

CINEMA RESCAT

investigació, recerca i recuperació del patrimoni cinematogràfic

- **Sobre la crítica cinematogràfica**
- **Chomón no filmà l'Eclipsi de 1905**
- **Precursors a Perpinyà**
- **Cine Nic, cinema de gènere**
- **Conservació de cartells de cinema**
- **Històries d'un cel·luloide ranci**
- **Cinemateca de Terrassa**

CINEMA RESCAT

Any VIII Número 15
1er Semestre 2004

EDITOR

CINEMA RESCAT
Associació Catalana per a la Recerca i
Recuperació del Patrimoni Cinematogràfic

DIRECCIÓ

Ana Fernández Álvarez
correu-e: revistacr@mixmail.com

COL·LABORADORS

Maria Bagur Coll, Margarida Bartolomé Vidal, Albert Beorlegui, Josep Calle, Rosa Cardona, Joan Francesc Escrihuela, Ana Fernández Álvarez, Anton Giménez i Riba, Jordina Medalla, Maria del Pilar Mendoza Egea, Fernando Murga, Pedro Nogales Cárdenas, Àngel Quintana, Iolanda Ribas, Josep Maria Ripoll, M. Encarnació Soler i Alomà, Jordi Tomàs i Freixa, Lluís Valentí

IL·LUSTRACIÓ PORTADA

Joan-Francesc Escrihuela

MAQUETACIÓ

Jordi Jubanteny i Solé

ADMINISTRACIÓ I SUBSCRIPCIONS

Cinema Rescat
Isaac Albéniz, 28
08017 Barcelona (Catalunya)
Tel. 606 03 06 04
correu-e: cinemarescat@eresmas.com

PUBLICITAT

Anton Giménez i Riba
Tel. 636 16 69 12
correu-e: cinemarescat@eresmas.com

DISSENY

Jordi Roca

IMPRESIÓ

Díptic SL. Moratín, 62. 08206 Sabadell
Tel. 937 26 55 99

AMB EL SUPORT DE

Fundació Institut del Cinema Català



L'opinió els textos signats no és necessàriament compartida per l'editor

D.L. : T-1301-1998

ISSN : 1696-2915

P.V.P. : 5,00 €

SUMARI

PORTADA _____ 5

EDITORIAL _____ 5

TEMES

La crítica i la teoria com a forma de patrimoni

Àngel Quintana _____ 7

Va filmar Chomón l'Eclipsi?

M. Encarnació Soler i Alomà _____ 11

Del Marítim al Castillet. La família Font, precursora del cinema a Perpinyà

Joan-Francesc Escrihuela _____ 17

El Cine Nic, cinema de gènere

Jordi Tomàs i Freixa _____ 21

La conservació i restauració dels cartells de cinema

Maria Bagur Coll

Margarida Bartolomé Vidal _____ 24

Històries d'un cel·luloide ranci (1ª part)

Maria del Pilar Mendoza Egea

Pedro Nogales Cárdenas _____ 31

La cinemateca del cinema amateur terrassenc

Jordi Tomàs i Freixa _____ 35

L'escriptura cinematogràfica de Max Aub

Ana Fernández Álvarez _____ 37

CATÀLEG

Els nostres cineastes. Josep Rota i París _____ 41

ELS ALTRES PATRIMONIS

Burgos, 18 d'agost de 1939 _____ 43

RECENTS TROBALLE FÍLMIQUES _____ 44

NOVETATS DVD

Fernando Murga _____ 45

RESSENYES BIBLIOGRÀFIQUES _____ 47

CRÒNICA

Tharrats, Chomón i jo

Anton Giménez i Riba _____ 50

Centenari Max Aub _____ 52

Trobada Debat 2003 _____ 53

Reconeixements a Miquel Porter i Moix _____ 54

L'escriptura cinematogràfica de Max Aub¹

ANA FERNÁNDEZ ÁLVAREZ

Els que com jo vàrem néixer el mateix any que Jusep Torres Campalans, descobrirem la literatura d'Aub a l'adolescència, coincidint, per tant, amb aquell estrany i excitant període de conscienciació política. I el que recordo, i encara conservo de tot allò, és la fascinació per l'erràtica vital i pel tràgic desarrelament de Max Aub (orígens alemanys, naixement francès, vida espanyola i mort mexicana). Ara bé, com a directora de la revista *Cinema Rescat*, que és com he estat invitada a aquesta taula, d'allò que més m'interessa parlar avui aquí és de la particular manera com he vist imbricada la novel·lística i la poètica d'Aub amb el fer cinematogràfic i, per la meva formació acadèmica dins el camp de les arts, parlar també de la seva esplèndida invenció: Jusep (amb u) Torres Campalans. Que, més que literatura, és, fonamentalment, cinema. Perquè, què és el cinematògraf sinó el sumant creatiu de temps i d'espai, explicitat en les unitats bàsiques del pla i de l'enquadrament?. I què és sinó l'heterònim d'Aub, sinó la invenció d'un temps i d'un espai ficticis inserits en la tridimensional pantalla de la Realitat?

