

Casa

«*Lost Highway*» ? «*Mon Oncle*» ? «*El Sol del Membrillo*»

Deia el mateix Gabriel García Márquez que el títol original de *Cien años de soledad* era *La casa*. L'únic personatge constant de tot el relat -juntament amb Úrsula, amb qui de fet es podria fins i tot confondre- n'és el veritable protagonista tot veient passar Arcadios, Aurelianos i totes les seves variants. La història encoberta des del naixement fins a la mort de la casa de Macondo no és altra cosa que una convenció social molt ben dissimulada: la casa ha estat, és i serà la metàfora perfecta per definir-nos.

De la mateixa manera que la casa de García Márquez pot explicar qui som i com vivim la nostra història tot utilitzant el que sabem -o que pensem que sabem- sobre nosaltres, el nostre lloc i allò que ens envolta, podem dir que la casa de *Lost Highway* és per a David Lynch una de les úniques pistes que ens dóna per deixar-nos entendre qui són i què fan els personatges protagonistes dins de tota aquella boira. *Lost Highway* no és ni directa ni literal: el confús assassinat d'una dona per part de la seva parella és un trencaclosques que es mou entre el somni i la realitat quan l'assassí crea un univers paral·lel per poder raonar les seves accions i treure's la culpa de sobre.

La casa inicial on viu la parella, però, ens ajuda a entendre què està passant. La seva divisió en dos pols és clara: l'habitació d'assaig és d'ell i el lavabo del dormitori és d'ella, amb la zona d'estar i l'entrada entremig. Quan ell es reflecteix al mirall del lavabo, ella el fa fora amb una mirada d'odi. Quan decideix matar-la, ell completa el recorregut fins arribar al dormitori tot sortint de la sala d'assaig, exactament igual que el camí que fa la segona gravació anònima que es troben a la porta de casa. D'aquesta manera, la sala esdevé l'inici de tots els problemes i la distància i recorregut físic fins al dormitori, el reflex de la distància mental entre els dos habitants de la casa. Distància que acaba provocant el mal i el desdoblament entre realitat i excusa.



La sala d'assaig des de la sala d'assaig filmada per la sala d'assaig. Foto: October Films, 1997

És poc després, quan l'assassí nega ser-ho i ens quedem amb un pam de nas, que tot aquest recorregut ens pot aportar llum si estem atents als detalls. De la mateixa manera, altres cases aporten més pistes sobre els perquè de tot plegat: la de la festa amb les projeccions eròtiques acaba significant allò que al marit li és desconegut sobre la seva pròpia dona i que l'ha portat fins la cel·la de la presó, o la casa del seu alter ego innocent que es mou per un espai que no es pot percebre en la seva totalitat i on els personatges hi apareixen i desapareixen sense sentit perquè res del que els envolta existeix en realitat.

Però l'espai i personalitat finals apareixen quan l'assassí es descobreix davant de la càmera -que és l'home misteriós i si mateix a la vegada, cosa que fins ara s'havia forçat a no veure- i acaba en una nova casa. Una cabana estranya que sabem que explotarà i on el protagonista es troba amb si mateix tot veient en què s'ha convertit: un espai buit que ja ha explotat i fa molta estona que crema.



Personalitats explosives - Foto: October Films, 1997

David Lynch ens endinsa en certa manera en un món on ell és l'amo dels espais i cada casa forma part d'un sistema que excedeix la casa com a metàfora personal per a fer-la també mapa d'un procés de decadència i d'una guerra íntima que no pot tenir guanyador possible. Però les grans guerres es lluiten en escenaris molt més grans que una casa plena d'excuses i d'individus vençuts perquè el seu terreny és una metàfora de la societat sencera. I és per aquest camí grandiloqüent com arribem a la caseta aparentment insignificant de Jacques Tati, perquè una societat nova i despersonalitzada està guanyant una important batalla a la guerra entre dos mons que té lloc a *Mon Oncle*.

Monsieur Hulot viu en una casa antiga, caòtica i amb tot d'escales boges que fan del procés d'arribar al seu àtic tota una aventura. Incomodat màgica i tota una manera de viure resumida en les botigues del poble, les places amb bars plens d'excuses, les coses fetes a mà o tenir temps per enganyar un ocell i fer-lo cantar com si es fes de dia infinitament. Tot un món que amenaça de desaparèixer i que Hulot intenta retenir tot tornant a posar a lloc els maons que cauen d'una tanca mig derruïda en un barri de cases a mig substituir.



