

JOAN BENESIU

No sols per plaer

Per tant, podria semblar que la mort es transmet per dos sistemes diferenciats. Un s'associa a l'ocultació i la gravetat, la terra i la foscor, l'altre amb la transparència i la lleugeresa, l'èter i la llum.

K. O. KNAUSGÅRD, *La mort del pare*

La Pasqua de l'any 1984 va ser tardana. No tinc cap record de l'oratge ni de cap de les activitats que m'ocuparen aquells dies excepte d'una. Imagine ara els cels del blau que ja se separa de l'hivern, la temperatura fresca de les nits del poble i alguna tempesta que malbaratara les excursions que féiem a quatre o cinc quilòmetres de distància, la major part de les vegades a Sanxet o Patiràs, ja al terme de Biar. Potser també alguns deures. Almenys tot això era l'habitual. El 22 d'abril va ser Diumenge de Resurrecció i el 30 el dia de Sant Vicent Ferrer. Una setmana bona per als escolars valencians, com jo era en aquella primavera de 1984. En alguna nit d'aquella setmana festiva la meua mare i uns joves amics d'ella que no arribaven als vint-i-cinc anys ens van dur a veure *Fanny i Alexander* a la meua germana i a mi. Ingmar Bergman l'havia estrenada el mes de desembre de 1982, però a l'estat espanyol no

Joan Benesiú és professor de Filosofia i escriptor. És autor, entre altres llibres de les novel·les *Intercanvi* (Bromera, 2008), *Gegants de gel* (Edicions del Periscopi, 2015) i *Serem Atlàntida* (Edicions del Periscopi, 2019). El seu treball més recent és *Trieste. Una ciutat a plec de mapa* (Edicions de la Universitat de Barcelona, 2024)

va arribar fins poc abans d'aquella nit en què, a l'amfiteatre d'un cinema ja fa molts anys desaparegut de la ciutat d'Elda, aprenguérem que la vida estava feta d'algunes lluentors, alguns drames infantils i un tipus de pel·lícules en les quals es disparava poc i es podia entendre encara menys. Jo encara tenia dotze anys i la meua germana no havia arribat als onze. La pel·lícula durava tres hores, més que les nostres vides. Hi havia aquesta mena de films als cinemes comercials i hi havia també l'estranya possibilitat de veure-les fora de les capitals, i encara més, hi havia, en el nostre cas, la immensa fortuna de trobar-nos enmig d'adults una mica inconscients que, aquella nit, mentre ells anaven a la seua, ens permetien acostar-nos al món dels adults, un món que seria nostre no molts anys després. Les nostres relacions amb el cinema, amb l'art i amb algunes reflexions fetes al tall de tots aquells fenòmens trasbalsarien els nostres ànims qui sap si de per vida. La meua mare, viuda, que no tardaria molt a casar-se de nou, ens va dur a veure aquesta pel·lícula on una mare viuda es casa de nou amb un home que, a la pel·lícula, talla de soca-rel l'esperit juganer i festiu dels seus fills. Un matrimoni desgavellat amb un pastor protestant sever i estricte, com aquelles paternitats infames que Michael Haneke situava a *La cinta blanca* (2009) en la gènesi de l'esperit que va conduir els alemanys a l'abisme de la violència en la dècada dels anys trenta. No sabíem si era un avís —ni ho era ni per sort no ho va ser—, però sí sense dubte era l'oportunitat per veure el món des d'una finestra nova, solemne a estones, reflexiva, cruel, estranya per a uns xiquets. Ma mare va dir després que havia vist que els protagonistes eren xiquets, una parelleta de xiquets, ell més gran que ella, és a dir, com nosaltres, i que havia pensat que això ens permetria resistir una pel·lícula de Bergman, a qui coneixia, però de qui no havia vist abans cap altra pel·lícula. I sí que la resistírem. Sempre m'he preguntat, no he deixat de fer-ho mai, per l'abast, per la influència, que aquesta visió primerenca, amb penes i treball albirant l'adolescència en el meu cas, ha significat per a mi. Com es pot mesurar la profunditat de la nostra exposició a l'art? Com es quantifica el valor dels abismes morals que l'art obre en les nostres carns encara tendres?

