Mercè Ibarz

L'AMIC DE LA FINCA ROJA

L'Ull de Vidre

TUSQUETS EDITORS

MERCÈ IBARZ

L'AMIC DE LA FINCA ROJA

TUSQUETS
EDITORS

Col·lecció dirigida per Antoni Marí

1a edició: abril de 2017

© Mercè Ibarz, 2017

Coberta, imatge i crèdits: Cartell de circ de M. Falter, 1911 (detall).
Affiches Gaillard, París
Foto: Mercè Ibarz
Disseny de la col·lecció: Guillemot-Navares
Reservats tots els drets d'aquesta edició per
Tusquets Editores, S.A. - Av. Diagonal 662-664 - 08034 Barcelona
www.tusquetseditores.com
ISBN: 978-84-9066-401-8
Dipòsit legal: B.3223-2017
Fotocomposició: Víctor Igual, S. L.
Impressió i enquadernació: Cayfosa (Impresia Ibérica)
Imprès a Espanya

És rigorosament prohibida qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació total o parcial d'aquesta obra sense el permís escrit dels titulars dels drets d'explotació

Taula

1. Valències 11
2. Buñuel, Acín, Dalí 19
3. Papasseit & Torres (& Duchamp) 49
4. Mons d'una pintora 63
5. Rodoreda anys cinquanta 83
6. Sales oceànic 119
7. L'estrany cas de l'Equip Crònica 135
8. Spanish Talkies 153
9. Transgressions, documents, actituds 175
10. El camp i la ciutat 191
11. Villa Fontana Rosa 201
12. Bibendum & Love Forever 211

El vaig conèixer a l'Ivam, el primer museu del postfranquisme. A pesar de les giragonses en el seu ofici de conservador de col·leccions de museu, investigador, curador i muntador d'exposicions, malgrat les sotragades emocionals i polítiques que l'Ivam li causaria després, a despit que va haver d'anar-se'n de casa per seguir treballant, lluny de València, el museu aixecat el 1989 era el centre de la seva trajectòria. Quan el va haver de deixar, continuà dedicat a la cultura artística valenciana i a la modernitat europea, a la divulgació artística de categoria, celebrant Gómez de la Serna de primer, revisant aspectes desatesos de la trajectòria de Picasso en exposicions i textos per als museus de Barcelona i de Màlaga, muntant shows il·luminadors sobre Darwin o Joan Fuster. Amb ell aprenies que la modernitat és fusió d'art i vida. Aliança i liquació al segle XX entre comerç, indústria de masses i emancipació artística: les arts gràfiques, als cartells, revistes i diaris, en coalició amb la fotografia, el cine i el disseny. Obres fetes per a la reproducció i per ser compartides per gent cultivada i per cultivar tanta altra gent que ho volgués, eixamplant així els camps benèfics de la literatura, la pintura, l'escultura, l'arquitectura, la música. De fonament de tot plegat, la pedagogia creativa dels moderns. Vivia per recordar-ho, per treure-ho de les catacumbes, per fer-nos feliços i orgullosos del que la història oculta i endura. Per passar-se hores i hores en llibreries de vell a la recerca de joies oblidades, navegant per internet pel mateix, viatjant on pogués rescatar artistes menystinguts, comprant un altre Bibendum, el ninot de Michelin. Ho sabia tot de gairebé tot del segle XX, jazz, cinema o cabaret. Tocava el piano, ballava claqué. Estava perdudament encisat per Josephine Baker.

Popular i erudit, rampellut i eficaç, ultraràpid i pacient, rialler i melancòlic, aventurer i racionalista, saltimbanqui de mala salut de ferro, capsa interminable de sorpreses, addicte al telèfon, sensible fins a traspassar-te la medul·la de tan bé que et comprenia (com més singular, franca i independent fossis, millor), feiner, gran treballador, tímid i llançat, detectiu de l'esperit i de la història cultural, memoriós fins al mal de cap com el personatge de Borges, generós i repartidor del seu saber fins i tot amb aquells que no li ho reconeixien, lúcid i somiador despert. Va morir, impedit com estava, treballant, que en el seu cas vol dir somiant de manera realista, com la nena adormida de la pintura d'Ángeles Santos: havia preparat a fons un viatge a l'illa grega de Corfú seguint el rastre d'un poeta humorístic i de l'absurd que volia rescatar. Una de les millors ànimes que he trobat per acompanyar-me, guiar-me i correspondre amb amistat sense mesura ni límit, l'amic Carlos, brother Carlos, Carlos Pérez.

