

# (ariel)

BOLETÍN DE CINEMA EN GALEGO


num 1 · ano II · inverno 2002/2003 · 2 euros



entrevista **AKI KAURISMÄKI**

robert bresson (1) · donosti 2002 · patricio

**DISCO-PUB**  
**maycar**  
 doutor teixeiro  
 COMPOSTELA



**LIBRERÍA  
 FOLLAS NOVAS, S.L.**

MONTEIRO 100, 37 - APARTADO 861  
 156.00. 914.000 - 91.27.04.00 - FAX 91.27.04.12  
 Email: follosnovas@follosnovas.es - WWW.SANTIAGODECOMPOSTELA

*guarda o segredo*



rua Daxos, 7 - Zona Peribérica nº 28  
 Zona Daxos - 15101 OLE



**Livraria  
 A Palavra Perduda**  
 "Câmpus Norte"

- Livros Portugueses
- Livros Universitários:  
 Livros para Típicos  
 Económicos - Empresariais  
 Jurídicos  
 Medicina

Módulos galego - portugués e faixas.

Rua Castañeiras 13 r/c. - Pedras  
 Santiago de Compostela  
 Tl: 981 550247 (Fax: 981 550260)  
 E-mail: palavra@interneok.net

**cafépirata** **BAR de  
 ROCK**



*Frei Rosendo  
 Salvado, 13.  
 GALERIAS  
 ZAFIRO*

**Serie b**

ONLY FOR GIRLS

break  
 mundial

MISS SIXTY

No.Lita

break  
 mundial

ENERGIE  
 SIXTY

PUERTE

Galerías Payre San Lázaro, 10-14. OURENSE  
 988 244 500 988 247 507



**O TRÁNSITO DAS VERDURAS**  
 restaurante vegetariano

Restaurante Vegetariano  
 Vegetarian Food-Restaurant  
 Aquatic Food-Restaurant  
 Vegetarian Restaurant

Francisco Das Neves, 2 Baixo  
 15.134. Tel: 981 577 181  
 Centro S. Roque  
 Santiago de Compostela



**MODUS  
 VIVENDI**

Prazo do Felxoso, 1 (isótano)  
 Santiago de Compostela

*livro galego  
 e portugués*



Rua do Paz, 11 - 32005 Ourense (GALIZIA)  
 Tfn. e Fax (988) 25 07 37



**CASTELO**  
 CAFÉ - BAR

Rúa do Segno, 23 - OURENSE - I.E.T. 988 24 43 05



**Aradora**

Bar Beer Café Exposicións

Afonso X o Sabio 5 TRAVESAS, VIGO - Teléfono 986 235 162



**TRAMA**  
 LIBRERÍA

AVENIDA DA CORUÑA, 21 (GALERIAS)  
 TEL. E FAX: 982 254 063 - 27000 UIGO

---

## FUEL NO PAÍS DOS



TODO RESULTOU ACUGULAR desatinos, ineptitudes, trapalladas que levan á paranoia, a pensar nunha conspiración global e poderosa. Galicia adquire forma con case os mesmos quilómetros de costa que o resto do Estado español, pero os valados antiverquidos repousan no deserto dos Monegros. Dende 1970, cinco petroleiros e un pailebote ategado de pipos tóxicos esnafráronse contra o recortado litoral galego, máis que en ningunha outra punta de Europa occidental, pero os buques remolcadores amarran en Asturias e en Andalucía e os barcos de limpeza para mar afora en Alemaña, en Dinamarca ou nas illas británicas. Existe e cobra do erario un conselleiro de Medio Ambiente, pero que, se cadra por deformación profesional, semella fuxido, diluído no *fuel* que alaga cada recanto nacional. Nunha Xunta dun país daquela maneira marítimo tamén existe un presidente que anda a dispararlle aos corzos toledanos o día en que a Costa da Morte se pon de luto combustible. As empresas de salvamento en mar ancho posúen titularidade privada e traballan a comisión sobre o obxecto rescatado. Os medios de comunicación, agás honrosas excepcións, respontan con dilixencia a quen lle deben as lentellas do subsidio. De procurar o poder a mantenta facer peor papel na sinistra función, non lle sería doado.

Con todo e paradoxalmente, o mesto derivado petroleiro axudou a clarear certos aspectos desta Galicia ocupada. A dereita amosou de novo a súa extraordinaria habelencia para disolver responsabilidades dentro da marea negra, de organismos, burocracias e reivindicacións históricas do imperialismo español. A desaparición, nin sequera en combate, da oposición parlamentaria confirmou en vivo e en directo o crónico despiste que vén sufrindo o sector dende as últimas eleccións, igual que sucedeu durante as mobilizacións contra a Lei de Universidades ou durante a última folga xeral.

A desfeita do *Prestige* constitúe outro síntoma da decadencia dun sistema productivo, o capitalista, absolutamente insostible hoxe e agora neste planeta. A dependencia do petróleo como fonte de enerxía e do seu transporte a escala mundial agocha moitos máis riscos que vantaxes. E mentres o ecoloxismo posmoderno e a esquerda poscomunista non redefinan, de xeito radical, a súa alternativa ao actual vencello humano coa terra, continuaremos lamentando o achegamento da nosa fin coma especie.

