

Fragmentsos extraídos de Robin Wood: *Hollywood. From Vietnam to Reagan... and Beyond*. Columbia University Press, New York, 2003, p. 85-99.

Soamente o artista maior-ou o obsesivo incorrixíbel, o que moitas veces é o mesmo- é quen de ir en contra do fluxo do seu tempo (cos perigos concomitantes de illamento, de ficar ancorado nunha posición de combate): un truismo sumamente agravado pola natureza comercial do cinema e os problemas de financiamento e distribución. O talento menor só prospera cando o clima é propicio, cando a tradición dentro da cal opera ven alimentada polo crecemento enérxico de fontes culturais. Tal, precisamente, é o caso do cinema de terror dos anos 70: neste período, dentro do xénero, unha cantidade notable de cineastas de talento foron capaces de producir traballos cheos de vitalidade, forza e complexidade. Ningún deles foi quen de sobrevivir convincentemente nas trincheiras dos anos 80. A crise ideolóxica dos 70 liberou temporalmente os monstros da nosa cultura dos grillóns da represión. As películas de terror máis interesantes do período, sen excepción, caracterízanse polo recoñecemento non só de que o monstro é un produto da normalidade, mais de que xa non é posible ver a normalidade como algo diferente do monstruoso.

(...)

Como transición desde [Larry] Cohen a Romero quero considerar brevemente tres filmes -dunha maneira que se cadra non é casual, apareceron cunha diferenza de apenas un ano, nun momento de titubeo ideolóxico cando os 70 se converteron nos 80 -que expoñen o dilema esencial do xénero de terror. Aquel dilema, sempre presente de maneira embrionaria, só se manifestou definitivamente nos anos 70, cando as implicacións da dialéctica normalidade/monstro volvéronse máis e máis explícitas e irrenunciábeis. Pode ser expresado dun xeito bastante simple mediante unha serie de cuestións interrelacionadas: Pode o xénero sobrevivir ao recoñecemento de que o monstro

é o seu verdadeiro heroe? Se o "retorno do reprimido" se concibe en termos positivos, que sucede co "terror"? E é esa concepción positiva posíbel lóxicamente? Estas cuestións non son triviais, e teñen ramificacións alén dos límites dun xénero cinematográfico: o futuro da nosa civilización pode depender da resposta que lle deamos á terceira.

Os tres filmes son *Está vivo II (Segue vivo)* de Cohen, *Martin de Romero* e *Drácula* de John Badham. É significativo como os tres son ao mesmo tempo extremadamente interesantes e extremadamente insatisfactorios, cun interese que reside tanto no seu fracaso final como nos éxitos parciais. Cada un aproxímase ao dilema de xeito bastante diferente e tenta unha resolución distinta, mais partillan unha serie de características básicas. Nos tres, animase ao público a esperar a supervivencia do monstro e o seu posíbel triunfo; e nos tres, a normalidade vese sometida a unha áspera crítica, de modo que esta aparece caracterizada pola represión, a ansiedade, e (especialmente en *Martin*) a desolación afectiva; nos tres, esta crítica céntrase nas relacións home/muller e nos roles de xénero; nos tres, o clímax é a destrución do monstro, presentada como algo máis espantoso que calquera cousa que o monstro fixera.