Quan ens vam conèixer ell s'ocupava, entre altres aspectes de l'Ivam, de la relació amb la premsa. Jo era llavors cronista d'exposicions freelance per a la revista dominical de *La Vanguardia*. Estava enamorat de Barcelona, en sabia un niu; jo descobria una mica més València. Ens vam entendre de seguit. Al cap d'un temps, quan era conservador en cap de la col·lecció de l'Ivam, vaig parlar-li del treball que estava fent a propòsit de *Tierra sin pan*, que Buñuel havia filmat el 1933 a les Hurdes. N'havia fet la tesi de doctorat i tenia unes ganes enormes de veure recollides, en directe, amb els seus formats propis, tantes peces evocades en aquella investigació, obres d'un equip artístic pluridisciplinari: les fotos d'Eli Lotar, els reportatges a la revista *Vu* del poeta Pierre Unik, les escultures, pintures i sobretot els dissenys gràfics de Ramón Acín. Volia sobretot que es tornés a veure el film, havia comprovat que seguia ben viu en retrospectives de festivals per Europa i Amèrica, i continuava sent estudiat i esmentat de referència en una bibliografia ingent que en aquells anys s'estava eixamplant per la banda del cine documental. Havia fet la proposta a Barcelona, però no havia funcionat. Carlos Pérez la va animar d'immediat, exultant. Era el moment, digué, de fer entrar el cinema als nostres museus. I així va ser, gràcies

a ell. Vaig aprendre amb Carlos el revers de la meva feina periodística, imprescindible certament per fer bones cròniques i avaluar les programacions dels museus: què vol dir fer una exposició. Que no és una mera presentació de documents —d'això se'n diu documenta, m'informava Carlos—, sinó que una veritable exposició, que ha de tenir un muntatge atractiu i sobretot justificat, només es pot fer si les obres que s'hi exposen parlen per si mateixes. Era el 1999.

Un dia em va convidar a la Finca Roja. No podia viure enlloc més de València, vaig pensar en arribar al carrer d'Albacete. Abans d'entrar a l'ascensor i de traspassar la porta del pis que conté el meravellós món de Carlos Pérez, en cada racó i per tot el passadís des de l'ample rebedor, on conviuen historiats joguines i cartells de circ, em va encaterinar la Finca Roja: la façana de maó vist que li dóna nom i el vestíbul d'accés als pisos i al pati interior de la sensacional mançana construïda el 1933 (un any que sortirà sovint en aquest llibre), el paradigma valencià de la incorporació dels grups d'habitatges obrers als traçats característics ideats per Cerdà, que s'havien expandit. Sóc dona de l'Eixample barceloní i des de llavors que en sóc de l'Eixample de València.

A sota d'aquestes ratlles, el cartell de circ transformat per Carlos en capçal del seu llit.

Amb brother Carlos tinc un diàleg permanent. Escriure és un ofici solitari, però ni en la docència, que també professo, ni en el periodisme, que és el meu ofici primer, ni en els mons que una i altre m'han obert per imaginar i fer les pàgines següents d'aquest llibre, no he trobat un company millor. Ningú que en sàpiga tant i que ho expliqui tan bé, per més embalat que fos. Ningú reia com ell ni trobava tantes relacions entre les coses. Cuinava de meravella, a sobre. Fa poc he sabut que de jove pintava (no m'ho va dir mai, el lladre!). Sabia de tot, t'informava de qualsevol cosa que necessitessis i et feia veure aspectes que no havies considerat i que acabaven sent essencials. Coneixia l'art modern fil per randa. Dominava els caires d'una dècada espanyola tan ambigua com la dels cinquanta. El seu mapa mental era complet com la bola del món. El país, ja se sap, és més llarg que ample. Carlos ho sabia, se'n dolia, i això li va fer mal repetit. No es va cansar mai, emperò, de treballar i riure.