Per a poder assajar una resposta a la pregunta del paràgraf anterior cal tenir en compte un fet cabdal: jo no he tornat a veure la pel·lícula fins a l'escriptura d'aquest article. És a dir, he començat l'article sense haver-la tornat a veure i m'he proposat mirar-la de nou per poder elaborar un contrast entre la memòria, la percepció i l'estat actual de la meua mirada. Per què ha passat açò? Per què aquest silenci sobre una obra que sempre he considerat fonamental per a la meua formació? Em costa de respondre. D'aleshores ençà he repetit assegut davant de la pantalla en infinitat de pel·lícules, alguns títols del mateix Bergman, com *El setè segell* (1957), *Maduixes silvestres* (1957) o *L'estiu amb Monika* (1953). Quan les repasse, m'adone que no

ho he fet, això de reveure una pel·lícula, especialment en els casos en què les obres m'han arribat a tragar el cervell o la closca de les emocions més intenses, sia estètiques, sia morals. M'agrada enfrontar-me ara al fosa a negre de quaranta anys, al buit de tot aquest temps. Què recordava, però, de la pel·lícula, abans de tornar-la a mirar? Poca cosa, la veritat. Prou per a tenir un lloc en la memòria reservat a l'ambient reclus amb el qual dos xiquets han d'enfrontar-se a conseqüència de la desgraciada mort del pare i de les relacions de la mare amb un home que es convertirà en el seu padrastre cruel, estricte, violent, i a una mare que se'n va, que fuig, que abandona els fills a la solitud i els deixa en mans d'un home cruel. Per a sobreviure, això recordava, els xiquets utilitzen el teatre, les ombres, la llanterna màgica, l'art, la narració, les aventures contades, la imaginació. Això recordava, amb desordre, amb algunes errades o imprecisions. Ni idea de com acabava, tampoc me'n recordava del començament, sols la imatge del pare mort, i de les seues aparicions posteriors a la pantalla per a mirar de prop la vida dels fills ja orfes. Podia també aparèixer el nostre pare com a la pel·lícula? L'art et donava coses que la vida no podia donar-te, vaig aprendre. I la imaginació permetia tal vegada il·luminar algunes ombres, alguns desconcerts de la infantesa. També conservava el record vague de saber que existia un determinat tipus de cinema que permetia parlar als personatges, mirar-se la vida passar lentament, notar la immensa repercussió que tenen algunes de les escenes familiars dels primers anys de la vida. Recordava que, al cinema, la projecció es va aturar més o menys a la meitat del metratge. Aleshores es podia fer un descans per estirar les cames i prendre un café ràpid. I que mentre es feia això, els adults podien parlar del que estaven veient. A dotze anys jo m'enfilava al costat d'aquells amics joves de ma mare i els escoltava a tots. No recorde cap contingut de la conversa, però sí el fet d'assistir a la conversa, l'estil tranquil, l'atenció d'un tipus d'espectadors, d'una certa mirada, d'una consideració de la infantesa com un lloc on esclaten alguns moments de racionalitat o de futura vida adulta. La meua germana i jo passàvem de veure Ingmar Bergman a jugar amb els Playmobil sense despentinat-nos, com si fora el més natural del món. I ho és. Els xiquets poden brillar com a adults en un moment de l'existència per a tornar a continuació al món de les faules. Exactament igual com els adults es tornen per moments xiquets entremaliats i, amb una mica de sort, poden de nou gaudir per uns instants de les estones en què, feliços, campaven ebris pels territoris de la ignorància infantil.

