

Palimpsest

Algunes acotacions (breus) entorn del territori Guerin

Antoni Figuera



En la ciudad de Sylvia

(A propòsit de *En la ciudad de Sylvia*)

Als amics Jaume Vidal, Xavier Flores i Josep Carles Romaguera, amb qui vaig compartir una primera visió del film a Barcelona

Una primera i única, de moment, visió del darrer film de José Luís Guerin no pot aspirar a ser més que una humil nota a peu de pàgina que reculli, a manera de mirada calidoscòpica, la multitud d'impressions fugaces —totes elles enlluernadores i complexes— la contemplació de les quals ha deixat com a rastre en el diorama de la meua ment. I és que en l'obra dels millors i més coherents creadors (escriptors, cineastes...) s'hi superposa no només, com deia Borges, el rostre de l'autor sinó també el de l'espectador o lector mateixos.

Així passava en l'extraordinari migmetratge de Victor Erice *La morte rouge*, aquest espai mític enmig del boscatge canadenc on hi convergien i s'hi encobrien les imatges del film *La garrà escarlata*, la infantesa de Victor Erice, el seu record en la memòria i, ¿per què no confessar-ho?, la meua mateixa en condició d'espectador.

També en el no menys fascinant *En la ciudad de Sylvia*, amb tota probabilitat el més personal exercici d'estil de l'autor, hi apareixen estratificats en aquesta metafòrica, alhora que real, Estrasburg tots els espais (reals o somniats) dels films anteriors (no incloc, en la present reflexió, *Los motivos de Berta*, atès que no l'he vist): la localitat irlandesa

metonímicament simbolitzada amb el nom d'Inisfree, transsumpte d'aquell altre espai imaginari que va somniar el gran poeta William B. Yeats; el barri del Raval, aquest microcosmos marginal dins del macrocosmos urbanístic de la gran ciutat; el poble francès de Le Thuit, on de manera convergent s'hi ficcionalitza la realitat i s'hi documenta la ficció de l'art cinematogràfic (*Tren de sombras*). Suma de llocs que esdevenen un mateix lloc dins de l'imaginari fílmic de l'autor, Inisfree, Le Thuit, el Raval, Estrasburg, acoten i delimiten allò que qualific de "territori Guerin".

Deia Lawrence Durrell, l'autor de l'extraordinari *Quartet d'Alexandria* que s'estima una ciutat quan se n'estima un de sol, dels seus habitants. ¿Qui és aquesta presència/absència alhora real i fantasmagòrica a la recerca/retrobatment de la qual s'entrega el protagonista (anònim personatge de a qui, posats a no conèixer, no en coneixem ni el nom), tal volta *alter ego*, o no, del realitzador o qui sap si de l'espectador/*voyeur* mateix que, en la seva condició de tal, plenament assumida, s'identifica amb o es distancia del personatge. ¿És la Justine de l'esmentat Durrell, la Sylvia de *Les filles del foc* de Gerard de Nerval, la Beatriu de Dante, la Laura de Petrarca o, ¿per què no?, la Laura d'Otto Preminger...? (En aquest sentit convé recordar el grafit que apareix inscrit a les parets en algunes seqüències del film: *Laure, je t'aime*.)

Arribats a aquest punt permeti-se'm una confessió interessada: la del motiu per què el film de Gue-

rin ha exercit sobre mi una tan particular fascinació, fet que m'inhabilita per a qualsevol aproximació objectiva al film: també qui subscriu aquestes línies s'ha vist a ell mateix, igual que Xavier Lafitte al film, perseguint, al llarg d'alguns mesos, per un local nocturn de Barcelona, el somni, l'ombra o el record d'una altra Laura, convertint-se sense saber-ho i, anticipant-se en el temps, en el protagonista de l'obra. ¿Com no sentir-se —i no a l'inrevés— l'alter ego del personatge? ¿Com no sentir-se, parafrasejant Octavio Paz, l'ombra que amollen les seves paraules sobre la pantalla i sobre les imatges, els sons, els silencis que s'hi inscriuen?

