costa», que Ramon Biadú va realitzar durant la República. Però anem-ne a la diferència: jo l'anotaria en un humor que apareix per primera vegada d'una manera destacada a l'obra pública de José Luis Guerín, deixant de banda intents lleugers a «Los motivos...». No és que no hi hagi humor en Flaherty, però apareix molt explícit o tenyit de tendresa. A «Innisfree» hi fa irrupció, d'una manera molt encoratjadora atesa la ironia vers el propòsit de la pel·lícula que tanca la sentència, en una espècie de presentació prèvia —després represa— dels personatges: el capellà davant l'església, el matrimoni granger davant la tanca de casa seva..., tots ells en una posa d'estricta retrat —a la manera de Van Eyck— segons els cànons en voga.

Vull creure que a la pel·lícula hi ha més humor, que qüestiona precisament el que n'és la base i que personalment me n'ha resultat més enutjós: aquesta demostració al·lucinant de la utilització d'un bastó esportiu per a d'altres usos més contundents.

Es diu que, pel setembre, coincidint amb la seva projecció al Festival de Sant Sebastià, «Innisfree» s'estrenarà als cinemes. Tant de bo que sigui veritat i que permeti el fet d'acudir a contemplar la pel·lícula i a mesurar-ne tot el que enclou d'atractiva i única en el panorama del cinema que es fa per aquests indrets.

L'estrena, i aquesta és una qüestió personal, permetrà a algú com jo, que vaig acudir-ne a la pre-estrena convençut d'anar a veure quelcom insuperable —corroborat per una primera mitja hora magistral, recomanable sens dubte a tothom—, replantejar-se si són certs o no els excessos albirats a la primera contemplació, i si continua la divergència de fons sobre el caràcter de gran part dels personatges del film (entendridors o patètics?, ¿víctimes o guanyadors a pols d'una situació no falaguera?). Esperem que una visió en les circumstàncies de normalitat que es mereix un intent tan desmesurat aclareixi les coses i, si és possible, m'obligui a una altra «Perspectiva infinita» de desgreuge, no tan inusual —pel tema i la longitud— com aquesta, que possiblement queda —i me n'excuso— una mica desplaçada als «Falls».

J.M. Garcia Ferrer

“Fulls informatius” (10-1991)

Nitrat líric

El espíritu de la colmena explica que, en alguns pobles, els espectadors entraven al local, ultra amb la il·lusió posada, amb una pesseta en una mà i una cadira a l'altra.

Tinc en la imaginació perfectament clara la visió d'uns quants nens, entre ells el meu pare, corrent diumenge rere diumenge per no perdre's ni un fotograma de les aventures sens fi de «La pandilla». Al moment més emocionant l'episodi s'acabava... Quedava tota una setmana per a l'especulació.

Un relat oral de l'àvia de Manuel Gutiérrez Aragón (La Perspectiva Infinita, Fulls Informatius 64, 5-90) assenyalava l'important paper que jugava «l'explicador» per a un públic que, això no obstant, seguia completament, de manera activa, qualsevol detall de la pantalla.

Avui dia es pot iniciar el recorregut, la submersió, pels grans films de Keaton, de Chaplin... Així ho vaig intentar reeixidament amb la meua filla de quatre anys, projectant *El circo*, i sense arribar als resultats d'emoció de *Por primera vez*¹, vaig aconseguir que seguís les peripècies còmiques i sentimentals de la cinta amb un viu interès. Tot i així, tanmateix, s'ha de reconèixer que costa de vèncer una primera barrera: l'estat en què ens han arribat les cintes mudes sobrevivents és certament lamentable. Indefinició de la imatge, poc contrast, salts, velocitat de projecció equivocada... fan que s'hagi de partir d'un fort esperit d'arqueòleg o quelcom semblant si es vol seguir la projecció fins a sentir-s'hi atrapat.

Així, atrapat, restà literalment Peter Delpout treballant amb velles còpies de cinema primitiu, del període de 1905 a 1915. Amb les seqüències rescatades muntà un savi i emocionant mig metratge que posseeix un títol molt just: *Nitrat líric*. Davant seu no hi ha cap altra barrera que

el prejudici que tot espectador arrossega després de tanta visió de cintes físicament defectuoses. El reflex del blanc i negre que ofería el nitrat de plata original, la sorpresa del color que acompanyava bastants pel·lícules, l'ajustament de la velocitat dels moviments a la cinta... no són, per descomptat, barreres, sinó un pont de plata per acostar-se confiat a l'observació d'històries, contes, constatacions d'una realitat fabulosa.

Agrupà les imatges en capítols («Mirar», «Posada en escena», «Cossos», «Morir», «L'oblit»): històries dramàtiques que s'expliquen amb una sèrie d'encreuaments de mirades; d'altres, grandiloqüents, la clau de les quals ve donada pel seu acompanyament musical (actualitzat en el seu esperit: no es tracta de les cançons populars que les partitures que acompanyaven les llaunes del film recomanaven de tocar); d'altres, en fi, imatges intrigants de ciutats en plena activitat. Totes en el seu conjunt mostren de manera evident la raó per la qual resulten tan atractius: igual que les bones fotografies antigues, ens presenten plena de vida una realitat —o una ficció— que sabem des de fa temps perduda, i només recuperable per aquest mitjà. Al darrer capítol («L'oblit»), Adam i Eva pugnen per mostrar la seva imatge entre un mar d'òxid. El deteriorament del film és ja irreversible, la resurrecció n'és impossible, el pas del temps hi ofereix altiu la seva victòria.

