

A relación entre a arte e os cartos ponme nervioso. A industria cultural é un concepto perverso: unha canción, unha película, un cadro ou unha novela deixan de ser simples medios de expresión para ser tamén produtos. Damos concertos tentando transmitir as nosas emocións, pero tentamos construír unha relación pura entre persoas (espiritual, se se quere) diante dos logos de empresas, ou simplemente diante dun intercambio económico. O público está composto de clientes e clientas. O que nunca pode ter un valor obxectivo pasa a estar tasado nun sistema de mercado. O que é un sentimento pasa a ser unha profesión. E ao mesmo tempo, ese sistema de mercado fai posible que accedamos a algunhas das obras que máis nos emocionaron na vida, porque a reacción das persoas ás obras de arte é imprevisible: cun obxecto de consumo (como unha película, ou un disco) poden facerse máis cousas que consumir. Fai posible o cine, que foi entretemento antes que arte. E fai posible que a transmisión dalgunhas ideas interesantes sexa masiva. Tamén a de ideas reaccionarias. É complicado. Pero como o mercado avanza voraz por si só, creo que os espazos que anulen no posible a idea do consumo na creación e recepción da cultura son máis necesarios ca nunca.

Este mes no Cineclube de Compostela, idealmente un deses espazos, exploramos cinema feito dende ámbitos non profesionais, e a primeira película do mes é *A noite polar*, a primeira longametraxe de Florencia Romano. É unha película de estudante que ten todo o bo que se pode asociar a ese termo: unha idea de búsqueda e unha urxencia por

expresar cousas sen a presión dun esquema de mercado que as normalice, como ben detalla ela nesta entrevista. É ademais unha película que, en si mesma, xera un espazo (ou «un clima» en termos da propia Florencia) polo que teño a sensación de flotar ou vagar, oposta á sensación de correr detrás dunha trama máis propia dunha narración clásica. A premisa é de ciencia-ficción: un misterioso eclipse deixa a Terra na escuridade indefinidamente. Pero o protagonista, Julián (Martin Shanly), non é un científico, nin un heroe, senón un bibliotecario, no que parece unha declaración de intencións estética e ideolóxica: non tanto porque as bibliotecas sexan o espazo de liberdade por excelencia no que a cultura (que tamén), senón porque en lugar da centralidade dunha acción destinada a salvar o universo temos a centralidade da observación e a imaxinación. As mesmas cousas que a película nos pide como público.

Fas *A noite polar* na Universidad del Cine de Buenos Aires. De que maneira pensas que marca a película o estar feita nun contexto estudantil?

Creo que fai da película algo colectivo. Algo moito máis colectivo que calquera outra película. Se ben todas son feitas por un grupo, aquí as solucións son máis grupais, porque dalgunha forma, ao ser poucos os medios que temos para a produción, cada un ten que traballar coa inventiva ao máximo para propoñer desde a súa área a mellor solución posible. Como non hai cartos para resolver as cousas facilmente hai que buscar outras alternativas, e iso fai que polo menos as cabezas de equipo teñan unha maior liberdade de decisión que a que eu sinto que se ten nas películas industriais.

Claro, ao non haber cartos tamén hai menos responsabilidade nese sentido.

Si, totalmente. Máis liberdade, creo, porque a responsabilidade dos cartos é unha responsabilidade medio horrible tamén. O único obxectivo que ten o diñeiro é gañar máis diñeiro, entón estás medio atado a iso e non á túa necesidade persoal de búsqueda... estilística, se queres.

No OUFF contabas que a partir da universidade nacen estruturas de colaboración, traballando unhas persoas nas películas doutras, cambiando de roles. Ti agora remataches a carreira. Esas estruturas mantéñense no tempo? Son viables como unha cousa a medio prazo ou desfácese?

Depende. Desfácese e mantéñense. Desfácese no detalle; na película igual todos os teus compañeiros de clase teñen que traballar, pero despois hai vínculos que se manteñen, e iso é o bo. Tanto a produtora da película e axudante de dirección [Belén Bianco] como o director de fotografía [Fidel González Armatta] son persoas que se manteñen para min no tempo. Que empezou aí e que agora perdura en novos proxectos. Para min son os meus compañeiros de traballo indiscutibles e iso xestouse na universidade.