Diu l'escriptor Pedro Amorós que hi ha un temps, després de la desaparició dels pares, en què saps que ja no hi ha tornada possible a aquell univers infantil i que, per tant, aquell tipus de felicitat que resulta d'abandonar-se a la plenitud d'una escena familiar ja no serà possible. La desaparició d'un dels progenitors abans d'hora

no resulta un fet insuperable, de fet cap dels actes o situacions als quals ens enfrontem els humans devia ser-ho i la major part de les vegades som forts i podem amb tot, però sí que afegeix una gravetat a l'existència amb què no comptàvem i amb la qual haurem de créixer. Per això aquells xiquets de *Fanny i Alexander* van quedar gravats en la meua consciència infantil i, sense recordar ben bé l'argument de la pel·lícula, vaig acabar de comprendre algunes coses sense haver-les d'estudiar, només amb l'exposició abans d'hora a la vida —és a dir, a la mort— i, després, a una obra d'art, a uns tipus de narracions: la real, presenciant en directe la mort del meu pare amb els ulls d'un xiquet de quatre anys i la de la pel·lícula, presenciant la gestió familiar dels orfes del film de Bergman, que no eren, ni l'una ni l'altra, potser narracions «per a xiquets».

Abans d'enfrontar-me a la revisió de la pel·lícula he volgut parlar amb les persones que em dugueren al cinema. Tret de la meua mare, sembla que tots ells tenen records vagues. Els amics de ma mare, quaranta anys després dubten si van veure la pel·lícula amb nosaltres o no. Tots coincideixen a dir que la vam veure en un amfiteatre, de la resta, no estan del tot segurs. Recorden la pel·lícula, que han tornat a veure més tard. No recorden les converses, sí que recorden la pausa a mitjan pel·lícula. Estan convençuts que la veieren —o veiérem— a Villena. Un recorda que era pel mes de novembre, l'altra diu que va ser a Pasqua. La meua mare té un record més nítid de l'experiència. Recorda haver passat un mal tràngol, però que s'apurava d'eixir del cinema per no estar sols amb nosaltres. Considera el fet de dur-nos a aquella projecció com una errada. Està convençuda que la veiérem en Pasqua, a l'amfiteatre del dues vegades desaparegut cinema Monumental d'Alacant.

Villena, Elda, Alacant, tres ciutats que col·lideixen en l'extraordinari espai que resulta un amfiteatre i que tots tenim en la memòria. Per què pujaríem a l'amfiteatre? El més probable és que arribàrem tard i el pati de butaques estiguera ja ple. Podem imaginar un cinema gran ple de públic per a veure una pel·lícula sueca de més de tres hores de duració?

La ciutat es perd en la boira del temps, canvia la comarca i fins i tot la companyia no és del tot clara per a alguns, però l'amfiteatre roman en la memòria dels espectadors quaranta anys després i confirma el que jo intuïa, que tots érem al mateix lloc, grans i menuts. Guarde el record d'un bar situat a la planta de dalt, a l'entrada d'aquell amfiteatre. Allà ens vam detindre a parlar de la pel·lícula en el descans, mentre el bisbe protestant aturava per uns minuts el maltractament sàdic i sistemàtic cap als fills de la seua dona Emilie. Recorde les cortines verdes i la barra de la cafeteria de color beix. Recorde, també, pensar què ens passaria si ma mare es casava. T'està agradant? —va dir algú—, i sí, m'estava agradant.

Però, i ara? Quina impressió m'ha fet enfrontar la pel·lícula de Bergman després d'una vida ja viscuda? Quins girs argumentals o episodis emocionals he arribat a copsar després de quaranta anys de la primera i fundacional exposició a l'obra en aquell mes d'abril de 1984?