Va escriure una infinitat de textos de catàleg i de revistes, erudits i neutres de to. És així mateix narrador per dret propi. Un escriptor ocult, com sospito que no podia ser sinó un detectiu pertinaç de la cultura soterrada per les onades de la història i els guanyadors dels mercats ideològics. És l'autor d'uns quants títols literaris originals i d'imaginació desbordant, a partir dels records d'infància i de les traces i petjades de la història. En la seva literatura, hi és sencer. Adorava les novel·les de Roald Dahl. Sempre vam enraonar en català, ell en valencià, jo en el barceloní empeltat de Saidí, a la Franja aragocatalana, de l'accent que no he deixat i que quan sóc per terres valencianes intensifico, cosins que som.

Escrivia en castellà, textos preciosos, microrelats sovint, com aquest que em plau traduir a la llengua que enraonàvem:

> La ciutat era molt provinciana. No obstant això, existien
> establiments —fins avui n'ha sobreviscut algun— que
> li conferien un caràcter cosmopolita i misteriós:
> Rialto Cinema, Kansas City Grill, Termas Victoria,
> Trianon Palace, Hotel Majestic, Boat Club,
> Zambra Cabaret, Gasolinera Rowle, Bar Trocadero,

> Night-Club Mocambo, Sanghai Music-Hall, Taberna Alcázar, entre més. Era una ciutat que a Ernest Hemingway li recordava l'Havana i, en altres ocasions, segons l'estat d'ànim, Liverpool. Cada volta que l'aventurer i escriptor recalà a la ciutat —uns cops per informar d'una guerra i, d'altres, per assistir a una correguda de bous— sempre va tenir l'oportunitat de consumir, en els restaurats de la platja, munts de gambetes, llagostins, angules i, també, litres de Cinzano i d'un excel·lent vi blanc, lleuger i fresc, a trenta cèntims l'ampolla. Almenys, això va escriure en bastants articles i en les pàgines d'alguns dels seus llibres sobre Espanya. Tanmateix, nosaltres visquérem massa dies grisos, sense llagostins ni Cinzano. De tota manera he de confessar que no vaig deixar mai de somriure, malgrat que no vaig arribar a tastar mai cap còctel dels que servien les noies del Kansas —abillades amb barrets d'ala ampla i armilla d'ant amb serrells—, ni vaig tenir l'oportunitat d'escoltar l'Orquesta Dernier Jazz al Sanghai.

Ho escriu en un dels seus darrers llibres, l'esplèndid *Fish & Chips*, amb dibuixos del seu company Marcelo Fuentes que s'adiuen com un guant a les evocacions de l'amic de la Finca Roja, en una preciosa edició dissenyada per Emilio Gil per a les Ediciones sins entido. L'últim llibre de Carlos va ser el fabulós i sorprenent *Buffalo Bill Romance*, aparegut l'octubre del 2013 a l'editorial Mediavaca, amb collages de Dani Sanchís. Va tenir ocasió encara de presentar-lo, en cadira de rodes, embarbussant-se i perdent el fil sense retrobar-lo, cosa que no va ser cap obstacle per muntar una festassa per a grans i menuts, al ritme de foxtrot, amb els xiquets i les xiquetes lluint plomes al cap i corrent amunt i avall per la sala, fent-se fotos amb tothom.

La pedagogia, l'educació visual i plàstica dels xiquets, va ser la primera i persistent dedicació de Carlos Pérez. Encara ara una de les exposicions més boniques que he vist, alegre, interessantíssima pels continguts però sobretot perquè rebia i atreia el visitant amb una joia indescriptible, és la seva *Infància i art mo-*

dern (Ivam, 1998). El muntatge, d'ell mateix, estava farcit de llibres il·lustrats, joguines, revistes, cartells... i habitacions del tot moblades amb modernor per a les criatures dels pares moderns. Carlos Pérez hi unia la seva valencianitat —mobles, joguets, arts gràfiques— i el seu coneixement a fons del naixement de la vida moderna. Deia i repetia que la història de les avantguardes es concentrava en una frase: eren grups d'amics, com la pedagogia moderna. Així va treballar. I així va rescatar, pouant amistats, l'obra i els joguets de Torres-Garcia, treball pel qual és internacionalment reconegut. Així com per la dedicació a les avantguardes d'Europa Central i per una francofonia per la qual va rebre l'ordre de les Arts i les Lletres de França.

