

BOLETIN DE CINEMA EN GALEGO

(ariel)



retrato de

ano I • num 0 • maio 2002 • 1 euro

MAX OPHULS

filme revisitado

vivir a súa vida

de Jean Luc Godard

Hai tan pouco que facer que se fai todo. Todo o que se pode.
Samuel Beckett

ariel.0

Edita:

Cineclube de Compostela

Director:

Ramiro Ledo Cordeiro

Equipo de redacción:

José Manuel Bazarra Maneiro

Aurelio Castro Varela

Iván Cuevas Domínguez

Juan Gómez Viñas

Ramiro Ledo Cordeiro

Daniel Salgado García

Iván Villarrea Álvarez

Colaboracións:

Tucho Bazarra Maneiro

Portada:

José Carlos Hidalgo Lomba

Maquetación:

ATARI

ataridesign@mixmail.com

Tiraxe: 400 exemplares

Aparece o primeiro número desta nova revista de cinema que se pretende só un bosquejo de intencións do que queremos sacar adiante. Estas poucas páxinas que tedes convosco son só un xeito de lle dar saída a azos de crítica, tanto coa maneira de facer cinema coma co xeito de criticar ese mesmo cinema que se fai ou que leva aí xa un tempo. Aparece sen vida o cinema actual e fican agochados os cabezolos do anovamento en pequenas pezas de arte que gardan xente coma Guerín, Kaurismäki ou Erice; pequenas pezas de arte que, coma todo o que paga a pena, deixan o seu pouso pra facer agromar novas maneiras de entender o cinema e berran por alguén que as teña en conta coma elas o fixeron antes coa súa herdanza. Chaman por un acender na apatía da xente e por amosare novas vías de razonar en cinema. Chaman, animais solitarios, por provocar ouveos alleos que prendan ilusión naqueles que non se dan decidido aos acompañar, cando menos unha empatía que escoa de seu, coma un regueiro, e así entre todos perdurar fortes na loita por evitar que o tan chamado cinema perda a súa razón de ser. Cinema é chegar ao máis fondo de cada un cun raspar na superficie, é un aloumiño lene que nos esperta ou un silencio que nos evoca un cantar perdido. É, logo, ese empatar de sentimentos entre o autor e o espectador que nos rabenan os grandes estudos da cosmética -que un día dixo Godard- de agora con berros que deixan xordo o que pretendemos recuperar, pois todo o mundo ten o dereito e a necesidade de ser quen de escoller con coñecemento.

Nesta *Ariel*, poderedes atopar adxunta unha axenda coa programación dos cineclubes galegos, amáis dunha escolma variada de actos de interese que se achegan até o noso pequeno país e que igual a alguén lle espertan curiosidade...

Pola nosa banda imos tentar manternos regulares coa periodicidade, cunha continuación deste número no vindeiro mes de outubro que pretendemos seña un pulo definitivo pra poder encher o baleiro que existe dunha publicación que reflexione cada pouco tempo co cinema e que se vaia ás poucas achegando ao resto de vilas e cidades galegas dende esta Compostela na que nace.

Saúde.

- 4- *Vivir a súa vida*, de Jean Luc Godard
- 6-Filmes: *En construcción*, *Mulholland drive*...
- 10-Max Ophuls
- 14-Revistas, libros e discos
- 16-Adaptación: *A máquina do tempo*
- 17-Axenda
- 18-Arquivo: R. J. Flaherty

cineclube@galeon.com



Vivir a sua vida é o cuarto filme do que foi o máximo renovador do cinema nun intre no que este daba en botar longas cabezadas pra repousar a pesadez de todo o que viña de dixerir dende primeiros de século. Jean Luc Godard foi o único capaz de deconstruír a arte da narrativa cinematográfica de raíz e de lle dar a volta por completo; o único que conseguiu reinventar a maneira de contar en cinema dende a súa etapa crítica en *Arts* e nos *Cahiers du cinema* nos primeiros anos 50(1) e o único que, á marxe dos seus compañeiros da chamada *nova onda francesa*(2), seguiu a investigar e a revolver unha e outra vez na súa reflexión sobre o cinema pra chegar máis aló e rematar incomprendido e cualificado de pedante, demasiado intelectualizado, illado da realidade ou, o máis sorprendente de todo, de cineasta errado e inocente, de imperfecto (¿?) e de sobrevalorado. Non hai que confundir o carácter de Godard coa súa personalidade de cineasta.

Non hai máis que contemplar este filme, do que agora se cumpren 40 anos da súa estrea en 1962, pra se decatarse do desafortunado destes adxectivos cara a un dos máis profundos e apaixonados coñecedores da historia do cinema e da súa linguaxe e observar daquela que a total novidade no modo de filmar, que se inicia no mesmo comezo do filme cos sucesivos primeiros planos da engaiolante Anna Karina, produce un impacto no espectador perplexo que nos prende forte e provoca o deleite súpeto do que non damos escapado, por moi conscientes que nos saibamos de mergullados neste retrato da fragilidade do ser humano. Coma en case todos os filmes de JLG non zumeiga del máis ca soidade, incompreensión, dúbida, confusión ou desconcerto; desborda logo o sentir do que se queixa dos máis sendo consciente da súa vulgaridade e amósasenos a renuncia a construír filmes seriados ou de estruturas máis formalistas e convencionais. Non semella JLG quen de se quitar de enriba todo o

pouso da súa herdanza cultural e que lle vale pra ser algo máis coñecedor da humildade e miseria da que falaba Lenin por boca do mesmo Godard no seu primeiro filme, *Até o derradeiro folgo*, ou en *Pierrot o tolo*: "Somos mortos de permiso".

Co ánimo seguro e o pulso xa morno logo de lle facer ao mundo pensar de novo sobre a natureza e a accesibilidade do cinema coma medio de desafogo con *Até o derradeiro folgo*, e logo tamén de se namorar sen saída de Anna Karina en *O soldadiño* e en *Unha muller é unha muller* Godard artellou a súa segunda obra mestra(3) cos mesmos alicerces cá súa primeira longametraxe(4), botándose a construír unha historia sobre a inocencia e a iniciación na vida que, cando comeza a se pór en claro, se emborralla coa brétema espesa da sempre imprescindible (e sempre demorada) autoafirmación. E manda a escuridade espléndida da melodía de Michel Legrand (que evoca tamén os Campos Elíseos de Jean Paul Belmondo e Jean Seberg) e o traballo do Raoul Coutard fotógrafo e operador de cabeceira seu, ao que Godard xa lle fixo homenaxe pícaro e explícita en *O soldadiño* e que el mesmo se encargou de gardar pra si un óco na historia do cinema co famoso *travelling* en cadeira de rodas no nunca dabondo citado *À bout de souffle*.

É neste *Vivir a sua vida* no que podemos considerar a JLG en plena madurez e, gardando consciencia diso, Godard escribe ensaio sobre a ética da imaxe cinematográfica coa súa elección dos encadramentos, amosándonos a aña (ou seixo de xogar entre os dedos, que dirá Ferrín) de Anna Karina no rompedor plano inicial ou filmando sen contraplano momentos claves do filme (coma a escena do baile ou o intre no que o amigo de Raoul -o seu proxeneta- lle quere facer rir xogando que é un neno a inchar nun globo) onde o que interesa é que aquel que mira a imaxe se saiba Nana/Anna Karina, ocultándonos logo a reacción á que nos teñen afeitos case todos os directores (mesmo moitos

considerados grandes xenios) e que pretende dirixir a mirada forzada do que olla a pantalla cara a un determinado sentimento subliñado en vermello. E continúa JLG seguro de si e cita os seus referentes, que se neste caso aparece o explícito Dreyer de *A paixón de Xoana de Arco*, podía ser calquera outro(5) sen a necesidade de que o público a coñeza de previo, pois é o impacto visual, a forza da imaxe e o seu enlace coas anteriores e as seguintes o que lle dá a Godard unha marca distinta dos seus compañeiros de oficio e que fan do cinema do director suízo unha necesidade de vida.

O filme acada a máxima intensidade nos momentos que se achegan ao final, cando Nana decide deixar a Raoul e o seu novo amado lle le un cacho da tradución de Baudelaire de *O retrato oval*, de E.A.Poe. É aquí cando nos transformamos nós tamén en filme e imos sentindo as palabras que emprega Poe por medio de Godard -sempre Godard achegándonos a herdanza- e é cando nos esquecemos de que se nos está a falar e sentimos o que Nana, que axiña chega a luz ao final do camiño e que nos cega

do forte que era o escuro que tiñamos antes. E o espello que nos volve o ollar escacha nese intre; cando Anna Karina se descobre a si mesma o que é -unha mercadoría, e non só dos seus proxenetas- resulta tarde de máis.

Filma por tanto Godard as súas obsesións e a modernidade que garda dentro de si, anticipando a moda de hoxe e adferíndose á arte pop nos anos 60, resultando de todo o conxunto un filme cunha actualidade e vixencia sorprendente pra quen non coñeza a obra de Godard e gratificante sempre pra os máis devotos, e que precisamente polo embarullado de todo o cinema feito dun tempo a esta parte aparece moderno, radical e inconformista, dando pé a reflexións sobre o que hoxe en día se fai cunha cámara e mandando calar a todos os que o acusan de embiguiso(6). Se pra JLG "a fotografía é a verdade e o cinema a verdade 24 veces nun segundo" (*O soldadiño*), certo é que en *Vivre sa vie* se sinten eses latexos que nos fan escoitar os nosos propios. **Ramiro Ledo Cordeiro**

(1) unha crítica que nunca deixou de exercer, pois os seus filmes pódense considerar ensaios sobre a arte do cinema, o mesmo cós seus escritos teñen a vocación dende o seu nacemento de ser filmacións.

(2) a coñecida e polémica *Nouvelle Vague*, que marcou un punto de inflexión no cinema dende a redacción dos Cahiers (fundados en 1951) cos seus "cinco" redactores (François Truffaut, Jean Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette e Claude Chabrol) e os seus achegados (dende Agnès Vardá até Alain Resnais) e que se desenvolveu coma un movemento (sempre disperso, mais guiado tamén sempre por unhas referencias comúns) dende a "explosión" do festival de Cannes en 1959 até mediados dos anos 60.