FLORENCIA ROMANO: «O CINE É UNHA NECESIDADE QUE PASA MÁIS POR UN LADO ESPIRITUAL QUE POR UN LADO ECONÓMICO»

CIBRÁN TENREIRO

Na película aparece o nome Perro Films. É só para darlle un nome a esa estrutura?

Si, é medio ficticio pero é así. Esas tres persoas comigo eu sinto agora que van estar sempre nos meus proxectos e que eu estou tamén nos seus.

Ti agora traballas na universidade dando clase. Con respecto a iso, quería preguntarche pola profesionalización. Polo que me contas, vexo que estás seguindo a túa carreira de cineasta, pero esa non é necesariamente unha carreira profesional. E si que é unha carreira artística.

Si, eu creo que no cinema pasa algo moi raro que non pasa nas demais artes. Ninguén diría que un pintor que non fai cartos non é un pintor, enténdese o que quero dicir? Noutras partes iso non se cuestiona tanto como no cine. Paréceme que a cuestión que saía o ano pasado no OUFF [no encontro «Outra vez a voltas co financiamento do cine independente: o non-modelo arxentino» houbo unha tensa discusión entre Mariano Llinás e membros da asociación CREA arredor destas cuestións] ten que ver con que o cine ten esa veta comercial que nalgún punto non é quen de quitar de enriba. Non digo que estea mal facer películas comerciais, senón que é necesario que as outras películas comecen a ser vistas como películas e non como algo que é un «no medio», algo «non profesional» ou que sei eu... Se medimos sempre o cine con esa vara, hai un montón de cinemas menores que entón non van ter nunca lugar, porque é imposible que unha película en Arxentina, incluso a máis comercial, teña o mesmo esquema de produción e recade os mesmos cartos que outra película dun país máis desenvolvido economicamente.

É verdade que esa diferenza entre o cine profesional e o cine amateur non ten o mesmo peso noutras artes. Non sei se se asocia demasiado o amateur con algo menor, afeccionado, co que poidas implicarte menos... Ti identificaste cunha etiqueta de amateur? Porque ao mesmo tempo tes unha formación profesional aínda que non empregue ese modelo.

E tamén o amateur ten que ver con algo que un fai medio por hobby, e eu sinto o cinema como unha necesidade, non como un pasatempo. Por outro lado, é unha primeira película, ten moito de iniciación... pero sobre todo porque me parece que se dis que algo é profesional e algo non o é dá a sensación de que algo é máis que outra cousa. Aí paréceme que estoupa todo. A película nós fixémosla profesionalmente no sentido de que cada un tiña o seu rol, cada un sabía cal era o seu traballo, e cada un sabía ata onde podía decidir e ata onde non. Nese sentido é unha película profesional. Non ten os cartos que ten unha película industrial pero, de volta, eu penso que o cine é unha necesidade que pasa máis por un lado espiritual que por un lado económico. Polo menos no meu caso. Encantárame poder vivir soamente disto pero non me parece que iso lle quite mérito a unha peza.

Si, eu estou dacordo. Pero quería preguntarcho porque me parece que son cousas que é importante que se digan. Parece que existe a necesidade de establecer unha industria arredor da arte e as opinións que saen diso son tabú. Este ano a película que gañou os premios do cine galego, *Dhogs*, é unha película financiada cun crowdfunding, partindo dun grupo de amigos que teñen outras profesións... e a Academia, poderíamos dicir que a industria, acabou dándolles máis premios que a ningunha outra película na historia dos premios. Pero nos seus discursos recalcan que o seu non pode ser un modelo. Que é algo que vale para unha primeira película, para poder facer a seguinte en mellores condicións. Non reivindicaron o seu propio modelo como unha vía posible, senón como unha solución de necesidade.

Claro. Por suposto que ten que haber unha forma de continuar de maneira que todos poidan cobrar polo seu traballo, que é algo que outras películas xa logran. A *noite polar*, ao vir dun ámbito universitario, dun traballo de clase, non o foi así para os técnicos, pero creo que polo menos en Arxentina hai unha morea de fondos, ou de mecanismos aos que un pode presentarse, que evidentemente deberían ser moito máis fáciles... Aínda así non creo que sexa necesario pensar nestes esquemas de produción como provisionais, como ti dis. Como algo que un fai ata que poda entrar noutro tipo de circuito. Ao contrario, paréceme que un ten que tentar desenvolver eses esquemas de produción menores, porque creo que lle fai moito ben á práctica cinematográfica como arte. Noutras artes, se unha peza vende moito, nun principio é sospeitosa [ri]. Un sospeita da calidade artística de algo que fai tantos cartos en música, en pintura...

