

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Jesús Garay: la línea de la sombra

Autor/es:
Casas, Quim

Citar como:
Casas, Q. (1992). Jesús Garay: la línea de la sombra. Nosferatu. Revista de cine. (9):26-37.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40818>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

Foto de "fin derodaje"
de Manderley (1).



Jesús Garay: La línea de sombra

Quim Casas

Panorámica introductoria

"Los rendimientos de taquilla de sus filmes le han encasillado en el indeseado lugar de los cineastas malditos o invisibles" (Nota sobre Jesús Garay en la contraportada de su libro "La cosa de Nueva York").

Jesús Garay, santanderino afincado en Barcelona, cineasta y novelista, se mueve por los márgenes del llamado cine independiente, o marginal, o alternativo. Posición incómoda donde las haya, porque esa presunta indepen-

dencia no presupone una holgura intrínseca de movimientos sino una restricción de medios. Así, cada película es un esfuerzo, no diremos que sobrehumano pero casi, financiado con el dinero de amigos, los regímenes de cooperativas, la entrega del equipo y las escuálidas subvenciones que llegan desde ministerios y televisiones. A tenor del panorama, cada vez van a ser más raquílicas. O sea, que ni eso.

Esa situación se la ha buscado Garay -y Alvaro del Amo, José Luis Guerín, Antonio Chavarrías, Felipe Vega hasta hace poco, Luis Aller- por no querer

entonar la misma canción de la mayoría y componer, en contrapartida, un mundo propio, agónico y expectante, en el que el proceso lógico de las historias se somete a la creación de un ambiente determinante, de una formulación visual. Narrar y provocar sensaciones con la imagen, con el sonido y el montaje, con el movimiento y la luz, algo cada vez más en desuso y que en nuestro país practican los menos.

Lo que importa en Garay no es tanto la historia como el procedimiento, la trama en sí misma como la construcción laberíntica donde tiene suma importan-

cia la consecución de una atmósfera turbadora e irreal que está, a veces, por encima de la mecánica emocional propia de los personajes y la situación límite que Garay les hace vivir.

Un cine directo, a pesar de su metafóricismo, transgresor y que se balancea siempre entre los extremos de la locura y de la razón, dos términos cada vez menos antagónicos y que en el cine de Garay moldean todo un abanico de sugerentes posibilidades.

Escorzo biográfico

Garay nació en Santander en 1949 y rodó su primer corto en 1967: **Primera salida de Leandro Buenbarba a las estructuras**, en 16mm., inacabado. Siguieron, en 8mm., **Reportaje a un comunista** (1968) y **Cobaya** (1970), como paso previo a la fundación de "La Fábrica de Cine de Santander", un colectivo influenciado por la escuela de Nueva York y los movimientos *underground*. Dejaron como manifiesto el filme **Fábrica I**, rodado en 1972 en formato de 8mm.

Ese mismo año, Garay se traslada a Barcelona y prosigue con su idea creando "La Fábrica de Cine de Barcelona", una experiencia de similares actitudes, cauces y consecuencias: negación del cine de autor tradicional. Urdido por el colectivo pero canalizado por las fijaciones gótico-románticas de Garay surgió **La caída de la casa Usher**, una adaptación del cuento de Poe gestada en el curso de cine que impartía Pere Portabella en el Institut del Teatre barcelonés; el negativo del filme, sin sonorizar, sigue durmiendo en algún cajón del local.

En 1973 escribe varias críti-

cas en la revista "Destino", encuadrado en el colectivo F. Creixells; publica un libro de relatos sobre el mundo del cine, "Diversas filmaciones" (Editorial Tantín); y toma contacto con el más marginal de los cineastas catalanes, Antoni Padrós: Garay interviene como actor en sus películas **Lock-Out** (1973) y **Shirley Temple Story** (1976).

Trabaja en la Filmoteca de Barcelona durante el período 1975-1985. Rueda en 1976 el corto en Super-8 **Homenaje a la Hammer**, intento de deconstrucción de las claves del género de terror según sus propias palabras. Publica algunas críticas en la revista "Film Guía", colabora regularmente en "La Mirada" -abril a octubre de 1978- y completa su primer largo, **Nemo** (1977-78). **Manderley** (1980) es la primera de sus películas que conoce distribución comercial, aunque con el calificativo "S" de la época: la censura, multiforme, rocambolesca y para nada extinguida, seguía velando obstinadamente por los intereses morales de los españoles, y un filme sobre "locas" debía ser castigado con la letra de marras.

