

Josep Carles Romaguera

● Com et sents, José Luis, després d'un any tan frenètic amb estrenes, promocions, festivals de cinema, etc.?

Cansat, tinc ganes de recuperar el meu propi temps i no tenir aquesta sensació d'abandó.

Un cineasta com tu, que sempre ha rebut el recolzament de la crítica, però mai no ha gaudit de l'acceptació del públic majoritari, ¿se sorprèn per l'èxit popular d'*En construcción*?

Sí, la veritat és que sí. Jo crec que no he claudicat en res, perquè aquesta pel·lícula està feta amb els mateixos criteris amb què he fet les altres. Llavors quan tracto d'explicar-m'ho crec que es deu al fet que la matèria prima comporta una vocació de cinema popular del qual estava exempt el meu cinema anterior. Encara que això és discutible, perquè *Innisfree* té elements populars, però és diferent perquè allà es creuaven altres temes com la representació i el llegat del cinema i a *En construcción* tindriem, en primera instància, que és la meua primera pel·lícula humanista, en el sentit que el personatge és el centre del film.

¿Com vares reaccionar quan et concediren el Premi Nacional de Cinematografia?

Em prenc amb enorme distància aquests esdeveniments. He de dir que em vénen molt bé els diners, perquè ten en compte que porto treballant en una pel·lícula i cobro el mateix si la faig en dos mesos o en tres anys; desgraciadament he tardat tres anys i, per tant, estava gairebé arruïnat. Així que ho vaig acollir amb enorme satisfacció.

¿I el reconeixement?

Doncs, està molt bé (riu). Em facilita les coses per plantejar el següent projecte. Però és estrany i confús que s'entregui un premi tan institucional per a una trajectòria i una obra tan poc institucionals, que no té res a veure amb el cinema que ells propugnen, ni amb el cinema que es defensa, ni amb els models industrials que tracten de proposar sinó imposar.

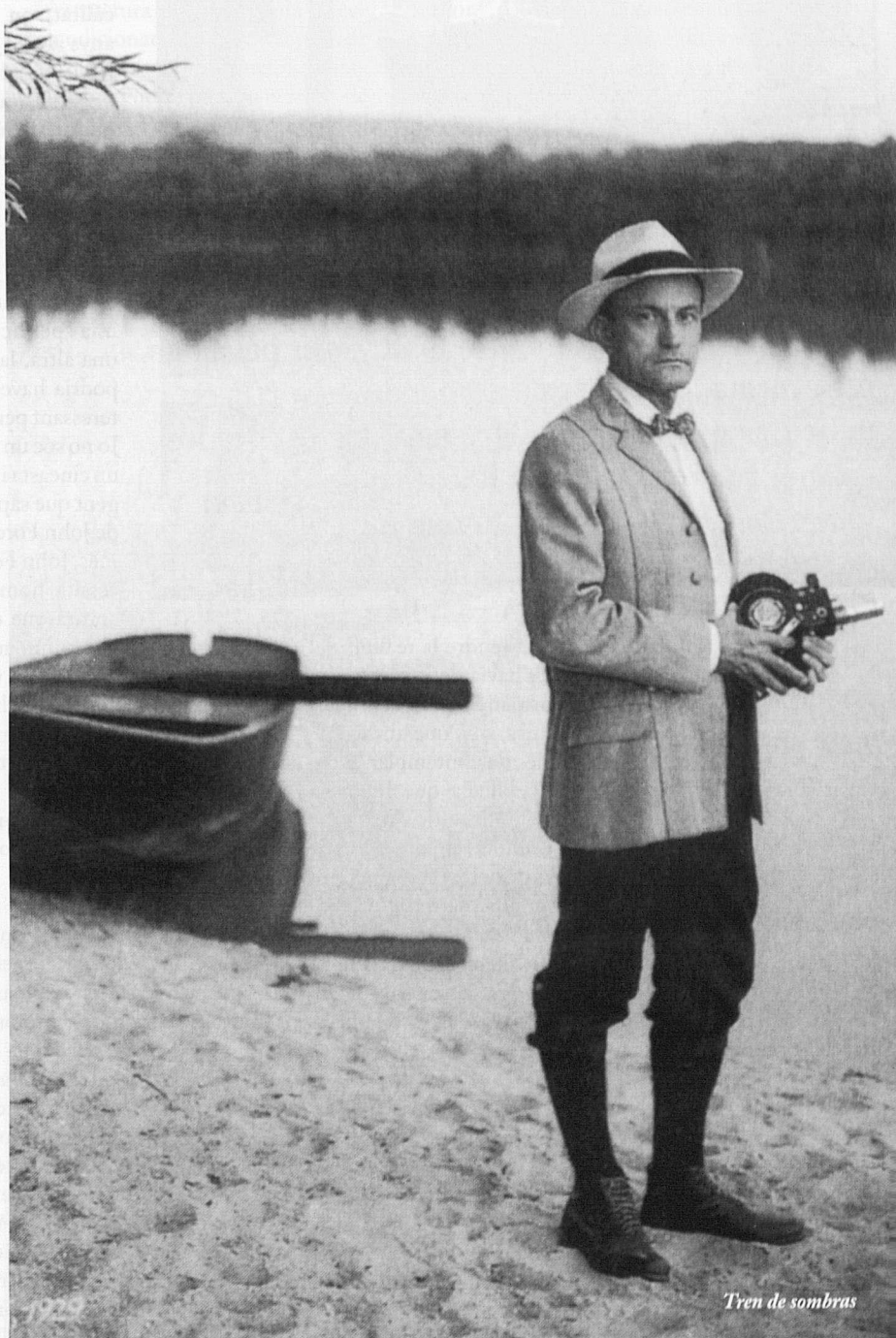
Si no t'importa, voldria, ja que citaves *Innisfree*, fer un recorregut per la teua memòria i començar per aquesta pel·lícula. ¿Quin va ser el

punt de partida d'aquell projecte?