La història de la Literatura està plena de mascarades, heterònims, apòcrifs, pseudònims, més o menys aconseguits. Tots tenim al cap els diversos antifàços literaris d'en Pessoa; al Burguillos, de Lope; al Bustos Domecq, d'en Borges; al Juan de Mairena, de Machado; al senyor M, d'en Martí Pol, etc. Afortunadament, resten els més feliços i, entre ells, la grandiosa creació de Jusep Torres Campalans, de la mà de Max Aub, el 1958.

Aub, com tots els homes del seu temps i més especialment com tots aquells que formaren la *deshumanitzada* avantguarda artística espanyola i que nodriren revistes com *Alfar*, *Azor*, *Carmen*, *Isla*, *Diablo Mundo*, *Gaceta Literària*, *Nueva España*, *Revista de Occidente* i un llarg etcètera, participa dels mateixos anhels que tant bé va saber reflectir a *La calle de Valverde* (1961). Ell i tots els avantguardistes van créixer sota la influència fascinant d'un món que mirà la realitat pel filtre màgic del cinematògraf.

Tota una generació que aprengué entusiasta a fer cinema amb la càmera, amb el llapis, amb la ploma o amb el pinzell. El 1929, què és el que Aub ens transmet en *Geografia*, sinó un concepte literari plantejat com un esplendorós *tràveling* que arreplega les doloroses imatges d'un país ferit?. O què és *La gallina cega*? Ell

mateix ens respon a la presentació del seu llibre: *boceto de gentes, paisajes, conversaciones mal recordadas o reproducidas al pie de la letra*. És a dir, un material per a ser muntat que parteix d'un flashback tràgic nodrit per l'exili i que fa ús de la sobreimpressió de dues espanyes: la seva i una altra que, el 1971, ja pertanyia a uns altres. Referint-se al Paral·lel, ens diu: *Las calles parecían más estrechas, por los árboles más corpulentos, tras treinta años. En las calles del ensanche —ya sin tranvías— casi juntas sus copas, de acera a acera. Reducen las luces, las del día y las de la noche; esconden, gracias a Dios, las casas ya centenarias; sin contar que la raza ha ganado en altura: la mayoría de los jóvenes son jayanes*.

Posem un exemple poètic, quan es reconeixen els tocs influents de la poesia de Góngora o de Fray Luís en la de Max Aub, et sol tenir en compte solament l'aspecte formal poètic, el col·loquialisme i la preferència per la mètrica d'art menor, del primer; el gust pels encavalcaments i per les al·literacions del segon. Però, si analitzem amb més profunditat, ens adonem que Aub cerca, amb recursos com els anteriorment citats, dirigir, com ho faria un càmera, la mirada interior del lector. Cada encavalcament és un enquadrament que marca l'espai de la nostra mirada i, cada estrofa, un pla que marca el temps de l'argument poètic. En aquest sentit,



Aub va molt més enllà que el propi Salvat Papasseit, un dels seus companys de tertúlia a principis dels anys vint, perquè supera la mera recerca sensitiva d'epítets visuals i emocionals i filma la vida amb la ploma:

... Quisiera	primeríssim primer pla
que todos los días lloviera	càmera subjectiva sobre la finestra
para quedarme frente al balcón,	pla contraplà
junto a ella,	s'obre la profunditat de camp, tota l'habitació, ella és allí
mientras fuera clara todavía el día	tràveling endavant, fins el carrer

Pomeas cotidianos, Las tardes. 1930

Aquesta poètica mediatitzada pel cinematògraf la tornem a veure en el darrer vers hendecasil·lab del quartet dedicat als matins, altrament digne antònim de la més punyent de les imatges barroques: *quede tu cuerpo de cruz en la ventana*. Això és una visió essencialment cinematogràfica i, per més senyes, francesa. Paradoxalment, els amics Dalí i Buñuel, a *Un Chien Andalou*, foren més literaris que cinematogràfics en els plans eròtics de la finestra, si més no, més pictòrics que cinètics.