**¡DEMISIÓN!**

---

## ARIEL INVERNO 2002/2003



### (6) FILMES REVISADOS

*O río*, de Jean Renoir

*Ave do Paraíso*, de King Vidor

### (12) DONOSTI 2002

Sección Oficial: *Os luns ao sol*, *Lugares comúns...*

Zabaltegi: *O pianista*, *Hukkle*, *Bowling for Columbine...*

### (36) AKI KAURISMÄKI

Entrevista con Aki Kaurismäki

Rolda de prensa en Donosti

### (42) ROBERT BRESSON (I)

Biofilmografía e Achegamentos ao estilo

Filme revisado: *Un condeado a morte escapou*

### (54) Dúas rarezas hitchcockianas

(57) *A pé feito de Desaparecido*

(60) Entrevista con Patricio Guzmán

(64) A terapia de choque de Woody Allen

(66) Festival da Figueira de Foz

(68) *Qui êtes-vous, Polly Magoo?*

(69) Variacións sobre o tema do heroe:  
*Shane* e *O xinete pálido*

(70) Libros e discos *Celuloide*, *Amé lie...*

(72) Adaptación: *Dende o inferno*

(74) Arquivo: Bergman por Godard

### (ariel)

#### Director:

Ramiro Ledo Cordeiro

#### Redactores:

Aurelio Castro Varela

Iván Cuevas

Juan Gómez Viñas

Ramiro Ledo Cordeiro

Daniel Salgado

Diego Temprano Abruñedo

X. Iván Villarmeá

#### Colaboran:

Javier Cuevas

Óscar Curros Moure

Denís Fernández

Patricia A. Janeiro

Concha Viñas Cortizas

#### Agradecementos

José Luís Sánchez Vázquez

#### Deseño:

J.Carlos Hidalgo

#### Edita e distribúe:

Cineclub de Compostela

#### Tiraxe

800 exemplares



Robert Bresson: *Pickpocket*

---

# A VALENTE DESTRUCCIÓN DAS FOLLAS



## O R Í O

por Aurelio Castro Varela

**DE XEITO SEMELLANTE** ao que ocorre con outras excelencias que habitan a súa errática filmografía, *O río* empra a Jean Renoir no olimpo dos grandes creadores cinematográficos, daqueles que perciben con claridade meridiana a difusa liña creativa que delimita ambición e vaidade, para logo penetraren nos arrabaldes perdidos da alma do espectador. Foi sempre a descuberta do ser humano o obxectivo que o director francés contemplaba en cada frase do diálogo, en cada plano ou escena. Tornou o cinema de Renoir, o máis realista dos realizadores segundo André Bazin<sup>1</sup>, case que na quimera dunha prometedor *Nouvelle Vague* posteriormente enleada entre egolatrías, referencias culturais e arrotos técnicos.

O río despide en 1950 a procelosa etapa norteamericana do fillo do pintor Auguste Renoir, coincide tamén coa singlarura no ecuador do século XX do cinema moderno, contra o que Orson Welles estampara nove anos antes unha botella de champagne chamada *Cidadán Kane*. Financiado principalmente pola Oriental Internacional Film, a longametraxe foi rodada na India nun réxime de absoluta liberdade, situación laboral pola que tanto alangreaba o realizador francés, afeito a definir as escenas nos intrins previos a seren rexistradas pola cámara.

Sen dúbida fora a lóxica dos grandes estudos, que esixía unha planificación completa dos filmes antes da rodaxe, o principal óbice que durante o exercicio profesional nos EE. UU. tivo que sortear. Coa adaptación da novela da británica Rumer Godden - asemade coautora do guión- perde Renoir a virxindade coa cor e de novo insiste na súa preferencia polas escenas e mailo anarquismo argumental, pola inexistente división dos estadios narrativos. A procura, en definitiva, dun cinema equilibrado, espontáneo, ceibe.

Unha maina voz en off, as palabras da Harriet adulta que conducirá ao espectador nos achados vitais daqueloutra adolescente e protagonista da historia, anuncia nos primeiros fotogramas a estada física e mental en Bengala; alí onde as augas do Ganges, movemento perpetuo convertido no epicentro metafórico do filme, arroupan os personaxes na continxencia da vida.

### A fatuidade da acción occidental

Certo que Jean Renoir prescinde en *O río* da denuncia contra a ocupación británica na India -tampouco zarrapica ao espectador coa bile propagandística do imperialismo- porque o filme non circula por esa

---

<sup>1</sup> O célebre crítico francés entendía que a obra de Jean Renoir era idealmente realista porque nos seus filmes converxían harmonicamente a ontoloxía do cinema -representación fidel da realidade- coa subxectividade propia do autor. A función do realismo cinematográfico sería a de darlle un sentido ás creacións do artista; mentres, ao artista interésalle reflectir o mellor posíbel o real para acadar unha maior significación deste. "[Renoir] outórgalle un sentido ao seu discurso sacrificando as menos realidades posíbeis (...) Comprende perfectamente que a pantalla non é máis cá superficie homotética do visor da cámara, é dicir, o contrario dun cadro: un cache cunha función que non é a de ocultar a realidade, senón a de revelala; o que mostra adquire un valor polo que oculta, a testemuña invisíbel dun filme ten os seus ollos, e a súa ubicuidade ideal está temperada polo encadre coma a tiranía está temperada polo asasinato". Véxase Jean Renoir, André Bazin. Ed. Paidós Comunicación.

caste de vieiros. Esmoreceron trala II Guerra Mundial os trazos comprometidos do francés, a lexitimación cinematográfica do colectivo, xunto cos cinco segundos de idilio co Partido Comunista e a Fronte Popular. Sen embargo resulta manifesto no relato a quebra entre dúas culturas, occidental e hindú, que son dous xeitos antitéticos de saborear os acontecementos amargos. Un desacordo que se atopa enraizado na personalidade de Mélanie, filla do inglés Mr. John (afeccionado ao dixestivismo, chanza coa que confesa a súa ineptitude para meditar) e orfa de nai hindú. Esta situación familiar tradúcese para a rapaza nunha escolla entre dúas identidades, ata entón se cadra agochada so a infancia, mais agora inelidíbel no discurso dos seus anos. Coa volta ao fogar, tralo remate dos seus estudos nunha escola británica, adopta as vestimentas tradicionais, a esencia materna, feito que arranca a sorpresa do pai, alleo este a esa loita filial e alleo tamén a aquela parte amortuxada da que Mélanie foi privada sen el se decatar.

O realizador francés nunca oculta a intención de compoñer unha interpretación inevitabelmente occidentalizada das ideas metafísicas que condicionan o comportamento dos habitantes da India, a miúdo imbricadas no misticismo e na relixión -circunstancia esta última, por certo, da que non teñen o monopolio esas latitudes, nin moito menos-. Esta honesta actitude inicial, que o espectador entende ou debería entender dende o comezo, curiosamente afasta *O río* das innumerabeis supercherías seu-doartísticas dimanantes de imprecisos clixés hippiosos e patéticas revelacións orientais vía Hollywood.