La primera qüestió dona títol a aquest article. La pel·lícula s'inicia quan Alexander, un xiquet d'uns dotze o tretze anys, amb la càmera molt a prop dels ulls, juga morosament amb l'escenari de fusta d'un teatre. A l'escenari de joguet, com donant un títol al teatre o a les bambolines, es pot llegir la frase en majúscules «EI BLOT TIL LYST», això és, «No sols per plaer». És una frase en danés, no en suec. I sí, aquest és exactament el joc de la vida, una cosa a la qual es juga *no sols per plaer*, també per intensitat, per deure moral, per dignitat, per continuar la baula d'una narració que no s'ature, per tot allò que, en fi, no és el plaer. Però el plaer hi és, ha de ser per defecte, si fem cas del significat de la frase que llueix al davant de l'escenari del teatre d'Alexander i que encapçala la mateixa pel·lícula. Sense el plaer res no acaba d'encaixar, però no sols per plaer. Vaig sentir jo plaer amb la primera visió de la pel·lícula l'any 1984? La resposta ha de ser ambigua, no puc saber-ho ara. Però sí que un cert plaer d'enfrontar-me amb assumptes adults, un plaer barrejat amb la por que una història com la de *Fanny i Alexander* poguera esdevenir en les nostres vides. He sentit plaer ara, quan he tornat a veure la pel·lícula en la tardor de 2024? Sí, he sentit el plaer d'assistir a una obra d'art on es veu com, a la vida, no tot ocorre per plaer. He admirat bocabadat com no recordava en la pràctica cap escena de la primera hora de la pel·lícula, en la qual Bergman presenta els personatges i l'excèntrica família Ekdahl. Un joc permanent d'ombres i teatre i la mirada omnipresent dels xiquets. Un càntic també a un goig i una alegria vitalista per viure prop dels plaers i lluny dels entrebancs morals que la religió imposa sobre la sexualitat. Ací valen moltes coses que lliguen els personatges per damunt de les exclusivitats de l'estricta monogàmia. Ací —no oblidem que som als inicis del segle XX— s'esborren, o almenys es difuminen, algunes de les distàncies entre la classe social dels propietaris i dels servents, que es tracten sempre amb afecte. Ací val la imaginació i la creativitat dels artistes. Ací se'ns apareixen les imatges inspirades en les pintures de Carl Larsson (1853-1919) en les quals queda reflectida una melancòlica burgesia sueca. Quan portem una hora de pel·lícula comença tot allò que recordava. La mort del pare davant del fill aconsegueix encara hui activar en mi tota mena de records personals. Amb quina intensitat s'activarien aquests records quan jo tenia dotze anys? No puc recordar això amb precisió i només puc imaginar el que sentiria, és a dir, puc recordar que em va afectar, però no puc recordar la intensitat de l'afecció. Després,

els abusos sobre els xiquets, la por, l'estricta moralitat del sacerdot que, per descomptat, és sobretot una immoralitat que es fonamenta en l'ortodòxia i en una forma d'entendre el món del tot oposada a la de la família Ekdahl; la ceguesa inicial d'Emilie, la mare d'Alexander i Fanny, a l'hora d'acceptar el matrimoni que li proposa el bisbe Edvard Vergerus, qui sap si arrossegada pel desig sexual que mancava en Oscar, el marit difunt. La violència i l'odi on hi havia l'encantadora bogeria i l'amor desordenat dels artistes. El bisbe afirma reiteradament en les converses amb Alexander que el mou l'amor: a ell, a la germana, a la mare, a Déu, a l'ordre, a la veritat. Tot ha de ser sacrificat en favor d'aquesta idea d'amor i rectitud. Hui el món s'assembla més a la casa dels Ekdahl que no a la dels Vergerus, si no és que l'ona reaccionaria se'ns endú a tots per davant. En un moment, aquesta rigidesa d'Edvard es confronta amb el caràcter voluble d'Emilie. Ella podria adoptar diferents màscares al llarg de la vida, ell, diu, només en té una. I està unida al seu rostre de manera indissoluble. Si se la llevara... deixaria anar aleshores la sospita que la màscara adoptada és ell mateix i que no podria traure's la màscara sense morir. La família Ekdahl treballa al teatre, és a dir, viu dins d'una mena de màscara i de somni, pot saltar d'identitat en identitat per a prendre la vida amb la seriositat justa. Pot fins i tot —arriba a dir Gustav Adolf— viure sense saber res del món exterior, un món que s'intueix anant cap a alguna mena de corrupció. L'exuberància alegre i sexual d'aquest personatge, que parla del futur de la seua amant amb relativa normalitat davant la seua mare i la seua dona, mentre ambdues tracten de protegir la jove de la situació, ens indica que estem molt lluny de l'ortodòxia moral asfixiant de la casa Vergerus. A la fi, tot és i ha de ser una representació, un joc de màscares on no tot ocorre per plaer, també per responsabilitat davant de la criança dels fills, davant de l'establiment d'uns valors morals que impliquen una tensió amb l'existència que ens fa coneixedors que, molt més intensa i important que la fidelitat o infidelitat sexual al si del matrimoni, està la fidelitat als afectes i a les idees de família i d'alegria. Alexander ho comprén bé quan explica al padastre i bisbe que ha après a mentir millor, convertint-se en membre de ple dret de la família Ekdahl a la qual, per a sort seua, pertany.