Havia nascut prop del Mercat Central de la ciutat de València, al barri de Velluters, que estava habitat, li agradava recordar, per republicans seguidors incondicionals de Blasco Ibáñez que uns quants anys van adoptar com a himne *La Marsellesa*. Va viure dècades a la Finca Roja, on queda l'empremta prodigiosa de la seva joie de vivre, per dir-ho a la francesa. És allí on, encara més que arreu, el retrobo quan torno a València.

Forever.

2
Buñuel, Acín, Dalí

La biblioteca de l'Ateneu Barcelonès conserva documents que van ser una joia per a mi quan em vaig dedicar un bon temps a treballar sobre el cine de Buñuel. M'ho havia fet saber l'amic de la Finca Roja, bon coneixedor dels fons de l'Ateneu, que m'ajudà al llarg del procés de fer l'exposició sobre el tercer film bunyuelià, el primer que el cineasta va rodar sencer a Espanya, on només en va acabar filmant dos més, *Viridiana* el 1961 i *Tristana* el 1970, dècades després de *Tierra sin pan*. Aquesta última pel·lícula era el meu objecte d'estudi, en termes acadèmics, termes obligats perquè li havia destinat la tesi de doctorat en uns anys que em pareixia que havia d'estar atenta a la sort com a col·laboradora externa de *La Vanguardia*, sort volàtil, i això que la gran crisi del periodisme encara no havia començat. La sort periodística em va durar deu anys més, el temps de fer la tesi i, a poquet a poquet, d'entrar a la Universitat Pompeu Fabra. Havia aparcat novel·les i contes. Carlos m'animava a perseverar en l'estudi del cine des de la perspectiva museogràfica, raó per la qual l'Ivam havia acceptat la meva proposta de l'exposició. Compartíem enfocament: un film documental fet per un artista jove com era Buñuel el 1933, una rara avis en la minsa filmografia espanyola d'avantguarda i del cine dels anys republicans, que, sigui pel nom de Buñuel sigui per la tenaç persistència de les seves imatges, viu en la memòria cinematogràfica d'estudiosos i de festivals, arreu, com qui diu, del planeta. És més, viu en la memòria col·lectiva encara que no l'hàgim vist.

A Carlos l'interessava el mateix que a mi: el caràcter pluridisciplinari de l'equip de Buñuel en aquesta ocasió. El fotògraf

Eli Lotar, l'únic que Carlos coneixia, a la càmera; el poeta i periodista Pierre Unik, que intervenia en el guió; Rafael Sánchez Ventura, professor d'arqueologia de la Universitat de Saragossa; Buñuel, no cal dir-ho, en especial aquest Buñuel immediat als dos films que havia fet amb Dalí, *Un perro andaluz* i *La edad de oro*, i que ara treballava sense l'amic fins llavors incondicional, i el «raro Ramón Acín», que en deia l'altre Ramón, Gómez de la Serna, un dels referents màxims, potser el que més, de Carlos Pérez. Quan va saber que Acín, a banda de mestre, era dibuixant, grafista, escultor en materials pobres, pintor, periodista i agitador cultural i polític, i que ell, Carlos, no en tenia ni notícia, no és que m'animés, sinó que em va comminar a presentar la proposta d'exposició.

Era l'estiu del 1997. Acabava de defensar la tesi en una sessió a la Universitat Pompeu Fabra de la Rambla a la qual havien assistit familiars i amics molt propers. La sintonia d'aquell matí, l'èxit de la cosa, no em va facilitar pas, de moment, feina a casa, gairebé al contrari. Com que havia presentat la tesi, precisament, el contracte que fins aleshores havia tingut s'acabava per força i el nou contracte seria més aviat de pena. Quan Carlos em va animar, amb la seva exuberància verbal telefònica, que tant trobo a faltar, a continuar treballant en *Tierra sin pan*, el film de les Hurdes, ara en format d'exposició, dient un cop i un altre que ell m'ajudaria en tot i per tot (jo era cronista d'exposicions, però no havia tingut mai cura de cap), les portes del cel es van tornar a obrir. I s'engegà un work in progress amb Carlos sense límits, que va estrènyer els llaços de simpatia mútua fins a l'amistat ferma i alguna cosa encara més difícil d'assolir: l'entesa de les monades i les sinapsis mentals, que ell era veloç i podia tractar tres o quatres coses a la vegada, més que jo, que a voltes també vaig ràpida. Una mena de fraternitat de l'ànima, riure sovint, patir més d'una volta i de dues per com anaven les coses, però sempre riure; un sentir-me dir sister quan trucava, fos l'hora que fos, una cooperació i una estima que van fonamentar aquells anys no gaire fàcils ni per a mi ni per a ell.