(3) apreciación esta absolutamente persoal, pois existen contadísimas ocasións nas que un filme consegue calar fondo no espectador e facer que este caia na conta de que o cinema non é outra cousa ca un medio de empatar os sentimentos entre o autor e o espectador. É dubidosa, polo tanto, calquera cualificación de obra mestra nun filme atendendo só á súa perfección técnica, o tratamento da historia, a construción dos personaxes, as actuacións, o ritmo,... xa que se ben son fundamentais todos estes parámetros pra avaliar a cualidade dun traballo, non chega a suma deles pra obter un resultado seguro.

(4) e cun final tamén común aos seus primeiros traballos.

(5) a intención inicial de Godard era empregar as imaxes do *Pickpocket* de Bresson ou as de *O testamento de Orfeu*, de Jean Cocteau, e mesmo cando xa todo estaba disposto pra lle tomar en préstamo a Robert Bresson unha mostra de *O proceso de Xoana de Arco*, cambiou de súpeto as previsións e optou polos primeiros planos de María Falconetti, que revelarían unha boa parte da intención do filme e que axudarían enormemente a lle dar a Anna Karina un tratamento coma o que von Sternberg lle deu en agasallo a Marlene Dietrich na etapa en que os dous estiveron xuntos ou mesmo coma o de Rossellini a Ingrid Bergman durante a súa relación.

(6) na súa constante capacidade de renovación, mesmo do seu propio estilo, foi o único cineasta que deu en filmar un autorretrato (*JLG/JLG*), algo que se pensaba gardado en exclusiva pra os fotógrafos ou os pintores, e que é empregado pra aldraxar a súa personalidade por parte dos moi numerosos detractores que ten.

Filmes citados:

A paixón de Xoana de Arco (*La passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, Francia, 1928)

O proceso de Xoana de Arco (*Le procès de Jeanne d'Arc*, Robert Bresson, Francia, 1962)

Até o derradeiro folgo [Ao final da escapada] (*À bout de souffle*, Francia, 1959-60)

Pickpocket (*Pickpocket*, Robert Bresson, Francia, 1959)

JLG/JLG (*JLG/JLG autoportrait de décembre*, Francia, 1997)

O testamento de Orfeu (*Le Testament d'Orphée*, Jean Cocteau, Francia, 1960)

O soldadiño (*Le petit soldat*, Francia, 1960)

Pierrot o tolo (*Pierrot le fou*, Francia, 1965)

Unha muller é unha muller (*Une femme est une femme*, Francia, 1961)

Título orixinal: *Vivre sa vie*: film en douze tableaux; **País:** Francia; **Ano:** 1962; **Duración:** 80'; **Director:** Jean Luc Godard; **Guión:** Jean Luc Godard, Marcel Sacotte; **Productor:** Pierre Braunberger; **Música:** Michel Legrand; **Canción:** Jean Ferrat; **Fotografía:** Raoul Coutard (en B/N); **Montaxe:** Jean Luc Godard, Agnès Guillemot; **Deseño de vestuario:** Christiane Fageol; **Maquillaxe:** Alexandre, Simone Knapp, Jacky Reynal; **Axudante de dirección:** Jean Paul Savignac, Bernard Toublanc-Michel; **Son:** Guy Villette, Lila Lakshmanan, Jacques Maumont, Jean Philippe; **Efectos especiais:** Jean Fouchet; **Producción:** Films de Pléiade, Pathé Cinéma; **Distribución:** Panthéon Distribution, Union; **Intérpretes:** Anna Karina (Nana Kleinfrankenheim), Saddy Rebbot (Raoul), André S. Labarthe (Paul), Guylaine Schlumberger (Yvette), Gérard Hoffman, Monique Messine, Paul Pavel, Dimitri Dineff, Peter Kassovitz, Eric Schlumberger, Brice Parain, Henri Attal, Gilles Quéant, Odile Geoffroy, Marcel Charton, Jack Florency, Mario Botti, Jean Ferrat, Jean Luc Godard (voz de E. A.Poe), Gisèle Hauchecorne, Jean Paul Savignac, Lazsló Zsábó.

Cousas vistas e oídas. Con humilde respecto. Así presenta a película os instantes sen que os protagonistas desvelen a presenza da cámara nin denunciaren abertamente esa sorte de desterro que sofren e conta Guerin engrandecendo o cotiá. Así amosa a vida e morte do Raval barcelonés, ou o Chino, enmarcando a súa historia no século que como unha esquina dobramos, olvidando. E loitando contra esa tendencia a anestesiarse a memoria, inmortalizando o xesto máis humano dun barrio que está a ser devorado e atopa no cine a única esperanza de permanecer, compón o director o seu maior mérito.

Envolto no ton documental, esquivando a gratuidade dunha visión superficial e a victimización dos programas de sucesos, non hai senón vida, ca súa pobreza, a súa dor, o seu sorriso, enchendo a pantalla. Mulleres en bata nas prazas, palillos na boca, sombreiros desgastados, chaquetas no chan; vida, á fin, colgando das paredes vellas, diante dos ladrillos que angostan os camiños para que non borren os coches as pegadas dos pés. Bueno, salvando a policía.

Vexo, nun paseo que non sería igual de non ter visto "En construcción", a roupa nas fachadas, as cores que aliñan o marrón de anos dos ladrillos, a voz de quen puido perdela, a invención de postais para un xornal de aire. Novelando os segundos cunha precisión obxectiva que trenza o ánimo do espectador cas rúas estreitas que tinguen a metraxa de ollos ensanchados, xestos inabarcables e a obriga de emocionarse cas pequenas cousas, a lembranza da película ralentiza os meus pasos. A xente pasa con cadanseu travelling a dúas pernas para recorreren Chaouen, Pekín, San Roque ou Hospitalet. Ou Barcelona. Camiño de vagar, paladeando as localizacións, como o papón que nunca tivo unha cámara, atopando en cada rostro un protagonista e sentindo, por se acaso, a carteira baldeira no peto.

Ten esta zona a ben ofrecer unha serie de baixos que deben levar con ese aspecto dende hai tantas xeracións como parece. Relocen todos, sendo cada caso máis peculiar e característico, case exclusivo, e aparecen dominados por unha desorde sen présa, unha pequena quentura tranquila que alumea a sombra dun século que vén afeito á vertixe dixital. Avanzo. Pellízco a fachada do edificio novo que estivo "en construcción", para vencer a sensación de irrealidade. Non, non é unha ilusión óptica. Un banco xa ocupou un baixo, despersonalizándoo coa celeridade que marca a uniformización imposta deste século que empeza, que borra barrios.

Lembro ese estúpido anuncio dunha institución bancaria sobre certa "xente con quen falar" (que resultan ser precisamente eles). Esa suposta sencillez oponse á honestidade deste documental, que entende o estado do benestar coma unha



mentira esvaída en bancos de madeira e miradas que escarvan no día a día. Marcho, sentindo a carteira baldeira no peto que teme máis ó novo baixo que ós vellos trucos. Lembro os gatos acochándose nos buratos de entre as pedras que choven da obra, e vexo un camareiro secando as mans: paréceme un heroe.

Non reparei, vendo a película, no ton sen medida dos piropos que adoitan saír dos andamios rebosando saúde, e aínda estou agradecendo a sutileza con que se nos presentan as picardías galantes do encofrador que xoga coa mirada da rapaza que xa estará vivindo noutro barrio, ou a conversa do galego e o marroquí, que recorre dous modos de relacionarse, entender a vida, rir; o vagabundo lexitimado, a rapaciña intelixente ou a parella que case conduce e pecha o documental cun paseo memorable.

É difícil falar dun entramado ficticio, por moito que haxa quen defenda a tese da búsqueda da ficción na realidade, para delimitar o fío que tensa as pupilas do espectador, quen só precisa de dous ollos e dúas orellas para deleitarse cas dúas horas dun milagro que consegue facer soñar vidas arredor dun barrio case ignorado. A queda percepción do tempo é contagiada a través da honestidade dun sopro de luz realista na pantalla, e tal concepción do ritmo xoga coas cores para amosar as rúas, cheas de fotos que ilustran a crónica dun cambio non só urbanístico, nun exercicio impecable que lexitima a elaboración cinematográfica da realidade, inventa en cada persoa unha personaxe inagotable e ubica nas butacas a contaxiosa creatividade do paseo dun observador sensible. Un paseo de dous anos, eso si; un privilexio. Un privilexio posto en boas mans. Tucho Bazarra.

Título orixinal: En Construcción; **Ano:** 2001; **Duración:** 130 min.; **Nacionalidade:** España, **Xénero:** Documental; **Cor:** Reparto: Juana Rodríguez (rapaza), Iván Guzmán (rapaz), Juan López (encargado), Juan Manuel López (fillo de encargado), Santiago Segade (albanel).
Dirección: José Luis Guerin; **fotografía:** Alex Gaultier; **guión:** José Luis Guerin, **producción:** Antoni Camin



Cada vez que se estrena a última película dun director consagrado, existen dous tópicos ancestrais no discurso dos críticos: pódese dicir que supón un xiro na súa carreira ou ben, as máis das veces, recíbese como a síntese corrixida e aumentada de tódalas súas inxerencias. A través destes mecanismos, algúns aforran tempo para rumiar a película, e converten o seu texto nunha enumeración de semellanzas entre a nova obra e o resto da filmografía.

Mulholland Drive está recibindo dos críticos estatais máis coñecidos un tratamento idéntico. Por suposto que nos seus fotogramas resulta doado detectar 1/ unha estrutura serial de liñas argumentais abertas (*Twin Peaks*, TV, 1989), 2/ a espiral de historias superpostas con fuga psicocénica (Estrada perdida, 1996), 3/ os espacios envolventes (o clube Silencio é herdeiro daqueles outros de *Veludo azul*, 1986, ou *Twin Peaks*), 4/ os personaxes sobrenaturais (Cowboy como replicante da muller do radiador de *Eraserhead*, 1976, de Bob en *Twin Peaks*, do Mystery Man de *Estrada perdida*...), ou por último 5/ a clásica marca *lynchiana* da irrupción do fantástico nunha trama supostamente realista (*Veludo azul*, *Corazón salvaxe*, 1990, *Unha historia verdadeira*, 1999). O problema é que estas listaxes (con máis literatura, menos sistematizadas e máis extensas ca este exemplo) quédanse normalmente na realización intelectual dos críticos (por amosar outra vez as súas cualidades de detección e relación), e na dos lectores, menos culpables, louvados por estes textos na medida en que recoñecen cada unha das referencias.