El realisme testimonial novel·lístic maxaubià, no autobiogràfic, tal i com afina Manuel Aznar, polifònic i dialogístic, transmet un univers polièdric de personatges i de realitats múltiples que està més a prop del cinema coral de les comèdies americanes dels anys trenta i quaranta, que del que podria entendre's com una natural herència de la novel·lística valleinclanesca o de la narrativa barojiana. Sense que vulgui negar totalment tal confluència, Inclán i Baroja tractaren l'espai des de la plàstica o des del costumisme documental. Aub no, Aub, amb una literatura segmentada -*Crímenes ejemplares*, per exemple-, o epidèrmica, recordo alguns fragments del relat curt *El Cojo*, sensoralitza tàctilment i auditivament el que ens està obligant a visualitzar, tal i com la proximitat dels enquadraments cinematogràfics han fet sempre.

I ja que acabo de parlar de l'univers polièdric dels seus personatges, adonem-nos que tots: el falangista, Luís Salomar; el catòlic esquerrà, Paulino Cuartero; el socialista, Vicente Farnals; el doctor, Riquelme; l'intel·lectual, Paco Ferris; l'espia, Lola Cifuentes; l'arxiver, Leandro Zamora, etc. Tots ells ens els ha retornat la llarga nit del cinema espanyol, amb els films de Buñuel, Fernando Fernan Gómez, Berlanga, Bardem, Borau o Saura i explícitament, Alfonso Ungría, amb *Soldados*.

El seu ric dialogisme n'és una altra prova que el relaciona amb la tècnica del guió cinematogràfic: allò que expliqui l'acció, prescindeix d'explicitar-ho d'altra manera, aquesta és la norma de qualsevol bon cineasta. L'arrasadora força dels seus diàlegs, sense el pes teatralitzador de les acotacions, o la recreació de situacions llençades al lector com a flashos: *Esto que veo es realidad o esto que me figuro que ver lo es. Esto que me figuro ver -esta figura- es realidad. Esto que veo, España, es realidad. Lo que pienso que es, que debe ser España, no es realidad*. Frases curtes, expeditives, llençades a la retina del seu lector li emparenten directament amb la praxis cinematogràfica.

Un altre element que l'imbrica directament amb el cinema és el seu particular ús del temps, des de l'el·lipsi, *Crímenes ejemplares*, fins la dilatació temporal, *Yo Vivo*. Aub destil·la una escriptura que, per contacte amb l'expressionisme, s'instal·la en l'essència, i tot allò que falta ho posa el lector. Un principi de complicitat bàsic entre qui crea i qui contempla, comportament analitzat i descrit pel més important teòric de la cinematografia, Kulechoff.

Sense entrar aquí en una exhaustiva anàlisi de la novel·la dedicada a Campalans, ni d'altres, el temps no ho permet, sinó en els seus punts de contacte amb la sintaxi cinematogràfica, dir que, la irreverent posada en escena, complicada, barroca i, a la vegada simple i efímera, d'aquesta falla valenciana que és la reconstrucció d'un jo inventat: Jusep Torres Campalans, és un fet intrínsecament cinematogràfic. L'artista inventat no és un pintor cubista, però l'estructura d'aquest *efimeri* sí:

Cubisme analític per a l'apartat de les notes i citacions d'articles

Cubisme sintètic per al corpus biogràfic del protagonista

Cubisme òrfic per al quadern verd (les pulsions emocionals literàries i cromàtiques d'en Campalans)

És a dir, diferents punts de vista per a una mateixa història. Primer contacte directe amb el cinema, no oblidem que el cubisme plàstic és, per excel·lència, pintura/cine. Així ho van entendre els primers teòrics del cinematògraf: Ziga Vartof, Kulechoff o Eisenstein i els millors artistes cubistes.

Un cubisme formal que, com tots sabem, és indissociable de la teoria de la relativitat i, què hi ha més indissociable de la relativitat que el cinema? A Jusep Torres Campanals es troben diferents punts de vista narratius, molt a prop doncs, del muntatge paral·lel o del muntatge altern, on

es dona la juxtaposició d'escenes lligades narrativament i que tendeixen a convergir, havent jugat abans, amb el mestissatge entre el documentalisme, el fictici i l'autobiografia.

Diferents punts de vista narratius, un recurs que torna a utilitzar a *La gallina cega*, a la prosa poètica de *Yo vivo*, o a *El cojo*, relat curt que materialitza mentre col·labora amb Malraux, per a *Sierra de Teruel*. Històries totes elles que endevinem muntades des del mestissatge entre el documentalisme, el fictici i l'autobiografia.