O termo best seller pode ser un pouco despectivo...

En literatura, exacto! E no cine non sei por que non. É dicir, sei por que non [ri]. O cine comeza como unha forma de entretemento e non como unha arte, e nese sentido creo que aínda lle costa gañar ese terreo. Pero para iso paréceme que as cinematografías de países que non teñen tanta tradición de entretemento cinematográfico axudan moito.

Na liña do que falabamos antes, podemos calificar *A noite polar* como unha «película de estudante». Non sei se ves algo en común entre as películas de estudante, se cres que se poden atopar uns rasgos en común... na túa película non sei se é no ambiente ou na actitude dos personaxes, pero percibo algo que me remite á universidade, ao xuvenil.

Eu creo que ten que ver coa forma de produción, porque xerar grupos formula un mecanismo de produción que é diferente á idea da contratación ou da industria. Por iso un ve figuras repetidas en todas as películas dunha xeración, quizais, nunha cidade, porque en realidade hai un grupo que está constituíndose aí. Paréceme que se o cine é algo grupal é necesario que se produzan colectivos de traballo. E iso é algo polo que apostan as películas estudantís, por dicilo dalgunha forma. E é positivo porque é algo que pode manterse no tempo, e á vez vai adquirindo experiencia e vólvese un pouco máis «profesional», por usar a palabra que vimos usando, no sentido de que un comeza a aprender como aplicar a fondo o que sabe. Como mellorar ese sistema alternativo de produción que logra tamén películas alternativas (e dígoo nun sentido positivo).

Tamén, falando do «cine de estudante», hai algo con respecto aos referentes, cando estamos estudando nótanse máis próximos, hai certa tendencia ao homenaxe... as curtas que víamos ou facíamos na facultade soían ser malas, moi pouco sutís, con todo presentado dunha maneira moi evidente... pero non vexo iso na túa película.

Pero si que pasou nun momento. A película tivo moitos cortes de edición, durante moito tempo estivo filmándose... e todo o que dis de como se notan as costuras, no caso noso pasamos por varias etapas de afinar e licuar o material para que se notase cada vez menos. Pero creo que sucede tamén porque nun principio un está probando, equivocándose... e esa forma de producir a modo de proba e erro creo que é positiva. Esa forma de aprendizaxe só é posible con este sistema de produción. Nun sistema de produción industrial, ti equivocaste e non filmas máis. E nese sentido é pésimo! É totalmente anticinematográfico. Porque esa idea de proba e erro está en todos os directores que un admira. Cando vexo a primeira curta que fixo, non sei, Fassbinder, é malísima! E despois fixo toda unha filmografía increíble.

Tamén, nunha primeira película, igual tes a urxencia de definirte moito con ela, de posicionarte nun certo lugar

con respecto a outras tendencias ao teu redor. Non sei se ti pensas neses termos con respecto ao que se fai agora mesmo en Arxentina.

Non, en principio non. Pero tamén hai algo que che obriga a pensar un pouco no que fixeches... a película eu creo que é representativa dun momento no que me interesaban certas cousas, e desas hai algo que segue interesándome e sigo tentando traballar, que é o que ten que ver co climático. Con películas onde a acción está un pouco posta de fondo e o que importa é tratar de construír unha atmosfera, un clima particular que atravesa un ou varios personaxes. Esa cousa, que aparece na película, si que é algo que me define en todas as cousas que penso facer. Pero non sei se foi consciente.

E de que partes na película? Porque está por unha banda esa premisa da ciencia ficción, o asunto do eclipse permanente en sí, pero tamén está o personaxe protagonista, Julián. Nel vese a idea do illamento nun mesmo, que tamén é un tema central na película.