Outro recurso canónico desta caste de crítica cinematográfica é explicar os procesos de elaboración de cada filme, especialmente cando están cheos de polémica e dificultades. No caso de *Mulholland Drive*, a súa accidentada historia é tentadora: o produto comeza como serie (de aí as infinitas mencións a *Twin Peaks* e á estrutura de variacións e personaxes múltiples na súa primeira parte), a cadea de televisión (ABC) rexeita o

piloto por incomprendible, os franceses mercan os dereitos e financian novas escenas para convertela en película¹, a montaxe definitiva triunfa en Cannes...

Se aceptamos que o proxecto vital máis importante do ser humano é a creación e comprensión da propia personalidade, no caso dun artista esa máxima trocarase pola creación dunha estética e universo propio. Dende ese punto de vista, todas esas informacións son imprescindibles. Pero ó mesmo tempo, deixan baleiras moitas áreas de interpretación, que non necesariamente teñen que ficar reservados ós intelectuais. A sonda de "película incomprendible" que arrastra *Mulholland Drive* funciona moi ben como estratexia de marketing, pero é inmerecida en comparación con outros filmes de Lynch. Cando o director dixo que "o argumento é extremadamente lineal"² non pretendía introducir aínda máis incertidume.

Cómpre que alguén diga cando menos, disimuladamente, para non expoliar o sentido da película, que na primeira parte (o episodio piloto) Lynch configura un bo exemplo (que tampouco fai falla calificalo de maxistral, aínda que o sexa) de como aplicar os mecanismos psicolóxicos de reconstrución de acontecementos que todos empregamos algunha vez, cavilando no que podería ocorrer se non pasara o que pasou... (Algo moi semellante ó que amosa, dun xeito máis evidente e torpe, Nanni Moretti en *O cuarto do fillo*). Esas dúas horas están cheas de ambigüidade, unha mestura deconstruída de realidade, ficción e fantasía que o espectador descifrará tras unhas cantas conversas con amigos e un esforzo non tan titánico como queren facer pensar. Efectivamente, "todo o que ocorre está alí, diante túa, na pantalla"². Lynch engánanos cun efectivo truco (que non trampa), semellante na súa simplicidade e estrutura ó de *Pulp fiction* (Quentin Tarantino, 1994) ou ó de *O clube da loita* (David Fincher, 1999): o máis verosímil resulta ficticio, mentres que o que nos descoloca, a segunda parte, é toda real. E detrás dese envoltorio non está A NADA, da que tanto se lle acusa á xeración da posmodernidade (Lynch, os irmáns Coen, Cronenberg, Jarmusch, Tarantino, Burton, etc.). Esa estrutura non oculta, senón que desvela gradualmente a sólida e sórdida historia de Diane (que Naomi Watts tamén amosa coas sucesivas "capas" da súa interpretación). Ben quixeran directores mediocres como os "oscarizados" (estúpida palabra con exclusivas finalidades comerciais) Howard, Cameron, Minghella e un desagradable longo etcétera ser quen de darlle a volta a un guiión aberto (a serie) para convertilo nunha película con extraordinaria e laberíntica coherencia. Iván Villarrea.

(1) Francia converteuse ó longo dos a nos 90 nun "Hollywood para intelectuais", como proba non só este caso. Basta reparar na produción dos últimos títulos de Kieslowki, Kusturica, Angelopoulos, Iosselianni...

(2)Declaracións de David Lynch a Gabriel Lerman en *Dirigido*, xaneiro 2002.

Filmes citados:

Twin Peaks (*Twin Peaks*, David Lynch, TV, USA, 1989)
Estrada perdida (*Lost highway*, David Lynch, USA, 1996)
Veludo azul (*Blue velvet*, David Lynch, USA, 1986)
Eraserhead (*Eraserhead*, David Lynch, USA, 1976)
Corazón salvaxe (*Wild at heart*, David Lynch, USA, 1990)
Unha historia verdadeira (*The Straight story*, David Lynch, USA, 1999)
O cuarto do fillo (*La stanza del figlio*, Nanni Moretti, Italia, 2001)
Pulp fiction (*Pulp fiction*, Quentin Tarantino, USA, 1994)
O clube da loita (*Fight club*, David Fincher, USA, 1999)

Francia/USA 2001. 146'. **Dirección e guiión:** David Lynch. **Reparto:** Naomi Watts (Diane/Betty), Laura Elena Harring (Camilla/Rita), Justin Theroux (Adam Kesher), Ann Miller (Coco), etc. **Fotografía:** Peter Deming. **Música:** Angelo Badalamenti. **Montaxe:** Mary Sweeney. **Deseño de produción:** Jack Fisk. **Produtores:** Alain Sarde, Mary Sweeney, Neal Edelstein, Michael Polaire e Tony Krantz.

A pesar de cumprirse xa os dez anos da estrea en cine de *O sol do marmeleiro*, este filme semella hoxe completamente contemporáneo ós nosos días conservando unha gran dose de modernidade. Quizais sexa debido á pobreza nas producións cinematográficas do estado español (e fóra del) nesta última década ou ó feito de se-lo último filme que ata o momento lle permitisen realizar a Víctor Erice. Sen embargo, semella que o principal elemento que singulariza o filme é o tratamento que, dende o punto de vista cinematográfico, realiza Erice do proceso de creación artística e a configuración dun espazo sereno e contemplativo que fará que o espectador vexa, a través da ollada de Erice, e dunha maneira á vez pausada e apaixonada, a creación que Antonio López (o pintor) leva a cabo; non tanto a realización do cadro en si, como a conformación dunha realidade propia a partir da realidade obxectiva (se é que esta existe).

Podería dicir alguén que o filme é unha descrición do proceso de elaboración dun cadro. Sen embargo, Erice dálle unha volta de torca a este enfoque, pasando a introducirnos no universo creador de Antonio López, universo que nos levará a ver (á par do pintor) nun marmelo un obxecto artístico, visualmente hipnótico e de aplastante beleza plástica. Pero, para levar a cabo esta implicación, Erice non vai explicitar absolutamente nada, non vai indicar nin sinalar, simplemente contempla. Será a súa mirada a que permita ver ó espectador.

Esta actitude de espera por parte de Erice, de observación e aprendizaxe mediante a cámara (que se opón á posta en escena provocada, baixo ideas preconcebidas non experimentadas) conecta de cheo con algúns dos principios básicos do director francés Robert Bresson sobre o cinematógrafo¹. Sen embargo, aquí semella se cadra máis necesario falar da relación do filme co cine documental. Resulta rechamante a adopción de técnicas propias do documental cinematográfico por parte de Erice neste filme. A finalidade deste tratamento cinematográfico é múltiple. Por un lado, o director tenta roda-lo filme dende unha mirada pura e allea de prexuízos, tentando amosar un mundo (o que transcorre neste patio) alleo ó público, sen ningún tipo de elemento externo: nin música, nin actores, nin movementos de cámara artificiais. Por outro lado, Erice coloca a cámara non só coa finalidade de filmar, non só para facer unha película, senón que a emprega como medio de coñecemento e investigación. Será desta maneira que Erice non realice unha representación da realidade, non se limite a describir accións, senón que investigará (e nós con el) sobre os obxectos e asuntos que tente captar; neste caso a creación artística personificada en Antonio López. Este papel de director-explorador² fai que Erice descoñeza de antemán cal será a evolución dos acontecimen-



tos, co que o filme irase descubriendo na rodaxe e comezarase a conformar cando esta xa estea avanzada. Será pois este mecanismo cognoscitivo e a limpeza na ollada de Víctor Erice o que nos permite chegar sen reservas á realidade que conforma o espazo creador que López precisa acada-lo seu propio universo.

Á hora de recrear o ambiente plácido e sereno da casa en relación á pintura do marmelo (que en todo momento será o punto de referencia espacial da película) serán básicos dous elementos. Un deles é a amizade, transmitida en cada saúdo e en cada mirada de López cara ós seres do seu entorno. A súa afinidade con Enrique Gran, constituída en torno ó seu amor á pintura pero que se amosa moito máis profunda pola harmonía das súas conversas e a serenidade e a ausencia de crispación coa que ámbolos dous tratan a vida. A relación coa súa muller, constituída no filme por olladas e por pequenas palabras que á fin resultan moito máis expresivas e afectivas que calquera filme autodenominado romántico. Especialmente emotiva resulta a escena na que a parella prepara o lenzo transmitindo neste intre unha gran paixón pola arte da pintura e, á vez, pola súa parella. Outro elemento que configura todo o filme e que condicionará a nosa lembranza da película é o sol. A luminosidade da película, convírtese nun elemento estético con valor engadido, a equiparación entre Erice e Antonio López, xa que o director tentará captar coa cámara o que o pintor busca plasmar no lenzo.

Pero todo este coidado polo ambiente é pola pureza na filmación non é gratuita; está destinada a que nós poidamos chegar a comprender o funcionamento da mente de Antonio López á hora de transformar en arte o tanxible. Así, habería que encadrar o filme cara a un estudio da percepción artística e un xogo de perspectivas. Será a mirada analítica do pintor, a que provoque que un elemento concreto sobrepase a súa identidade obxectiva para converterse nun motivo artístico case vital. Esta ollada cara ó mundo dende a perspectiva do creador, nola amosa Erice coa súa cámara, coa súa mirada, configurando deste xeito un mundo propio que só ten sentido dentro do enfoque vital que o director lle confire ó traballo de Antonio López. Por tanto, hai un dobre xogo de miradas, a de López cara ó marmelo e a de Erice cara á mirada de López.

Desta maneira, *El sol del membrillo* podería considerarse un estudio sobre o sentimento artístico e a ollada do creador. Sen embargo, esta idea remata confluindo, ó mesmo tempo, nunha reflexión vital na que Erice relativiza a importancia da realidade material, primando en todo momento a perspectiva dende a que esta sexa tratada. Juan Gómez

(1) "Non hai que buscar, hai que esperar", "Filmar é colocarse nun estado de ignorancia e curiosidade intensas e, non obstante, ver as cousas antes" (Notas sobre o cinematógrafo, Robert Bresson).