¿Hi ha anys fàcils, passadors, bons de viure? N'hi ha alguns, certament. Però no era el cas per a Buñuel quan es va decidir a

fer *Tierra sin pan*, ni tampoc quan finalment va aconseguir realitzar-la. Uns anys que evocaré a continuació a través de les xarxes d'amistat i de cooperació que Buñuel i el seu equip van establir. Buñuel va fer funcionar la xarxa per aconseguir la col·laboració de la gent hurdana per tal de deixar-se filmar i, amb el pacte documental en què es basa aquesta manera visual de narrar, contribuir així a donar forma nova a la potinejada història de les Hurdes. Que és com dir la història de l'Espanya més abandonada de fa cent anys, de què, finalment, Carlos i jo mateixa hem estat hereus. Ell, a la ciutat de València, que viu al voltant del Mercat Central; servidora, d'un món rural ben actiu que, això no obstant, compartia fa cent anys tantes coses amb les Hurdes, com bé em va fer notar el pare el dia que vam passar el film a Saidí amb motiu del centenari de Buñuel. Això també passae ací, filla.

¿Qui eren aquests amics de Buñuel? Acín, Lotar, Unik, Sánchez Ventura. I, ¿què feia mentrestant el fins llavors íntim Dalí? Ho concentrarem tot en el mateix any del 1933, quan es filma, es munta i es prohibeix *Tierra sin pan*, mentre que a Dalí li va d'un pèl que no l'expulsin del grup surrealista a París, quan Hitler arriba al poder a Alemanya i, a Espanya, la dreta antirepublicana assoleix el govern en les eleccions de novembre i comença l'espantós Bienni Negre que conduirà a la guerra civil.

L'any revolucionari de Buñuel i, també, l'any que pacta amb ell mateix que potser ja n'hi ha prou de fer films que et donen renom perquè són prohibits, com li està succeint amb les pel·lícules que duia fetes, que no veu ningú més que quatre amics convençuts. Buñuel pacta amb ell mateix i amb la República. Fa jocs de mans amb els seus amics surrealistes de París, dividits entre entrar o no en el partit comunista, i, quan torna a Saragossa per viure el moment republicà, juga a fons el retrat de l'Espanya rural —la reforma agrària, l'escola— quan finalment podrà realitzar el film hurdà. El produeix i realitza amb un equip d'anarquistes surrealistes aragonesos, els més decisius per al projecte, i surrealistes comunistes parisencs. Ens va donar motius de

debat, durant la investigació encara més exhaustiva que suposava fer l'exposició, la filiació comunista francesa de Buñuel o no. Si fos així, que no ho sé del cert i ara mateix és llarg d'explicar (jo estudiava una pel·lícula, el que compta és el que surt a la pantalla), per a mi no alterava el fort component anarcosurrealista que veia, i veig, en el film en sentit estricte; hi tornaré més endavant. També perquè, com deia i repetia Carlos amb humor i saviesa, aquí, en aquells anys previs a la guerra, no era fàcil distingir un artista anarquista ibèric d'un surrealista comunista francès. Les diferències radicals entre anarquistes i comunistes a la Península van venir amb la guerra. O sigui que continuo amb la meva: *Tierra sin pan* és un film anarcosurrealista. Amb ell, Buñuel contribueix a la revolució espanyola; hi entrarem a fons en les pàgines següents. I quan l'acaba i no l'hi deixen estrenar, plega de la revolució. S'involucra aleshores fermament en la reforma republicana, i passa a ser productor de la primera casa de producció cinematogràfica espanyola important, Filmófono, nascuda inicialment per sonoritzar el cine, llavors que el cinematògraf començava a parlar.