Afirmava el poeta Pedro Salinas que "lo profundo es la piel". Ve a tomb la citació a l'hora d'haver de claudicar davant la REALITAT —així en majúscules— i reconèixer que el cinema és "un art de l'aparença"; d'aquí que "l'ull de la càmera", duplicació metonímica de l'ull de l'autor (fotògraf, cineasta) en seguir les passes d'una dona —la Nadja de Breton, la Maga de Cortázar, la Sylvia del film— que pot ser totes les dones, a través des carrers d'una ciutat que pot ser totes les ciutats, ens revela/desvela que el desig d'atrapar la REALITAT com qui pretén traspasar el fons del mirall, no és altra cosa que una il·lusió que agermana en un mateix objectiu utòpic autor, protagonista i espectador, atès que no queda altra opció que quedar-se —no és possible anar més enllà— en els límits glaçats del seu fulgor (cosa que s'ha d'entendre en els termes justs; això és, com la deliberada assumptió d'un bell fracàs). La REALITAT segueix el seu curs més enllà d'on abasti la mirada del cineasta. I són només les APARENCESES —aquestes "baves del diable" de Cortázar traduïdes en imatges per Antonioni a *Blow up*, les que queden empresonades en el visor de la càmera.

Una primera presa de contacte amb *En la ciudad de Sylvia* resulta del tot insuficient per aprehendre tota la infinita gamma de matisos que el film ens brinda a través d'un doble joc de simplicitat/complexitat. Simplicitat i no vulgaritat. Complexitat i no pedanteria, atès que res més allunyat de la retòrica que les dues comporten que el cinema de Guerin. La seva passió per la història de la cultura en totes les facetes (literària, pictòrica, cinematogràfica), admirablement vertebrada i cohesionada, se'ns imposa com un saludable exercici per anar transitant per un espai —obert i acotat alhora— a través del qual anam reconeixent entre altres la presència de Jacques Tati en la personalíssima manera de situar la càmera, enfocant-la cap al fons d'un creuer de carrers per on hi veim deambular la més variada fauna humana: els carrerons d'Estrasburg com una transposició dels barris perifèrics del París de *Mi tío*; la presència de François Truffaut (el Charles Denner de *El amante del amor*), encara que la recerca compulsiva de la dona per part del seu protagonista es troba molt allunyada de la passivitat quasi autista del personatge de Guerin; en el seu cas, el desig ha estat substituït per l'ensomni. El que sí que comparteixen tots dos és l'asseveració truffautiana que "les dones són compassos que recorren la terra en totes direccions

proporcionant-li equilibri i harmonia". De la mateixa manera percebem en el film de Guerin aquesta peculiar atmosfera rohmeriana segons la qual les dones pareixen flotar enmig d'aquesta espècie de líquid amniòtic provocat per la mirada de l'imaginari masculí; l'obsessiva recurrència del personatge interpretat per Xavier Lafitte debatent-se entre l'Scotie Ferguson de *Vértigo* i el *flâneur* de Baudelaire, observador fugaç de belleses desconegudes —*les belles passantes*— entrevistes i perdudes en l'instant mateix d'ullar-les; el meravellós homenatge a Manet, *Un bar del Folies Bergère*, en la seqüència nocturna que passa en l'interior del cafè Les aviateurs.

Voldria en aquest punt fer un incís en aquest recompte d'indagacions sobre el realitzador barceloní i detenir-me en la que consider més bella i emblemàtica seqüència del film: la que transcorre en l'interior del tramvia en què hi viatgen els dos protagonistes, intentant convèncer-se, ell, que l'al·lota que persegueix és Sylvia —la Sylvia perduda anys enrere entre el dèdal de carrerons de la ciutat— i confessant-li, ella, entre sorpresa i irònica que no nom Sylvia, i que només fa un any que viu a la ciutat.

La magistral planificació de la seqüència exemplifica la raó per la qual el cinema és "un art de l'aparença". La càmera en l'interior del tramvia en marxa enfoca les paraules del protagonista masculí mentre els espectadors contemplam com passa de manera vertiginosa al seu darrere el paisatge urbà exterior, com si d'un diorama es tractàs. Alhora que a través dels vidres —¿mirall de les ulleres obscures de Sylvia?— veim desfilar-hi igualment aquella parcel·la de realitat que queda fora del camp de visió de l'espectador. No record una més suggeridora manera d'objectivar, valgui la paradoxa, la subjectivitat en l'elecció del punt de vista (l'elecció de l'enquadrament davant del visor de la càmera) davant de la polièdrica i prismàtica fragmentació d'una realitat que ens desborda per tot.

Tot plegat ens reafirma en la idea que la fascinació del cinema de Guerin —igual que la que ens provoca la lectura d'un poema o la contemplació d'una pintura— neix del misteri que s'amaga no tant en el fet de pretendre anar més enllà de les aparences per desvelar l'essència d'allò REAL, sinó en el fet de submergir-nos fins al moll de l'os en les esmentades aparences, assumint que són l'únic objectiu que pot desvelar la nostra mirada. O, dit en termes kantians, només podrem aprehendre "fenòmens", no és possible accedir a la Realitat en si (noumen).