O capitán John, príncipe azul da historia, tolleito de guerra incapaz mesmo de afrontar con normalidade o baile simbólico organizado por Harriet para recibir o inverno, fica atrapado no estrañamento, no exilio interior. Abrolla nel un cuestionamento persoal propio da idade das tres adolescentes que o subliman e idealizan, un cruel retorno ao pasado fornecido pola frustración de quen só ten unha perna para camiñar polo mundo. No excelente diálogo final que mantén con Mélanie achará o antídoto co que erradicar a súa condición de eterno estranxeiro nas respostas da moza mestiza: "consentir; ¿por que loitamos sempre contra as cousas?". Velaquí a oposición cultural reflectida en *O río*: a aceptación dos límites humanos fronte ao espantoso

regurxitar da traxedia, o consentimento fronte á fatuidade da acción occidental.

### O ollar diáfano de Renoir

Malia a ser fillo dun pope da pintura impresionista, a influencia desta corrente artística a penas se deixa sentir na obra de Renoir, alomenos no referido á composición da imaxe<sup>2</sup>. A desbordante forza estética exhibida en *O río* non responde a leis pictóricas porque o realizador francés endexamais pretende facer do fotograma un cadro, aínda cando a extraordinaria beleza que reside no primeiro poida conducir deica esta errónea identificación. A imaxe cinematográfica garda verdadeira relación formal coa fotografía en tanto que é, na súa definición máis simplificada, fotografía en movemento.

Pola contra, nunha dimensión intelectual, a atinada concepción visual renoiriana si que apunta á heranza paterna, no senso de procurar unha mirada educada, naturalista, arredada de grandes focos que exaculan feixes de luz artificial despois de premermos un botón. A teima de reunir a persoa coa realidade nunha sala de proxeccións non admite re-



**(a ficción do relato fica contrastada por un regueiro documental que imbúe o filme)**

<sup>2</sup> A ligazón entre Renoir e impresionismo redúcese maiormente á presenza de motivos e temáticas propias da escola pictórica en filmes coma *Un día de campo*, *French Cancán* ou *A carroza de ouro*. Algúns críticos tamén quixeron ver na enorme importancia que o realizador francés lle concedeu á natureza, en especial á auga, -o chamado "panteísmo renoiriano"- a marca paterna. "Existindo un Renoir pai pintor e un Renoir fillo cineasta, dous artistas de enorme importancia no terreo da historia da imaxe, semella inevitábel supoñer que a pintura do pai e da súa época está presente no cinema do fillo (...) na nosa opinión, á marxe do inadecuado que resultaría aplicar este termo [impresionismo] ao cinema, non é máis ca unha etiqueta propiciada polo apelido". Véxase "Presencia (y ausencia) de pintura en el cine de Renoir", Áurea Ortiz e M<sup>a</sup> Jesús Piqueras, revista *Nosferatu* n<sup>o</sup> 17/18 marzo 1995.

## O río: a valente destrucción das follas

resentacións onanistas. Deste xeito, a retina do espectador de *O río* navega entre marelos lúidos que se confunden co verde mesto da vexetación, entre o ir e vir dun bambán e as barcas que avanzan polo Ganges, sen afundir en ardentías escandalosas.

A sublime brincadeira na busca do amor que protagonizan as tres adolescentes (Harriet, Mélanie e Valérie) no derradeiro tramo do filme exemplifica este ollar diáfano de Renoir, unha sorte de principio de economía aplicado á narración que o emparella co mellor John Ford. O tremente e pudoroso bico final do Capitán John e Valérie á beira do río -e tanto Harriet coma Mélanie poderían substituír a súa amiga nese intre, de feito participan nel so o estatuto de voyeurs-, finaliza co pranto da moza pola infancia que se esvae coma unha bandada de merlos: "estar xuntos no xardín, todos felices e ti connosco. Non quería que rematase e así foi. Agardaba que durase, e marchou, foi coma un soño e ti voltáchelo real. Non me gusta o real". A cámara rompe daquela co primeiro plano e comeza a recuar lenemente apoiando esa terríbel sensación de perda deica o plano medio, ao tempo que o eido formal e o eido temático se funden nunha aperta maxistral. Mentres a vea lírica do filme acada o paroxismo nesta escena, o realizador permítelle ao espectador acceder aos sentimentos dos personaxes utilizando o diálogo coma contrapunto expresivo.

### A tensión entre ficción e documental

Os planos descritivos verbo da vida nas marxes do Ganges non actúan sómentes coma elemento de contextualización, argumentan tamén a integración do ser humano na natureza, o panteísmo renoiriano. A ficción do relato fica contrastada polo regueiro documental que imbúe o filme paseniño; a escisión co mundo, ausente nos hindús que acompañan o río no seu decorrer, amósase decote no acontecer paralelo dos personaxes da historia, cando os arreguizos de Harriet ("eu non sabía que medrar doese") ou a dor da nai polo falecemento de Bogey. A destrucción da materia que na propia materia aniña coma un parásito indesexábel torna en transformación na



India rexistrada pola cámara, o cisma occidental da vida e da morte non acha correspondencia no fluír horizontal das augas do río.

O pequeno Bogey morre ao tentar encantar unha cobra coa súa fruta de xoguete, mentres o resto da familia se entrega no xardín ao aletargamento vespertino. O óbito do neno, elíptico na narración coma a posterior tentativa de suicidio de Harriet ou o nacemento da nova filla que pecha a longamentraxe, suscita unha marabillosa reflexión de Mr. John: "debemos celebrar que un neno morra sendo un neno. Un deles alomenos escapou. Aos nenos encerrámoslos en escolas, aprendémolles os nosos tabús, mesturámoslos nas nosas guerras e non poden resistilo. Non teñen armadura e matámoslos impunemente. Destrozamos os inocentes, sen nos decatar que o mundo é para os nenos". O amigo hindú do rapaz será o único que non derrame bágoas pola morte deste, ao entender o ser humano coma un obxecto máis da natureza que non pode fuxir dos cambios dictados polos reloxos.