Tampoc no recordava el final de la pel·lícula —en general soc un especialista a oblidar en els foscos corredors de la desmemòria els finals de les històries, només recorde els principis—, però les imatges de violència —que no concretaré ací per si queda algun lector que no ha vist la pel·lícula—, van activar de seguida les imatges que guardava en algun lloc i les he mirades com si escoltara una antiga cançó que emergeix de la fullaraca atapeïda en la memòria i es deixa de nou escoltar. Eren vives en mi. El bisbe és el prototip d'un mascle controlador, el matrimoni és

sagrat i destruirà aquell que l'amence, el perseguirà sempre, com ocorre realment a les darreres escenes del film. Mentrestant les dones de la família Ekdahl s'alliberen, poden dirigir el teatre, poden decidir per elles mateixes sense cap home que les obligue a l'obediència. Poden aspirar a educar els fills per si mateixes.

Mentre les escenes avançaven he tornat a veure amb esglai com el pare d'Alexander moria en la pantalla davant d'ell, exactament igual com el meu ho va fer davant de mi. He pensat en l'esglai que correria pel cos de ma mare asseguda en aquell amfiteatre preguntant-se on havia dut els seus fills. He assistit ara a les aparicions fantasmàtiques d'Oscar Ekdahl a la pantalla i he pensat en com prendria això el xiquet de dotze anys que jo era l'any 1984. Només uns mesos em separen de l'edat real de Bertil Guve (1970), l'actor que dona vida al xiquet turmentat, imaginatiu i una mica covard de la pel·lícula, així que, amb tant de paral·lelisme, no és difícil pensar que aquell xiquet de l'amfiteatre se sentia identificat amb el xiquet de la pantalla que s'amagava sota els mobles, o sota els llençols del llit de l'àvia, que volia, en definitiva, fugir de l'experiència de la mort, però que era capaç d'inventar que la mare l'anava a vendre a un circ, una experiència extreta, al cap i a la fi, de la vida del mateix Ingmar Bergman que és relatada a les seues genials memòries titulades *La llanterna màgica* —que fa no res ha aparegut per primera vegada en català a l'editorial Flâneur amb traducció de Meritxell Salvany.

La Pasqua de 1984 s'acabaria i el cuc del cinema havia pres en mi com una llum ja inesborrable. Hi havia indicis. Un any i mig abans de la visió de la pel·lícula de Bergman havia plorat —literalment— la mort de l'actor Peter Sellers (1925-1980) quan vaig saber que no podria acabar l'última pel·lícula que estava rodant, *Trail of The Pink Panther*, estrenada finalment per a la campanya de Nadal de 1982 i que la meua germana i jo havíem vist al cinema Monumental d'Alacant amb l'estupor de veure com la pel·lícula no alçava el vol i no arribava ni de lluny a la fluïdesa i el surrealisme de les anteriors pel·lícules de la saga de l'inspector Clouseau. Uns anys abans, l'estiu de 1978, al cinema Arcadia d'Alacant, un oncle meu que havia substituït en el meu imaginari infantil la figura del meu pare desaparegut —i que també desapareixeria un poc després de la vida familiar per altres motius— m'havia dut a veure una reposició de *2001: una odissea de l'espai*. L'any anterior ens havia enlluernat *La guerra de les galàxies* (1977) i quedava en nosaltres el regust increïble de la ciència-ficció i de les meravelles que podia fer una nau voladora en l'espai. *2001: Una odissea de l'espai* era ciència-ficció, així que allà que anàrem. Jo havia complit set anys. També conserve algun record de la sala de cinema i de la sensació d'immobilitat, que no hi passara res, de no entendre ni un bri d'allò que un senyor que jo desconeixia ens tractava d'explicar. Quan tornàrem a casa ma mare em va

preguntar si m'havia agradat la pel·lícula i jo li vaig dir que no tant com *La guerra de les galàxies*, però que sí. I no havia entès res.