En la trilogia surrealista primordial que formen els tres primers films de Buñuel, i per veure com s'hi insereix *Tierra sin pan* —que per ser del gènere de no-ficció, un assaig cinematogràfic com el mateix film es declara només de començar, és d'un surrealisme especial—, val la pena i fins és precís veure quin tipus de cineasta és Buñuel de bon començament. És un començament que engega amb la crítica de cine. El Buñuel inicial que, abans de realitzar-lo, ja comença a fer-ne —un bon crític contribueix al desenvolupament de la seva disciplina— és tan prodigiós com el Buñuel posterior. A la biblioteca de l'Ateneu Barcelonès es troben exemplars de la revista *La Gaceta Literaria* dels anys 1927 i 1928 que ho constaten. Buñuel hi escriu des de París. Des de la capital francesa, niu juntament amb Berlín de les avantguardes, envia cròniques agudes i pedagògiques, que permeten de veure com entenia Buñuel el cine abans de *fer* cine.

Consultar la revista també permet rescatar unes quantes ins-

tantànies catalanes interessants i mal conegudes. Repassant els números d'aquells anys de la *Gaceta* —publicació que travessa èpoques ben diferents— crida l'atenció, d'entrada, com és de poc conegut i divulgat el fet que aquesta revista publicava en català amb una certa freqüència, de vegades a la primera pàgina, i parava prou atenció a les notícies culturals catalanes, ben en particular a les novetats editorials, de les quals donava notícia puntual des de Madrid. Catalunya també per a Buñuel comptava, ja fos Cadaqués, Figueres o Barcelona. Faig un incís i una marrada en aquesta direcció abans de tornar al Buñuel crític de cinema. Mirarem de veure així fins a quin punt el crític ja conté el cineasta.

A la primeria dels anys trenta, quan torna de París en iniciar-se la Segona República, el va ajudar la xarxa aragonesocatalana a Barcelona, quan no tenia gaire ajuda a París. Havia trencat amb Dalí, del tot, després de *La edad de oro*; no es tornarien a veure mai més, per més que Salvador ho intentés al final de tot plegat. Buñuel no havia trobat xarxa a Hollywood tampoc, on havia fet una estada professional gràcies als vescomtes de Noailles, que havien finançat *La edad de oro*. Ni a Moscou, on havia intentat trobar el patrocini soviètic per al seu tercer film, quan els surrealistes parisencs que seguien el poeta Louis Aragon, entre els quals hi havia Buñuel, es decantaven pel comunisme. Res de res. La crisi econòmica del 1929, que coincidia amb el pas del cine mut al sonor, esbandia els avantguardistes de la càmera i, més enllà d'ells, provocava un enorme canvi tecnològic i financer en aquella primera fase de l'economia cinematogràfica occidental. Tampoc no tenia Buñuel col·legues de debò i encara menys productors de cine a Madrid, on des de l'etapa de la Residencia de Estudiantes, abans d'anar a París, no tornarà a trobar interlocutors fins al 1935, quan ja té *Tierra sin pan* prohibida, ha deixat de fer cine personal i es dedica a la producció de cine popular a Filmófono.

Com a contramoneda, l'altra cara de la xarxa bunyueliana: ¿què feia Salvador Dalí mentrestant? Han estat més estudiades i