Jean Renoir retrata a infancia sen resultar pueril, o amor sen lle engadir nin unha pisca de azucre derrriba, o eterno paso do tempo sen caer en tremendoiros da solemnidade, e ofrece un imprescindíbel río de cinema puro que escoa da pantalla.

## O RÍO: FICHA TÉCNICA

**Título orixinal:** The River, 1950 **Guión:** Miss Rumer Godden e Jean Renoir. **Argumento:** segundo a novela de Rumer Godden **Adaptación:** Jean Renoir e Rumer Godden. **Director:** Jean Renoir **Axudante:** Forrest Judd **Decorador:** Eugène Lourié **Construcción de decorados:** Bansi Chandra Gupta **Enxeñeiros de son:** Charles Paulton, Charles Knott **Axudantes de son:** Harishadnan J. das Gupta, Sukhano e Sen, Bansi Ashe **Cor:** Technicolor **Montaxe:** George Gale **Música** rexistrada na India **Dirección musical:** M.A. Parata Sarathy **Rodaxe:** 1949-1950 **Exteriores:** arredores de Calcuta (beiras do Ganges) **Producción:** Oriental Internacional Film Inc. (coa participación do Theatre Guild) **Produtores:** Kenneth MacEldowney, Kalyan Gupta, **Produccións** Renoir. **Distribución:** Artistes Associés **Duración Actual:** 99 minutos, 2730 metros **Primeira proxección pública:** 19 de decembro de 1951, Madeleine, Biarritz, en París; Primeiro Premio Internacional da Bienal de Venecia (setembro de 1951). **Intérpretes:** Nora Swinburne (a nai); Esmond Knight (o pai) Arthur Shields (Mr. John); Thomas E. Breen (capitán John); Suprova Mukerjee (Nan); Patrice Walters (Harriet); Radha (Mélanie); Adrienne Corri (Valérie); Richard Foster (Bogey); Penelope Wilkinson (Elisabeth); Jane Harris (Muffie); Jennifer Harris (Mouse); Cecilia Wood (Victoria); Ram Singh (Sahjm Singh); Nimai Barik (Kanui); Trilak Jetley (Anil).





Jean Renoir

---

# AVE DO PARAÍSO

## Onde Baten as Civilizacións



### KING VIDOR OU CANDO HOLLYWOOD PAGABA A PENA

por Daniel Salgado

EN 1932 aínda o cinema sonoro comezaba a erguer voo na asollada California. Non había nin cinco anos que *O cantor de jazz* abraíara as orellas dos desprevidos espectadores coa súa representación amable, irrespetuosa do afroamericano: o traidor tío Tom. En 1932 aínda os Estados Unidos e todo o mundo occidental gabeaba recesión arriba co New Deal de Roosevelt termando do leme. Aquel foi tempo de economía se non socialista si socializante, de investimento público para saír da poza do crack. No país das barras e estrelas, ao abeiro dun estado protector estrañamente preocupado polo creación cultural, naceu e desenvolveuse unha caste de in-telectuais máis ou menos esquerdistas que retrataban a miseria e os pulos por envorcala: dende John Steinbeck ata Orson Welles, este ambiente de fervedeira topou un fotógrafo ben acaído no Tim Robbins de *Abaixo o pano*. Non semellan os mesmos lugares aquel cocemento colectivo dos trinta no que aparecían tamén convidados alleos ás barras e estrelas -Bertolt Brecht, Diego Rivera, cada un personaxe da fita de Robbins- e o aire abafante que o penúltimo 11-S deixou na outra beira do Atlántico norte.

Durante aquel ano de 1932, un cineasta en certa maneira dentro do circo do New Deal, malia á súa orixe europea -maxiar nomeadamente- alumou as pantallas cun celmoso mais esquecido, pouco valorado, filme: *Ave do paraíso*. King Vidor, o director en cuestión, inseríase na lóxica dos estudos de Hollywood do período clásico. Vidor traballaba valéndose dese melodrama de amores entre civilizacións a alba do cinema sonoro. E o filme, marabillosamente adscrito á especificidade cinematográfi-

ca pero de riscos en nada progresistas e cun cheiro a rancio catolicismo, non encaixou de todo no avanzado pensamento social dos artistas da época.

#### O engado da nada reaccionaria

A beleza sureña de Dolores del Río e máis o ario Joel McCrea poñen vida aos protagonistas de *Ave do paraíso*. A parella namórase atavicamente -ata a recta final do filme non son quen de comunicarse por un idioma falado- no marco edénico dos mares do sur. Uns mares que se miran no celuloide igual que se imaxinan nos relatos de Stevenson ou nas pinturas de Gauguin. O paraíso entra no espectador a través da banda sonora de Max Steiner, que emprega a melodía nugallá dunha guitarra slide para indicarnos que a illa amosada non pode atoparse no Atlántico. E unha cámara sobre camiño de ferro espía tras dunhas palmeras unha morea de indíxenas illeiros navegando en canoa cara á embarcación dos ianquis protagonistas. Como Vidor quería falar con estadounidense e non con indios do océano Pacífico, o espectador só enxerga as chanzas dos mariñeiros loiros e non a lingua exótica dos escuros de pel. En toda a metraje, o ollar do filme non abandonará o punto de vista occidental. A antítese -os illeiros nativos- da dialéctica que presenta King Vidor non se expresa en idioma coñecido, polo que se espremerá a imaxe ata a derradeira pinga. Velá unha das razóns que fan esta obra imposible noutro medio que non sexa o cinema. Se cadra a autoría de King Vidor resulte lene por demais, nada expresa coma certos contemporáneos, pero o cineasta demostra coñecer a linguaxe do cinema a fondo.