Sempre hi ha més d'un punt de partida, perquè en mi ja vagava la idea de recuperar certs llegats del cinema documental, contemplat aquest des d'una perspectiva molt lliure, fins i tot transgredint, els seus propis límits.

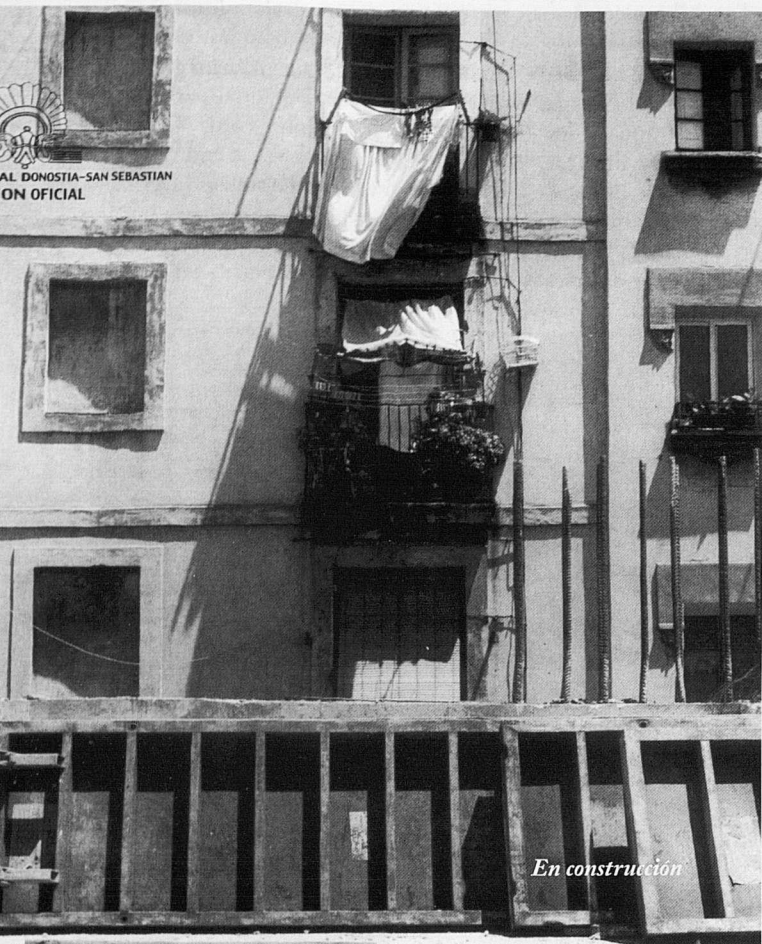
Això no es concreta fins que trobo, fruit de l'atzar, el poble. Jo feia un viatge per Irlanda, guià per diverses

peregrinacions musicals i literàries. Llavors, al topar amb aquest poble, anomenat Cong, vaig veure un graner completament begut que parlava, sol pel carrer, de John Ford, "*Great director!*" (Guerín fa veu d'embriac). Llavors em va semblar un cas excepcional de com una localitat havia interioritzat el cinema, entès aquest com un llegat cultural i viscut de tal ma-



Tren de sombras

Tot em remetia realment al western, que és el meu gènere favorit, el qual em provocà la meua primera gran seducció cinematogràfica. La mítica del western i la cultura irlandesa estan íntimament lligats.



nera, que per entendre la realitat del poble no sols s'havia de remuntar als celtas, els normands i els conflictes amb els britànics, sinó que, inexcusablement, havies de contemplar el rodatge d'una pel·lícula que hi havia quedat com un pòsit mític. Això m'atragué molt i, alhora, em donà la possibilitat de plantejar la realització d'un llargmetratge cinematogràfic amb John Wayne, la qual cosa tenia possibilitats de ser finançada.

Així que l'origen és una proposta documental sobre un lloc concret...

Sí, però diria millor que l'encontre amb un lloc. És curiós perquè les meves pel·lícules han nascut del fet d'haver explorat una petita geografia. Sorgeixen de l'estudi d'un espai físic, que et porta a preguntar-te qui l'ha poblat abans, per què s'ha anat definint d'aquesta manera. Quan penso en això me n'adono de com n'és de fortuït, tot i que el vent bufa cap on vol, com deia Bernanos. Jo vaig pas-

sar per allà i vaig trobar el poble i vaig decidir fer *Innisfree* i, si no l'hagués feta, tot seria distint. Tot es va cimentant sobre encontres furtius.

Per aquest motiu deia que el punt de partida podia ser un documental sobre una localitat, on trenta-set anys abans John Ford havia rodat *The quiet man* (El home tranquil), però tu vares decidir anar més enllà, no limitar-te a un simple exercici de memòria cinèfila.