Aleshores pense com és d'important enfrontar els xiquets o adolescents a obres d'art plenes de llum, de fosc, de bellesa, de dolor, d'estranyesa, malgrat la seua aparent opacitat, malgrat la renúncia explícita a buscar l'afany de l'espectador fàcil, la necessitat d'entreteniment i d'aventures —que també ha de tenir el seu lloc, no cal dir-ho—. I això, que val per al cinema, val també per a la literatura, per a la música, per a l'art en definitiva.

Si agafe com a eix de la meua relació amb el cinema la visió subjugant de *Fanny i Alexander* que he explicat més amunt he retrocedit fins a un visionat primerenc de Kubrick que no vaig gaudir, però que també deu haver fet el seu paper a l'hora de solcar les circumvolucions per on llisca la meua percepció estètica. Si tire endavant em trobe amb les experiències inesborrables de les pel·lícules de la Semana de Cine de Villena, el poble on vaig fer l'institut. Aquesta Semana de Cine va fer que, amb setze anys, m'acostara a gent més gran que jo i que podia dur-me amb cotxe des del poble proper on jo vivia aleshores. Tots ells eren amants del cinema, molts d'ells encara són bons amics. Entre les pel·lícules que recorde com un abans i un després n'hi ha un parell que van resultar molt importants per a mi. Una d'elles era una obra mestra, l'altra no, però totes dues van obrir escenaris explorats encara en aquell moment de manera molt insuficient. Era el mes d'agost de l'any 1988, jo havia fet els dèsset anys i pam dalt pam baix era un adolescent enamoradís sense cap èxit. Èxits interiors, sí, com Jacob von Gunten al seu institut Benjamenta, però prou. El cinema era un consol. L'obra mestra va ser *Els dublinesos* (*The Dead*) (1987). L'última obra de John Huston, una adaptació de l'extraordinari i aborronador relat «Els morts» que tanca el recull de contes titulat *Dublinesos* que James Joyce va publicar l'any 1914 mentre vivia a Trieste, una ciutat on moririen alguns joves escriptors poc temps després a conseqüència de l'entrada d'Itàlia en la Gran Guerra contra l'Imperi austrohongarès. *Els dublinesos* era una pel·lícula que connectava amb temes i escenes de *Fanny i Alexander*. Nadal, la gran família burgesa amb els seus desvetllaments, els inicis del segle XX en una ciutat europea, la mort present en l'esdevenir de les famílies. També que en ambdós casos es tracta de l'última pel·lícula dels seus directors, el seu testament filmic, doncs. Una experiència estètica i visual colpidora. Ja en aquell cinema em va resultar d'una profunditat i bellesa indescriptibles el final majestuós de la pel·lícula de Huston, amb el monòleg interior del personatge de Gabriel Conroy mirant com la neu cau inexorable sobre els vius, sobre els morts, mentre ha descobert un esvoranc que l'allunya de la seua esposa, a qui de sobte s'adona que desconeix, malgrat els anys de matrimoni.