O problema con *Martin* é que elude o dilema máis do que o resolve: o heroe que da título ao filme non é realmente un monstro, senón máis ben un inadaptable social a quen lle fixeron crer que é un monstro. Un nota durante o filme a vacilación da parte de Romero respecto de querer facer en realidade un filme de terror. O seu tema esencial - un mozo reprimido loitando por acadar un sentido de identidade e autoestima dentro dun entorno social totalmente corrupto, represivo e dun materialismo gris -dirixe o filme de maneira obvia cara o drama realista. A cuestión é, penso, que hai unha dúbida xenuína máis que unha relacionada co compromiso comercial, ficando fóra de toda sospeita o interese de Romero no xénero de terror e o seu desexo de estender as súas fronteiras. Esa vacilación romeriana fai confuso o retrato que fai Martin de si mesmo e a súa relación con Tata Cuda, a figura paterna represiva: A súa obsesión con beber sangue representa o retorno de enerxías reprimidas, ou é simplemente unha fantasía que lle impuxeron? O desenvolvemento do fío narrativo suxire de feito que, ao aprender a ter relacións sexuais no canto de en chupar sangue, Martin pode ser "salvado" para a normalidade: non estamos moi lonxe da *reductio ad absurdum* promulgada moito tempo antes en *A mansión de Drácula*, onde a licantrópia do Lobishome cúbese por medio da psicanálise e o amor dunha muller boa (unha comparación máis xenerosa podería ser con *O carniceiro* de Chabrol). Mentres no filme se produce unha demolición da normalidade dunha crueldade rara dentro do cinema comercial norteamericano, as enerxías que poderían derrubala ou transcendela reciben só unha personificación vaga e ambigua: as fantasías de Martin son meras fantasías, que non implican connotacións positivas de ningún tipo.

A normalidade e os monstros

Robin Wood

DAN YAKIR ENTREVISTA CON GEORGE A. ROMERO

Fragmentos extraídos de Tony Williams (ed.): *George A. Romero Interviews*. University Press of Mississippi, 2011, p. 52-55.

Dan Yakir: En Martin, como subvertes o xénero de vampiros e por que?

George Romero: Non penso estar a tentar subvertelo. Alguén preguntoume, “Estás facendo estoupar o xénero ou expandíndoo? Non quero facelo rebentar. O que me motivou a facer *Martin* era que había unhas cantas cuestións lóxicas que me amolaban -e non era a menor de entre elas o feito de que se un personaxe como ese, un vampiro, existise desde o principio dos tempos, pasaríao realmente mal hoxe porque tería que conseguir un carné de identidade novo cada vinte anos máis ou menos. Quero dicir, un vampiro hoxe tería bastantes problemas que solventar.

O vampiro é un personaxe que creamos para poder chantar-lle unha estaca no corazón, para así purificar as nosas almas. Collín un personaxe fóra do mito tradicional, un rapaz de vinte anos que cre ser un vampiro xa que bebe sangue, mais que pode que non sexa un personaxe sobrenatural. Eu non creo que teña 84 anos. Penso que esas son cousas que lle meteron na cabeza desde a infancia xente como o seu avó Cuda. Así que é unha vítima e cando tenta explicar o seu problema, as persoas ao redor del non o escoitan nin o toman en serio. A súa veciña, Santini, só quere liarse con el, así que utiliza a Martin. Martin é moi sincero e aberto sobre o seu problema cando chama á tertulia radiofónica, mais alí só lle din, “Estupendo! Volve chamar!”

O escenario significa iso para min, o feito de que para un vampiro tradicional, os vellos tempos marcharon para non volver: o orgullo industrial desapareceu, os traballos tamén, a igrexa está a derrubarse. Todo o mundo o que fai é sobrevivir. A desintegración é así de evidente en Pittsburgh. As pequenas cidades que vivían da industria téxtil e que adoitaban ser comunidades orgullosas e prósperas esvaecciónense. Iso facía dunha desas cidades, Braddock, o escenario perfecto para este tipo de situación.

DY: Falemos da represión sexual de Martin e a súa desorientación cando finalmente ten sexo cunha muller que consente.

GR: Martin cre que necesita sangue para sobrevivir. El non o relaciona totalmente co acto sexual, pero está aí e prefire facelo así. Pero cando finalmente se mete nunha relación coa Sra. Santini, el fica desorientado porque ten unha persoa coa que relacionarse e iso cólleo co pé cambiado. El di que todo o que quere son as “cousas sexys» que fai a xente real, que deben ser caralludas- el ten algunhas ideas erradas do que iso pode ser. Iso amólaio máis como asasino que como vampiro. Ameaza o seu comportamento como asasino. Xa non é eficiente.

DY: Por que a falta de énfase no erotismo nas súas películas? Mesmo a “parte sexy” en Martin non é especialmente erótica.