(2) Papel que conecta de maneira evidente coa concepción cinematográfica de Robert Flaherty, para quen a cámara era un modo de coñecemento e de profundizar na realidade na que tentaba afondar.

A imprescindible obra de Max Ophuls aínda soporta a indiferencia dun importante sector da crítica e de moitos afeccionados ó cinema. No

centenario do director, parece máis que obrigado lembrar a súa traxectoria e visitar o seu irrepetible universo creativo.



“Cando Ulises fala do mar inconmensurable e da terra infinita, é verdadeiro, é humano, entrañable, íntimo e misterioso. ¿De que me axuda poder repetir agora que a terra é redonda?”

Werther J. W. Goethe

Mudou tantas veces a escrita do apelido de Max Oppenheimer coma a nacionalidade de Sarrebruck, cidade industrial na rexión do Sarre (1) na que naceu o 6 de maio de 1902. A finais da década dos anos 20 converteuse en Ophuls (só con diérese nos créditos dos seus filmes alemáns) para desmarcarse da grande empresa téxtil do seu pai *Oppenheimer*, durante os anos amargos do nazismo, no exilio estadounidense, os pouco escrupulosos produtores de Hollywood rebautizárono Opuls.

“A miña cidade natal tivo o privilexio de ser tanto francesa coma xermana segundo o sabor da historia, circunstancia que explica sen dúbida a miña posición algo lixeira perante certas cuestións políticas”, escribe Max Ophuls nas súas memorias. Os seus filmes, aínda que normalmente considerados -e inevitablemente reducidos, ó tratarse dunha etiqueta coma todas estéril- so o cualificativo de “europeos”, emerxen entre as normas non escritas do cinema estadounidense e mailo do vello continente, libres de fronteiras definidas. A obra do director franco-alemán (imos deixalo así) dificilmente pode ser encadrada nunha corrente ou xénero determinado, con seguridade unha das causas do seu vergonzoso esquecemento ata hai pouco (2).

Aínda que *Atrapados* ou *Almas nías*, da etapa nortamericana, adquiren elementos do *noir*, a idiosincrasia de Ophuls impoñe verbo do resultado final, disímil do filme negro dos anos 40 ou 50. Tampouco o impreciso termo “melodrama” acaba de lle facer xustiza ás longametraxes de produción francesa, véxase *Madame de ...* ou *Lola Montes*, nas que protagonistas e feitos aparecen nimbados por un destino fatal, característica propia das traxedias.

Cómpre buscar as influencias de Ophuls, máis que no celuloide -que habelas hainas, coma Murnau- noutros espacios creativos: a arquitectura barroca, a ópera, o clasicismo francés, o romantismo ou o teatro alemán. Precisamente a arte dramática será un dos principais puntos de interese do mozo Oppenheimer, atrapado primeiro pola vocación de actor deica mediados dos anos 20, director logo no Novo Teatro de Francfort e no Teatro Municipal de Breslau (3). Os decorados dos seus filmes, exuberantes e estudados mesmo nos detalles máis pequenos, dimanan destes anos e exercen na pantalla unha sorte de traballo actoral xunto cos personaxes.

A crítica do momento acusou a Ophuls de hedonista e



frívolo, de autor de operetas artificiosas e elegantes ategadas de champanña e rosas, unha impresión absolutamente falsa que semella referida ó director de *Sissy Emperatriz*. Os filmes do franco-alemán son un extraordinario proceso de creación continua no que os personaxes medran psicolóxicamente pouco a pouco; as emocións e relacións sempre lle interesaron máis que a trama narrativa. Ophuls evita desequilibrios e grandes sobressaltos, pero debuxa a obra cunha exquisita sensibilidade ata acadar un conxunto final delicado e intenso ó mesmo tempo.

O pesimismo advertido

Tralo incendio do Reichstag en 1933, Max Ophuls e a súa familia foxen do gume do nazismo cara a Francia, onde obtén a nacionalidade en 1938. Dous anos despois comeza a rodar na fronteira española o filme de propaganda política *De Mayerling a Sarajevo* e intervén contundentemente na radio francesa en contra do réxime fascista alemán (4). A familia Ophuls inicia en Marsella un duro periplo que pasa por Suíza e Portugal e finaliza na outra beira do Atlántico.

Aínda con excepcións, a meirande parte de realizadores, escritores e actores refuxiados nos EE. UU durante a Segunda Guerra mundial foron contratados nun primeiro intre cun salario fixo para logo seren desprezados polas produtoras, que non confiaban na súa capacidade para adaptarse ás esixencias do mercado cinematográfico nortamericano. Ophuls experimentou unha profunda incomodidade neste tempo de exilio, no que firmou catro filmes: *A conquista dun reino*, *Carta dunha descoñecida*, *Atrapados* e *Almas núas*. Foi ademais apartado da dirección de *Vendetta*, longametraxe producida polo todopoderoso Howard Hughes para a R.K.O e finalmente rematada por Melchior G. Ferrer.

“Unha das súas cualidades que sempre me impresionaron era a súa sensibilidade coas palabras inglesas, se consideramos que o inglés non era a súa lingua e que o falaba con pouca fluidez e reparando pouco na construción gramatical. Pola contra, tiña un oído delicado e nunca ficaba satisfeito cunha palabra ou unha frase dun diálogo ata espreser a tonalidade exacta coa que expresar determinada idea ou emoción” (5), comenta Howard Koch, guionista de *Carta dunha descoñecida* co que trabou unha forte amizade.

Joan Fontaine e William Dozier, matrimonio por entón, formaran a súa propia distribuidora, vencellada ó Universal Studio, e decidiron producir a adaptación ó cinema do texto orixinal de Stefan Zweig. Max Ophuls, por recomendación de Koch, foi o escollido para encargarse da dirección. A marabillosa Joan Fontaine, daquela unha das actrices con máis prestixio de

Hollywood, fíxose co papel principal.

A historia transcorre en Viena no ano 1900, cando Stefan Brand, outrora famoso pianista que agora describe unha irremediable parábola cara ó fracaso, recibe a carta dunha muller ausente nas súas lembranzas coa que mantivo unha relación no pasado. Brand fora sen embargo o leit motiv existencial de Lisa (“fun á túa casa a ofrecerche a miña vida e ti non me recoñeches”). O flash-back sérvelle a Ophuls para contar o devir e circunstancias dos dous personaxes e mailas interseccións das súas liñas vitais.

Mención aparte merece a sublime actuación de Joan Fontaine, que interpreta maxistralmente tanto a unha Lisa adolescente impulsada pola inocencia coma a unha Lisa madura que fica atrapada -e atormentada- polos límites da realidade. “Un home de experiencia é un neno destruído”, sostíña o director franco-alemán, que plasma en cada fotograma de *Carta dunha descoñecida* unha amargura amorosa alimentada inconscientemente pola ilusión. “Era un home extremadamente preocupado, direi mesmo que pesimista. Afirmou unha vez que o pesimismo advertido, capaz de ser controlado, permitíndonos deste xeito apreciar a vida, era o modo máis adulto de encarar as cousas”, recorda o seu fillo Marcel.

Ophuls organiza no filme unha festa visual que exemplifica o seu brillante e delicado estilo detrás da cámara. Planos longos en movemento (non confundir co plano-secuencia) trazados con harmonía, que acompañan a Lisa e a Stefan Brand pola escaleira dun bloque de apartamentos de Viena e establecen un universo paralelo onde o tempo a penas se deixa sentir e o espacio está limitado. Para o franco-alemán, o mundo é un espectáculo perante o cal o artista está en perpetuo estado de admiración, mais nunca fica inerte ós ollos deste; aínda que non castiga ós actores con primeiros planos, cun *modus operandi* paralelo ó de Renoir, afonda máis nos sentimentos que na acción.

Os executivos do estudio cortaron sen o seu consentimento vinte minutos de filme, afortunadamente restituídos trala insistencia do realizador. “Unha cousa que se aprende coa experiencia é que o tempo do reloxo ten pouco que ver co tempo de duración dun filme. Se se mantén esperto o interese do espectador, o tempo do reloxo ten pouca importancia (...) *Carta dunha descoñecida* esixía polo súa natureza un ritmo lento e unha atención minuciosa na construción do ambiente. O que fixeron os executivos foi quitarlle á historia moita da carne que recubría os ósos”, afirma o guionista Howard Koch.

Os voitres do departamento de vendas da Universal consideraron *Carta dunha descoñecida* un filme estranxeiro e, despois dunha case inexistente promoción e do predicible fracaso comercial, outorgáronlle os dereitos de explotación a unha cadea de distribución inglesa de terceira categoría. Un dos editores do prestixioso *Sight and Sound*, de visita nunha pequena cidade onde se exhibía a longametraxe, quedou non só fascinado pola intensidade desta obra mestra, senón tamén abraiado polo trato que se lle concedeu. A revista apoiou o filme e non tardou moito en ser proxectado nas principais capitais europeas.

Bordeando o cinema negro

“Encántame o pasado. É moito máis tranquilo có presente e moito máis seguro có futuro”. *A Ronda*

A diferenza do que sucede coas restantes pezas da súa obra, en *Atrapados e Almas nías*, os derradeiros filmes de Ophuls en Hollywood, adquire un papel protagonista a sordidez da vida, ata entón ben camuflada so a elegancia do estilo e o halo de civismo que envolvía as imaxes. Ocorre que os feitos non se desenvolven na Viena de principios de século, nin na corte de Luís II de Baviera, nin na Francia de Guy de Maupassant, senón nun presente desprovisto da clase de antano. Se cadra tamén inflúe a tensión que agroma no franco-alemán por ter que rodar no exilio nortamericano, sometido a presións comerciais e financeiras.

Ámbolos dous filmes descansan sobre inequívocos trazos ophulsianos pero toman aspectos do xénero negro, corrente principal do cinema estadounidense da época: visualmente son escuros, mesmo claustrofóbicos, e os personaxes son tamén os menos idealistas e os máis desesperados. Agás no caso do romántico (e non nun senso amoroso) Martin Donnelly de *Almas nías* (James Mason), agora a cámara mostra á exemplar nai Lucía Harper (Joan Bennet) sorprendida polo son dun reloxo mentres arrastra un cadáver pola praia; ou ó desequilibrado e violento multimillonario Smith Ohlrig (Robert Ryan) de *Atrapados*. Sen embargo a violencia, a mesquindade ou a covardía, por poñer tres exemplos, endexamais abandonaron a filmografía do director, simplemente ocupaban un lugar secundario.