M'he preguntat moltes vegades si haguera estat capaç de gaudir d'*Els dublinesos* amb dèsset anys si abans no m'haguera enfrontat a la pel·lícula de Bergman. És una resposta difícil, podem dir que mai no ho sabré, però he de dir que aquell dia vaig agrair infinitament a ma mare haver comés l'errada de dur-me a veure *Fanny i Alexander* malgrat totes les raonables *contraindicacions*. Com amb la pel·lícula de Bergman, també he estat molts anys sense tornar a veure *Els dublinesos* i, en poc de temps —fa només uns mesos—, he rellegit el relat de Joyce, he revisitat la pel·lícula de Huston i he assistit a una fantàstica lectura dramatitzada del relat a càrrec de l'actor Josep Julien i la música a l'acordió d'Albert Galcerà. Totes tres experiències han vingut a confirmar que m'és impossible acostar-me al relat sense una emoció profunda convertida en alguna cosa sublim quan la veu interior de Gabriel Conroy s'acosta a la finestra. «La neu queia per tots els racons de la fosca plana central i sobre les muntanyes ermes. Queia dolçament sobre els aiguamolls d'Allen i, més a l'oest, dolçament queia sobre les negres i tumultuoses onades del Shanon», etcètera. Però aquella nit d'agost de 1988 no van ser pocs els espectadors de la Casa de la Cultura de Villena que s'alçaren i, carregats de raons que jo no comprenia, se n'anaren. La pel·lícula no els feia el pes i preferien eixir a la nit de l'estiu que, en aquells anys, acostumava a ser una nit fresca. Nosaltres, en canvi, vam eixir lentament i vam anar fins al cotxe sense a penes dir paraula.

La mateixa setmana vaig veure *Mauvais sang* (1986), del director francès Leos Carax. Ací la pel·lícula s'acostava a l'estranyesa i al llenguatge de l'art arriscat, no concebut per a fer amics fàcils. Un París meitat somni meitat ficció, una història d'amor complexa amb els vèrtexs del triangle exposats, una posada en escena agosarada, pròpia del que començava a ser un *enfant terrible* del cinema francès. Com amb la pel·lícula de Huston també ací una part del públic se n'eixia de la sala mentre jo em preguntava per què no podien resistir-ho. Els organitzadors no devien estar molt contents. Jo sí que ho estava. Havia après a veure pel·lícules subtítulades i a descobrir la bellesa del rostre d'una jove Juliette Binoche, una actriu que en el moment de rodar el film tenia només vint-i-dos anys i per descomptat era aleshores una total desconeguda. El meu company de cinefilia en aquelles projeccions no havia vist la pel·lícula al mateix temps que jo. Tampoc no ens coneixíem tant, ell i jo, però ens unia l'amor al cinema. Ell, que tenia vint-i-dos anys, estudiava en aquells temps a La Cátedra de Cine de Valladolid i, de cinema, en sabia un fum. Jo encara havia de fer el COU i estava verd. Aprenia. Ens vam veure pel poble l'endemà. Tots dos havíem assistit a la pel·lícula en passes diferents. En trobar-nos, no ens vam saludar ni preguntar-nos res, només vam pronunciar a la vegada el nom de l'actriu

francesa de la qual ens acabàvem d'enamorar. Enamorar-se de la mateixa persona impossible uneix als amants en la renúncia, per això i per moltes altres coses encara som amics. Ell va començar a prestar-me tongades de pel·lícules organitzades per directors. Les tenia emmagatzemades al rebost de la casa dels pares. Els pots de cigrons, les reserves d'oli i d'arròs, la resta d'andròmines alimentàries, havien estat substituïdes per rengles de cintes VHS gravades generalment dels programes nocturns de la televisió pública. Per allà podies trobar-te John Ford, Howard Hawks, Billy Wilder, Alfred Hitchcock, Yasujiro Ozu, Nicholas Ray, Roberto Rossellini, Akira Kurosawa, etcètera, etcètera. Sa mare gestionava el préstec de la manera més amable del món quan ell no hi era i recorde com si ara el tinguera davant el seu somriure ple de bondat i com em feia passar al rebost perquè jo mateix triara entre el millor de la Història del Cinema.