El caràcter efímer de tota la carnavalada dedicada a Campalans -Aub no esperarà gens en descobrir l'engany-, és també *tempo* cinematogràfic, temps de màgica mentida artística. Aub no munta una representació dramatitzada, que aleshores esdevindria teatre, sinó que maquina la projecció en pantalla d'una història, en aquest cas tridimensional, i que no és una altra que la realitat viva, valent-se, això sí, d'un equip de col·laboradors: Renau, Malraux, Reyes i Cossou, per a realitzar-la.

Un dels quadres més importants atribuïts a Campalans és el del pintor -Picasso-, en negre, llençant el seu poderós braç sobre la tela blanca. És la imatge que més clar deixa entreveure l'artifici cinematogràfic de tot el muntatge. L'espai entre el cos de l'artista i la tela està tutelat per l'extremitat poderosa del pintor que, a la manera com entra la llum per la finestra del *Guernica*, com un feix de llum, per sota, endevinem l'espai de la sala de projeccions. Aquesta pintura defineix l'entramat bàsic de l'engany: un rodatge cinematogràfic que s'estrena a las Galerias Excelsior, de Mèxic.

En aquest sentit, quelcom molt similar ho explicaria Orson Welles, en el seu film *Frau*, dedicat



Jusep Torres Campalans, *El pintor*, 1911

a Elmyr d'Ory, un dels més grans falsificadors de la història de la pintura del segle XX, qui precisament, es dedicà a falsificar a alguns dels pintors repintats per Campalans.

En un sentit més moral, Françoise Truffaut ens ho tornaria a explicar en el seu film, *La nit americana*. Què és cinema i què és realitat? Interrogació retòrica que plantejada, des del fet literari, plana en tota l'obra dedicada a Campalans.

El seu degoteig de geografies recurrents: *Campo Cerrado*, *Campo de sangre*, *Campo abierto*, *Campo del Moro*, *Campo Francés*, que en el seu origen ja era un guió cinematogràfic, *Campo de los Almendros*,... són plantejaments seqüencials. L'anàfora o redundància titular ens invita a evocar imatges, aleshores cine, no capítols d'una història, aleshores literatura. Fins i tot, la seva literatura concentracionària és cine, una escriptura que evoca imatges i les plasma per a suportar el dolor de la memòria i fent-ho, en moltes ocasions, des de l'absurd per a poder afrontar l'horror. Les simetries i paral·lelismes garcilasians que planen a la seva obra, resulten recursos fílmics similars als utilitzats pel primer cinema d'avantguarda. Escriure, com filmar, és observar i fer-ho, a més, de manera múltiple.

L'analogia directa que cerca el cinematògraf entre l'espai dramàtic i l'estat anímic dels personatges és la mateixa que busca Aub. Qüestió aquesta última molt estudiada per Joan Oleza en treballs com *Discurso y espacialidad en el relato* i recreada a la seva segona novel·la, *Tots els jocs de tots els jugadors*, fins a quin punt hi era Màximo Ballesteros, personatge reconstruïble en *Juego de Cartas Cartas*, d'Aub?

Respecte l'actitud històrica en front de la ficció, Aub, com Alberto Noguera ens indica, referint-se fonamentalment al *Laberinto mágico*, ha rebut crítiques per a la seva latent subjectivitat i l'ús anacrònic de les dates i les dades històriques. Noguera afirma en positiu que Aub plasma el que ha vist en primer pla, no el que ha llegit o ha escoltat. Sobre aquesta qüestió, l'alteritat de les dades històriques arrelades com l'heura a la ficció, el propi Aub ja ens ho deixa socarronament clar a les Converses amb Buñuel. De fet, aquesta irreverència davant la narrativitat de la Història, qui la va popularitzar és el cinema i ja des dels primitius Noticiaris. Perquè, allò que Aub va saber fer és recuperar la Història com decorat de l'aventura, però no a la manera de la novel·lística del segle XIX, sinó com decorat de l'aventura íntima. A aquesta artimanya literària li deuen molt escriptors com Molina, Luzon o Cercas.

¹ Aquest escrit és la transcripció de la ponència presentada al cicle *Max Aub. Un testimoniatge del segle XX*, el 27 de novembre, de 2003, al Palau de la Virreina, organitzat per l'Institut de Cultura de Barcelona i coordinat per Antoni Cisteró, soci de la nostra entitat.