En la seva presentació a la sala de la Travessera de Gràcia, Delpout va assenyalar que sol considerar-se la tasca d'arxiu d'una Filmoteca com una feina àrida i burocràtica. Ell volia demostrar —com així ho féu per a aquest espectador— que també podia ser una font inesgotable d'emocions.

T'entren ganes de sol·licitar el pas de *Nitrat líric* per alguna televisió, perquè un públic ingent s'adonés de les meravelles que inconscientment anem pel camí de perdre totalment, perquè la gent pugui arribar a entendre de veritat la passió que despertava aquell cinema, sense acudir a

justificacions sociològiques, sinó pel material en si mateix. Després, recordant el quadrat, una espècie de gàlib invers, que comença la projecció, i que assenyala que si no es veu tot el seu perímetre no s'està veient en condicions la pel·lícula original, un s'adona que no és adequat el pas d'aquesta meravella per la TV, i que s'ha de projectar en cines amb gran pantalla... on només acudirán una dotzena

de parroquians, incapaços de contagiar el seu entusiasme, vertader, a altres possibles espectadors...

J.M. García Ferrer

¹ *Por primera vez* és un curt metratge d'Octavio Cortázar (1967) que es limita a mostrar la reacció d'un públic que acudeix al cine per primera vegada a la seva vida, dins l'experiència del cine-camió de l'ICAIC cubà.

“Fulls informatius” (11-1991)

De manera que això fou el que va passar: no res

Un dels temes principals de *The last picture show*, ja indicat en el seu mateix títol (*La darrera sessió cinematogràfica*), era el cinema, la fi del cinema com a espectacle en la seva forma tradicional.

La primera imatge de *Texasville* és, simptomàticament, per demostrar que la qüestió ja és irreversible, una antena parabòlica. Per corroborar-ho, les ruïnes del vell local d'exhibició apareixeran en diversos, potser massa, moments del film.

Recordem, per als despistats: a *Texasville* (1991) el mateix director (Peter Bogdanovitch) reprèn els mateixos personatges d'aquella pel·lícula (1971) encarnats pels mateixos intèrprets al mateix escenari. Únicament una diferència: el temps ha transcorregut per a tots ells.

The last picture show és avui dia una pel·lícula de culte, guardada en el record de molts afeccionats. En aquesta, uns personatges d'un petit i perdut poble texà vivien el pas de l'adolescència a una suposada maduresa, just al moment en el qual l'única sala cinematogràfica de la localitat agonitzava fins a tancar definitivament les portes. Per a tots

aquells, avui legió, a qui *The last...* va significar alguna cosa al seu dia, l'oportunitat de conèixer què se'n va fer, de Sonny, de Jacy, de Duane, d'Anarene... és quelcom inaudit a què *Texasville* intenta respondre. Un alt percentatge acudirà al cine amb curiositat i una certa por a ser defraudat. A qui escriu aquestes ratlles, a desgrat que la pel·lícula fugí intencionadament del vessant mitològic de la primera, l'experiència li resultà estimulant.

Des d'una òptica presidida per la ironia, *Texasville* fa veure que la suposada maduresa no fou assolida per cap dels personatges. Jacy, convertida en una coneguda i glamourosa actriu, passeja la seva aclaparadora inseguretats, sempre preguntant-se i preguntant si causa fascinació, com en causà (aquella Cybill Shepherd de 18 anys!) en la picant festa a la piscina. Duane sembla que ha anat fent voltes, ara ja envoltat de fills que el comencen a emular, d'uns braços a uns altres. Sonny, en fi, aquell qui veia les pel·lícules una vegada i una altra, es va quedar ancorat en el passat.

A Barcelona, al cine Arkadin (setembre de 1991) Cybill Shepherd, Jeff Bridges, Timothy Bottoms tornen a ser els personatges que per als qui els vam veure llavors no han deixat de ser... vint anys més grans.

J.M. Garcia Ferrer

P.D.: Malgrat que el pobre Sonny (l'entusiasme pel cinema d'aleshores, que avui sembla irrepètible) resta ja completament fora de joc, el divertit vell de tantes pel·lícules de John Ford, que mastega i escup tabac en una llauna, sembla que continuarà viu eternament. No tot és perdut... Alguna cosa queda.

La chambre verte

(En recordança de M. G. F., inesperat ocupant de l'habitació verda)

Hi havia molta gent en el món cinematogràfic a la qual no agradaven gens les manies, les obsessions de François Truffaut, reflectides una vegada i una altra a les seves pel·lícules. Jo he de reconèixer, en canvi, que si he vist amb passió l'una darrere l'altra les de vegades modestes pel·lícules d'un cineasta, això s'ha esdevingut gairebé únicament amb Truffaut, amb el primer Truffaut, si volem ser més exactes. Martí Rom deu recordar segurament com ens escapàrem de les classes corresponents de l'Escola d'Enginyers per assistir a l'estrena de *Las dos inglesas y el amor*, títol de la versió espanyola de la més convincent *Las dos inglesas y el continente*; o en José Luis aquelles sessions especials matutines de l'Alexis, on vaig veure, crec que només aquella vegada, una *La peau douce* en versió original francesa a seques, i no vaig tenir, de poc, la sort de conèixer en persona el cineasta de la vida, de, entre d'altres amors, l'amor als llibres —*Fahrenheit!*— i al cinema.