Surge de las cenizas de un ambicioso proyecto de filme colectivo cántabro, **Géminis**, el mediodimetrage de Garay **Con-**

sagración (1981), regreso a su tierra natal. Y muere José Ocaña, amigo personal del cineasta, protagonista de **Manderley**, pintor y provocador, toda una institución en la Barcelona menos enclaustrada. Garay le dedica el cortometraje en vídeo **El 10 de la Plaza Real** (1983), filmado en el apartamento de Ocaña con un tono marcadamente necrofílico; un año antes, había realizado, también en vídeo, **Expocaña 82**, reportaje sobre la que sería la última exposición del artista.

El ayuntamiento de Santander le contrata para que haga un documental sobre la ciudad. Nace así el mediodimetrage **Supongamos... Santander** (1983), planteado por Garay como la crónica cotidiana de un día cualquiera de la ciudad. Un año después aparece su segundo libro, "La cosa de Nueva York" (Anagrama), curiosa historia en forma de relatos autónomos sobre la modernidad de Barcelona y "el fantasma de la gran manzana". En 1986 consigue realizar su tercer largo, **Pasión lejana**, producido por Antonio Chavarrías -director de **Una sombra en el jardín** y **Manila**-.

Fascinado por Pío Muriedas, protagonista de **Consagración** y secundario en **Manderley**,



Consagración(1981)

Garay le dedica el vídeo **In Pío** (1987), retrato que traspúa en cada plano la fascinación que el cineasta siente por este superviviente mítico, amigo de Lorca y compañero teatral de Margarita Xirgú. Tras **La bañera** (1989), su último filme por el momento, Garay ha realizado algunos trabajos televisivos. **Tots els que cauen** (1989) y **Eh Joe** (1990), adaptaciones de Beckett co-dirigidas por la actriz Rosa Novell, presencia asidua en las películas de Garay, son producciones del programa cultural "Glasnost". **Made in Barcelona** es una serie de 6 capítulos sobre el arte en Barcelona, producida por TVE; Garay se ha encargado de los episodios correspondientes a la pintura y la arquitectura; moda, diseño,

música y literatura se los han repartido Jordi Cadena, Pere Portabella y Llorens Soler.

Plano general (largometrajes)

I
"La novela de Verne me interesa por varias razones. Por una parte mis fijaciones sobre el texto, las lecturas habituales de niño, etc. Fascinaciones. Luego está el que este texto se me presentaba como una plataforma idónea para construir un discurso acerca del propio relato, al trabajar sobre un texto decimonónico, con una propuesta rigurosamente cronológica, con una estructura apuradísima de la novela por antonomasia. Esto, articulado con las formas en

que Hollywood ha hecho suyo o ha prolongado la tradición de ese relato clásico. Y aquí viene el trabajo más específico que se intenta en el filme: trabajar sobre los códigos filmicos concretos, los más reconocibles visualmente como los sugeridos por el uso, normalmente imperceptible, pero potentísimo, de las bandas sonoras convencionales. Por otra parte, siempre he tenido un gran interés por el personaje de Nemo. Hay un gran discurso político en la novela, normalmente tapado por la apariencia pequeño-burguesa del propio Verne, por el lugar en que está situado, aunque está claro que su subconsciente le delata. En este sentido, Nemo es el gran transgresor lleno de contradicciones, con un impulso delirante tapado por el discurso positivista" (Declaraciones de Jesús Garay en "Contracampo" n.º. 2, mayo de 1979).



Prólogo de estilo documental, estructura en forma de encuesta periodística: imágenes de las factorías Krupp, fábrica donde se construyó el Nautilus; entrevista a operarios del lugar; charla con el representante de Lloyd Insurances -filmada en un coche de caballos que circula por las Ramblas barcelonesas, Víctor Oller y el propio Garay son los entrevistadores-. El profesor Aronnax (Santiago Trancón), solo, en la playa, inicia el relato: sus veinte mil leguas de viaje submarino a bordo de ese objeto largo, fusiforme, a veces fosforescente, más voluminoso y rápido que una ballena -así lo define el autor- que pasará a la posteridad como el Nautilus. De la mirada documental, objetiva, a la mirada interiorizada desde dentro mismo de las tripas de esa ballena de acero, ariete potente que corta las profundidades según los de-

Garay en la "Porticada", rodando el documental *Supongamos... Santander*. Carlos Gusi a la cámara.



signios de Jules Verne transformados por Garay en un cuestionamiento/fascinación por todos los signos novelescos, literarios, cinematográficos e iconográficos que tan insigne relato ha generado con el paso del tiempo.