King Vidor grava os nativos e as supostas costumes. Ecoa o Murnau de *Tabú* e mesmo as imaxes rituais do ocaso de *Apocalipse now*. Sen embargo, quizais por se centrar a ollada na danza de Dolores del Río -indíxena e protagonista feminina de *Ave do paraíso*- hai un algo folclórico que non existe nas dúas fitas mentadas. Tamén unha lixeireza antropolóxica que agocha parte do engado: rózanse temas serios de maneira lixeira. Porque o cineasta de orixe húngara tratou en 1932 o choque de civilizacións: un dos mariñeiros estadounidense -Joel McCrea- cae namorado da persoa menos axeitada, a nativa prometida -Dolores del Río- do príncipe illeiro. Abrése entón o lugar común da polémica sobre a convivencia de culturas, a universalidade dalgúns ou de qué valores, o amor imposible entre persoas de diferente raza e de diferente clase, a miopía exterior norteamericana, a babecada dos ianquis anoxados por comeren polbo sen previo aviso... Como todo é ideoloxía, non se pode evitar osmar o cheiro reaccionario e amais frívolo dun filme que certamente dá razón ás teorías tóxicas de Hungtinton respecto da imposibilidade de vivir sen aniquilarse. "O este é o este e o oeste é o oeste e nunca se atopan", pensa en voz alta un dos mariños ianquis. "E se o fan, ocorre o das torres xemelgas", semella suxerir hoxe en día o silencio conseguinte. A outra solución sucede cando, para poderen empregar algo máis que a linguaxe corporal, un dos integrantes da parella protagonista debe aprender o idioma do outro. A nativa aprende o inglés americano, claro.

De centrarse nas virtudes máis propiamente cinematográficas ou "artísticas" do filme, se estas se poden en realidade afastar do fondo ideolóxico, aparece o erotismo latente que zumeiga, sobre todo, Dolores del Río e o seu personaxe. Sempre amosando excesiva pel, a nativa disimula a súa carnalidade so unha inocencia case virxinal -non sabe bicar homes- que foxe das gadoupas da censura moral dos Estados Unidos. O contorno da illa convoca o corpo da nativa. Entórnase núa no mar da cita furtiva. Dolores del Río sobreactúa mirada hoxe, esas olladas a ningures do cinema vello, e mesmo acha un arrouto místico pero sen intelectualizar cando o volcán erupciona e se cadra a Ingrid Bergman e o Rossellini de *Stromboli* fitan.

A creación de Joel McCrea adquire menor presenza na pantalla. O seu personaxe fala todo o tempo a berros cos indíxenas. Chámase, non podía ser doutro xeito, Johnny, e obra cunha impertinencia e



### (A reacción máis sutil tamén emprega o cinema como arma )

cun menosprezo que lembra a política exterior do seu país. A destemida chulería de americano do norte lévao a roubar a "ave do paraíso" -Dolores del Río- da mesma cerimonia de voda mentres o pobre indio (nunca mellor dito, indio) fica composto e sen moza, lento de resposta.

*Ave do paraíso* non transcende o inxel e deliciosos produto de entretemento. Os erros de récord xorden decote e en calquera recanto: unha illa deserta na que Del Río muda de roupa, unha casoupa de pai e moi noso señor construída nun santiamén, a aprendizaxe acelerada das estruturas gramaticais do idioma de Shakespeare nun visto e non visto... Mais, deste casual aparente nace o perigo de cada palabra de mensaxe oculta. O cinema empregado coma arma tamén pola reacción máis sutil e, sendo ben pensados, involuntariamente, recolle o risco de non decatarse o espectador de tal. E o final evanxelizador, crucifixión incluída, no que Luana prega un Pai Noso, pode hoxe chamar pola gargallada, pero cantas vocacións católicas non acordaría no seu tempo.

#### AVE DO PARAÍ SO: FICHA TÉCNICA

**Título orixinal:** Irreversible (2002) **Dirección:** Gaspar Noé **Guión:** Gaspar Noé **Intérpretes:** Monica Bellucci (Alex), Vincent Cassel (Marcus), Albert Dupontel (Pierre), Philippe Nahon (Philippe), Jo Prestia (Le Tenia), Stéphane Drouot (Stéphane), Jean-Louis Costes (Home golpeado), Mourad Khima (Mourad), Gaspar Noé **Productor:** Christophe Rossignon **Coproductor:** Richard Grandpierre **Música:** Thomas Bangalter, Ludwig van Beethoven **Fotografía:** Benoît Debie, Gaspar Noé **Montaxe:** Gaspar Noé **Deseño de vestuario:** Laure Culkovic **Asistente de dirección:** Olivier Théry-Lapiney **Son:** Jean-Luc Audy, Marc Boucrot, Valérie Deloof, Cyril Holtz **Efectos especiais:** Rodolphe Chabrier **Duración:** 95 min

---

# D O N O S T I



2 0 0 2

por Juan Gómez Viñas e Ramiro Ledo Cordeiro

**A CINCUENTA EDICIÓN** do Festival de Donosti, amáis das habituais seccións Oficial -con opción á Cuncha de Ouro- e Zabaltegi -escolma de Sundance, Berlín, Cannes ou novos realizadores-, contou este ano cun apartado que conmemorou o aniversario do festival con cincuenta filmes da década de 1950 e con dúas retrospectivas: ao alemán Volker Schlöndorff e ao británico Michael Powell, esta última dende *Rynox* (1931), o primeiro filme que se conserva del.

Destacou, fóra de competición e premiado co Gran Premio do Xurado hai uns meses en Cannes, o último filme do finlandés Aki Kaurismäki, *Un home sen pasado* e, tamén á marxe da competición, homenaxeáronse fitas imprescindíbeis coma *A bout de souffle*, *Shadows*, *Sede de mal*, *Un condeado a morte escapou* (*O vento sopra cara a onde lle peta*), *Vertixe*, *Amorodos salvaxes*, *Os catrocentos golpes*, *Johnny Guitar* ou *Os esquecidos* (Godard, Cassavetes, Welles, Robert Bresson, Hitchcock, Bergman, Truffaut, Nicholas Ray, Buñuel,...) e fixéronse na memoria pequenas xoias como foron as *Cartas da China*, de Joris Ivens, *Don Quixote*, de Gregory Kozintsev, *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos ou *A fin do mundo*, dentro da retrospectiva do interesante Michael Powell, posuídor dun particular estilo, mestura de comedia inglesa, viraxes ao doc-

umental, historias de illamentos físicos ou de ánimo e referencias galesas que van tecendo unha obra correctamente artellada, que evolúe en progresión correcta segundo o autor gaña en madurez, pero que perde demasiado -salvo algunha excepción- cando lle dá por se arre-xuntar con Emeric Pressburger a comezos dos 40.