Sota una aparença de senzillesa que els anys setanta ja devia ser mal vista, es desgranava una obra amb pel·lícules absolutament genials en la seva totalitat, que no desmereixen, ans al contrari, en les seves visions recents —*Les mistons, Jules et Jim...*—, i amb pel·lícules que no són rodones però que mantenen la guspira d'alguna escena de geni —tot el llarguíssim i emocionant *travelling* final de la càmera seguint Antoine Doinel a *Los 400 golpes* fins a la seva trobada amb el mar; l'obsessiu relat del suïcidi de l'amant de Charles Aznavour a *Touchez au pianiste*, en un vist i no vist; l'evidència final de l'amor autodestructiu que Jean-Paul Belmondo sent per Catherine Deneuve a *La sirena del Mississipi...*

Per moltes raons que algun dia podria passar a explicar, no entenc gens ni mica aquesta actitud de menyspreu vers les pel·lícules de Truffaut. Potser perquè per a mi representen i van associades a una època de la vida en què un es lliure en cos i ànima a llegir, a veure cine, a parlar amb els amics bo i compartint troballes...

Doncs bé, per l'època en què Truffaut sembla que perd una mica en les seves pel·lícules el pols personal, i fa uns quants films comercials correctes però sense una vida excessiva (que són, curiosament, els que li donen més celebritat: *Una belle fille comme moi, La nuit américaine, Le dernier métro...*), realitza també una pel·lícula mai no estrenada per aquí, i que només es pogué veure en una descentralitzada «Setmana de cinema en color» de Barcelona. No sé si, deixant de banda en Pepe i jo, hi havia algú més al Poliorama mentre s'hi projectava *La chambre verte*, i recordo que, sabent-ne el tema, la cosa em semblà normal...

La pel·lícula parteix de dos relats de Henry James, i mostra l'obsessió d'un personatge, interpretat pel mateix Truffaut, per evitar l'oblit de les persones que han mort. En aquell moment la vaig veure amb la curiositat especial que em provocaven les pel·lícules de Truffaut, i a més per cosetes d'aquestes com ara veure com li sortia la llum d'espelmes al llavors no tan famós Néstor Almendros. Però ha passat el temps i el mateix Truffaut ha mort, cosa que dona d'aquesta manera una significació especial a aquesta pel·lícula, que ara se m'ha aparegut bruscament a la memòria, amb el convenciment que en aquest moment sí que la comprendria, que m'arribaria de veritat.

He fullejat un llibre magnífic, imprescindible per als qui quedaren atrapats pel cinema, entre altres causes, per la passió descoberta en tot allò d'aquet cineasta. Aquest *Truffaut per Truffaut*¹ parla poc, molt poc, de *La chambre verte*, encara que escull alguna foto del seu Truffaut-intèrpret per il·lustrar el final de l'«autobiografia» del cineasta.

¹ *Truffaut par Truffaut*. Chêne, Paris 1985.

Això no obstant, insereix algun tros del dossier de premsa de la pel·lícula, en el qual Truffaut explica el perquè de la seva realització:

«“El número al qual vostè truca ja no té abonat!” Cada any hem de ratllar noms del quadernet d’adreces de la nostra agenda, i arriba un moment en què ens apercibem que coneixem més morts que vius...

»El film mostra l’evolució de les relacions entre dos éssers que estimen els morts i els respecten, un home i una dona que rebutgen l’oblit (...)»

No seria correcte d’oblidar, entre d’altres, Truffaut.

J. M. García Ferrer

“Fulls informatius” (11-1994)

Je me souviens

Federico Fellini, dient que es tractava d'un dialecte local, va titular *Amarcord* una pel·lícula en la qual incloïa, entremesclades, algunes pinzellades de records infantils. Uns quants d'aquests records vaporosos, més una aroma desdibuixada -que Fellini va repassar fins a deixar pintada magistralment- que cap altra cosa, podrien entrar a formar part per mèrits propis, suposo, del *Je me souviens* de Georges Perec.



He de confessar que mai no he llegit Georges Perec, del qual només conec l'edició recent de textos a Anagrama i saber que es va dedicar a gestes constructives com la d'escriure tota una novel·la sense utilitzar ni una sola vegada la lletra e, una cosa que per a l'idioma francès és equiparable a elaborar tot un complex mobiliari de fusta sense fer-hi servir claus ni cola. Fets que, vistos de lluny estant, poden agradar a algun enginyer amant de les estructures, però semblar un complet sense sentit als amants de la literatura *tout court*.

Doncs resulta que acabo de connectar amb ell per la porta del darrere, mitjançant un llibre que es diu deutor de la seva obra. I que, per les aparences, et fa reconsiderar tot el que pensaves sobre aquesta, fent-la profundament atractiva. El llibre en qüestió és *Je me souviens du cinéma* (Editions du Griot), del periodista cinematogràfic Gérard Lenne (l'autor d'un *Le cinéma fantastique* traduït al castellà). En el seu pròleg evidencia que la idea sorgeix del *Je me souviens* de Georges Perec, seguit pel *Je me souviens* de Georges Perec, de Harry Matthews, i és deutora del *I remember* de Joe Brainard.