El primer largometraje de Garay, rodado en 16 mm. y en blanco y negro, con una versión original de 135 minutos que el cineasta remontó hace unos años para un pase televisivo del filme en el canal autonómico catalán, se asienta en la figura del capitán Nemo, ilustre marino, científico, guerrero, explorador y visionario que en Hollywood inmortalizó James Mason bajo la batuta de Richard Fleischer y Walt Disney. En el filme de Garay lo encarna Enrique Ibáñez, actor habitual en el cine del autor santanderino. No en vano la película se titula **Nemo**. Sobre él gira esta aventura íntima, oscura, transgresora, hecha con escasísimos medios y mucha imaginación. Ahí radica uno de los atributos, si se quiere algo *naïf*, de **Nemo**, su capacidad para hacer de la falta

de recursos el propio estilo de la película. Algunos ejemplos significativos:

-Narración en *off* con rápidos *travellings* sobre el mar: Garay suministra la necesaria información literaria, los elementos temáticos que "deben" conocerse, mientras adentra su cámara, y con ella al espectador, en el vaivén susurrante de las aguas que van a convertirse en el envoltorio, en la carcasa física y anímica de la historia.

-El desplazamiento del submarino se hace sobre fondos negros que no pretenden esconder en ningún momento el carácter último de representación.

-Aronnax y los marineros que le han capturado tras el naufragio del buque bajan a las entrañas del Nautilus en un ascensor modernista: Gaudí-Verne.

-La estancia principal de Nemo se reduce a un escenario desnudo con sólo un órgano de tubos como ornamento.

-Los decorados siempre están marcados por paredes negras o sencillos cortinajes de fondo (los corredores del Nautilus, la sala del timón, el comedor, las pequeñas estancias).

-La propia supresión de una escenografía "digna" le permite a Garay una planificación reposada, fundamentada esencialmente sobre los planos largos y fijos que comunican, a su manera, la tranquilidad de los parajes que surca el submarino así como la estabilidad y comprensión emocional que se establece poco a poco entre Aronnax y Nemo. Nada de nervio y brusquedades, estado contemplativo y mesmerizante como el mismo fondo luminoso del mar.

-Cuando Nemo le enseña al profesor la belleza misteriosa del fondo marino, Garay se limita a un plano estático de ambos personajes sobre los que se proyectan efectos de luz que semejan los reflejos acuosos de las profundidades.

Nemo fluye, pues, de su necesaria asunción de los efectos

de un cine "pobre" en el que, reciclados, los propios recursos coyunturales -maquetas, fondos, escenarios sin ornamentación, banda sonora, sugerencias temáticas mediante la voz en *off* o el diálogo en plano frontal, caso de la explicación del ataque del calamar gigante- dan la vuelta a las estructuras ortodoxas y crean su propio e individualizado mundo estético y narrativo. A partir de esta obligada toma de postura, Garay reconstruye a su modo la cotidianidad del relato -Nemo afeitándose al ritmo de Wagner, bañándose, secándose el pelo con un aparato eléctrico, limpiándose los poros de la cara- haciendo del anacronismo, en relación a la novela misma o a la visión difundida de ella en los espectáculos hollywoodienses, parte fundamental de su concepción de la historia.

Una concepción que intenta siempre reforzar el carácter de visionario social de Nemo, convirtiéndole más en un fustigador del orden establecido que en un científico alucinado

e individualista -lectura profunda y acertada de Verne, una de las muchas que genera su prodigiosa novela-, y que incrusta en la solemnidad del relato elementos *a priori* desconcertantes pero que definen el sello de un Garay convertido en *alter ego* del propio Nemo, o sea, en otro fustigador de las normas; sería el caso de la despedida final del Nautilus, con toda la tripulación bailando y cantando una canción sobre el viaje que acaban de realizar, o el funeral por el marinero muerto en el combate con el calamar, ritualizado con música wagneriana sobre el cuerpo desnudo de la víctima depositado en una mesa repleta de velas.

Subversiva y a la vez clásica, intuitiva y a la par muy descriptiva -Garay se detiene, por ejemplo, en la meticulosa explicación del régimen alimenticio de la nave a base de filetes de tortuga, hígados de delfín, conservas de oleoturrias, confituras de anémona y crema elaborada con leche de cetáceos, en los perfumes

procedentes de las algas o en las ropas tejidas con sedas proporcionadas por un tipo concreto de molusco, lo que crea una poética muy digna de Verne -Nemo discurre entre la historia, como relato, y el delirio, como punto de llegada: "Quería que un viaje que a nivel verosímil se planteaba como submarino, por mares continuamente nombrados, verificables en los manuales escolares, pudiese derivar hacia espacios disparatados, incontrolables, hacia ningún sitio, recuperando esa idea de delirio, de introspección" ("Contracampo" núm. 2).