Mai no m'hagués interessat la idea de fer una pel·lícula sobre una altra, la qual cosa podria haver estat interessant per un teòric. Jo no sóc un teòric, sóc un cineasta i hi ha molta gent que sap molt més de John Ford que jo. A més, John Ford no necessita homenatges i, encara que és un dels

cineastes que més profundament i sincerament admiro, mai no va ser una perspectiva cinèfila aquella que em motivà a fer *Innisfree*, sinó la d'aproximar-me de manera oberta i lliure a un poble.

Hi ha, per tant, una aproximació a l'anàlisi antropològica o etnogràfica.

Doncs, sí, malgrat que em resulten paraules majors, perquè, encara que buscava aquestes dimensions, tal vegada aquests termes em superen una mica. Sens dubte, és important per a mi que sorgís a la pel·lícula la tradició romàntica que va deixar *The quiet man* en aquell poble. Però, efectivament, tot això entraria dins una perspectiva antropològica. Un exemple clar és el d'aquells personatges que portaven unes gorres amb borla com les que porten els homes de les illes d'Aran. ¿Quin era el motiu pel qual es portaven aquelles gorres amb borla pròpies de les zones costeres, si el poble era

de l'interior? L'explicació es troba en què, quan es rodà *The quiet man*, el director artístic va posar aquestes gorres a alguns extres per donar una ambientació més típica. Des de llavors, alguns habitants ho han encunyat com una característica local del poble.

The quiet man forma part de la tradició del poble i de la cultura de cada habitant. La gent, encara que no hagués vist el rodatge del film de Ford, coneix històries, anècdotes que els han contat.

Així és. La pel·lícula té més vigència que qualsevol llegenda anterior. És el concepte de cinema com a art viu. També crec que *Innisfree* es pot veure, de rebot, com una cosa sobre John Ford, perquè em sembla que la pel·lícula remet d'una manera molt espontània cap a ell. En els personatges d'*Innisfree* reconeixia molt dels secundaris de *The quiet man*.

De fet, en aquella localitat reconeixia elements que m'eren molt familiars, com el culte al poni salvatge, els espais lliures, l'alcohol, la ironia, les balades irlandeses, que, encara que les escoltava per primera vegada, semblava que m'acompanyaven des del bressol. Tot em remetia realment al western, que és el meu gènere favorit, el qual em provocà la meua primera gran seducció cinematogràfica. La mítica del western i la cultura irlandesa estan íntimament lligats.

Crec important ressenyar que amb *Innisfree* s'aconsegueix fer palesa l'evolució d'un poble, constatant tot allò que ha canviat i tot allò que hi roman. Ho dic perquè *The quiet man* és una pel·lícula rodada l'any 1952, però l'argument de la qual succeïa el 1927, i la teva pel·lícula es desenvolupa l'any 1988.

Efectivament, John Ford no filmà el seu present sinó que l'actitud de John Ford, prototip de fill d'immigrants irlandesos que fugiren de la fam, és la de recuperar la llar perduda, aquella de la qual n'ha sentit parlar en els relats dels seus pares. Significativament, *Innisfree* comença amb les runes de la casa perduda, aquella que John Ford es proposava recuperar. Ell va crear d'una manera molt evident, com poques vegades ho va fer, un *alter ego* en el personatge de

A Innisfree ens havíem de desplaçar i el rodatge va ser molt curt, ja que durà sis setmanes i punt. Rodàvem de sol a sol, érem joves i recordo que va ser molt dur.

Sean Thornton (John Wayne), que busca la llar perduda. Llavors el procés pel qual passa aquest personatge, per integrar-se a la comunitat, segueix una desmitificació del paradís, d'un món idealitzat a través dels relats materns. Al llarg d'aquest procés, el film elabora una radiografia de la societat irlandesa.

En les dues pel·lícules es parla del tema de la immigració. Sean Thornton retorna d'Amèrica i a *Innisfree* s'escolta a la banda sonora un fragment d'un concert d'U2 en què es tracta el tema. I també tenim el tema de la IRA.

I els latifundistes, l'enfrontament entre el protestantisme i el catolicisme, etc. Jo crec que totes les bones pel·lícules de ficció obririen una porta a un possible documental, perquè totes les bones pel·lícules de ficció tenen un pacte amb la realitat.

A *Innisfree*, ¿experimentaves amb una metodologia de treball que després repetiries a *En construcción*?

Hi ha un canvi important. A *Innisfree* ens havíem de desplaçar i el rodatge va ser molt curt, ja que durà sis setmanes i punt. Rodàvem de sol a sol, érem joves i recordo que va ser molt dur. Abans, jo havia passat un temps parlant amb la gent, coneixent-los. I com que el temps de rodatge era limitat, havíem d'estar molt preparats, tenir certes idees prèvies. Jo havia enregistrat converses, cançons, prenia notes i filmava amb una càmera de vídeo 8, i, per tant, portava una sèrie d'idees preconcebudes, encara que vaig anar incorporant coses durant el rodatge. A *En construcción*, l'experiència és molt més radical i combat contra les meves idees prèvies, perquè allò que vull és descobrir la pel·lícula en el rodatge mateix, i això ho possibilita un rodatge que es perllonga al llarg de quasi dos anys, amb alternança amb el muntatge. De totes maneres, tens raó, perquè hagués estat impossible concebre *En construcción* sense haver fet *Innisfree*.

¿Has tornat a visitar tot allò?