Transcripció de l'epíleg del llibre de Lenne:

"(...) el principi del *Je me souviens* és senzill: 'Intentar retrobar un record quasi

oblidat, no essencial, banal, comú si no a tothom, almenys a molts'."

Com sigui que, en el mateix epíleg, Lenne es pregunta si amb el seu llibre i els altres esmentats no es deu estar constatant que el *Je me souviens* de Perec era l'embrió de tot un gènere, el qual invita a consolidar, em permeto llançar alguns dels records que evoca el llibre (que lamentablement és difícil de trobar), amb la intenció d'iniciar els lectors dels Fulls Informatius a seguir el joc:

- Recordo haver cregut que la Reina i la Bruixa, a *Blancaneus*, eren dos personatges diferents.
- Recordo les Vespes dels films dels anys cinquanta.
- Recordo les butaques de fusta el respall de les quals es batia sonorament.
- Recordo que la sort del "dolent" Messala, destrossat per les rodes de la seva quadriga a *Ben Hur*, m'havia impressionat fins a la nàusea.
- Recordo que els personatges de Chabrol es deien sempre Paul, Charles i Helena.
- Recordo l'home del gong que iniciava els films de la Rank.
- Recordo el joc de Marienbad, fet popular involuntàriament per Alain Resnais.
- Recordo un projector en 16 mm que el meu germà havia comprat a preu de saldo.
- Recordo la cançó que cantava Jeanne Moreau a *Jules et Jim*: "*Chacun de nous est reparti / Dans l'tourbillon d'la vie...*".
- Recordo les mitges de François Dorleac a *La peau douce*.
- Recordo el cinerama.
- Recordo *La nit del caçador*, els nens descendint pel riu sota el cel estelat, els sermons de Robert Mitchum, els seus dits tatuats *love* i *hate*, l'aire enamorat i *beat* de Shelley Winters, la caseta de l'anciana, Lillian Gish, i la meua sorpresa al desenllaç

del film la primera vegada que el vaig veure.

- Recordo quan es trencava la pel·lícula.
- Recordo Vincent Price amb caputxa violeta, tocant l'orgue multicolor amb convicció a *L'abominable Dr. Phiber*.
- Recordo que al final de les pel·lícules apareixia la paraula *FIN*.
-
-
-

I deixo un cert espai perquè cadascú hi anoti d'altres records...

J. M. García Ferrer

“Fulls informatius” (11-1994)

Aquest estiu passat tenia la imatge per a una d'aquestes fotos, publicable aquí, però no portava càmera. Per sort, la tinc enregistrada al cap, i intentaré descriure-la.

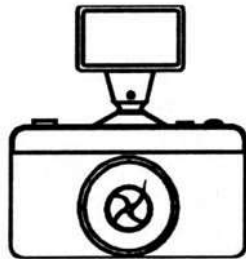
S'hi veuen unes persones ascendint per una sinuosa carretera asfaltada, d'una manera desaparellada. A primera vista pot semblar un ballet contemporani, amb fons de paisatge mediterrani atacat pel sol. Els adults del grup es mostren somrients, mentre dues nenes, alienes al quefer dels grans, cullen concentradament fonoll d'un marge. La impressió de ballet contemporani pot venir del fet que la majoria estan brandant paraigües, fets servir de para-sol. Concretament, el personatge més peculiar, que recorda les velles il·lustracions de Robinson Crusoe, amb patriarcal barba blanca, gorra de llop de mar, pantalons curts i camisa que deixen veure un intens embruniment, aixeca la seva ombrel·la per fer ombra a una dona, també molt morena, que somriu al seu costat.

Fins aquí la foto. Ara només unes mínimes explicacions, just les de l'amfritrió quan ensenya l'àlbum de fotos al seu convidat o quan comenta la fotografia de la prestatgeria o del marc de la paret de la sala. Des que férem la sessió de cine-club dedicada a Josep Palau i Fabre, aquest ens anava recordant a Martí Rom i a mi que hi havia una invitació pendent, un dinar al lloc al qual hauria dut el Picasso si encara visqués i hagués vingut per Catalunya. Vam aparèixer a Grifeu al matí del dia acordat, amb un sol radiant. Un jovial Palau ens esperava al costat del reixat de casa seva, amb l'aspecte marí de la fotografia. Ens havia advertit que per a arribar al restaurant "calia passar el desert", que després es va demostrar més suportabl que el d'*El desert dels tàrtars* que a tots ens va passar pel cap, i per aquest motiu hi anàrem armats de variats artefactes, de diversa edat, per protegir-nos del sol. El que calia per a la foto.

J.M. García Ferrer

Portar o no portar càmera, aquesta és la qüestió

És gairebé un tòpic em les converses de saló. Fer un viatge de plaer amb una càmera converteix el viatge en una recerca de l'enquadrament artístic, de la vista suggeridora, del moment de tipisme..., fins a deixar de veure-hi pels propis ulls, per veure-hi pels ulls de la càmera i immortalitzar per el record aquell moment mancat d'ànima, que no s'ha viscut, en estar pendent de totes aquestes històries.