II

"Manderley, de alguna forma, es el lugar 'piterpánico' de 'nunca jamás'. Esa tierra prometida a la que se vuelve siempre, sin poder llegar nunca en este caso, la visión mítica, casi onírica de una mansión del cine (el lugar donde vivía Rebeca en el filme del mismo título). Maqueta en blanco y negro, entrevista a través de los flous y travellings de Hitchcock, y una frase que lo resume todo: 'Anoche soñé que volvía a Manderley': materiales más que suficientes para disparar la imaginación de una 'loca' cinéfila que aborrece su cuerpo hombruno y un buen día decide llamarse Paula para más adelante, bien operada, transformarse en la nunca vista Rebeca y poder deambular sin rumbo por los salones un tanto 'marienbadianos', de límites difusos, de un Manderley inexistente" (Texto de Garay en el catálogo del ciclo "Vanguardia Española", Festival de Cine de Sevilla, 1983).

En la mejor secuencia de **Manderley**, Paula (Enrique Rada), un homosexual que quiere cambiar de sexo para ser mítica y deseada como la eterna Rebeca, comunica su decisión a sus



Enrique Rada en
Manderley (1980)

amigos, el pintor Olmo (José Ocaña) y el bailarín Juan (Joan Ferrer). Lo hace en el desván de la casa de campo de sus padres, donde los tres proyectan pasar las vacaciones, frente a un espejo antiguo que le devuelve la imagen que nunca dejará de tener. Retrato de un sueño imposible, retazos de la fantasía que mitifica el recuerdo ensoñador y nos evade de la rigidez de lo cotidiano y lo tangible, **Manderley** está construido en función del suave encontronazo entre tres personajes opuestos -Olmo o la extroversión propia de Ocaña, casi un filme dentro del filme; Paula o la reflexión; Juan o el intimismo- en un paraje idílico "de película" y con una historia vertebrada constantemente en torno a la ficción y la realidad, conceptos que se desdoblán desde la misma génesis del filme. **Manderley** debía ser una especie de documental sobre Ocaña, Enrique Rada y un tercer personaje que finalmente se desvinculó del proyecto, cuyo precedente podía encontrarse, como le comentó Garay a Rafael Miret en una entrevista aparecida en "Dirigido por" (núm. 78, diciembre de 1980), en la película de Chávarri **El desencanto**. Garay desistió, pensó, remodeló y acabó perfilando un argumento lineal en el que, no obstante, se superponen diversos planos filmicos: la historia en sí misma, la reflexión sobre la ensoñación cinéfila a través de las importantes referencias al primer filme de Hitchcock en Hollywood, el retrato interno de un personaje como Ocaña, las apariencias y verdades que el cambio de sexo, como realidad y metáfora, imponen. Rebeca, Joan Fontaine, Hitchcock, el fuego, la mansión gótica en las propiedades de Selznick, son elementos que, lejos de constituir un recurso cinéfilo a la clásica usanza, articulan el propio pulso y sentimiento de la pelí-



cula a través de la canibalización que Garay y sus personajes hacen de ellos.

Rodada con algo más de dinero que **Nemo**, en régimen de cooperativa -Sociedad Cooperativa Manderley-, en escenarios soberbios como ese Palacio de la Magdalena santanderino que se transmuta en idealizado/idealizada Manderley, y con fotografía de Carles Gusi -operador del anterior filme-, ahora en colores crudos y otoñales, **Manderley** tiene, vista hoy, un inconveniente. Aparece demasiado contextualizada en su época -principios de los ochenta, la impronta de Ocaña, el estallido de las primeras libertades homosexuales-, sobre todo en su primera parte urbana, antes del encuentro en la casa de campo. Se diluye un poco el sentido primigenio del filme, ya que Ocaña, haciendo demasiado de sí mismo salvo en la secuencia de la confesión de Paula anteriormente citada, arrastra el trasfondo documental que la película tuvo en sus orígenes y, por momentos, lo impone sobre el

resto del relato desequilibrándolo.