No, no. Mai no torno al lloc del crim. Al finalitzar el rodatge vaig tornar-hi amb certa freqüència i projectarem la pel·lícula, però a mida que anava havent-hi baixes es feia més di-

ficil. A més, crec que s'ha explotat moltíssim el tema de *The quiet man*, de manera que tot té un aire Disneyland irriant. Amics, coneguts, em conten coses que m'entristeixen.

Facem un salt en el temps i arribem a aquest astorador prodigi que és *Tren de sombras*. En primer lloc, m'interessa saber com sorgeix la idea i si tingueres clara l'estructura de la pel·lícula des d'un principi.

L'estructura de la pel·lícula va estar condicionada pels problemes de producció, perquè, en principi, pensàvem fer un rodatge convencional de sis setmanes. Però això no fou possible. Tenia l'estiu a sobre i no hi havia els diners per rodar la pel·lícula i hi havia una part de la pel·lícula que era indispensable que es rodés durant

l'estiu, com era la vella pel·lícula familiar, ja que es tracta d'un cinema presidit per la llum del sol que ho crema tot. Llavors per filmar això no es necessitaven molts diners. Aquesta circumstància que, en principi, era una adversitat, es convertí en essencial per a la configuració del film. Vaig estar muntant durant tres mesos i quan hi va haver els diners per tornar vàrem anar a rodar la resta, durant la tardor. Al final, fou essencial la presència de les dues estacions i vaig anar composant la pel·lícula així. O sigui, que les meves idees prèvies també es van veure desplaçades per allò que havia anat sorgint mentre rodava i muntava la primera part.

Quant a l'origen són dos els motius principals. Un en tant que es-



Em sembla sempre relliscós i confús el terme o la categoria de documental perquè ben bé no podria definir el que és el documental. Allò que, únicament, puc constatar és que s'anomena documental tot allò més o manco incatalogable.

pectador i l'altra en tant que cineasta. El primer estaria relacionat amb l'antiga pel·lícula familiar, entesa aquesta com a experiència cinematogràfica despullada de qualsevol atribut. Jo tenia moltes ganes de fer alguna cosa a partir de velles pel·lícules familiars dels anys vint i trenta, volia pensar la imatge i la naturalesa del cinema a partir de pel·lícules sense "pel·lícula", reduïdes a la seva mínima expressió, o la seva màxima expressió, segons es miri, i que per a mi és on flora allò més íntim del cinema.

I la motivació com a cineasta?

Vendria del sentiment de suspens i estranyesa que batega en l'interior d'aquests films. Un text que ho expressa molt bé és el de Gorki quan relata la seva primera experiència com espectador i afirma: "Anit vaig estar en el regne de les ombres". Estaria, doncs, relacionat amb això i amb una sèrie d'experiències que comparteixo amb altres amics cineastes, i que fa referència a la nostra primera experiència com a somiadors de fabulacions visuals, les quals partirien del moment en què, durant la infància, comencem a jugar amb les ombres projectades a la paret. És el moment en què el nen imagina imatges, valgui la redundància.

De bell nou ens trobem en el terreny del documental o, millor dit, del fals documental, fonamentat en el cinema amateur de finals dels anys 20.

Em sembla sempre relliscós i confús el terme o la categoria de documental perquè ben bé no podria definir el que és el documental. Allò que, únicament, puc constatar és que s'anomena documental tot allò més o manco incatalogable. Hi ha qui associa la idea de documental a aquella pel·lícula menys treballada, en el sentit que, si no fas res i filmes, estàs fent un documental (rialles). Però també, veig que una pel·lícula de viatges, o de memòries o de concerts, se l'anomena documental. Així que em sembla massa confús i que és un terme que s'usa com a calaix de sastre.

¿Pensares en fer *Tren de sombras* a partir d'una pel·lícula familiar autèntica?

Sí, aquesta era la meua idea inicial que em portà a començar una recerca per filmoteques, institucions i col·leccions privades, on vaig trobar pel·lícules molt belles i suggerents. Sentia, però, l'impediment del pudor per manejar amb llibertat, servir-me i jugar, per dir-ho de qualque manera, amb persones de les quals no en sabia res, així que vaig decidir inventar-me la meua pròpia pel·lícula.

¿Com va ser el procés de rodatge de la primera part de la pel·lícula?

Ja tenia la noia.

Per a mi, un dels altres motius que són a l'origen és el desig de retratar Juliette Gaultier, que fa el personatge d'Hortense Fleury. Hi havia el desig de fer una pel·lícula amb el seu rostre. Després vaig buscar, per un principi ecològic, les persones adequades a la localitat on es rodava la pel·lícula. Una vegada feta l'elecció, i tres dies abans de començar a rodar, els vestírem amb roba dels anys vint i els deixarem al jardí, perquè juguessin, es coneguessin, ballessin i anessin en bicicleta. Ho vaig fer, perquè, al no ser actors professionals, es troben estranys amb el vestuari i els