Però, per una altra banda, què no s'hauria pagat per disposar en determinants moments d'una càmera amb la qual intentar congelar, guardar per al record encara que només sigui una miserable foto d'un fragment de bellesa, d'una imatge insòlita, d'un instant d'harmonia, de secreta felicitat o d'història personal!

KONIEC

¿Us heu fixat que des de fa algun temps, potser bastant, ja no apareix mai el clàssic mot *FI* a les pel·lícules?

Alguna vegada ho he anat comentant amb amics, i la reacció n’ha estat sempre la mateixa: pausa reflexiva, resposta afirmativa, una mica sorpresa, i animat diàleg recordant des de la importància que tenien aquells enor-

mes i sons *THE END* fins a com resultaven de punyents els *Koniec* dels dibuixets animats txecs. El CCCB, quan va dedicar una exposició a “El segle del cinema”, va reservar la darrera sala, com tocava, a la projecció, durant uns 45 minuts, dels finals d’una bona colla de pel·lícules interessants, i no hi faltaven els retolets en qüestió.

Acostant aquesta nimietat a Kuhn, un diria que s’ha produït, en un relatiu poc temps, un canvi de paradigma en això dels finals de pel·lícules. Ja gens d’aquells saltironants retols (cal recordar que coincidien amb el final per antonomàsia dels rotlles de pel·lícules, el més traginat, doncs, en aquelles cabines de projecció). Ja gens d’aquell clímax musical puntuat amb un *The End*. Ara el paradigma, impulsat –no cal dir!– pel cinema nord-americà, és un acabar anant-se’n els personatges, enlairant la càmera, o canviar a un pla general, per deixar pas a uns ascendents i estàndards títols de crèdit, de la mateixa mane-



ra que en els cartells de cinema sempre es parteix d’un mateix esquema, també nord-americà, de presentar les coses.

Possiblement sigui aquest un bon exemple de com una pràctica va penetrant, de com per osmosi es va estenent

fins a ser de fet un estàndard. Ara no tinc manera de comprovar-ho, però diria que la *FI*, en aquest cas una exòtica *FI* iraniana, es deu trobar encara present en el *A través de los olivos* de Kiarastomi, o si més no aquest record em queda d’una pel·lícula que, fora de sofisticacions, fa renèixer la impressió d’immediatesa, de realitat, de reinvençió del cinema.

Més enllà de l’estandardització *made in USA* que ens envaeix, la cosa té la seva lectura positiva, que parlaria d’un pas cap a l’obra oberta, cap a la no conclusió de les històries. Però és una lectura falsa, atès que les pel·lícules en veritat continuen acabant, no ens enganyem, en tots els sentits.

No ho sé. Pot ser que algú descobreixi, mitjançant un saberut estudi, les causes pregonas d’aquest fet sorprenent.

FI

L’essència del cinema

De tant en tant, els responsables dels Fulls dels Enginyers m’obren un espai perquè pugui enviar un missatge dins d’una ampolla, una crida d’atenció sobre una pel·lícula, tot esperant que sigui recollit per algun dels seus lectors. Aprofito aquestes ocasions per a parlar d’alguns films amb “*duende*”, segons una expressió de Joan Guinjoan agafada de García Lorca.

Aquesta vegada no es tracta de cridar l’atenció sobre una pel·lícula amb “*duende*”. Es tracta d’anunciar que, després de la seva preestrena i pas pels Festivals de Cannes i Sitges, on ha recollit desercions dels despistats i entusiasmes de les mirades còmplices, una obra mestra va sola pel món, a l’expectativa d’una distribució en pantalla gran que –hi confiem– no trigarà gaire.

Tren de sombras és, entre moltes altres coses, un catàleg dels encerts de totes les anteriors pel·lícules de José Luis Guerín, des de les primeres en Super-8 fins a aquells dos especialíssims llargmetratges: *Los motivos de Berta* i *Innisfree*, que ara es converteixen en laboratori de proves per a aquesta magnífica consecució. Així, hi trobem des de la fascinació de les mans blanques de la mort per aquella preciosa noia de *Furvus* fins als “*tableaux vivants*” d’*Innisfree*, passant per uns certs sons o per la pollancreda de *Los motivos de Berta*, les escenes “*tatianses*” de *City life* o l’essència de *Naturaleza muerta*.

El que més em commou de *Tren de sombras*, dins del seu múltiple poder d’atracció, és, naturalment, el que en sento més proper, això és: el que té de melodrama (història explicada mitjançant música, doncs) ben fet, el seu comentat caràcter de destil·lació de les anteriors pel·lícules de Guerín, la doble (o triple, si es llegeix bé) història d’enamorament que revela, les seves troballes en els fotogrames a l’estil de *Blow-up* (seguint aquell llibre de fotografies amb mirades triples de Robert Doisneau), el record de Hammershoi (aquell extraordinari pintor d’interiors que, en la seva nuesa, tot portes que no menen a cap altre lloc, fa bategar la presència humana)...