No es impedimento, pero, para que **Manderley** vaya sedimentando, a veces a tropicones, su sentido más triste y elegíaco de lo que podría parecer a primera vista. Secuencias como la del simulacro de cambio de sexo con un muñeco de arena en la playa, muñeco que es devorado finalmente por la marea ante el silencio de los protagonistas, o la ilusoria relación epistolar que Paula mantiene con su amante Luis, un hombre maduro fascinado por los lugares exóticos que está haciendo un gran viaje siguiendo a la inversa el movimiento del sol, cuando en realidad se encuentra internado en un psiquiátrico, evocan todo el desencanto al que se aboca, inexorable, el filme. Al final, Paula debe postergar su fantasioso viaje a Casablanca y su cambio de sexo que la convertiría en la Rebeca de sus sueños, ya que confiesa en su diario haber aceptado un puesto de funcionario; Juan llama por teléfono en el congelado final, quizás a su pareja celosa de la que quiso separar-

se antes del viaje; y Olmo, ajeno a su modo a las tragedias que le rodean, desea regresar rápido a Barcelona para ponerse a pintar en su piso ramblero. Anoche soñé que volvía a Manderley. Quizás su verja estuviera cerrada para siempre. Manderley, Manderley...

III

"En un momento determinado pensé en las películas que había hecho, *Nemo*, *Manderley*, *Consagración*, vi que eran mundos bastante masculinos los que salían en ellas, y me apeteció hacer un filme con protagonismo de mujer, pero desde mi punto de vista sólo podía hacer algo muy delirante, sobre una visión muy fantasmal de la mujer, y entonces empecé a pelearme con una historia que siempre tenía el problema de que se situaba del lado de lo realista o de lo sublime. Lo primero, no funcionaba para nada, y lo segundo, corría el riesgo de bordear el ridículo. Esto me llevó a hacer prácticamente siete tratamientos distintos hasta encontrar el punto que yo he creído justo para abordar la historia. El proyecto se fue convirtiendo en algo muy personal, una elaboración que ha durado cinco o seis años" (Declaraciones de Garay en "Dirigido por" núm. 155, febrero de 1988).



De izquierda a derecha, J. Puigcorbé, P. Adriani y A. Jové en *Pasión lejana* (*Més enllà de la passió*, 1986)

Pasión lejana (*Més enllà de la passió*), el más compacto y atractivo de los cuatro largometrajes rodados por Garay hasta la fecha, funciona con un terceto de base como sus dos anteriores filmes. Si en **Nemo** eran el capitán, el profesor Aronnax y el Nautilus, inquietante ecuación triangular, y en **Manderley** Paula, Olmo y Juan, vectores equidistantes de

un mismo y moldeable triángulo, en **Pasión lejana** Irene (Patricia Adriani), Angel (Juanjo Puigcorbé) y David (Angel Jové) conforman los tres polos de interés sobre los que se levanta, sólido, denso e inquietante, el andamiaje de este *thriller sui generis* sobre la fascinación desbocada, la pérdida de los sentidos vitales, el espectáculo de la religión y la mística de la pasión.

Irene es una cantante de rock que pierde la voz. Angel es un realizador de cine y vídeo que está perdiendo la vista. David es un periodista que pierde su noticia. Todos los personajes de **Pasión lejana** -al terceto protagonista deben añadirse la extraña banda de gangsters que pierden a su comodín, la propia Irene, o la novia de David, que ve cómo éste se aleja de ella irremediamente a medida que entra en la arteria de la his



Patricia Adriani en *Pasión lejana* (*Més enllà de la passió*, 1986)

toria- pierden algo que les es substancial. Y en esta crónica de relaciones alambicadas y encuentros fantasmagóricos, desarrollada en espacios industriales meticulosamente captados por, una vez más, Carles Gusi y musicados con notas absorbentes por Leo Mariño -antiguo colaborador de la Fura dels Baus y artífice por lo general de una música tecnológica, siniestra, urbana-, la mirada se erige en factor determinante como lo hará en la posterior **La bañera**. El ojo es un instrumento ideal para engañarse, le dice el oculista a Angel en la secuencia inicial del filme. El cineasta padece fotofobia producida por el astigmatismo. Su vista se diluye inexorablemente. Su percepción de las cosas, lógicamente, se trastocará. Y en la película no pararán de aparecer instrumentos de oculista, cámaras de vídeo, televisores, pantallas de ordenador, fotocopiadoras, radiografías (el ojo interior del cuerpo humano), hasta gafas

tridimensionales: multiplicidad y distorsión de la imagen, pluralidad de recursos y de puntos de vista. Un filme sobre la mirada, en el que prevalece la fijación visual -lo que se mira, lo que se descubre, lo que se oculta- sobre los vericuetos, a veces algo deslabazados, de la propia historia.