divulgades les connexions de Buñuel amb Figueres i Cadaqués a propòsit dels seus dos primers films, tots dos indestriables de l'amistat i la col·laboració íntima amb Dalí. Personalment, sostinc que *Un perro andaluz* s'ha de considerar un film del cinema català (i de l'espanyol), en el sentit que en terres empordaneses se'n va gestar i escriure el guió, i, a partir de somnis dels dos joves artistes, hi van emergir les imatges inicials: el mateix Buñuel amb la navalla que talla l'ull (somni de Luis), la mà empestada de formigues (somni de Salvador). És molt estesa la idea que els dos primers films de Buñuel no existirien sense Dalí. Ho diuen de més en més els seus estudiosos, i així pot ser interpretat pel lector de la *Vida secreta* daliniana. És una idea que convé matisar: sense Dalí els guions d'*Un perro andaluz* i de *La edad de oro* no serien com són, efectivament, però la capacitat d'acció, d'imaginació activa i de producció que comporta fer cine —trobar el finançament i els equips, rodar i muntar—, Dalí no la tenia. És pròpia i intrínseca de Buñuel, que és un home d'acció. I un productor molt eficaç, de reconeguda economia a l'hora de rodar i de muntar, sempre, al llarg de la filmografia sencera: necessitava pocs diners i pocs dies perquè tot ho havia organitzat prèviament, i ferrenyament, en fer el guió, una mica a la manera clàssica de la geometria, de la «geometria de la virtut» grega. Buñuel desconfia dels diners en l'art, els diners maten el cine. Com a colofó, de Buñuel és el sentit del muntatge i del relat cinematogràfics de les col·laboracions amb Dalí, que aporta per la seva banda el paroxisme imaginatiu que Buñuel volia per al cinema aleshores, el mètode paranoicocrític, que consisteix a: aboquem-ho tot del tot completament del tot, i donem-li forma tot seguit, sense contemplacions ni pietat per tot allò que no condueixi al clima visual, emocional, mental que el tema exigeix.

Tot això surt de la col·laboració primera amb Dalí, sí, però encara més, sobretot, de l'aprenentatge cinematogràfic de Buñuel en els platós parisencs i del fet d'escriure sobre cine i films en concret, no de redactar apologies del nou espectacle, del nou art o del que fos allò que es podia fer amb la càmera de cinema. En les cròniques i crítiques que envia des de París a la *Gaceta* es concreta una concepció ètica i estètica personal.

Buñuel és un moralista i un intel·lectual, d'entrada. Encara no és un artista —més aviat és dels que es declaren antiart—, sinó que aprèn de cine. Ha aconseguit treballar amb l'esplèndid experimentador francès Jean Epstein, de qui serà assistent de realització a *La caiguda de la casa Usher* (1928), segons el relat de Poe. Ho absorbeix tot i fa pedagogia de la imatge per escriure cròniques i crítiques raonades i crítiques il·luminadores, quan els textos sobre cinema es comptaven entre els més moderns del periodisme: llegeix i es posa al dia de tantes reflexions que el cinematògraf provoca en artistes, filòsofs, periodistes, en tots aquells que intueixen que s'està davant d'un canvi sensacional en la forma de mirar. Les seves reflexions sobre la càmera, sobre l'objectiu cinematogràfic i les seves qualitats estan del tot emparentades amb les de l'escriptor i filòsof Walter Benjamin; són de fet més clares i decisòries que les de l'alemany, tal com demana el periodisme i com està en l'expressió pròpia de Buñuel, aleshores i sempre, quan parla de cine:

> El objetivo —ese ojo sin tradición, sin moral, sin prejuicios, capaz, sin embargo, de interpretar por sí mismo— ve el mundo. El cineasta, después, lo ordena. Máquina y hombre. Expresión purísima de nuestra época, arte nuestro, el auténtico arte nuestro de todos los días.[...]
>
> Silencioso como el paraíso, animista y vital como una religión, la mirada taumatúrgica del objetivo humaniza los seres y las cosas. «En la pantalla no hay naturaleza muerta. Los objetos tienen actitudes», ha dicho Jean Epstein, el primero en hablarnos de esa calidad psicoanalítica del objetivo.

Per a Buñuel el primer pla ho és tot, sobretot el primer pla dels objectes. En diu «el pla fotogènic». És una de les bases del cine, que necessita aquests primers plans per narrar, per contar les coses. L'altra base és, naturalment, el muntatge. Respecte del primer pla, el considera el paral·lel i la traducció visual de les gregueries de Gómez de la Serna. No dubta a dir que Ramón Gómez de la Serna és l'inventor del primer pla cinematogràfic, molt abans que Griffith. És interessant veure-ho així. Ramón ho