Repassant la totalitat de la breu, però escollida filmografia de Guerin (al marge de *Los motivos de Berta*, que, com ja het dit, desconec) ens temem que respon a aquest irrenunciable anhel a què han dedicat els millors esforços alguns dels més representatius cineastes de la Modernitat: el d'atrapar, en la llum que es projecta a la pantalla, el trànsit de la llum o, cosa que és el mateix, l'esdevenir del Temps (i això al marge del fet que ens moguem en l'àmbit de les estratègies del cinema documental o en el de ficció. En aquest sentit, i que proper que és



La ventana indiscreta

el cinema de Guerin al d'aquella obra mestra que és el *El río* de Jean Renoir!).

D'aquesta manera l'absoluta coherència que presideix tots i cadascun dels seus films, a part de les variables temàtiques i que alguns els considerin més aviat com a esqueixos o esbossos de futures d'obres, podem anar rastrejar-la pas a pas.

A *Inisfree* es tracta de tornar sobre les petjades en l'arena del temps per sortir al retrobament, basant dècades després, d'aquells llocs i habitants d'un entranyable poblet irlandès (*Inisfree* no és més que un topònim poètic extret d'un admirable poema de William B. Yeats, un territori màgic com Camelot o Brigadoon), amb el fi d'entrevistar tots els qui varen intervenir, com a extres, en el rodatge de *El hombre tranquilo* de John Ford.

A *Tren de sombras* participam, partint de la definició que del cinematògraf va fer-ne Màxim Gorky, d'un homenatge explícit a la seva pròpia història, just cent anys després de la seva invenció pels germans Lumière. La troballa d'un vell film familiar rodat de forma casolana i deteriorat pel pas dels anys (tot una "ficció" elaborada per Guerin mateix) i el retorn molt de temps després als mateixos llocs en què es va trobar l'esmentat film permet al realitzador utilitzant el blanc i negre (el passat) i el color (el present) plantejar-se algunes de les qüestions bàsiques del cinema; l'ús del temps, la relació entre ficció i document i, sobretot, el poder de manipulació de la realitat a través de les imatges que tot film comporta. (En tot el cinema de Guerin hi és molt present la portentosa lliçó del Hitchcock de *La ventana indiscreta*).

La demolició d'un vell edifici i la construcció d'un altre de nova planta filmada dia a dia al llarg d'uns quanys anys en el cor d'un barri marginal de

la ciutat, el Raval de Barcelona, ens enfronta, estam parlant de *En construcción*, a la desaparició d'uns personatges, d'uns costums i formes de vida arrasades davant dels presumptes avenços urbanístics i remodelacions arquitectòniques en nom d'una pretesa modernització higiènica de l'indret.

El film de Guerin conté un dels plans més memorables de tot el seu cinema; el del rodamón refugiat en l'interior de l'edifici "en construcció" contemplat amb mirada òrfena de qualsevol sentiment (aquests ulls que es troben més enllà de qualsevol índex de soledat o tristesa) els focs d'artifici- estúpids focs fatús- amb què la ciutat celebra el Cap d'Any, de centúria i de mil·lenni (som a el Nit de Cap d'Any de l'any 2000). A través d'aquesta mirada, Guerin tira al rostre de l'espectador tota la misèria moral d'una època —¿la modernitat?, ¿la postmodernitat?— que s'acaba. Més encara: com si el realitzador ens anticipàs aquest *no man's land* de començaments del segle XXI la "mort del cinema", pel cap baix, d'una particular manera d'entendre'l. I ens proposàs un retorn als orígens, a aquesta puresa primitiva: els germans Lumière. Méliès, Chaplin, el cinema mut, que mai no hauria d'haver abandonat.

Del cinema de J. L. Guerin pot afirmar-se que està fet "de la matèria de què estan fets els somnis" (per descomptat en un sentit del tot diferent al que es donava a *El halcón maltés*). Perquè aquest somni s'amassa amb fang sinó amb aquest profund aliatge químic —el que va imaginar Rimbaud per al llenguatge de la poesia— que permet, partint de la matèria prima de la imatge, transmutar-la en un discurs fílmic en què la vella polèmica entre "cinema de poesia" i "cinema de prosa" ha estat transcendida. ■