Película de construcciones simétricas y espacios desolados, de sentimientos cruentos y reacciones límite, **Pasión lejana** contiene imágenes tan sugerentes como la de Irene contemplando la ciudad desde una colina, con un cielo de plomo rojizo abatiéndose sobre el amasijo de cemento, hormigón y alumbrado eléctrico; escenarios absorbentes como esa sala de húmedo ladrillo con una bañera en su centro que se convierte en refugio de Irene como, en el siguiente filme, una bañera será también refugio y espacio vital de los protagonistas; e ideas tan cautivadoras como esos estigmas san-

guíneos que aparecen en las manos y pies de la rockera sin voz y que, cuando Irene fotocopia parte de su cuerpo, aparecen en un claro rojizo manchando el blanquinegro de las reproducciones.

Pasión lejana es la historia de un hombre-ojo -el hombre de la cámara que diría Vertov- en crisis y un periodista a la caza de una noticia sugerente, obsesionados por una cantante muda y estigmatizada. Sólo es eso en apariencia. Aunque quizás, al final, todo se reduzca a la impostura de un sueño, como en la languiana **La mujer del cuadro**.

IV

"Desde el inicio del proyecto se buscó un relato que contuviese el equívoco de la mirada, lo resbaladizo de la memoria y, en suma, las sutiles fronteras que separan el país de la cordura del de la enajenación, el sueño de la vigilia, la realidad del prodigio. Se buscó un



Pep Munné en
La banyera
(La banyera, 1989)

Pep Munné en
el rodaje de
La bañera
(*Labanyera*, 1989)



hilo argumental que permite la instauración de un espacio acorde con un tema delirante al servicio de la fluctuación de la luz. Una historia que debe de alcanzar todo su sentido desarrollada en espacios interiores y agobiantes, por medio del uso de unos decorados de dudoso realismo" (Apuntes de Garay en el press-book de **La bañera**).

Aunque las primeras secuencias de **La bañera** (*La banyera*) se desarrollan en espacios más luminosos y algo más abiertos -la piscina del sanatorio, la casa de los hermanos-, el filme conserva el tono claustrofóbico y turbio de **Pasión lejana**, de la que por momentos parece una incisiva prolongación sobre los laberintos de la memoria y la circunvalación de la imagen; la importancia de los reflejos de luz acuosa de **Nemo**; la deformación de la propia realidad de **Manderley**; la reclusión fatal que propone la bañera de **Pasión lejana**, regreso límpi-

do al útero materno, rechazo del mundo conocido, refugio de sentimientos únicos e intransferibles.

La bañera es, sucintamente, -todos los filmes de Garay tienen un punto de partida que sólo sirve para eso, para arrancar y empezar a sacar chispas al relato- la historia de un hombre que ha perdido la memoria y busca a la mujer que él mismo ha asesinado, Víctor (Pep Munné), y de una mujer, su hermana Andrea (Munsa

Alcañíz, espléndida), que intenta recomponer ese laberinto sin salida mientras huye de su propio pasado de actriz frustrada, ex-yonquie y furcia a la fuerza de un policía que sólo se excita sexualmente con la simbología de las pistolas, el comisario Montes (Josep Maria Pou). Víctor sufre amnesia tras la noche en la que una reputada escultora, Olvido Vintó (Rosa Novell), fue asesinada o se suicidó. Este es el *plot*. Pero, ya se ha dicho al inicio de este artículo, lo que importa



Munsa Alcañíz y
José M^a Pou en
La bañera
(*La banyera*, 1989)

en Garay no es tanto la historia como el procedimiento. De hecho, los meandros argumentales se resquebrajan en más de un momento -resulta un tanto forzada la irrupción final del tema de las drogas y toda la mascarada es producto de la pérdida de un alijo importante- y lo que prevalece es esa consecución de una atmósfera turbadora e irrepetible, menos densa que en **Pasión lejana** pero quizás más apocalíptica. La textura de colores de Llorens Soler, sustituto de Gusi para la ocasión, hace realidad esa fluctuación anímica requerida por Garay y marca indeleblemente los estados de ánimo, las emociones, el deje incierto del recuerdo bloqueado.