Arribar a casa i altres ventures quotidianes - Foto: Specta Films, 1958

La seva casa de les escales és una base social que es trenca perquè cases fabricades li estan prenent el lloc. La casa de la seva germana -moderna, elèctrica, buida i impersonal- ens explica què són els objectes que es produeixen com a xurros, la tecnologia que ens vigila quan no ens n'adonem, la que ens canvia la manera de viure quan nosaltres ja estem còmodes amb uns armaris o unes portes que hem d'obrir movent-les amb les mans. Tati s'esgarrifaria només sentir què és l'internet de les coses.

Però *Mon Oncle*, per molt que Hulot vagi amunt i avall fent-nos somriure explicant-nos tota aquesta tristor amb els seus meravellosos gags encadenats, és la història d'una lluita representada, en última instància, pel fill de la família que viu a la casa moderna. Son pare fabrica mànegues com a xurros i funciona clarament dins d'un sistema jerarquitzat tancat; sa mare està obsessionada amb la neteja, els espais buits i estalviar aigua de la font quan no en pot presumir davant de cap visita; i ell es troba atrapat en un món que no entén. Tati ens vol fer veure que l'essència innocent del nen l'aparta del món tecnològic de gust adquirit perquè la seva essència salvatge no el deixa estar ni domesticat ni repetit.



Vigilància a l'insurrecte - Foto: Specta Films, 1958

Com Hulot, el nen prefereix pujar escales boges, menjar xurros amb sucre i fer bromes a la gent que passeja pel carrer. Com Hulot quan es veu obligat a treballar al servei del sistema fent xurros immenjables, el nen lluita per fugir. Tati ens ensenya el nen capquadrat i somiatruites que és Hulot perquè sap que tot i poder-lo fer tornar a pujar les escales màgiques de la seva casa després de carregar-se a la seva manera la casa moderna i guanyar així la batalla, segurament perdrà la guerra. Perquè Hulot desapareixerà i el nen es farà gran tot convertint-se en un altre convidat de la *Garden Party*, on tothom vol aparentar ser el millor individu d'un sistema que els engoleix inexorablement.

Però, tot i no poder evitar fer-nos grans, la innocència i la infantesa romandran. O almenys aquesta és l'esperança d'*El sol del membrillo* quan Antonio López comença a pintar el codonyer amb aquelles escasses dues hores de sol del matí, quan aquest encara no ha pujat prou com per deixar els codonys a l'ombra de les fulles superiors il·luminades al pati de la seva casa-taller.

L'estiu comença a defallir quan el codonyer resplendeix ple de fruita groga i fulles verdes. El pintor apareix amb les seves eines i es col·loca al costat de l'arbre, a la distància perfecta perquè li ocupi tot el camp visual i així l'artista se senti també protagonista de l'obra. Marca l'horitzó, el centre de la visió i la posició exacta on es plantaran els seus peus durant els propers mesos i comença a pintar.



Només li faltava la teulada. Foto: Euskal Media, 1992

La casualitat de la realitat d'*El sol del membrillo* fa que, mentre Antonio comença a definir els primers traços sobre el llenç, la seva casa-taller estigui en obres. Veiem l'anar i venir dels obrers i sentim el soroll dels treballs mentre Antonio també construeix el seu quadre. La manera de fer, però, és antagònica. Així com els seus dos mons estan en obres a la vegada, en un hi destaca la paciència i l'art, i en l'altre l'efectivitat i la realitat.

La recerca que Antonio porta a terme al seu cap, però, té encara una doble construcció: la recerca del sol perfecte sobre els codonys madurs no és altra que la recerca de la innocència que tenia quan, de petit, podia olorar els codonys a la tardor. Per tant, la construcció del seu quadre és també tornar a una casa còmoda i agradable que ja no existeix per molt que la intenti mantenir viva fent tot el possible per protegir insistentment el codonyer contra els canvis meteorològics i temporals. El sol del codony és una casa que només pot existir dins seu i que potser ni tan sols l'art és capaç de plasmar a un quadre: la seva pròpia infantesa.



Càmeres que miren. Foto: Euskal Medía, 1992

l és aquí, amb el fracàs entre mans i amb els obrers acabant la renovació de la casa i menjant-se els codonys caiguts, que Víctor Erice fa -encara més- patent la seva idea. Com a *Lost Highway*, hi apareix la càmera tot convertint-se en un personatge més de la pel·lícula i, havent perdut les nostres línies de referència pintades als codonys per tal de corregir la realitat -els nostres intents, el nostre passat, la nostra infantesa, la nostra casa- de cop som nosaltres que ens n'adonem de totes les nostres mentides i impossibilitats. Però a diferència de Lynch, Erice ens dóna la mateixa esperança que el nen de Jacques Tati: l'art, el cinema i les persones tenen futur si són capaces de veure les ombres de les càmeres del costat d'un codonyer que mai més tornarà a tenir la mateixa llum però que, només esperant uns mesos, tornarà a florir sota el sol de l'estiu.