Recibiron o menosprezo as dúas obras nomeadas por non responderen ó paradigma cinematográfico do franco-alemán, por seren "pouco características". Mesmo houbo quen quixo ver no realizador certa actitude lucrativa detrás da cámara para integrarse na corrente principal do momento. Un visionado sen prexuízos certifica, nembargantes, a singularidade dos filmes e a inapelable mestría na dirección.

As mulleres infelices

Por máis que fora Ophuls un moralista, nunca foi amigo de solemnidades ou nostalxias polo pasado. Conta o seu fillo Marcel que "diante dos demais o seu comportamento era o propio dun compañeiro de xogos ou dun *clown* do teatro. Pensaba que certa lixeireza ou un rostro ledos son formas de cortesía. Por nada no mundo tería revelado en público os seus sufrimentos ou rancores. Dito isto, era a antítese dun home frívolo. De feito vivía extremadamente atormentado e angustiado". Aínda que versaba sobre derrotas e fracasos, tampouco estivo o cinema do franco-alemán desprovisto de hilaridade e situacións amables, coma os homes do segundo episodio de *O Pracer*, que intercambian palabras animosamente diante da porta do prostíbulo baldeiro, ou os serventes das portas da ópera en *Madame de...*, en eterna purga coas entradas intempestivas do xeneral André de ... (Charles Boyer).

E a pesar da súa condición de moralista antes mentada, a visión do realizador respecto dos seus personaxes non é cruel ou virulenta, nin os utiliza para acadar burdas caricaturas ou moralexas de dubidoso gusto. Pola contra, o espectador empática coas protagonistas da acción, e escribo as protagonistas porque as mulleres adoitan ser o eixo fundamental dos filmes de Ophuls. Segundo Claude Beyle, "podería escribirse un subtítulo no conxunto da súa obra: defensa e ilustración da muller infeliz" (6).

O franco-alemán erixiuse nun apóstolo do mundo fem-

inino, un dos máis sutís retratistas da muller na sétima arte, fose esta rapariga da rúa ou condessa (ou as dúas cousas, coma Lola Montes). As heroínas ophulsianas acadan a glorificación despois de teren descendido a niveis supostamente degradantes, porque "dan o corpo e conservan a alma, ou máis exactamente, atopaban a alma trala entrega dos seus corpos" (7). Deste xeito, canto máis fracasan sentimentalmente, máis honestidade despiden. Velai a Condessa Louise de ... (Danielle Darrieux), que resulta exaltada na derradeira parte de *Madame de...*, unha vez foi repudiada polo seu amante.

De forma semellante ó que ocorre en *Dies Irae* ou *Gertrud*, de Carl T. Dreyer, as protagonistas descúbrense sometidas a un ríxido entramado social que afoga os seus desexos amorosos. O matrimonio por conveniencia perflase primeiro coma un refuxio contra a precariedade ou a soedade (Leonora Orglig de *Atrapados*, Lisa Berndle, Louise, Lola Montes ...) para axiña transformarse nun lugar opresivo. E case ningunha das heroínas ten o privilexio de ser feliz no plano amoroso, ou de casar co home que ama, aínda que todas procuran apaixonadamente a felicidade. No cinema de Ophuls, coma no *Werther* de Goethe (8), a intensidade emocional é autodestructiva e a enerxía, pola súa propia natureza, devórase a si mesma.

"Despois de ler os xornais, quedei impresionado cunha serie de novos temas que, directa ou indirectamente, me levaron a Lola: o colapso nervioso de Judy Garland ou as aventuras sentimentais de Zsa Zsa Gabor. Meditei na trágica brevidade das carreiras de hoxe" comentou Max Ophuls en relación con *Lola Montes*. A protagonista da longametraxe, inspirada na bailarina María Dolores Gilbert, acaba por converterse nos derradeiros e tristes días da súa vida no símbolo sexual dun circo. No medio de cada función Lola ten que respostar as preguntas persoais que lle formula o público, lúcida metáfora dos medios de comunicación do momento. A través da historia da bailarina, que recorda ás heroínas de Godard polo misterio que encerra, o realizador franco-alemán constrúe un discurso descarnado da condición humana e da muller. Como apunta o crítico Andrew Sarris, "quizais no cinema de Ophuls as mulleres dominen subxectivamente, mais os homes nunca son degradados obxectivamente". Sen embargo a face lírica e humana sempre supera á moralista e inquisidora.

O reloxo máis pequeno no cumio dunha catedral

En 1955 o franco-alemán dirixirá a citada *Lola Montes*, o seu derradeiro filme, o único en cor e seguramente o máis célebre da súa obra. Trala estrea e unha discreta acollida, un conxunto de persoeiros da arte e da crítica francesa, entre os que se atopaba Truffaut, publica unha carta aberta na que se defende a longametraxe e cualifica a Ophuls de artista de vangarda. Curiosamente, este confesara vinte anos antes que "non teño a pretensión de ser un realizador vangardista. É unha palabra á que lle teño horror porque implica un desprezo pola masa de espectadores. Estou ademais convencido de que mesmo con traballos comerciais pode facerse algo novo".

Dotada dun cromatismo fastuoso, *Lola Montes* amósase coma un prodixio técnico en absoluto gratuito ou aparatoso, con viraxes de cámara de 360 ° e encadres imposibles que recollen tódolos elementos que desfilan pola area do circo. De novo utiliza a figura do narrador, constante nas súas creacións, e

tamén volve a dividir o discurso narrativo en *sketches*, coma en *A Ronda* ou en *O Pracer*. A decoración, que exercera sempre un papel importante na obra de Ophuls, pasa a ser en *Lola Montes* un símbolo esencial. O circo Mammoth, colosal, voluptuoso, en continuo movemento, representa o purgatorio mental da protagonista. Coma unha cárcere con estruturas arquitectónicas magníficas que lle resultan totalmente inútiles ó preso que habita nela.

Ophuls tentaba estimular sempre no espectador o *desexo de ver*, aspecto que estimaba esencial no cinema xa que a súa razón de ser é a imaxe. Peter Ustinov, que encarnaba ó truculento presentador do circo, declarou na revista inglesa *Sight and Sound*: “algúns directores pintan sobre o celuloide, outros son escultores, e hainos que son carniceros. Max era un destilador. O seu espírito e os seus medios de expresión alicerzábanse por completo nos sentidos, perseguía e captaba os efluvios máis suaves e o actor quedaba a miúdo reducido a camiñar de puntillas, coma un monxe enclaustrado”.

Vese interrompida a adaptación que preparaba do romance *Les Montparnos*, de Michel Georges-Miches, polo seu ingreso nun hospital. Algúns amigos comentan que a segunda montaxe que sofre *Lola Montes*, sen o beneplácito do director, inflúe negativamente na súa saúde. O proxecto acaba por ser confiado a Jacques Becker, que en *Montparnasse 19* modifica sensiblemente a idea primitiva. De tódolos xeitos o filme presentará



a dedicatoria “À memoria de Max Ophuls”. O 26 de marzo de 1957 Max Ophuls morre nunha clínica de Hamburgo dunha crise de reumatismo infecciosa que lle afecta ó corazón. Na mesa de cabeceira fica o *Fausto* de Goethe. “A súa técnica era fabulosa, a súa imaxinación visual, opulenta, pero as súas ideas básicas, ben arraigadas, eran efímeras, secretas, microscópicas”, recordaba Peter Ustinov tralo seu finamento; “era o máis introspectivo dos directores, un reloxeiro que ten coma máxima ambición fabricar o reloxo máis pequeno do mundo para de súpeto colocalo no cumio dunha catedral”. Aurelio Castro Varela

1. Dende 1919 ata 1935, a rexión do Sarre, xoguete de disputa de nacionalismos e conflitos bélicos, ficou ocupada polos franceses so a bandeira da Sociedade de Nacións. Un plebiscito en 1935 devolveuna a Alemania, pero de 1945 ó 1 de xaneiro de 1975 volveu a ser gobernada por Francia. Nesta última data, de novo por plebiscito, a R.F.A. fíxose co territorio.
2. Como advirte acertadamente Juan Carlos Rentero, “Max Ophuls é, case que con toda seguridade, o cineasta considerado clásico máis infravalorado da historia do cinema. Ó seu lado, os nomes de Ford, Hawks, Walsh, Chaplin, etc., son uns privilexiados. Mais tamén outros coma Preminger, Fuller, Ray, son moito máis coñecidos –alomenos soan máis “. Ver *Max Ophuls*, VV. AA. Edicións JC.
3. Sen grande entusiasmo ó principio, acaba por converterse nun director dinámico e talentoso. No seu repertorio figuran Goethe, Shakespeare, Tolstoi, Verdi, Mozart e un longo etc.
4. “Sabemos que sofre insomnio, Señor Chanceler. É realmente unha mágoa. Como debe saber, nestes casos, un dos mellores e máis experimentados métodos é contar. ¿Quere probar ese sistema connosco? Un, dous, tres países asasinados... catro cinco, seis, sete, continúe, Señor Chanceler... Conte as súas vítimas en Austria, 100, 200... as de España e de Alemania, 100.000, 200.000... ¿Non consegue durmir? Continuemos logo: as súas vítimas de Checoslovaquia, de Polonia... 1, 2, 3, 4, millóns de vítimas, Señor Chanceler. ¡Despois disto gañou vostede o dereito de descansar! Pode ter a conciencia tranquila. *Guten Abend*, durma ben e teña bos soños. ¡Boas noites, Adolf Hitler!”. Foi tal o impacto deste texto pronunciado por Ophuls que sería retransmitido varias veces e publicado o 3 de xuño de 1940 no *Times* de Londres.
5. Ver “Da escrita ao filme con Max Ophuls”, Howard Koch, en *Max Ophuls*, Cinemateca Portuguesa.
6. Ver “Ophuls, a mulhere e o home”, Claude Beyle, en *Max Ophuls*, Cinemateca Portuguesa.
7. Ver “Ophuls, a mulhere e o home”, Claude Beyle, en *Max Ophuls*, Cinemateca Portuguesa.
8. Goethe supuxo para o realizador franco-alemán o que Shakespeare para Orson Welles, e mesmo dirixiu unha afortunada adaptación cinematográfica do *Werther* en 1938.