Mais é obrigado facer referencia á decepcionante sección oficial -mesmo é pequeno o cualificativo-, na que se lle concedeu o premio a *Os luns ao sol*, de Fernando León, único filme que o podía merecer -se cadra con *Lugares comúns*-, sempre tendo en conta o nivel baixo terra do certame, zarrapicado de tópicos e cunha actuación boa de Javier Bardem que nos impide achegarnos ao personaxe que tenta representar debido ao seu caché (por dicilo dalgún xeito). Un filme, coma o resto dos do director, que vive dun guión que León non é capaz de artellar na linguaxe que o cinema posúe pra si, desposuíndoo de especificidade artística e reducindo este seu traballo a un texto que non precisaría de posta en escena pra nos transmitir o que tenta. Vimos tamén un interesante filme Dogma, *Corazóns abertos* e cachos de celuloide desperdiciados no último Paul Schrader, no filme inaugural *O bo ladrón*, de Neil Jordan, en *A vida prometida*, de Olivier Dahan e así co resto de traballos.

# Os luns ao sol

## FERNANDO LEÓN DE ARANOA

ESPAÑA / FRANCIA / ITALIA 2002



**XUNGUIR O PRESTIXIO** de Fernando León como guionista cunha temática comprometida dá como resultado un filme “agradable” para o espectador. O público galego muxe compracido ó ver retratada a súa urbe. Ademais, algúns sectores da crítica tamén fican satisfeitos de que se faga cine social á española, con pretensións artísticas pero sen descoidar a taquilla. A concesión da Cuncha de Ouro nesta edición do Festival de San Sebastián acredita todas estas opinións favorables, dando a sensación de que a partir de agora tódolos comentarios ambiguos serán tomados como aldraxes. Se agora nós (que lle queremos ben ó director) atrevémonos a ladrar noutro sentido é soamente porque o filme está cargado de grandes ideas.

Sen dúbida, mergullarse en temas tan graves como a reconversión naval e o paro (este último sempre minimizado polo goberno) merece recoñecemento. Discurso oficial: precisamos filmes así. Pero... ¿por que calificar este filme como agradable cando debería ser todo menos compracente? Non sabemos as verdadeiras intencións de Fernando León, pero *Os luns ó sol* combina claramente escenas cómicas con outras de esaxerado patetismo. As cómicas son froito da habilidade de Fernando León para os diálogos enxeñosos e fluídos, mentres que o patetismo procede da énfase abusiva coa que están tratadas certas escenas. A estrutura do filme, que

desprecia a historia para desenvolver con maior comodidade os personaxes, permite esta alternancia.

A conclusión superficial é que Fernando León é bo guionista e mal director, pero anda bastante desencamiñada. Quen afirme iso non reparou en que o ton de cada secuencia tamén está marcado polo emprego de planos de detalle. Por exemplo, a sutileza coa que está rodada a petición do crédito no banco (unha das mellores escenas) non é cousa dun guionista, a pesar do medidas que están as palabras, senón dun director. A intensidade vén dada por cousas como o inserto do vaso de güisqui medio baleiro que o personaxe de Luis Tosar ten diante mentres agarda pola muller, ou polo plano do feixe de impresos que irán á papeleira. Certo que sentimos cada frase do banqueiro (correctamente interpretado por Antonio Durán *Morris*) como un ataque ó orgullo machista do personaxe de Tosar, pero sen unha posta en escena contida toda a secuencia podía virse abaixo.

Precisamente a contención é o que lle falta á louvada interpretación de Javier Bardem. O carisma deste actor anula a personalidade de Santa, personaxe do que en realidade só sabemos que vive nunha pensión, que non está casado e que lle debe oito mil pesetas ó estaleiro por un farol (anécdota ridícula contada cun tratamento tópico). Santa, en

termos narrativos, só serve para conducir ó espectador polos dramas dos seus compañeiros, sendo confidente ou testemuña das súas desgracias. Fernando León suple a falta de profundidade deste personaxe dotándoo de incontinencia verbal (un obreiro non discursa nun bar como un grego na ágora) e posición de liderazgo, xunto co arsenal interpretativo de Bardem para darlle credibilidade. Os outros actores manteñen o nivel, aínda que Luis Tosar repita o mesmo rexistro que en *Flores doutro mundo*, sendo a actriz Nieve de Medina (a muller de Tosar na ficción) a que acada a composición máis crible.

A eiva máis grave do filme, por riba dos defectos antes nomeados, é o exceso de sentimentalismo de demasiadas secuencias. Especialmente molestas son todas as aparicións de Amador, do que xa se sabe como vai rematar dende que aparece. A persistencia nesta historia cansa ó espectador, levando a súa paciencia ata o límite nesa horrible secuencia na que conta a historia dos irmáns siameses, escena que aínda por riba remata cos personaxes escachando coa risa (sen embargo, as imaxes recuperan o excelente ton sutil na secuencia seguinte, cando Santa descubre a indixencia na que vive Amador). Outro tanto pode dicirse da escena na que o matrimonio interpretado por Tosar e de Medina se reconcilia. O director eleva o máis posible a tensión dramática cando a muller fai a equipaxe, disposta a abandonar ó seu home; para logo diluíla de golpe nunha situación blanda e pouco crible.