Y, sobre todo, ese espacio subyugante que se convierte en el tercer vértice de este otro inusual triángulo, como el Nautilus lo era a Nemo y Aronnax: la bañera y el apartamento descuidado y vacío donde se encuentra como centro y centro del relato. La claraboya que preside, altiva, la estancia de la bañera, desde donde todos pueden observar al vacilante Víctor, es una suerte de ojo tentacular que filtra la luz del día y esparce haces de tonos amarillos y ocres que forman inquietantes figuras con la desnudez del escenario y el reflejo, una vez más, del agua. Esa claraboya asemeja también el objetivo de una cámara y Víctor es fotógrafo; cuando irrumpe de nuevo en los flujos inconexos de su pasado, el protagonista hunde todas sus cámaras en el agua de la bañera de su casa, rompe con el mundo y regresiona al útero particular, la bañera del viejo apartamento donde la escultora exhaló su último suspiro y sumió a Víctor en el sueño de la demencia.



Jesús Garay
en el rodaje de
Consagración (1981)

"Tú y yo somos iguales, obsesivos hasta el límite, hasta hacernos daño", le dice Víctor a su hermana Andrea. Precisa definición para la mayoría de personajes que, hasta la fecha -Nemo, Paula, Angel y David-, han poblado el singular cine de Garay.

INSERTOS (cortos, mediotrajados, televisión)

La obra "paralela" de Garay -así debe definirse en este país todo lo que no sea formato y metraje convencional susceptible de estreno en los canales comerciales- muestra no pocos puntos de interés, al menos el material al que se puede tener acceso; los trabajos en 8, Super-8 y 16 mm., algunos de ellos inacabados, resultan hoy difíciles de ver. Ya he citado el curioso carácter necrofilico de **El 10 de la Plaza Real**, home-

naje al desaparecido José Ocaña construido a base de *travellings* y panorámicas en el interior del que fuera piso del pintor, ahora vacío y desnudo pero aún partícipe de la atmósfera que rodeó al personaje. **Consagración**, por su parte, es un proyecto muy especial insertado en una propuesta colectiva de hacer un cine autóctono en Cantabria. Al principio debía ser una película de cinco episodios, titulada **Géminis**, que reuniría a tres cineastas cántabros independientes, Garay, Manuel Revuelta y Paulino Viota, y otros dos directores más instalados que aportarían prestigio, y dinero, a la operación, Mario Camus y Manuel Gutiérrez Aragón. Estos dos últimos se apearon del proyecto por causas presupuestarias -tras rodar sus episodios Garay y Revuelta, tuvo que recortarse la pro-



ducción y Camus y Gutiérrez Aragón decidieron volver a sus compromisos previos- y Viota decidió que su segmento debía tener vida propia y convertirse en un largo; lo terminaría en 1984 con el título de **Cuerpo a cuerpo**.

Géminis, o el hipotético cine cántabro a la picota, se quedó en dos medimetrajes. Garay, con su **Consagración**, habló de lo clásico y lo moderno, de lo imperecedero y lo permeable, siguiendo con su cámara a un viejo cineasta que asiste a unos ciclos y seminarios en una universidad santanderina, personaje encarnado por su querido Pío Muriedas.

Tots els que cauen y **Eh Joe** se plantean como relecturas visuales de dos textos de Samuel Beckett concebidos esencialmente para la voz, para el actor. El primero, escrito entre julio y septiembre de 1956, es un guión radiofónico que se emitió por la BBC en enero del siguiente año; el segundo fue elaborado en

abril y mayo de 1965 para el actor Jack MacGowran, estrenado en alemán un año después y en inglés en verano de 1966, con MacGowran y la voz de Sian Phillips. Ambos espacios televisivos del programa "Glasnost", auténtico canalizador de alternativas en el paupérrimo panorama de los magazines culturales de la pequeña pantalla, parten de presupuestos similares a pesar de sus diferencias de concepción: **Tots els que cauen** dura cerca de una hora, está filmada en color, con varios actores -Rosa Novell y Pep Ferrer entre otros- y su acción se ubica en un locutorio radiofónico donde los intérpretes escenifican un programa dramático, mientras que **Eh Joe** no sobrepasa los 25 minutos, es en blanco y negro, con un sólo actor en muda pasividad -excelente trabajo de Josep M. Domenech-, la voz en *off* de Rosa Novell y el desnudo escenario de una macilante habitación donde el protagonista envejece en tibia soledad. **Tots els que cauen** escenifica

una escenificación -Garay y Novell filman a unos actores que realizan su propia interpretación del texto de Beckett ante los micrófonos del locutorio- y **Eh Joe** construye un desdoblado monólogo interior en el que los ojos del actor y la voz de la actriz -una voz de cristal de roca, como se dice en el texto, cavernosa, profunda, grabada con cierta resonancia, taladrando la mirada casi desorbitada de Joe en primer plano- se funden en preciosa armonía. Voz/ojos, sonido/mirada, verbo/cuerpo. Dos atractivas formas de filmar la voz, el habla.