A partir d'aquell moment vaig canviar la meua percepció del cinema de manera conscient. Van començar a caure directors i pel·lícules amb gaudis i emocions extraordinaris, però si he de recordar una experiència que em va acostar a l'epifania no tinc cap dubte que va ser quan, l'octubre de 1989, amb el primer curs a la Facultat de Filosofia només començat, vaig assistir jo sol a una última sessió dels cinemes Albatros de València per a veure *No amarás* (1988) de Krzysztof Kieślowski. Ací hi havia el cinema en estat pur i estrany dels països socialistes. Un ambient sobri, sense cap alegria capitalista en forma de llepolia rosa, la música mínima del compositor polonès Zbigniew Preisner, la humilitat dels pisos socialistes, la tenebra dels colors esblaimats de la primera hora del dia, l'amor no correspost, impossible, l'obsessió vana, el fred de la pantalla, tot es posava d'acord per a deixar-me sense armes. No sabia qui era Kieślowski, però vaig anotar el seu nom i vaig veure, amb els anys, tot el que feia i el que havia fet abans de 1988. Aquella poètica subtil, delicada i forta alhora, aquells reflexos de l'est... Potser vaig començar a sentir una estranya voluntat de mirar a l'est d'Europa a partir d'aquesta pel·lícula —i d'alguna altra pel·lícula txeca per a xiquets que programava extraordinàriament la televisió espanyola en els inicis de la dècada dels huitanta en un programa de dissabtes de matí anomenat *Pista libre*, tot just abans de la irreverència contumaç i genial de *La bola de cristal*, programa al qual era addicte— i encara hui aquest biaix està present als meus llibres. Quan aquell dilluns d'octubre, dia de l'espectador aleshores, va acabar la pel·lícula havien de ser les dotze i quart de la nit. L'última sessió acostumava a començar a les 10.45 de la nit i aquella era una pel·lícula curta, de poc menys d'una hora i mitja, així que podem pensar que devia ser aquella hora. Els espectadors s'esperaven que acabaren els crèdits, els llums no s'encenien fins

que tota la cinta acabava de passar a la bobina corresponent. Tot això ho recorde com a part d'un aprenentatge. A la porta d'eixida s'arreceraven els espectadors, dubtosos de si marxar o no. Queia una pluja de tardor a la ciutat de València. Alguns s'animaven a iniciar la tornada a casa. S'enfilaven per parelles, amb freqüència amb únic paraigua que s'agombolava mentre l'home i la dona aproximaven els cossos. Jo recordava Tomek i la seua mirada damnada. Vaig començar, jo també, el camí cap al carrer Germans Vilallonga, número 30, a Benimaclet, que és on vivia amb altres companys. Però aquell camí d'uns vint minuts el vaig recórrer molt lentament, una mica trasbalsat, com si caminara per Katowice amb una càmera enganxada a l'ull miop, sense importar-me la humitat, sense atendre l'aigua que em banyava els cabells, la jaqueta vaquera que m'havia dut per si de cas, el pantaló, l'esperit, tot. Quan vaig arribar al pis, un segon sense ascensor que en realitat res havia d'envejar a aquella estretor soviètica que havia vist a la pantalla, regallava per tot arreu, semblava haver atracat un banc o plorat molt. Ningú no em va veure. Em vaig assecar i, sense pensar en res més, em vaig gitar concentrant-me, sobretot, en saber quina seria la següent pel·lícula que hi aniria a veure.

No sé quina va ser, però sí que sé quina ha estat l'última. Mentre escrivia aquest article he visitat ma mare. Després de parlar d'aquell llunyà 1984 també ha quedat amb ganes de tornar a veure *Fanny i Alexander*, així que ella i el seu marit se l'han posada la nit abans d'arribar jo a sa casa. La son, però, l'ha vençuda i ha deixat de veure el final. Ha estat un fet fortuït, però això ha provocat que ens la posem tots tres i que tornem a veure, quaranta anys després d'aquella nit a l'amfiteatre, aquell final terrible i magnífic alhora, com tantes de les coses que ens ocorren a la vida. Tanquem així un cercle, però sense recórrer a cap solemnitat. La vida, com ens mostra el cinema Kieślowski, està creuada per elements atzarosos que només poden tenir un significat *a posteriori*, si és que el tenen. En tot cas jo no trobe més que un immens agraïment per aquell pacte amb l'atzar dut a terme la Pasqua de 1984. ◀