fa des de la poesia i amb la paraula, assolint un potent raig de llum sobre les coses i les persones, que, al capdavall, és el que Griffith va fer després en cine. I potser va ser com propugna Buñuel. Gómez de la Serna havia publicat *Greguerías*, el seu primer volum d'aquests meravellosos aforismes de l'enginy modern, el 1917; Griffith havia estrenat *El naixement d'una nació* dos anys abans. Tots dos hi havien esmerçat anys. I en van obtenir guanys força diferents. L'americà posava dempeus la gramàtica del cine amb un relat èpic de conservadorisme sovint ferotge que ha donat peu al concepte del cine com a fundador de l'autoconsciència històrica visual dels vencedors, del cinema com a eina de construcció de la història oficial, la que es vol tenir, mentre que el madrileny avantguardista i juganer no se'n sortiria en vida, del seu descomunal intent de modernitzar la literatura espanyola a còpia d'una bona picada de cresta per treure-li la caspa.

Brillant i visionari Buñuel, a fe, per establir aquestes relacions, que podrien continuar amb d'altres que es deriven dels seus escrits. Va escriure pocs textos i durant poc temps, i, no obstant això, llegir-los segueix sent engrescador, potser avui encara més que llavors perquè una mica més en sabem, tots plegats, de com ha evolucionat el cine... Sigui com sigui, pel que aquí ens interessa, és remarcable que en dos anys, del 1927 a la primeria del 1929, abans de rodar el primer film, Buñuel havia ordenat en paraules tot allò que des del punt de vista cinematogràfic necessitem saber per veure els seus films i, ben en particular, per emprendre amb ell el camí que el durà a *Tierra sin pan*:

- L'objectiu està dotat d'una qualitat psicoanalítica que ho humanitza tot; en la pantalla no hi ha naturalesa morta i tot té actitud, els objectes també, sobretot; la mirada de l'objectiu és taumatúrgica.
- La càmera és un ull col·lectiu: de l'objectiu i del cineasta.
- L'estructura dramàtica del cine és superior a l'estructura purament visual.
- El film existeix primer al cap del realitzador; el muntatge no és sinó donar-li la forma prevista.

Quan Buñuel escriu des de París de cine, la seva xarxa d'acció per arribar a fer-ne és feble, només té un còmplice, i alhora és forta perquè la complicitat amb Dalí és completa i, a sobre, es guanyaran la del grup surrealista parisenc. Naixeran *Un perro andaluz* i *La edad de oro*. Però, encabat el segon, la xarxa s'esberla i s'ascla pertot. Es trenca el grup surrealista de París i Buñuel, a més, trenca amb Dalí.

I, malgrat tot, també en el cas del film hurdà es pot parlar de Dalí, tot i que el pintor no hi intervé per a res. Se'n pot parlar perquè, mentre el film es prepara, es roda i se censura, Dalí afronta el mateix que preocupa Buñuel: com acarar políticament la creació —el cine, la pintura— en la nova era enceta-da pels anys trenta.

Tierra sin pan (1933) és un film singular que ha tingut una història molt més complexa i, fins fa ben poc, més secreta que *Un perro andaluz* (1929) i *La edad de oro* (1930), films que van provocar escàndol a París en el seu moment però que amb els anys han esdevingut obres totèmiques de la modernitat i prou: formen part del nostre imaginari o, si ho preferim, del nostre inconscient col·lectiu, concepte que avui utilitzem amb pinces però que no deixa de ser tant o més precís que el concepte, ara més familiar, d'imaginari. Aquells dos films tenen, però, un punt d'anacronisme que no té *Tierra sin pan*, que és un film que manté d'una forma sorprenent la capacitat de xoc i de provocació, una narració en present històric que la fa encara viva i, per a molts espectadors, difícil de pair. Tan difícil de pair, potser, com la mateixa història que va de l'insurreccional any 1933 —quan es roda el film a la primavera i es prohibeix a la tardor, com un dels pròlegs al Bienni Negre de la dreta antirepublicana al govern de la República— fins al desembre del 1936, ja en guerra, quan, finalment, el film se sonoritza i s'estrena en francès a París.

Tan difícil de pair és encara aquest migmetratge de trenta-set minuts que en l'oblit ha quedat sovint el fet que el film, a més de ser un intencionat retrat de les Hurdes als anys trenta, també parla de l'Espanya rural, de la reforma agrària, de la gana, de la revolució anarquista, de les tensions republicanes i, al capdavall, de l'Europa de Hitler.