Deu fer uns quants anys, en una “*Perspectiva infinita*” dels vells Fulls vaig intentar transmetre la sorpresa i l’entusiasme que m’havia suposat descobrir, a través de Peter Delpout, de la Filmoteca d’Amsterdam, la vida que hi havia al darrere d’anònims, perduts i irrecognoscibles metres de cel·luloide primitiu restaurat. Ara, Peter Delpout figura el primer d’una llarga llista d’agraïments per la seva ajuda a la producció de *Tren de sombras*: una bona part del metratge inicial de la pel·lícula se’ns presenta com el resultat de la restauració del material de cinema familiar dels anys vint d’un cineasta aficionat de l’Alta Normandia. La resta del metratge ens mostra una recerca que, regida per la intensa música de Schönberg, efectua, als mateixos llocs que la pel·lícula familiar, la càmera. És la recerca (i troballa) de les empremtes perceptibles avui en dia –als noranta, amb els seus colors, sons i moviments– de les ombres d’aquells metres de cinema familiar, reflex aparent de moments de felicitat i testimoni segur de la fugacitat de la vida.

Vagin corrents al cine que finalment projecti *Tren de sombras* tots aquells que vulguin conèixer l’essència del cinema, i que no entenguin per aquesta els efectes especials, si no són aquells, discrets i artesanals, que ajuden a la narració d’una emotiva veritat.



Fotograma de la pel·lícula *Tren de sombras*

La perspectiva infinita: Més miralls

Gràcies a “La mirada i la mort” (Martí Rom, *Fulls dels Enginyers* 159 - Gener 2000), una peça d’allò més suggerent, per ser guardada i llegida diversos cops, vam poder saber que determinades tendències criminològiques investigaven la possibilitat de reconèixer els trets de l’assassí mitjançant l’observació dels ulls de la seva víctima. És aquesta una cosa abismal, que t’introdueix pels camins dels remolins de la tannara de *De entre los muertos* (*Vértigo*, Alfred Hitchcock, 1958) que evidenciaven els seus títols de crèdit, o et condueix, navegant, per les aigües vermelloses que Coriolis dirigeix a prop del desguàs de la banyera de *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960).

El text parlava de miralls, i en concret d’uns miralls extrems. Exigències d’espai, segurament, devien ser les que van fer deixar de mencionar al seu guanyat lloc a aquell altre mirall enregistrador diabòlic, aquella càmera que necessitava gravar els ulls de les dones en el moment culminant del pànic de la mort: *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1959).

Però hi ha altres miralls no tan dramàtics, i no parlo dels més prosaics necessaris per afaitar-se, pentinar-se, o rentar-se les dents. Tothom, d’una forma voluntària o inadvertida, va actuant de mirall, mirall on es reflecteix una forma d’actuar o una altra, uns gustos o d’altres. N’hi ha amb observar els adolescents, uns miralls avui, desgraciadament, tots ells situats en front de la televisió, i en temps d’espais publicitaris. Altres, no necessàriament adolescents, arriben a traspasar a l’altre costat, a ser l’envejada figura de



l’altre costat del mirall: *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), *El sirviente* (*The servant*, Josep Losey 1963) i altres faules volgudes per Harold Pinter, o fins i tot l’ara desprestigiada *Elisa, vida mia* (Carlos Saura, 1977).

També existeixen els miralls del reconeixement del gust, del reconeixement del propi sentiment. En una modesta però interessant pel·lícula de fotògrafs de pàgines de successos (*El ojo público*, *The public eye*, Howard Franklin, 1992), per exemple, veia Leopoldo Pomés reflectida la seva passió per mirar.

I altres miralls, també mereixedors de perspectives infinites, ja que no en va es multipliquen generació a generació fins a l’infinit, com aquelles imatges dels emprovadors de les sassereries. Miralls moltes vegades difícils d’acceptar, segurament, en un principi. Et veus finalment en una fotografia i aprecies la cara i figura del teu pare. Recordes la recent baralla amb la teva filla, i t’adones que no és conscient, però que estava intentant trencar el mirall del que, tard o d’hora, serà un reflex.

La Perspectiva Infinita Qüestió de Perspectiva

Ni axonomètrica ni cavallera. Però és veritat que tot és qüestió de perspectiva. Vegem un parell d’aproximacions al tema.

En primer lloc, sobre quina és la distància des d’on es veu la pantalla dels cinemes. Jo haig de confessar que era d’aquells estranys éssers –“rates de filmoteca”, en deien– que s’asseien, si no a la segona fila, quasi bé. Gairebé tenia un seient reservat vora el passadís central a la fila quatre de la Filmoteca del carrer Mercaders... D’aquella posició estant, semblava que la pantalla t’envoltava totalment, i –si la peli era prou bona– hi havia una mena d’amortització total entre tu i la “posada en escena”, que deien els francesos.

Ara, qüestió d’aburgesament i d’estar ja una mica de tornada de certes coses, veig –literalment– les coses (pel·lícules) de lluny. Em desconcerta, no obstant, que la meua filla vulgui asseure’s encara unes files més lluny de la pantalla que jo. No em faig a aquesta excepció a la regla formada!

No serà el tant parlat i estudiat “punt de vista”, imprescindible per caracteritzar narrativament una pel·lícula. Però per aquí podrien entrar totes

aquelles famoses consideracions llegides a molts llocs sobre l’altura a la qual està situada la càmera als films de Chantal Akerman, o Yasujiro Ozu. En els films d’aquest últim, això tenia molt a veure amb la disposició de les cases japoneses i amb la forma de viure en aquella cultura oriental. L’última pel·lícula de Chantal Akerman confirma que segueix col·locant la càmera a l’alçada de la seva (curtíssima) estatura. És ella qui hi diu. Ja no queden gaires cineastes dels qui es pugui dir quelcom de semblant.