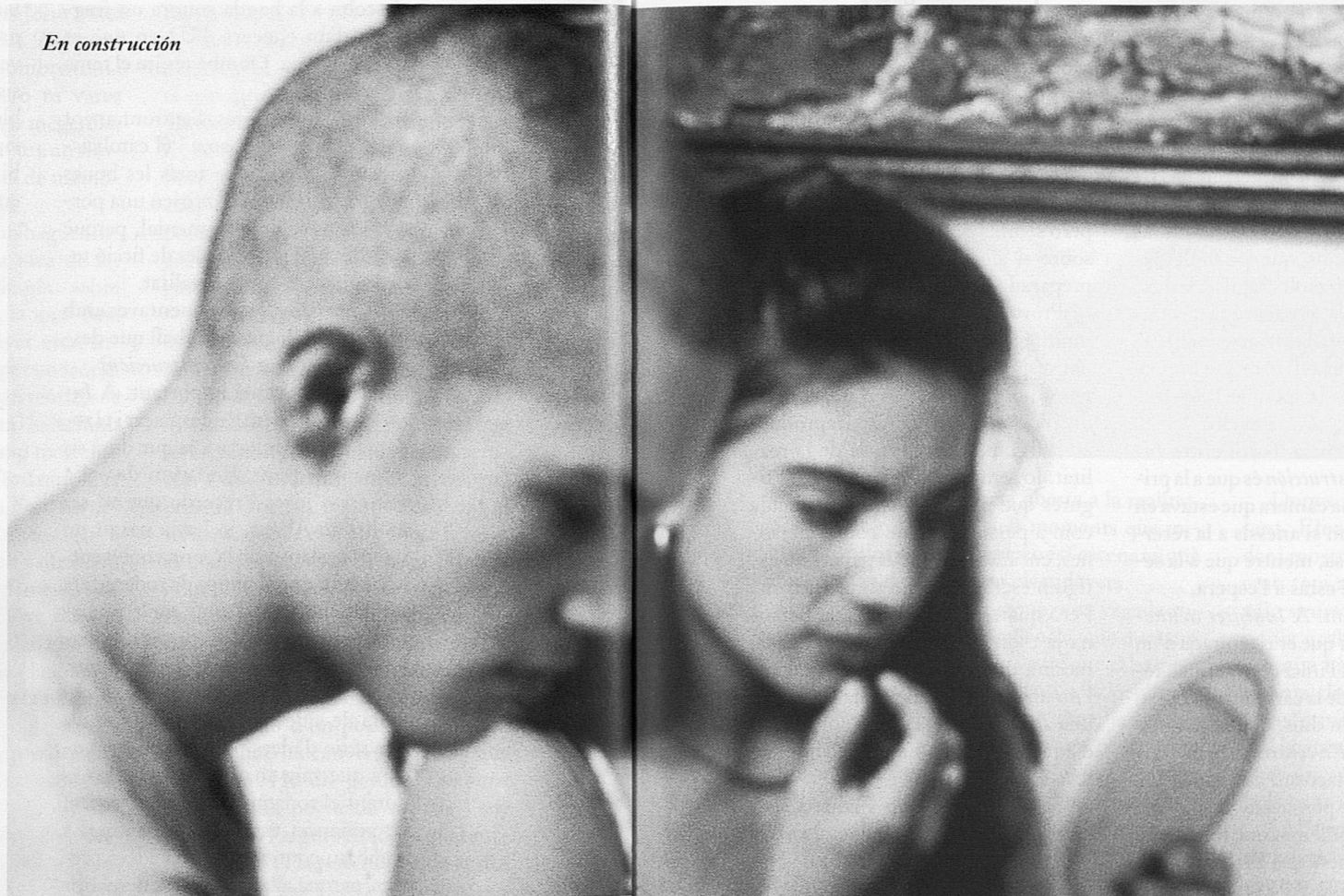
pentinats. Una vegada se sentiren còmodes, es tractava de crear situacions reals i evitar la simulació, ja que, en cinema, qualsevol petita falsedat es fa insuportable i, a més, és impossible ocultar-la. Era important, per tant, crear fragments de vida davant la càmera i evitar qualsevol aparició de representació. En tot cas, a vegades, a l'estar amb la càmera, i aquesta ser un element viu, un personatge més, podia dir-los coses, intervenir, incidir en

directe. S'ha de tenir en compte que en la pel·lícula familiar, la càmera és un personatge més.

I després el posterior deteriorament per donar aquella impressió de pel·lícula antiga i mal conservada.

Això ja són coses més tècniques. Es va haver de ratllar el negatiu i passar per distintes fases de deteriorament en què s'usaren àcids i coses molt pedrestres, com lleixiu. Eren treballs

En construcción



manuals i domèstics. Va ser una relació molt física, tàctil amb la pel·lícula.

A *Innisfree*, homenatge, en particular, a *The quiet man*. ¿A *Tren de sombras* hi ha l'homenatge al cinema en general?

No sé si anomenar-los homenatges, no? No sé si ho són.

Però *Tren de sombras* coincideix fins i tot amb el centenari del cinema.

Jo partia de la hipòtesi de què passaria si t'enamores d'una al·lota que està filmada els anys vint. No ressuscita res, perquè tan sols hi ha una petjada de llum i ombra, i, per tant, d'allò que t'està enamorant no és una dona.

Sí, però més que homenatges serien celebracions íntimes, i un motiu, el centenari del cinema, per utilitzar-lo com a mirall d'un mateix.

És apassionant la idea, que apareix a la pel·lícula, i l'origen de la qual serien les teories André Bazin, del fet que el cine embalsama el temps. ¿Durant la projecció es produeix una re-creació?