Filmografía de Max Ophuls:

- <i>Dann schon lieber Lebertran</i> (1931)	- <i>Yoshiwara</i> (1937)
- <i>Die Verliebte Firma</i> (1931)	- <i>Werther</i> (<i>Werther</i> , 1938)
- <i>Die Verkaufte Braut</i> (1932)	- <i>Sans lendemain</i> (1939)
- <i>Lachende Erben</i> (1933)	- <i>De Mayerling à Sarajevo</i> (<i>De Mayerling a Saraxevo</i> , 1940)
- <i>Une histoire d'amour</i> (1933)	- <i>L'école des femmes</i> (1940)
- <i>Liebelei</i> (<i>Liebelei</i> , 1933)	- <i>The exile</i> (<i>A conquista dun reino</i> , 1947)
- <i>On a volé un homme</i> (<i>Foi roubado un home</i> , 1933)	- <i>Letter from an unknown woman</i> (<i>Carta dunha descoñecida</i> , 1948)
- <i>La Signora di tutti</i> (1934)	- <i>Caught</i> (<i>Atrapados</i> , 1949)
- <i>Divine</i> (1935)	- <i>The reckless moment</i> (<i>Almas nías</i> , 1949)
- <i>Komedie om geld</i> (1936)	- <i>La ronde</i> (<i>A ronda</i> , 1950)
- <i>Valse brillante de Chopin</i> (1936)	- <i>Le plaisir</i> (<i>O pracer</i> , 1952)
- <i>La Tendre ennemie</i> (1936)	- <i>Madame de ...</i> (<i>Madame de ...</i> , 1953)
- <i>Ave María de Schubert</i> (1936)	- <i>Lola Montès</i> (<i>Lola Montes</i> , 1955)

Dirigido por... nº310. Marzo 2002. 3,50€

Este último número da única revista de cinema mensual de gran difusión que se publica en todo o estado e que se salva da queima, ten as eivas dasque calquera publicación coa súa periodicidade é susceptible. Non pode máis que depender da actualidade que lle ofrece un cinema baleiro, seriado e inútil, no que Hollywood segue a mandar (pero agora de xeito distinto a como o facía máis de medio século atrás).

Xúntanse neste número críticas de filmes que a priori posúen interese de seu (a priori porque na Galiza estaban sen estreara no mes de marzo -*Auga morna baixo unha ponte vermella*, de Shohei Imamura; *O home que non estivo alí*, dos irmaos Coen ou *A guerreña da memoria*, de Javier Corcuera-) con filmes decepcionantes e previsíbeis coma o último traballo de Robert Altman, *Gosford Park*, pero que non chegan ao ridículo de filmes que se repiten a si mesmos e entre eles coma todo o resto que merecen o comentario neste exemplar.

Por outra banda, o labor dos críticos de cinema nesta publicación resulta bastante desmerecedor, atopándonos con distintos sectores de opinión que fan que nunha mesma publicación se ensalce en 20 páxinas o estilo de Lasse Hallström (o director, pra os que non o lembren, da oscarizada e absurda *As normas da casa da sádra*) o mesmo que o poden facer con Ingmar Bergman ou con Aki Kaurismäki, por pór un exemplo clásico e outro máis actual. Neste aspecto, leva neste número as de perder o veterano redactor José María Latorre, que realiza unha nefasta (por mal construída) crítica de *Fresas salvaxes*, de Ingmar Bergman, amosando un exemplo de todo o que nunca se debería facer ao escribir sobre cinema: limítase a ir pasando ao papel secuencia por secuencia a historia do profesor Borg sen apuntar nin valoracións persoais nin argumentos que inciten á reflexión persoal pra nos ofrecer simplemente unha inútil descrición que semellou encarar co único propósito de deixar constancia dos filmes que viu e dos moitos escritores que coñece. **Ramiro Ledo Cordeiro**

Nosferatu, nº 36-37 (agosto 2001): Nuevas miradas del cine asiático

Número monográfico moi riguroso. Tanto, que a maioría dos seus artigos falan de películas imposibles de atopar actualmente, no noso país. Ofrece dúas clases de artigos: por unha banda aqueles que repasan os últimos dez/quince anos das diversas cinematografías nacionais de Extremo Oriente (China, Xapón, Vietnam, Corea do Sur, Tailandia e Filipinas); e pola outra, outros adicados ós directores máis representativos de cada ámbito. Esta segunda caste de artigos resultan máis asequibles, xa que falan de autores e películas con maior distribución en occidente: Wong Kar-Wai, Stanley Kwan, Zhang Yimou, Chan Kaigé, Hou Hsiao-hsien, Takeshi Kitano, Hayao Miyazaki e Tran Anh Hung. Probablemente tamén resulten máis interesantes, xa que repasan as súas filmografías completas con certa profundidade e análise. De tódolos xeitos, ninguén pode negarlle á primeira caste de artigos o seu interese exótico e informativo, así como a capacidade de abrir vías de coñecemento para os lectores. **Iván Villarrea**

Cinema e anarquismo, Richard Porton, editorial Gedisa, 2001

Máis que *Cinema e anarquismo*, o autor deste libro, Richard Porton, debería de mudar a orde dos factores do título. En todo caso, chamarse algo así coma *A teoría anarquista e as súas desavincas a través da historia do cinema* resultaría máis acaído. Asemade, fica sobranceiro exemplo do que odia Harold Bloom: aquí o cinema non se xulga de acordo cos seus valores estéticos artísticos (se ben é certo que toda estética implica unha ética e viceversa, afirmou Lukacs). Porén, mínguase toda consideración á corrección política. Anarquista, máis corrección.

Por suposto, o libro de Porton amosa riscos positivos. Cárgase todo o que Vicente Aranda filmou sobre anarquismo non unicamente por inconsistencia ideolóxica, que si, se non por ídem cinematográfica, descobre que a Guerra Civil non foi só guerra, tamén revolución e, amais, non deixa de reverenciar ao Chaplín. **Daniel Salgado**

Robert Bresson. Santos Zunzunegui. Ed. Cátedra. Madrid, 2001. 299 páx. 9,70€

Atopámonos aquí cun libro que se botaba dende hai tempo en falla nas librerías, o mesmo que se bota tamén en falla unha maior facilidade no acceso aos filmes do mestre francés Robert Bresson, finado en 1999. Aparece este traballo de Santos Zunzunegui co gallo se cadra de aproveitar a desaparición do cineasta e amósase o manual máis axeitado escrito en castelán pra todo aquel que teña curiosidade por se achegar ás reflexións de tan insustituíbel cineasta.

Zunzunegui fuxe de pretenciosidades e efectismos, empregando unha linguaxe accesíbel dabondo coma pra nos aproximar unha análise polo miúdo do "sistema do cinematógrafo" nun capítulo homónimo que ocupa o lugar central deste libro e que resulta o máis asequíbel pra todo ao que non se lle presentou nunca a posibilidade de ver un número considerábel de filmes de Robert Bresson. Así, nesta parte non se nos vai desvelar argumento ningún que nos incomode anticipándonos o contido dos filmes, senón que se vai limitar a espertar a reflexión no lector inqueda e a lle explicar a súa visión particular que desposúa a obra bressoniana da tópica espiritualidade que até o momento se lle adoitaba conferir.

Deste xeito, o libro tórnase fundamental pra todo aquel no que o Robert Bresson autor de filmes e pensador esperte un mínimo interese, axudando á reflexión persoal e a matizar, mesmo coa súa relectura, o concepto de cinema na sociedade actual. Complétase este exemplar cunha análise exhaustiva de cada filme e cunha biofilmografía que resulta axeitada pra nos pór no contexto en que Bresson gravou os seus filmes, obtendo un libro que sobresa dentro da irregular colección de libros sobre cinema coa que conta a editorial Cátedra. **Ramiro Ledo Cordeiro**

**París, Texas, B.S.O., Ry Cooder,
[1985]**

Velaquí un elepé que, logo de enmarcar un dos fitos cinematográficos da década dos oitenta, recolle entidade propia como obra pechada, como obra discográfica asumible en si mesma. Porque este Cooder, por outra banda xa previsto nalgun corte -"Dark is the night", nomeadamente- do seu primeiro disco en solitario -Ry Cooder, 1970- leva algo máis que a cantarela televisivo estatal dos "Documentos T.V." Leva unha guitarra slide para nos situar na calor erma que abre *París, Texas*, ese Monument Valley posmoderno, kafkián. Leva o ecoar do egrexio Ennio Morricone e do blues máis soterrado pola historia oficial dos Estados Unidos. Leva o diálogo na cabina do prostíbulo entre Dean Stanton -quen tamén ataca unha señardosa ranchera: "que lejos estoy / del sitio donde he nacido"- e Natasja Kinski que coroa o filme. Leva, se cadra inconscientemente, o que hoxe escoitamos nos Songs: Ohia de *Ghost Tropic*, en segundo que Giant Sand, nos Dakota Suite instrumentais. Leva un vencello axustado con imaxes esenciais e espidas, na, probablemente, derradeira obra mestra gravada por Wim Wenders. D.S.

**Pat Garret & Billy the kid, B. S.O.
Bob Dylan [1973]**

O elepé que gorece "Knockin' on heaven's door" constrúe a soleira da segunda gran idade de ouro do Dylan. Vencido aquel accidente de moto xusto ao remate da súa triloxía magna nos sesenta-*Bringing it all back home, Highway 61 revisited e Blonde on blonde*- a banda sonora do ineludible western de Peckinpah sucedeu ao misterioso *Dylan* -o único, dinque mediocre, a ver quen o cre, disco de Zimmerman que non se reeditou en cedé-. Despois, choverían o *Planet Waves* -con The Band- o desmandado dobre directo *Before the flood* -tamén con The band- e dous cimos de toda a súa carreira, *Blood on the tracks e Desire*. Aínda era 1976.

Certo que *Pat Garret & Billy the kid*, musicalmente, é, sobre todo, a tristura, a nostalxia, o crepúsculo do seu popular tema central. Das moitas versións gravadas por outros, só a cambra extática dos Television no directo pirata *The Blow up* acha altura, mais unha altura diferente.