L’instrument també té a veure amb això de la perspectiva amb la que es veuen les coses. Només cal veure l’extraordinari exercici d’Agnes Varda a “Les glaneuses i la glaneuse”. Equipada amb una d’aquestes minúscules càmeres digitals, que obliguen a captar distàncies curtes, Agnes Varda filma patates en forma de cor, plantes, objectes trobats molt lligats amb allò que explica la pel·lícula. Filma també un sincer –per sever– autoretrat de Rembrandt i, alternativament, primeríssims plans de la seva mà, amb taques de senectut, que el sosté a l’altura de la càmera. Qüestió de perspectiva...

La perspectiva infinita Passin, vegin... i sentin

Potser és superflu, donat l’allau d’escrits que han provocat el pas d’*En construcció*, la pel·lícula de J.L.Guerín, per Sant Sebastià i la seva estrena als cinemes, però, deixant de banda molts extrems ja sovintejats, he volgut fixar uns quants punts que, almenys en les cròniques i crítiques que he practicat, no he vist que fossin massa transitats.

- El procés tècnic constructiu, com a una, evident, possible pel·lícula: l’enderroc, els fonaments, l’aixecament de l’estructura, l’encofrat, l’establiment dels paraments, els acabats. Amb un punt àlgid, l’escena de la posada en obra de l’escala per part de pare i fill, amb utilització de nivells, llapis marcador i cordes amb blauet. És significatiu que no surtin les fases prèvies, amb els arquitectes com a protagonistes: directament els obrers - excepte el moment de crisi als fonaments-, sota l’ull dels diferents encarregats.

- Aquesta opció ja dona pas a una de les característiques del film: la seva, justament feta valorar pel mateix Guerín, essència popular. Per molts motius. Un d’aquests és que la gent, les persones, són les que passen a primer terme. Un altre és la constatació, vist des d’ara, d’un cert caràcter “elitista - cinematogràfic” dels seus anteriors films. També una certa aproximació al cinema “popular” d’un Renoir anys 30, per exemple. Un últim, que jo aprecio personalment, és que aquesta serà la pel·lícula de J.L.Guerín més propera al que podria haver estat un film amb Luís Ciges!

- La confirmació d’una línia interna de cineasta, amb referents externs gairebé fets propis (el

recorregut final de la parella pels carrers, tan *nouvelle vague*; la senyora que enfila amunt i avall des del balcó una bossa, per estalviar-se unes escales, referent clar del primer Tati; l’escena de les mirades i la conversa entre l’obrer / noi de la mili i la noia que estén la roba, tan pel·lícula francesa anys 30: “Sí, realismo poético, Marcel Carné”, assenteix Guerín).

- Però també, és clar, amb referents interns, ja mostrats en altres pel·lícules seves: la cabana construïda pels nens a *Los motivos de Berta*, el batec humà tatià a *City Life* i *Tren de sombras*, el desentranyament de film antic que és *Tren de sombras*, el *travelling* final d’*Innisfree*, l’ús que es fa de la banda sonora a totes aquestes pel·lícules.

- Hi ha una tonterietat que de tant en tant penso. Una bona pel·lícula és, en general, portadora d’un modest ensenyament “popular”. Com seure als cinemes del *Bande à part* de Godard, com estendre la mantega per les torrades sense que aquestes es trenquin de Truffaut, etc. *En construcció* també t’ensenyava una cosa: com es fa, amb tres claus i una llauna, un fornell. Qüestió que, curiosament, dona pas a l’escena més dura i reveladora d’una realitat brutal: el vagabund que es refugia a l’obra a la nit, una nit en què tot es veu fosc, en lloc del clar *sky line* nocturn amb rellotge que marca el pas del temps.

Si encara dura a la cartellera (Verdi Park i Icaria a Barcelona; Truffaut a Girona), més enllà d’aquest o aquell punt, passin, vegin... i sentin.

La perspectiva infinita: “Tintin a la Barcelona dels bolxevics” o “Això esdevé Barcelona?”

La referència: unes planes que es van poder veure quan ja s’havien publicat tots els llibres de Tintin. Eren inusuals pel que fa al seu traç –molt deficient–, corresponien al moment de la creació del personatge de Tintin per Hergé. El dibuix –com tampoc el guió– no havia arribat aleshores als nivells de desenvolupament que farien dels *Tintins* un element bàsic per a la preparació d’un viatge. En aquelles planes, Tintin, de viatge a l’URSS, s’apropava sospitant alguna cosa a unes enormes fàbriques que es distingien a l’horitzó, a causa d’unes altíssimes xemeneies i al fum que desprenien. La sospita quedava confirmada: el fum sortia d’unes fustes cremades darrera d’un decorat. Les fàbriques eren només la façana d’un no res.

La tesi: que potser Barcelona s’està apropant a aquella imatge que feia que Tintin esvais qualsevol dubte sobre la vàlua de la revolució soviètica, tot era trampa.

L’inici d’aquesta situació jo el situaria amb Correa i Milà afrontant la reforma, amb força èxit, segons el meu parer, de Can Serra, a la rambla de Catalunya amb Diagonal. Conser-

vant el mes valuós de l’obra de Puig i Cadafalch, van aixecar un edifici de nova planta, i així van fer ressaltar el primer pel seu contrast amb el segon. Però ja estava oberta la veda. Per fer l’Hotel Claris, els arquitectes –crec que B.M.M.– si bé amb una idea similar a la usada a

Can Serra, ja només van aprofitar la façana del palauet preexistent.