No, en realitat no ressuscita. Jo par-

dius: "Estimo aquesta al·lota" No, no és una al·lota, és una escriptura de la llum. Què és un fantasma? Un accident de la llum. Ens trobem en el terreny en què el cinema i l'espectralitat convergeixen.

Un altre aspecte que complementa al que s'ha dit anteriorment és que també es parla a *Tren de sombras* de la impossibilitat del cinema per apprehendre la realitat, i per tant de la insuficient capacitat, per part de l'espectador, de desxifrar una imatge en la seva totalitat.

Sí, a més, tal com està filmada la pel·lícula familiar, la secreta història d'amor entre Etienne i la criada, és una de les distintes històries possibles que hi podria haver. És un poc repensar el muntatge i la naturalesa del cinema mateix, de manera que la imatge no es defineix, tan sols, per si mateixa, sinó també pel temps que passes sobre ella, i la relació entre una imatge i l'altra. Què passa si poses una imatge aquí o allà? Això tan evident per nosaltres crec que qualsevol espectador ho pot descobrir a *Tren de sombras*, ja que el con-

vides a exercir de muntador i realitzador.

Abans citaves a Gorki. Podríem concloure que el cinema no és la vida.

Efectivament, no és la vida, sinó la seva ombra. No és el moviment, sinó el seu espectre silenciós. Sempre és així i quan parlo d'*En construcción* i em pregunten què hi ha de realitat i de ficció, doncs penso que el cinema tan sols és una reescrip-

tura de la realitat.

Si abans parlàvem d'antropologia, ¿ens trobem ara dins l'assaig metalingüístic?

No ho sé (rialles). Em resulta massa teòric. Jo la veig més com una pel·lícula de sentiments. Sé que és un film que han usat molt els professors de cinema, i que els agrada molt, però, per a mi, és una pel·lícula molt sentida sobre com n'és d'efímer tot allò que ens envolta. És la meua pel·lícula que està més basada en sentiments i de manera que no es recolza en els actors ni en els diàlegs, sinó a través de l'espai, el temps, les absències, etc. Convidar a l'espectador a sentir tot allò. Sí que hi ha elements metalingüístics, però no és allò principal, segons la meua opinió. Es tracta d'una conseqüència.

I ara tenim *En construcción*, en aquest cas, el projecte proposava una pel·lícula emmarcada dins l'estil documental.

Sí, aquesta era la proposta, però abans ja hem comentat que no m'agrada referir-me al documental com un gènere, sinó, més bé, com una modalitat. Em proposaren fer un documental a Barcelona, allà on visc, quan normalment, m'agrada usar el cinema per viatjar, relacionar-me amb altra gent.

¿Com va ser el procés d'elaboració? ¿En què es diferencia d'*Innisfree*?

Bé, completant allò dit anteriorment quan parlàvem d'*Innisfree*, aquí tindriem una dada decisiva com seria la configuració de l'equip, format a partir de cinc alumnes d'un màster de documental. Llavors, un any abans de rodar, parlarem moltíssim i vàrem veure pel·lícules junts. Ells són més joves que jo, hi ha pel·lícules, per a mi importants, que no havien vist i m'interessava que ho fessin per tenir un lèxic comú. Això també implicava establir les bases d'una convivència que duraria més dos anys. Després, començarem a parlar amb la gent d'un barri i amb gent de la construcció. Establírem, doncs, un doble diàleg; per una banda, un diàleg amb el cinema i, per una altra, amb la realitat que havíem elegit i com ens relacionaríem amb ella. Penso que tota bona pel·lícula ha d'establir un diàleg tant

amb la realitat que l'envolta com amb el propi mitjà, d'una manera més o menys explícita. A més, com et deia, m'agrada el cinema per conèixer realitats distintes, per la qual cosa vaig elegir el món de la construcció, que està ple d'immigrants.

· **Quan vaig veure *En construcción* vaig recordar un poeta que m'has citat alguna vegada, Jacques Prévert, en el sentit, que no és el poeta que baixa al carrer per veure que passa, sinó que viu al carrer mateix, on el que passa forma part de la seva experiència.**

El que intentava era redescobrir les coses. No em resulta fàcil explicar-ho, però és un plaer que em donen alguns, pocs, cineastes que admiro molt i que em poden mostrar una cosa que he vist nombroses vegades, en el cinema o la realitat, però que mostrada per ells, tenc la il·lusió de descobrir-ho per primera vegada. Jo intentava descobrir aquesta facultat, a través de petites coses, materials de la quotidianitat, que passen inadvertits, i que intentava mostrar des d'una perspectiva primigènia. M'agrada molt el moment en què Abdel explica la primera vegada que va veure, esbalait, la neu, perquè, allò esdevé una metàfora d'un dels meus objectius: mostrar les coses de manera que fossin redescobertes.

· **Citava Prévert, però, ¿per què fa la sensació que ha estat com una forma de vida?**

Sí, és clar. Absolutament. Era una forma de vida i ha estat la meua vida durant aquest temps. Podríem parlar d'un cinema que és conseqüència de la vivència, i que s'oposa a un cinema que consisteix en filmar i a partir del qual pot sorgir alguna cosa de vida. Aquí primer es tracta de viure. Aquest és un dels grans llegats de Flaherty. Ell vivia amb Nanuk i, mitjançant la convivència, sorgia la pel·lícula, però no al revés.