O resto do elepé redúcese ao minimalismo da música incidental, violíns, banxos, guitarras acústicas e slides, que poñen o sentido ausente, coma algo irrecuperable, no filme de Peckinpah. No que Dyaln, asemade, realiza un sobexo traballo de actor. D.S.

**The Karate Kid, B.S.O.
[1985]**

Case que todo o mundo que viviu a súa infancia nos infravalorados 80, lembrará este filme da colleita do 85, gran ano para o cinema comercial hollywoodiense, como un dos paradigmas do soño americano adolescente; a banda sonora non fai outra cousa senón potenciar ese soño, levado á máxima expresión en "*You Are The Best*", típico tema "ochentero" que potencia a autoestima do máis mediocre, namentres "Daniel Sam" vai acabando con tódolos karatekas da bisbarra (Que éxito!). Ou na non menos destacable "*Young Hearts*", que nos leva a facer monerías para chamar a atención dunha femia un pouco "pija", e así, parvada tras parvada, a rapaza cede ós encantos do parvo de Ralph Macchio, e sona a balada de turno "*Feel The Night*". E así temos unha colección de temas horteras, facilones, obvios, épica barata... pero se nos poñemos a comparar co pop latino ou o pseudo-grunge-hiphop das pelis adolescentes actuais nos decatamos de que o mundo está perdido.

Non a merquei no seu momento e agora está descatalogada. Imprescindible para nostáxicos sen escrúpulos. Sepi

Diccionario George Sadoul. Ed. Itsmo, colec. fundamentos. 492 páx. 8,70€

Georges Sadoul, estudioso de cinema e autor dunha *Historia do cine*, escribe a mediados dos anos 60 o *Diccionario de cine*, centrándose de maneira exclusiva no tratamento dos creadores máximos dos filmes: os cineastas. Sen embargo, á hora de considerar a autoría dunha película renuncia á idea do director como creador exclusivo e absoluto, tendendo cara á idea do cinema como un traballo equipo no que cada membro ten a súa responsabilidade. Desta maneira, a obra non é exclusivamente un diccionario de directores, senón que tamén teñen cabida operadores de cámara, guionistas, decoradores, músicos ou críticos cinematográficos, é dicir, aqueles responsables directos da creación cinematográfica.

Trátase dunha obra relativamente breve (algo menos de 500 páxinas), na que Sadoul realiza unha escolma absolutamente persoal dos filmes que vai comentar de cada director. Así, atoparemos casos sorprendentes como pode ser o de Michael Curtiz, do que nomea dez títulos antes de referirse a *Casablanca*, incluída dentro dunha enumeración precedida da frase: "(...)os seus éxitos comerciais: ... Ó comezo do comentario adicado a cada autor son comúns as adxectivacións que nos definen mediante tres ou catro calificativos a visión de Sadoul sobor do autor (Godar: "inquieto, incisivo, irritante, ambiguo, silencioso).

Non é sinxelo falar dunha orientación concreta ou dunhas preferencias claras en Georges Sadoul, se ben amosa en todo momento a súa inclinación cara a aqueles autores persoais, creadores de obras cun significado que escapa ó universo racional do propio autor. É salientable, asimesmo, a importancia que Sadoul lles conire nas súas páxinas ós documentalistas así como ós precursores e creadores do cinema, descubriendo personalidades de importancia capital para comprende-las orixes e desenvolvemento desta arte, pero que, por determinadas circunstancias non obtiveron o seu merecido recoñecemento.

En suma, atopámonos dinata dunha obra de utilidade para cinéfilos, que pode servir como unha guía rigorosa á hora de profundizar nesta arte do cinema. O feito de que só englobe filmes anteriores a 1975, sumado ás limitacións do espacio, fan que hoxe en día non se poida considerar exhaustiva, senón meramente referencial necesaria para ter coñecemento daqueles personaxes que axudaron a elevar o cinema á condición de arte, pero que, en moitos casos permanecen ocultos para a meirande parte dos afeccionados. Juan Gómez

H. G. Wells ten sido dende sempre un dos escritores máis frecuentemente levados á pantalla: *O home invisíbel*, *A illa do doutor Moreau*, *A guerra dos mundos*... Non embargante, *A máquina do tempo* (se cadra pola ausencia de sentimentos deses empalagosos que promove Hollywood) só ten, a estas alturas da historia do cinema, dúas (ou dúas e media) adaptacións en celuloide.

A primeira delas foi *A máquina do tempo* de George Pal. Esta era unha versión fidel ao libro, pero adaptando habilmente a linguaxe ao xénero cinematográfico. Así, toda a historia estaba construída a base de *flashbacks*, reflectindo con xenialidade o ton de memoria científica que tiña a novela. Os seus dous únicos erros con respecto ao libro serían talvez a necesidade de porlle nome ao protagonista e ese toque *kitsch* da guerra nuclear entre os EEUU e a URSS que non deixaba de lle dar un certo encanto...

Despois, chegaría outra *A máquina do tempo*, de Nicholas Meyer, que daría un xiro total á palabra adaptación. Eiquí, o único tomado da novela é o comezo, trasladándonos despois a unha época máis ou menos contemporánea na que H. G. Wells perseguía a un Jack o destripador que lle roubara o seu invento. Dentro da libre lectura, a película é excelente.

Pero agora, nestes tempos de americanismo forzoso, aparece unha vez máis *A máquina do tempo* (*The time machine*, Simon Wells, 2002), nunha nova versión que pretende ser fidel ao

orixinal, pero pasando polo prisma da puerilidade máis estúpida e ianque. Así, comeza polo feito de converter ao viaxeiro do tempo nun neoiorkino (!) que lembra *O profesor chiflado* de Jerry Lewis e que pretende viaxar no tempo para salvar a vida da súa amada. Todo isto cando un dos maiores acertos do libro era o de estar escrito cunha frialdade científica, cunha ausencia case total de sentimentos. Também reduce a xenial división entre os Eloi e os Morlocks a unha luta entre bos e malos, eliminando nos primeiros toda a súa apatía e o seu carácter salvaxe. Os únicos acertos de esta adaptación son detalles que o director copiou sen meterlles mao da novela ou da película de Pal. Realmente, non hai ningunha razón para que este filme exista.

Malia este tropezo contemporáneo, podemos seguir confiando na obra de Wells e nas viaxes no tempo en xeral para buscarmos grandes filmes entretidos ao mesmo tempo que sublimes. Velaí *Os bandidos do tempo*, *La jetée*, *12 monos*, o primeiro *De volta ao futuro*... Pero esa é outra historia. Iván Cuevas Domínguez



Filmes citados:

- Os bandidos do tempo* (*Time bandits*, Terry Gilliam, 1981)
- De volta ao futuro* (*Back to the future*, Robert Zemeckis, 1985)
- 12 monos* (*Twelve monkeys*, Terry Gilliam, 1995)
- La jetée* (*La jetée*, Chris Marker, 1962)
- A máquina do tempo* (*The time machine*, George Pal, 1960)
- A máquina do tempo* (*The time machine*, Simon Wells, 2002)
- O profesor chiflado* (*The nutty professor*, Jerry Lewis, 1963)
- Tempo adiante* (*Time after time*, Nicholas Meyer, 1979)

Mándanos este cupón (xunto con dúas fotos e a cota de ingreso-se vén a conto) ou ben déixao todo na conserxería da Facultade...

Cineclube de Compostela

Facultade de Ciencias da Comunicación

Av. Castela, s/n -15782 - Santiago de Compostela

Cineclube@Galeon.com

<http://galeon.com/cineclube>

Apelidos:

Nome:

Data de nacemento:

NIF:

Ocupación:

Enderezo:

Teléfono:

Correo electrónico:

Localidade:

CP:

Concello:

Provincia:

Forma de pagamento:

Sinatura e data:

Tipo de socio:

Cota de ingreso: 6 euros

Cota mensual: 2,5 euros/mes

Socio protector: 90 euros/ano

Prezo das entradas:

Normal: 3 euros/sesión

Socios: 1,5 euros/sesión

Os membros da comunidade universitaria non están obrigados ao abono da cota de ingreso nin ao das cotas mensuais pro asistiren ás sesións ordinarias -polas que pagarán o mesmo cós socios-. Do mesmo xeito tampouco se beneficiarán dos días do socio -nos que estes terán acceso de balde ás sesións- nin do libre acceso ao local social.

CGAI (Centro galego das Artes da Imaxe). Durán Loriga, 10, baixo 15003, A Coruña

PEREGRINOS (1933)

John Ford
Mércores 8 20.15 h

LES GLANEURS ET LA GLANEUSE

Agnès Varda, 2000.
Venres 10 20.15 h

XINETES NA TORMENTA

Ricardo Llovo, 2001. 15'.
Sábado 11 18.30 h

PAZ NA TERRA (1934)

John Ford
Martes 14 20.15 h

STEAMBOAT 'ROUND THE BEND

John Ford (1935)
Mércores 15 20.15 h

DON QUIJOTE DE ORSON WELLES

Orson Welles (1992)
Xoves 16 20.15 h

VIAXE POLA TERRA DE D. QUIXOTE

Orson Welles (1961)
Sábado 18 18.30 h

LA MASCOTA DEL REGIMIENTO

John Ford (1937)
Martes 21 20.15 h

SUBMARINE PATROL (1938)

John Ford
Mércores 22 20.15 h

FOUR MEN AND A PRAYER (1938)

John Ford
Xoves 23 20.15 h

LA INGLESA Y EL DUQUE (2001)

Eric Rohmer
Venres 24 e Sábado 25 20.15 h

MISTER ARKADIN (1954)

Orson Welles
Martes 28 20.15 h

Mércores 29 20.15 h:

LA BANDERA NEGRA (1956)

Amando de Ossorio

AMANDO DE OSSORIO (2001)

Xosé Zapata. Vídeo.

OTELLO (1952)

Orson Welles
Venres 31 20.15 h

Cineclube Padre FEijoo (Ourense)

Apartado 512,
32080 Ourense

Tel./fax 988 235946
(As proxeccións realízanse na Biblioteca Pública)

O MANANCIAL DA DONCELA (1959)

Ingmar Bergman
Xoves, 2 de maio 20,30 e 23 h.