LA ESCRITURA (críticas, guiones, libros)

"Llegamos a la cima del monumento. El viento de un marzo a punto de acabar entibiaba la tarde que ya se alargaba con ese tono indolente que tiene lo más secreto de la desmesura. Durante unos momentos nos sumimos en la visión de la ciudad ofuscada por un vaho que a contraluz se convertía en la humareda propia de las metrópolis en horas cercanas al ocaso" (Del libro "La cosa de Nueva York").

La etapa más fecunda de Garay como crítico se produjo con su inclusión en las filas del colectivo F. Creixells, formado por Ramón Herreros, Félix Fanés y Gustau Hernández, futuro guionista de **La bañera**. Réplica catalana al grupo madrileño conocido como Marta Hernández, donde militaban futuros "contracampistas", este colectivo se apoderó de la sección cinematográfica de "Destino" y pudo impartir su doctrina radical hasta que Baltasar Porcel asumió la dirección de la revista y hubo depuración. El pase de Garay por las páginas de "Film Guía" fue fugaz, y

su pluma crítica volvió a tener importancia en "La Mirada", una revista que según sus responsables -Domènec Font, apoyado también por las huestes de "Contracampo"-, nació como instrumento de reflexión política e ideológica. Se publicaron cuatro números, entre abril y octubre de 1978, y Garay escribió, entre otras cosas, de **Julia, Solos en la madrugada, Días tranquilos en Clichy** -soberano palo: "La onda expansiva de una nouvelle vague mal asumida arrasaba continentes; en cierto aspecto, más que ola, podría ser un maremoto (si no mirense las castigadas costas de Barcelona)"-, Basis Films y entrevistas con Bigas Luna y Pepón Coromina.

Al margen de un buen número de guiones con buscadas posibilidades comerciales que Garay intentó colocar antes de rodar **Nemo**, colaboró en el guión de **La ventana**, el *sketch* de Ramón Sala -compañero de Garay en tareas filmotequeras- para el filme colectivo **Objetivo sexo** (1980): curiosa relación /seducción/ dependencia entre una mujer casada y su vecino que la espía, la graba en sus jadeos más íntimos y la llama por teléfono hasta convertirse en una necesidad para la mujer.

De la práctica literaria de Garay, resaltar en "La cosa de Nueva York" -no conozco su otro libro de relatos-, su esforzado intento de desmontar la falsa fachada de la Barcelona moderna y el espectro altisonante de Nueva York, presencia en *off* de las historias, así como los complementos a la obra cinematográfica del autor que proporciona: en el relato "Miscelánea mártir", el protagonista se enfrenta a una muchacha con estigmas como la rockera Irene de **Pasión leja-**

na; y en el titulado "El furor de Islandia", Garay le da otra vuelta de tuerca al aventurero Verne: "Julio Verne, el más prodigioso viajero de la pluma, apenas visitó una ínfima parte de los territorios por él descritos. -¡Y de qué manera! ¡Qué precisión situando promontorios, dirigiendo vientos dominantes, coloreando las algas de todas las orillas vírgenes, los líquenes de las tundras, las heladas bahías amigas de lo boreal, que en su hermetismo y pavor empujan a cerrar la página!".

NOTA:

(1) Dice el propio Garay: "Esta es para mí una foto de 'fin de rodaje', especialmente entrañable. La hicimos con el disparador automático de la

cámara pues, no sólo abarca absolutamente a todos los técnicos y actores, sino que también incluye al Foto-fija de la película.

Empezando por arriba, está Rosa Trueba, la script y Felipe de Paco, maquillador y escenógrafo. En la siguiente fila por la izquierda, Joan Quilis, sonidista, Enrique Rada, actor, José Ocaña y Joan Ferrer, *idem*, Jorge Fernández, Foto-fija, en la siguiente fila, Dionisio, el 'traidor' (de trae esto, trae aquello...) y cocinero. Después, Josep Gusi, cámara, yo telefoneando imaginariamente, luego, Carlos Gusi, director de fotografía, y Victor Oller, jefe de producción. El perro, cuyo nombre no recuerdo, también tenía un papel".



Rodaje de **La bañera** (Labanyera, 1989). En primer término, Muntsa Alcañiz y Pep Munné. Al fondo, Jesús Garay