· **També compregué el teu interès pel moviment Dogma 95, en el sentit que, tant ells com tu, semblen buscar l'elaboració d'una posada en escena a partir dels elements mínims.**

Jo no m'he imposat cap dogma a priori, però sí que han sorgit durant el rodatge. Em sembla una mica ar-

tificial imposar-se els dogmes des de fora, i ho dic quan resulta que els cineastes que més admiro eren extraordinàriament dogmàtics, però han anat establint aquests dogmes a mida que han anat fent pel·lícules, com una necessitat orgànica que sorgia de l'interior de la seva obra. No hi ha ningú més dogmàtic que Ozu, la filmografia del qual, mentre es desenvolupa, va creant principis més rígids, o com Ford o Bresson, qui comença treballant amb actors i incloent música a la banda sonora i acaba amb l'escriptura ascètica del cinematògraf.

A *En construcción* començarem amb moviments de càmera, però podíem comprovar que les frases es diluïen, que es perdien, pel simple fet d'usar una càmera viva, directa, que perd focus, que corregeix, etc. Els diàlegs de la pel·lícula, que són molt macos, són també molt fràgils. A més, no volia donar la sensació que una frase podia ser captada atzarosament, sinó que es tractava d'una frase important, seleccionada, perquè l'espectador l'escolti, li presti atenció.

· **Una diferència d'estil entre *Innisfree* i *En construcción* és que a la primera tenim una càmera que estava en moviment, com si anessis a la recerca d'alguna cosa, mentre que a la segona diria que està a l'espera.**

Efectivament. A *Innisfree* m'interessava denotar que era la mirada d'un viatger i, tant a l'inici com al final, tenim un plànol de la carretera. Per tant, és lògic, com tu dius, que hi hagi un moviment. A *En construcción* és veritat que és una actitud a l'espera. En aquest sentit, pensàvem des d'una perspectiva moral més que formal, de la mateixa manera que Flaherty quan filmava a Nanuk. Allà teníem a l'esquimal amb els seus utensilis de pesca i Flaherty amb la seva càmera. Evidentment, hi havia dies en què no hi havia pesca, però Flaherty estava allà compartint l'espera. Aquest fet de compartir el temps és una experiència cinematogràfica i humana essencial, perquè, allà on el cineasta intervencionista hagués considerat que el seu temps ha passat, que pensa que el seu temps és car, més valuós que el temps del personatge, i que recorreria al muntatge, Flaherty decideix que

el seu temps no sigui més valuós que el de Nanuk. Nosaltres també tractarem de posar en pràctica aquest principi moral.

· **Em sembla pertinent citar a Bresson: *La facultat d'aprofitar bé els meus recursos amaina quan el seu número augmenta. ¿És aquest un dels teus principis bàsics?***

Hauria d'atendre més a Bresson. Sempre volem abastar massa. Sí, sens dubte, tens raó, perquè, en aquest cas, els moviments de càmera, acompanyaments musicals, fusos a negre, encadenats, etc. embrutaven, eren intervencionismes que embrutaven la relació amb les persones que filmàvem. Visca Bresson!

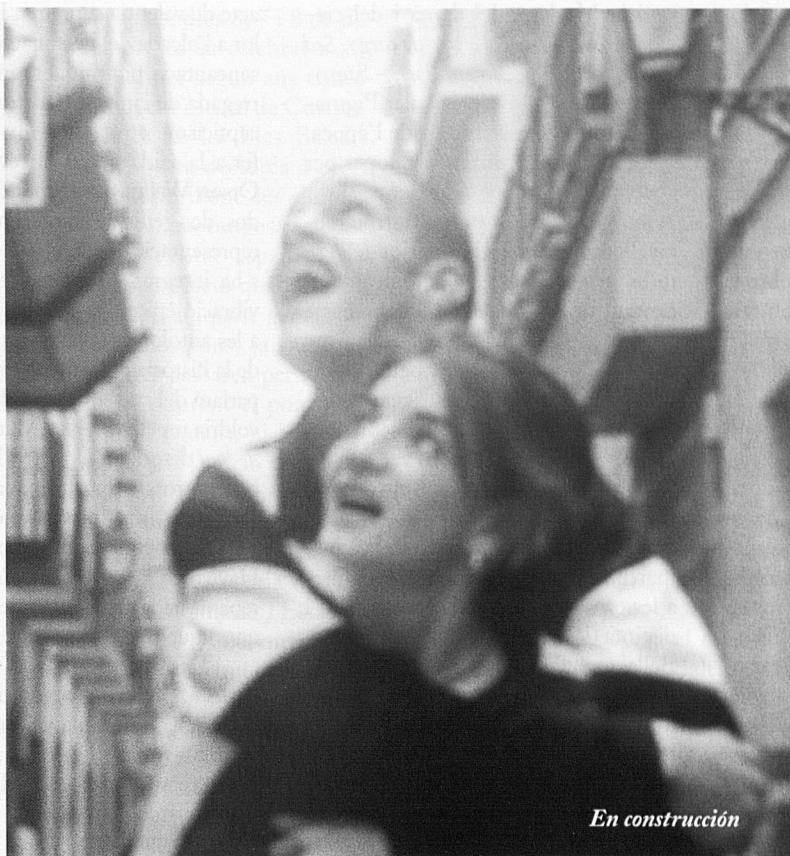
· ***En construcción* és un exercici d'escrupolós respecte a la realitat, però sembla que s'estableixen debats sobre si algunes situacions estaven preparades o planificades.**

Provocar la realitat i després en el muntatge reescriure-la. Per a mi això del respecte a la realitat no vol dir reproduir la realitat, perquè, com he dit, el cinema no és una reproducció, sinó una reescriptura de la realitat. Jo sempre em refereixo a les figures que poblen la meua pel·lícula com a personatges no com a persones, encara que els seus papers no estiguin escrits i ells no siguin actors.. Però quan tu enquadres una persona ja estàs operant sobre ella, en la mesura que selecciones un moment i no un altre, elegeixes una frase i no una altra. Es tracta d'una apropiació d'aquella persona i d'una elaboració teua a partir d'ella.