O HOME TRANQUILO (1952)

John Ford
Xoves, 9 de maio 20,30 e 23 h.

O TERCEIRO HOME (1949)

Carol Reed
Mércores, 15 de maio 20,30 e 23 h.

GERTRUD (1964)

Carl Theodor Dreyer
Xoves, 23 de maio 20,30 e 23 h.

AMENCER (1927)

F.W. Murnau
Xoves, 23 de maio 20,30 e 23 h.

Cineclube Lumière (VIGO)

lumierevigo@latinmail.com
Proxeccións no Auditorio do Concello: Praza do rei, s/n

ITALIANO PARA PRINCIPIANTES

(2001)
Lone Scherfig
Luns 6 de Maio 20:30 h

XUNTOS (2000)

Lukas Moodysson
Luns 13 de Maio 20:30 h

A TORTURA (1976)

Laurent Heynemann
Luns 20 de Maio 20:30 h

EN TERRA DE NINGUÉN (2001)

Danis Tanovi
Luns 27 de Maio 20:30 h

GOTAS DE AUGA SOBRE PEDRAS

QUENTES (2000)
François Ozon
Venres 10 de Maio 20:30 h
no centro Cultural Caixanova

Cineclube de Compostela

Faculdade de Ciencias da Comunicación
Avda. Castelao, s/n
15782 Santiago de Compostela

O PÉNDULO DA MORTE (1961)

Roger Corman
Martes 7, 19:00 e 22:00

NUBES PASAXEIRAS (1996)

Aki Kaurismäki
Martes 14, 19:00 e 22:00

Ciclo Jean Luc Godard (días 16, 20 e 21 de maio)

ATÉ O DERRADEIRO FOLGO (1959-60)

ALPHAVILLE (1965)
PIERROT LE FOU (1965)
LA CHINOISE (1967)

Este texto foi publicado por Robert Joseph Flaherty en Cinema. Quindinale di Divulgazione Cinematografica, núm. 22, Roma, 25 de maio de 1937.

Nunca coma hoxe tivo o mundo unha maior necesidade de promover a comprensión mútua entre os pobos. O camiño máis rápido, o máis seguro pra conquistar este fin, é ofrecerlle ao home en xeral, ao tan chamado home da rúa, a posibilidade de se enterar dos problemas que atafegan os seus semellantes. Unha vez que o noso home da rúa lle teña guindado un ollar concreto ás condicións de vida dos seus irmaos alén das súas fronteiras, ás súas loitas cotiás pola vida cos fracasos e as victorias que van con eles, comezará a caer na conta tanto da unidade coma da variedade da natureza humana e a comprender que o "estranxeiro", seña cal for a súa aparencia externa, non é un "estranxeiro" tan só, senón un individuo que alimenta as súas mesmas esixencias e os seus mesmos desexos, un individuo, en última instancia, digno de simpatía e de consideración.

O cinema resulta particularmente indicado pra colaborar nesta grande obra vital. Indudábelmente, as descrições verbais ou escritas son moi instructivas, e sería absurdo pretender ignoralo ou crer poder prescindir delas, dende o intre en que constitúen a nosa pedra angular, pero, pola contra, hai que recoñecer que son abstractas e indirectas e que, polo tanto, non acadan a nos pór nun inmediato e estreito contacto coas persoas e as cousas do mundo tal e coma o cinema o pode facer. Ademais, é importante lembrarse de que o home da rúa non dispón de moito tempo pra lectura e que, mesmo cando le, logo do seu traballo, non posúe a enerxía que lle é precisa pra assimilar as nocións lidas. Nisto reside a gran prerrogativa do cinema: conseguir deixar, gracias ás súas imaxes vivas, unha impresión durábel na mente.

Debido á súa mesma natureza, o documental atópase en condicións de contribuír a isto de xeito importante, tal vez do máis importante deste sector. O filme de espectáculo debe sumeterse a determinados imperativos de método que invalidan a súa autenticidade e agochan a realidade: como norma xeral, debe basearse nun tema romántico e precisa obedecer as esixencias do divismo. Asemade, as escenas reconstruídas nos estudos, por moi ben feitas que estean, endexamáis reflicten con absoluto verismo os ambientes que pretenden representar. Estas limitacións, e algunhas máis ás que por causa de forza maior se atopa sumetido o filme de espectáculo, amosan de xeito indirecto as vantaxes do filme documental.

A finalidade do documental, tal e como eu o entendo, é a de representar a vida na forma baixa a que se vive. Isto en absoluto implica o que algúns poidan crer; a saber, que a función do director de documental seña filmar, sen selección ningunha, unha serie gris e monótona de feitos. A selección subsiste, e se cadra de maneira máis rixida ca nos mesmos filmes de espectáculo. Non pode ninguén filmar e reproducir, sen discriminación, o que lle pase por diante, e se fora alguén considerado dabondo coma pra o tentar, daría cun conxunto de fragmentos sen continuidade nin significado, e tampouco se lle podería chamar filme a ese conxunto de tomas.

Unha selección hábil, unha mestura con tino de luz e de sombra, de situacións dramáticas e cómicas, cunha progresión gradual da acción dun ao outro extremo, son as características esenciais do documental, coma por outra parte o poden ser de calquera outra forma de arte. Mais non son estes todos os elementos que distinguen o documental doutra clase de filmes; o punto de diverxencia entre uns e os outros estriba no seguinte: o documental grávase no mesmo lugar no que se quere reproducir, cos individuos dese mesmo lugar. Deste xeito, cando realiza o labor da selección, faina sobre material documental, perseguindo o fin de narrar a verdade da maneira máis axeitada e non xa disimulándoa por tras dun veo elegante de ficción. E cando, como lle corresponde ao eido das súas atribucións, lle infunde á realidade un senso dramático, dito senso xorde da natureza mesma e non unicamente dun novelista máis ou menos enxeñoso.

Que serva un exemplo práctico pra esclarecer estes conceptos, é dicir, a análise dun filme de espectáculo, pra o que non imos escoller unha produción máis ben frouxa, senón unha das mellores da súa clase: *The Good Earth*, da Metro Goldwin Mayer (dirixida por Sidney Franklin en 1937). É forzoso recoñecer que, dende moitos puntos de vista, se trata dun excelente filme do que os seus produtores se poden sentir fachendosos. Ademais, conseguiu en ampla medida reproducir algunhas características esenciais do espírito chinés. Mais hai unha cousa que non nos gusta: ¿por que se considerou necesario confiarlle a actores europeos os papeis principais? E eiquí preciso facer unha rectificación pra evitar calquera equívoco que poida xorder: admirei moitísimo a interpretación de Paul Muni e de Luise Rainer, e considero que fixeron todo canto estaba nas súas mans. Pero todo ten un límite. Uns actores europeos non poden vivir papeis tan distintos dos seus propios. Dende o comezo atópanse con que teñen que superar a gravísima dificultade que lles confire a súa aparencia exterior, moi diferente da dos personaxes que teñen que encarnar. É absurdo pensar que a maquillaxe, en casos semellantes, e por moi a fondo que se empreguen todos os recursos do oficio, pode conseguir unha transformación tan total. Dende logo que había chineses intelixentes, con coñecemento da lingua inglesa, que perfectamente terían sido quen de interpretar eses papeis. E se o coñecemento defectuoso da lingua inglesa lles tivera presentado algunha dificultade, eu non dubidaría en propór alguén que llela ensináse pra poder desenvolver o traballo necesario.

A razón pola que non se tiveron en conta consideracións deste tipo é clarísima: de seu, non presentaban inconveniente ningún, pero terían suposto eliminar a "estrela", que constitúe a base do tradicional sistema de produción de hoxe en día. Ao produtor normal resúltalle inconcebíbel traballar sen ela, e tráeo sen coidado que este sistema erga unha gran barreira contra o realismo. Nun mundo ideal, este sistema sería inaceptábel pra un filme de espectáculo, do mesmo xeito en que hoxe é inaceptábel pra o documental. Sería moitísimo mellor, e todos os filmes saírían gañando, se reproducisen de xeito real e completo aquilo que queren representar. Neste mundo ideal, e pola mesma razón irreal, eu non tería sentido a necesidade de escribir este artigo, dende o intre no que a distinción principal entre filme documental e de espectáculo deixaría de existir. Evidentemente, o documental tería a súa propia finalidade que alcanzar, pero os principais obxectivos das diferentes clases de filme estarían coordinados e unificados.

Pra respostar aos conceptos que veño de expór en *Nanook o esquimó* (1920-22), en *O home de Arán ou Heroes e monstros* (1932-34) e en *Sabú ou Toomai dos elefantes* (1936-37, en colaboración con Zoltan Korda), eu e os meus colaboradores tentamos captar o espírito da realidade que queríamos representar, e por iso fomos con todas as nosas máquinas aos tugurios nativos dos individuos que elixiramos - esquimós, habitantes da illa de Arán, hindúes - e fixemos deles, dos seus ambientes e dos animais que os rodeaban, as "estrelas" dos filmes realizados.

En *Sabú* hai unha trama, tamén interpretada, en parte, por actores ingleses, mais o meu principio segue aí presente, tal e como o expuxen: as "estrelas" do filme son a xungla, os elefantes e o neno indíxena. A trama é moi simple e tiven sumo coidado en evitar que se lle superpore á acción. Como xa dixen, a trama non esgana nada, o que si pode estropear é o xeito en que seña levada esa trama mesma. En calquera caso, en *Sabú* a trama garda realmente un valor secundario e o que domina é o elemento documental.

Estou firmemente convencido de que o que nos fai falla é un gran desenvolvemento do tipo de filme que veño de escribir, no que estean dabondo ilustrados os usos e costumes dos homes, seña cal for o país e a raza aos que pertencen: unha produción desa clase non só presentaría un grande interese pola súa nota de autenticidade, senón que posuirla un valor incalculábel a efectos da mútua comprensión dos pobos.

Robert J. Flaherty

AMERICAN INTERNATIONAL PRESENTS
IN PATHECOLOR AND SPECTARAMA

RAY MILLAND

THE
MAN
WITH
THE
X-RAY
EYES



DIANA van der VLIS · HAROLD J. STONE · JOHN HOYT and DON RICKLES
CORMAN · DILLON and RUSSELL · RUSSELL · NICHOLSON and ARKOFF · BAXTER