Todos estes tics procedentes do peor do neorealismo e do cinema social británico non é que anulen as considerables virtudes do filme, senón que as escurecen. A través da coitada verosmellanza do vestiario (lembianza de tempos mellores pasados de moda), ou desas discusións de bar que encubren arroutadas machistas, *Os luns ó sol* artellan unha boa análise social malia simplicidade dalgúns elementos. A preocupación por recoller con rigor e densidade o problema do paro e as súas consecuencias (sensación de inutilidade, alcoholismo, perda de dignidade...) agrádese nuns tempos que non reparan na crueldade de contos como *A chicharra e a formiga*. **Iván Villarrea**

#### OS LUNS Ó SOL: FICHA TÉCNICA

Título orixinal: Los lunes al sol. Nacionalidade: España / Francia / Italia. Duración: 115 minutos. Dirección: Fernando León de Aranoa. Guión: Fernando León de Aranoa e Ignacio del Moral. Fotografía: Alfredo F. Mayo. Música orixinal: Lucio Godoy. Montaxe: Nacho Ruiz Capillas. Dirección artística: Julio Esteban. Vestiario: Maiki Marín. Reparto: Javier Bardem (Santa), Luis Tosar (José), José Ángel Egido (Lino), Nieve de Medina (Ana), Enrique Villén (Reina), Celso Bugallo (Amador), Joaquín Climent (Rico), Aida Folch (Nata), Serge Riaboukine (Sergei).

# Palmarés Donosti 2002



## Mellor filme

*Os luns ao sol* de Fernando León de Aranoa.

## Premio especial do xurado

*Historias mínimas* de Carlos Sorín.

## Mellor director

Chen Kaige por *Xuntos*

## Mellor actriz

Mercedes Sampietro por *Lugares comúns*

## Mellor actor

Liu Peiqi por *Xuntos*

## Mellor fotografía

Sergey Mikhailchuk por *O amante*

## Mellor guión (ex aequo)

Adolfo Aristaráin e Katy Saavedra por *Lugares comúns* e Gennadiy Ostrovskiy por *O amante*

## Premio novos directores

*A excursión* de Alice Nellis

## Mención aos filmes

*Hukkle* de György Pálfi  
*Jibeuro* de Lee Jung-Hyang

## Premio Perla do público

*Bowling for columbine* de Michael Moore.

## Premio da mocidade

*Real women have curves* de Patricia Cardoso

# Os reloxo do mar

## KEI KUMAI

### XAPON 2002

**OS RELOXOS DO MAR** nace como un proxecto de Akira Kurosawa (que o director xaponés tentou levar á pantalla pouco antes da súa morte) e acarrea, xa na súa orixe, a principal eiva que se lle pode achacar ó mestre xaponés: a occidentalización da realidade nipona.

Esta tendencia a aceptar clichés alleos e a contar historias á maneira do cine de Hollywood aparece ó longo de toda a filmografía de Kurosawa, pero sobor de todo na última parte da súa prolífica carreira. Así, a idea e o guión que inspiran *Os reloxo do mar* marcan xa o seu desenvolvemento: as grandes paixóns, a xesticulación esaxerada e a persistencia da acción (sen que en realidade pase nada) ofrecen pouco espazo para a reflexión, o repouso e a suxerencia propia doutros mestres da historia do cine xaponés moito máis xenuinos (Ozu ou Mizoguchi sobor de todo), quen, con pouco despregue expresivo (personaxes fríos e contidos e ausencia de contacto físico) transmiten unha gran emoción e ofrecen moitas máis posibilidades de coñecemento da sociedade do seu país. Así, o filme ofrece unha gran densidade de acontecementos e conflitos paixonais ausentes de suxerencia, non se pode ver nada máis aló dos simples feitos que vemos na pantalla. Ó reducirse o contido connotativo dun filme todo queda reducido á maior ou menor mestría coa que un director saiba desenvolver un guión (neste caso xa de por si limitado). Era nesta faceta na que Akira Kurosawa se sentía máis cómodo, ofrecendo filmes de considerable entidade aínda que coas eivas anteriormente sinaladas.



Sen embargo, Kei Kumai semella non posuir este control da narración, cunha posta en escea bastante tosca, actuacións visiblemente influenciadas polo drama teatral e o emprego de briosos *travellings* ó modo de Kurosawa pero sen o contido estético e expresivo que este acadaba.

Aínda así, o guión (que é do propio Kurosawa) apunta bos camiños nun inicio, no que a imposible historia de amor entre unha geisha e un samurai buscado pola xustiza fan bastante entretida esta primeira parte. Cara ó final, en troques, a historia perde toda a súa forza e remata no naufraxio máis absoluto. **J.G.V.**

## Xuntos

Chen Kaige, China, 2002

A China segue a facer filmes a comezos de século, e os directores que un día gostaban de filmar, coma este que nos ocupa cando gravaba *Terra amarela*, semellan ser o seu expoñente. Polo menos é o que chega ás salas (vexamos os últimos traballos do responsábel da magnífica *A lanterna vermella*, Zhang Yimou, *O camiño até a casa* ou *Nin un menos*). Un cinema occidentalizado no peor sentido do termo. Con falta de persoali-

dade e perdido en sentimentalismos das segundas rebaixas do todo a cen -pesetas-, Chen Kaige cóntanos unha nova historia con neno superdotado, grandilocuente e artificial como tantos outros. ¿Lémbranse do peor do *París, Texas* de Wenders cando xa comezaba deixar o Norte atrás nun prematuro derrubido do telón de aceiro e puña un cativo a lle dar voltas á lei da re-latividade?. **R.L.C.**

# Lugares comúns

## ADOLFO ARISTARÁIN

ARXENTINA 2002

**ADOLFO ARISTARÁIN** ofrécenos a súa visión persoal da crise arxentina neste filme sobrio e sen alardes. Dicimos persoal porque resulta rechamante o exemplo de vítima-tipo que o director arxentino escolle para a súa historia. No canto de ir ós estratos baixos da sociedade, Aristaráin prefire amosar os efectos da crise nun profesor, á vez escritor, da clase burguesa bonaerense máis acomodada, tentando amosar deste xeito que ninguén (ou case ninguén) pode escapar á mísera situación do país arxentino. A pouca espectacularidade do tema (o protagonista escollido podería atoparse nunha situación moito máis extrema e o autor non o quixo así) acompaña o seu estilo filmico sobrio, carente de toda espectacularidade, pero cun bo sentido do ritmo.

A pesar de que a montaxe do filme é bastante convencional (pódese dicir que non hai experimentación formal na película), o autor consegue

manter un ritmo narrativo bastante alto, a través dun guión que fuxe do estatismo e no que personaxes e historia se atopan nunha continua evolución. Asemade, o emprego dun humor máis ou menos negro como medio de distensión contribúe a facer o filme moi “visible”, incluso para os ollos máis preguiceiros.