En aquest moment és habitual arreu de Barcelona “buidar” tota la casa, i construir de nou, només deixant intacta la façana. A prop d’on visc, per exemple, sembla que volen fer això ara amb el “Casal dels nens” del carrer Aribau. Però la cosa arriba a extrems increïbles, com el que sorprèn mirant les finestres de l’Hospital Clínic i la Facultat de Medicina: L’edifici interior no correspon a les

seves finestres originals! De fet, el terra entre un pis i l’altre divideix la finestra en dos...

Ara que donen a Barcelona tants premis d’arquitectura, i que turistes mils la visiten, en bona part a causa dels seus edificis: està bé oferir-los un parc temàtic, tot falses façanes, de l’estil del nou poble comercial a prop de la Roca, en lloc d’una ciutat real?

LES AVENTURES DE TINTIN REPORTER DU “PETIT VINGTIEME.” AU PAYS DES SOVIETS



LES EDITIONS DU PETIT VINGTIEME ..
11, BOULEVARD BISCHOFFSHEIM, BRUXELLES

“Fulls d’Enginyers” (3-2004)

La perspectiva infinita El sur-plus de certs enginyers

Per al meu ‘oncle’, Ernest Ruiz

Et trobes molts enginyers que tenen una dèria tècnica particular. Pot ser el muntatge de miniatures automobilístiques, el coneixement dels trens i tramvies o la reparació –previ desmuntatge– de rellotges, per exemple. Però, de tant en tant, també et trobes altres tipus d’enginyers, que deuen ser les reminiscències d’aquells senyors enginyers de novel·les i pel·lícules. Són gent que tenen coneixements increïbles de les matèries més insospitades i que, a més, et marquen una via d’actuació d’aquelles profitoses. Un d’aquests enginyers a posar com a mestre en aquest sentit és el meu oncle, Ernest Ruiz.

No és que sigui el meu oncle, en realitat. Però, com l’adversitat ha fet que hagin desaparegut tots els meus ancestrals per part paterna, m’és necessari fer com en el seu moment va fer en Joan de Sagarra, i allargar la meua pròpia família pel camí de les afinitats o de l’admiració. En aquesta línia d’actuació, el títol d’oncle escau absolutament en aquest més que curiós enginyer.

Primer la justificació familiar. Es veu que dues parelles joves van anar a viure, acabats de casar, al mateix edifici, a la part de Sant Gervasi més propera a Gràcia. Els

de l’àtic eren els meus pares. Els d’un pis inferior, més gran, eren «els Ruices». La meua mare m’explicava que tan bon punt van arribar, es van assabentar que havia mort el pare d’ella, i –veïns d’altres temps, educats–, van anar al seu pis a donar el condol: ell anava acariciant l’orfe recent, dient-li paraules de consol. Encara que amb el temps els Ruices van anar a viure a un altre pis, més gran i modern, les dues parelles, ara ja amb fills (filles les seves), van continuar veient-se. «La vostra mare va ser com una germana per a mi», ens va dir la Montse a l’enterrament de la Mercè, la meua mare.

Tota la vida vam anar sentint coses especials dels Ruices. Quan ja tothom tenia televisió, ells no. Era el meu oncle, Ernest, qui mantenia una rígida barrera enfront de sorolls i menuderies destorbadores (és cert, no obstant, que mare i filla petita, grans lectores, però també amants del cinema i d’altres arts, anaven, d’amagat, a un altre lloc a veure segons quin programa). Membre d’una família dotada d’un envejable do per a les llengües (ell sembla que en dominava set), una història que sempre explicava el meu pare ho demostra suficientment. Enginyer català amb feina a Itàlia, va anar una temporada a la Rússia soviètica. En veure que els cambres del restaurant on menjava no li feien cas, va pensar que si abandonava el seu rus i utilitzava amb to indignat el

seu alemany, les coses canviarien: el seu discurs eixordador en alemany els va recordar temerosos, potser, temps passats, i van respondre ràpidament, portant tot el menjar que no s’havien dignat portar prèviament.

D’un dels seus viatges a l’antiga URSS vaig veure a casa una sessió molt interessant de diapositives: després de despistar el seu «guia-espia», havia agafat un bitllet d’avió i va anar a visitar ni més ni menys que Tadjikistan. És curiós, perquè allà crec que no hi ha esglésies romàniques, l’autèntica especialitat del meu oncle. Això sí que constitueix un dels màxims interessos de la seva vida, que el deuen haver convertit en un autèntic especialista. Una dedicació pacient i constant, que fins i tot supera, crec jo, la de les seves periòdiques converses amb filòsofs de les Gavarres.

Un dia, el meu oncle, generosament, va voler transmetre’m un consell, i va ser molt clar: «Mira, Juan Manuel, el que has de fer és fer-te amb una posició bona... que et permeti dedicar-te a allò que és de veritat interessant». Com no l’hauria d’escoltar! Amb les orelles ben obertes, venint d’un enginyer com ell! Però davant dels bons mestres hi ha també alumnes mediocres i dolents. Reconec que no me n’he sortit...

J. M. Garcia Ferrer
Col·legiat núm. 5852