Non, empezo polo evento, polo clima. Foi o primeiro que se me ocorreu filmar, e despois apareceron os personaxes. E tamén un pouco o engano: se un le ou pensa unha posible sinopse da película imaxínase cousas que despois non suceden, pensa que a película é de ciencia-ficción e despois é unha cousa na que ninguén fala e non pasa nada [ri]. Que para min si que pasan moitas cousas, só que non teñen que ver coa acción directa. Iso si que me interesa: pensar cantas cousas poden estar pasando dende o climático, dende o atmosférico, e non dende «Juan vai, fai tal cousa e pásalle tal outra e aparece esta...», dende a idea máis clásica da narrativa.

Nese sentido, que posición pensas que ten o público vendo A noite polar? Moitas veces a maneira de entrar nas películas é a través da empatía cos personaxes, a través do suspense... neste caso iso non está, así que de que maneira pensas que se comporta o espectador? Se é que pensas niso ao facer a película.

Creo que, en primeiro lugar, ten que entregarse a este pacto. Que xa non é algo ao que o espectador de cine comercial estea disposto. Pasábame moito, incluso dentro da universidade, que as correccións fosen «o personaxe é detestable, ninguén se identifica con el, tes que modificar iso». Pero paréceme que, idealmente, esa incomodidade que poida xerarlle ao espectador o non poder identificarse con nada espértalle outras capacidades. Logo pode pasar ou non pasar, pero eu pensaba nas posibilidades do espectador de armar coa súa imaxinación algún tipo de lóxica na conexión entre o personaxe e todas as mensaxes e elementos que van aparecendo na película. As pasaxes de libros, as fotos...

Si, é certo que pasa. Aínda que, de todas formas, a min si que me xenera empatía o protagonista. A súa soidade fáiame familiar, incluso lembrándome ao ambiente de universidade, ao tipo de soidade que tes ao empezar a carreira ou ao chegar a unha cidade nova, onde o tipo de comunicación que tes é, como lle pasa a el, a través do teléfono (do buzón de voz no seu caso) e a través dos libros ou do ordenador. Así os diálogos son cousas que suceden na súa cabeza. Como abordas o estar filmando a uns personaxes que están case sempre sós e calados? Pareceche máis complicado dirixir aos actores nese caso que dirixir diálogos?

Non, non me parece máis complicado, pero tamén porque hai algo da dirección de actores co que sempre me pelexo: paréceme que ás veces o cinema só require que un lle diga a un personaxe que camiñe de A a B, e que non pense demasiado en que lle pasa pola cabeza, que quere e onde quere chegar. Paréceme un pouco ridículo ese enfoque psicolóxico cando un dirixe actores, porque é algo que a

cámara non pode captar, é algo que despois se constrúe na montaxe. En cine ti igual estás facendo un primeiro plano do ollo... non ten que poñer todo o corpo como o pon o actor de teatro, onde ten máis sentido a idea da psicoloxía do personaxe porque está presente por completo no escenario. Para min ten moito máis sentido dirixir actores para este tipo de personaxes que para outros con máis diálogo.

Si, lémbreme ás premisas de Bresson nas Notas sobre o cinematógrafo.

Bueno, por exemplo Bresson traballa todo con planos moi pechados e ten sentido que un pense que o corpo do actor é unha ferramenta de traslación e non unha bolsa de emocións.

Antes falabamos desa relación do personaxe cos textos, cos libros, que xogan ese papel de comunicación durante a película. Como escolles eses textos? Moitos son textos científicos pero hai outros máis literarios...

Algúns son tomados doutros lados e outros foron creados para a película. Os que preexisten á película preexisten literalmente, estaban pensados na estrutura do guión. Bueno, nunca houbo un guión, pero nas notas, na idea, estaban eses textos científicos e literarios. E en todas estas probas e erros que che dicía (a película filmase un ano, déixase aí, repénsase, vólvese filmar, vólvese editar, vólvese filmar... non toda pero a pedazos) aí aparecen eses outros textos inventados.

Cando vin a peli a primeira vez estaba cunha amiga e comentábame que para ela todo xira arredor da percepción, e si que é algo que se ve moito nos textos. O poema «Viste el mar» e o relato da neve falan diso e devolven á idea do illamento, a pensar como podes relacionarte co resto da xente se non estás seguro de cal é a súa percepción das cousas... Ti cando pensas nesa formulación climática, cando formulas ese clima, estás pensando a relación que vai ter con determinados temas ou iso introdúcelo cos personaxes?