GR: O erotismo, pode que máis que o humor, é algo moi persoal. Non vexo como se pode pretender facer algo erótico e esperar que iso conecte con todo o mundo. Teño aínda que ver un filme de sexo explícito que me resulte erótico. Unha das escenas que me parecen máis eróticas está nunha mala película chamada *Os Irmáns Karamazov* onde Maria Schell fai unha danza con dous xerxes de la postas, nunha taberna onde Yul Brynner toca a guitarra. É relambido, pero o que fai ela con esa pequena danza é incrivelmente erótico. Pero se eu llo digo a alguén, el diría, «Que?»

DY: Vostede diría que Martin é unha película máis persoal?

GR: Si. Para min, é unha historia moito máis humana, sobre relacións individuais e enfoqueira cun ton diferente -máis sutil e serio.

Gústame *Martin*, porque gozo traballando cos pequenos detalles. O ataque na casa, cando Martin descobre a Sarah Venable con Al Levitsky- encántame iso. Está todo feito a partir de poemas, teléfonos, escaleiras. . .

(...)

DY: A casa burguesa, en Martin, con todas as súas comodidades, convértese nunha trampa mortal igual que o centro comercial de Amencer dos mortos.

GR: Exactamente. Gústame iso. E gústame o aspecto do lugar: o papel de parede metálico, esa aparencia prístina. Eu estaba a introducir esa xeografía nos primeiros cinco minutos cando retrocedo á escena da fantasía do castelo de Martin. Hai algo que me gusta moito nos patróns cadrados en branco e negro do castelo de fantasía e como remiten aos patróns metálicos da casa moderna. Encántame a forma en que iso xoga na súa contra. El sobe as escaleiras e a escaleira de espiral do castelo remite a esta escaleira claustrofóbica.

DY: Cal é a diferenza en efectividade entre o potencial terrorífico da cor e o branco e negro? Nese respecto, por que a fotografía granulosa en Martin?

GR: Non sei canto podemos realmente percibir unha estética diferente do branco e negro. Creo que se produce unha resposta automática, nostálgica, que nos fai pensar nas grandes películas que vimos en branco e negro. Creo que estamos simplemente respondendo a esa tradición. Iso é o que me pasa. Colócame nun estado mental totalmente distinto xa que me lembra a estar sentado no *American's Loew* no Bronx cando era nenó.

A cor en *Martin* -penso que non interfere de ningún xeito. O meu director de fotografía, Mike Gornick, fixo un gran traballo. Usou película de diapositivas en lugar de negativos, de modo que foi capaz de conseguir saturación e un aspecto lavado. Queríamos que fose máis sórdido e non hai ningunha gran diferenza entre algunha desas secuencias de cor, especialmente en Braddock, e o branco e negro. De feito, tivemos que forzar máis as secuencias en branco e negro para facelas con máis gran e máis cruas que as secuencias en cor.

CINECLUBE DE COMPOSTELA



ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as) cineclubedecompostela.blogspot.com [facebook.com/cineclubedecompostela](https://www.facebook.com/cineclubedecompostela) [@cineclubedecompostela@gmail.com](mailto:cineclubedecompostela@gmail.com)

PROXECCIONS

Todos os mércores na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela) Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

4 DE FEBREIRO

Un canto de amor
(*Un chant d'amour*, Jean Genet, Francia, 1950, 26', VO)
Fogos de artificio
(*Fireworks*, Kenneth Anger, EUA, 1947, 20', VOSG)
A lúa dos coellos
(*Rabbit's Moon*, Kenneth Anger, EUA, 1950, 7', VO)

11 DE FEBREIRO

Un vaso de broma
Sesión de vídeo con obras de Peter Fischli & David Weiss, Roman Signer, Diego Vites, Ignacio García Gómez del Valle e Bestué-Vives.

18 DE FEBREIRO

Martin
(*Martin*, George A. Romero, EUA, 1977, 95', VOSG)

25 DE FEBREIRO

O rostro alleo
(他人の顔 [Tanin no kao], Hiroshi Teshigahara, 1966, 124', VOSG)