Si continuem amb Flaherty, per exemple, tenim que el cineasta volia rodar el despertar de la família de Nanuk dins l'iglu, però no tenia distància focal, així que va construir un iglu gegant. Aquest és un exemple molt maco en què es confronten dues veritats. Per a Flaherty era falta a la veritat no filmar els esquimals junts, perquè per a ells la unitat familiar és essencial. Necessitava enquadrar-los junts per copsar la realitat més profunda i per això necessitava manipular la realitat més immediata. Què passa, és menys documental per aquest grau d'elaboració?

· **Jean Renoir deia que s'havia de**

...després de rodar i mostrar la seqüència dels morts amb tota aquella pluralitat de veus, vaig veure que la pel·lícula tan sols podia acabar amb les noves persones que havien de substituir els habitants del barri.



En construcció

deixar una porta oberta a la realitat. Crec que un dels moments que millor exemplifica això és l'escena en què es descobreixen els cadàvers.

Doncs sí, perquè, una vegada rodada aquesta seqüència, que durà uns quants dies, vaig veure que el barri en si mateix s'instal·lava a la pel·lícula, provocant una gran crisi, ja que en principi havia pensat en centrar-me en les relacions entre les persones que fan un edifici. De sobte, aquell reffons que era el barri es convertia en el protagonista en el moment en què els seus habitants s'apilotaren entorn d'aquelles troballes arqueològiques. A partir d'allò, la casa només importava pel fet de ser una caixa de resonàncies d'aquella realitat més ampla, manifestada a través d'aquell cor de veus que aparegueren en l'escena dels morts.

· Si abans anomenàvem l'antropologia, referent a *Innisfree*, i la metalingüística, referent, des d'un de punt de vista més teòric, a *Tren deombres*, podem parlar ara de sociologia?

Doncs també hi ha aquesta vessant. Efectivament, després de rodar i mostrar la seqüència dels morts amb tota aquella pluralitat de veus, vaig veure que la pel·lícula tan sols podia acabar amb les noves persones que havien de substituir els habitants del barri. Volia mostrar la transformació d'una morfologia social i necessitava que la pel·lícula tingués una pluralitat de veus que actúés com a contrapunt.

· M'agradaria saber què et va portar a decidir-te a elegir certs moments còmics, com aquell en què l'antic mariner i vagabund ens descobreix els seus "tresors". Ho dic perquè podria donar la sensació que es tracta de provocar humor a costa del personatge, però crec que immediatament evites caure en això quan ens ofereixes un pla en què apareix el personatge sol i entre escombraries.

Sí, exactament aquesta era la meva intenció. És un personatge que té molt d'humor, però la seva realitat és tremendament dramàtica. Jo crec que era la manera d'entendre el personat-

ge, deixant-lo parlar i després d'aquella llarguíssima xerrameca, contemplar aquell pla en què el descobriex despullat, en un silenci dramàtic, durant un minut. Em va semblar una imatge escruixidora...

· A mi també.

... T'obligava a replantejar-te tot allò que havia dit abans. És una persona que es percep a si mateixa com un dandi, té un toc de Chaplin, i que projecta il·lusions en els petits objectes que troba entre les escombraries. Hi ha, crec, una dimensió poètica en tot allò. La poesia entesa, no com a retòrica, sinó com a mitjà que permet sobreviure.

· Abans la conclusió ha estat que el cinema no és la vida, però *En construcció* s'hi apropa.

No puc afegir res més a les teves paraules, excepte que te les agraeixo. La pel·lícula no deixa de ser una manera de seleccionar, interpretar i reescriure la realitat, però, bé, si consideres que pot ser així, ho celebro i resulta molt afalagador.

· Per a mi allò més important és que ens permetis compartir la teva mirada, i això és un acte de sinceritat, confiança i modèstia. No tots es poden permetre aquest risc.

No sé si és així o no. Només espero que la meua mirada hagi estat el menys intervencionista possible.

· Diríem que allò més important és la paciència de l'observació i saber mirar.

Sí. I intentar comprendre allò que filmes i estimar-ho.

L'entrevista s'acaba aquí, però la conversa continua. Havíem pactat parlar fins que es posés el sol i ja fa gairebé dues hores que la fosca presideix el cel de Palma. Acomodats al bar de l'hotel, que segons Guerin té un aspecte anys 50 que recorda *Love affair* de Leo McCarey, hem intercanviat impressions de manera distesa, i ens hem recordat de Petrarca i dels qui, malauradament, no ho podrem arribar a ser. Són moltes les preguntes que han quedat per fer, excusa vàlida per repetir, i són molts els comentaris que han quedat *off the record*, sempre, al final, els més interessants, els més valuosos. ■