Non, en realidade cando falo de clima refírome a esa idea da percepción. Como se vai formando esa percepción ou ese clima arredor dun personaxe. Pero todo iso que vós pensastes para min ten que ver con como o espectador constrúe esa conexión entre os elementos. Aínda que eu poida estar dacordo con vós na importancia que ten a percepción nesta película. Enténdesme?

Si, creo que si. É que ao principio cando me dicías clima pensaba máis en ambiente, en atmosfera, e non tanto na percepción como concepto ou asociada ao personaxe. Pensaba que te referías a crear un contexto no que suceden cousas.

Ah, non. Referíame a algo que empeza a xerarse arredor dun personaxe, e que transforma a maneira na que o espazo e o momento temporal se configura. Esa cidade ou o momento do eclipse están atravesados pola mirada do personaxe e aí constrúese un clima. A iso me refería. Pero cunha película climática quería dicir unha película cuxo espazo-tempo se constrúe dacordo a unha percepción particular dun personaxe, ou de varios personaxes, que rarifica todo o ambiente cotián. Por iso digo que non é unha película onde a acción sexa o principal. Se pensamos nunha película clásica, as accións son accións concretas sobre un espazo que se formula sobre o verosímil. Ese espazo suponse que é igual para todos os personaxes que están nesa ficción. Na outra proposta, neste caso, é pensar nunha atmosfera que sexa particular desta personaxe, e por iso está tan enaxenado. Porque é a súa percepción dese momento.

A súa maneira de pensar a realidade está presente dende o inicio coas cartas do tarot, na primeira escena. Lembroume a Cléo de 5 a 7, de Agnés Varda

Bueno, o que pasa é que se pos unha mesa e unhas cartas de tarot non podes pensar noutra cousa [ri]. Pero aí aparece o tema estudantil que me dicías antes: un ten máis frescas esas referencias, Bresson, Varda... que non pode dicirse que esas sexan referencias desta película, porque está moi lonxe diso, pero si que inconscientemente hai algo que está moi fresco, que o que un está vendo na academia. Son cousas que che fan lembrar máis superficialmente.

Claro, só me veu á cabeza porque o outro día un amigo me dicía que vai ir a que lle boten as cartas e eu dicíalle «Ten coidado! Non pode saír nada bo de aí!» [risas], lembrando as dúas películas.

Non, nunca! Non sei aí, pero aquí en Arxentina iso está moi de moda, e está rexendo as nosas vidas, basicamente [ri]. Todo o que teña que ver co tarot, coa astroloxía, co I Ching... é algo que está moi presente na nosa vida cotiá. Hai rapaces da miña idade que estudan astroloxía. Moi serio. Pero para min está ben porque é unha forma de atopar alternativas para explicar cousas, que son interesantes.

Si, ademais sempre se fala de que esta época deixou o aspecto místico moi á marxe, como que se tenta racionalizar todo moito e se perde ese outro aspecto...

E ese é o problema do cine! [ri] De verdade, todo volve a iso: cal é a necesidade túa para facer unha película? Unha necesidade material ou espiritual? Obviamente hai algo dos cartos do que non podemos escapar, porque temos que vivir. Pero realmente cal é a túa necesidade? Aí aparecen as dúas vertentes, e por iso hai xente que non pode concebir que eu estea de asistente de dirección na película dun amigo sen cobrar un peso. Pero é porque eu o sinto como unha necesidade doutra índole.

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)
① cineclubedecompostela.blogaliza.org
facebook.com/cineclubedecompostela
@cineclubedecompostela@gmail.com

PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela)
Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

MÉRCORES 4

A noite polar
(La noche polar, Florencia Romano, Arxentina, 2016, 61', VO)

MÉRCORES 11

A praza
(La plaza, Lola Clavo, Estado Español, 2016, 59', VO)
Con presenza da directora

MÉRCORES 18

Instrumento
(Instrument, Jem Cohen, Italia / EUA, 2003, 115', VOSG)

SÁBADO 21

Festa do 18º aniversario do Cineclub de Compostela
Perfect Blue (パーフェクトブルー)
[Pāfekuto Burū], Satoshi Kon, Xapón, 91', VOSG)
ESPOSA
OH! AYATOLLAH
PÁLIDA

MÉRCORES 25

Todo o mundo é alguén.
Rexistros dunha escena galega