Sen embargo, esta dependencia do guión ten os seus inconvintes: fai o filme pouco persoal, pouco identificable a nivel formal e, polo tanto, pouco perdurable no tempo. Toda longametraxe que basee a súa consistencia na historia a contar morre ó rematar esta, xa que o que fai un filme irrepitible, por riba do seu guión, é o xeito en que este sexa expresado, é dicir, a narración cinematográfica. Cando esta é subsidiaria do contido, a historia perderá a forza e a riqueza que posúe na linguaxe verbal, que é a súa orixe, deixando á marxe a capacidade evocadora e irreflexiva que o cine como arte propia proporciona.

Pero a dependencia do texto escrito no filme vai máis aló. A meirande parte da película é unha narración escrita de forma máis ou menos novelada polo protagonista. Isto dálle prerrogativas a Aristaráin para introducir de maneira moi pouco sutil consideracións morais ou existenciais en voz de Federico Luppi. Pódese dicir que o director adolece aquí de certa falla de tacto, ofrecendo en ocasións auténticas disertacións bastante forzadas e non moi orixinais que configuran en demasía as características dos personaxes que quedan deste xeito desprovistos de toda ambigüidade.

Todas estas eivas, sen embargo, non evitan que o filme sexa agradable de ver, sobor de todo no seu inicio, ofrecendo unha visión necesaria da crise arxentina e introducindo unha voz crítica en torno ó funcionamento global do mundo no que vivimos, algo que (como tantas outras cousas) se vota en falta no cinema de hoxe. **Juan Gómez Viñas**



### FICHA TÉCNICA: LUGARES COMÚNS

**Director:** Adolfo Aristaráin. **Guión:** Adolfo Aristaráin, Katy Saavedra. **Fotografía:** Porfirio Enríquez. **Montaxe:** Fernando Pardo. **Reparto:** Federico Luppi, Mercedes Sampietro, Arturo Puig, Carlos Santamaría, Yaël Barnatan. **País:** Arxentina. **Duración:** 112 min.



## A vida prometida

Olivier Dahan, Francia

**A ACTRIZ FRANCESA** Isabelle Huppert volve ás pantallas despois de *A pianista*, neste filme sensibleiro e efectista de guión deslabazado e factura propia de anuncio de auga de colonia. ¿O tema? Unha viaxe redentora dunha prostituta corentona pola xeografía francesa buscando un home que dirixa a súa vida e que funde con ela unha estable familia. Isto acompañado por unha simboloxía floral da que non queda moi claro o significado.

Algún que outro retazo xenófobo, unha historia horriblemente conservadora, voces en *off* que explican o que a imaxe non é capaz de traslucir e *flash-backs* explicativos que provocan a bágoa continua da protagonista completan o cadro deste filme máis que mediocre no que parece increíble que se vise involucrada a magnífica Isabelle Huppert. **J.G.V.**

## Octavia

Basilio Martí n, España

**ESTE PASQUÍN** de promoción de Castela León dun Ulises trasnoitado vese con mágoa e decepción por vir de quen filmou *Caudillo* ou *Cancións pra despois dunha guerra*. Unha historia sen contido ningún con personaxes borrosos ou desdebuxados tenta ternos dúas horas sentados máis crea unha distancia co espectador que aínda sobresaie máis co emprego dunha música de ópera cargante e a ausencia absoluta de sentido do humor, se ben apartamos a ironía de calzador cando o rei vixente nos dá os seus reconfortantes consellos de Nadal. **R.L.C.**

## Os porcos voarán

Edin Moore, Alemaña

**OUTRO DOGMA** máis. Caricaturas de feixistas alemáns no século vinteún con horribel música moderna de fondo. Excesiva violencia doméstica que fai o filme repulsivo e trata o protagonista dun xeito maniqueo. Lembrámonos un pouco daquela *Mira atrás con ira* de Tony Richardson *angry young man*, no que Richard Burton era tan odiado polo seu director que quitaba as gañas de ver o filme. É un personaxe pouco interesante que lle pon os cornos á súa muller cando a coitada ten que ingresar no hospital. **R.L.C.**

## O crime do Padre Amaro

CARLOS CARRERA

MÉXICO, 2002



**SEMELLA QUE** os éxitos acadados polo cinema mexicano con figuras como Arturo Ripstein ou filmes como *Amores Perros* permitiron xa a creación dun pequeno *star-system*, ó modo americano, coa aparición de filmes modestos e sen moito que dicir adicados en exclusiva a algún que outro actor con sona internacional (neste caso Gael García Bernal), que lles permite pasar sen pena nin gloria (pero con algún rendemento económico é de supoñer) por certames e carteleiras internacionais.

"El crimen del padre Amaro" é, ademais disto, un exemplo de como un filme non pode fundamentarse só nunha idea, por boa que esta sexa, senón que as historias, aínda cando se refiran a realidades singulares, deben ter unha capacidade xeralizadora ou rematarán limitándose a si mesmas.

¿E cal é o tema neste filme? A igrexa, vista como detentora autoritaria do poder e a hipocresía e dobre vida dos membros do estamento eclesiástico. Esta crítica lévase a cabo con certa irascibilidade, tentando ridiculizar o máis posible a bispos e párrocos. Ata certo punto, poderíase atopar algunha influencia no cine mexicano de Luis Buñuel, onde o autor turoense ridiculizaba con trazos mestres a hipocresía de burgueses e cregos. Evidentemente toda relación co cine de Buñuel, de existir, queda neste apartado no que calquera comparación entre un e outro resulta ridícula.

Pero semella que, por riba desta crítica enervada e facilona, o autor non tiña moito máis que dicir. O filme estáncase e remata caendo nun romanticismo de postal necesario para as consabidas escenas que reclama a parella protagonista. **J.G.V.**

## Aro Tolbukhin, na mente do asasino

LYDIA ZIMMERMANN, A. VILLARONGA,  
ISAAC P. RACINE, ESPAÑA, 2002



**AGUSTÍ VILLARONGA** adéntrase aquí por vez primeira no terreo do documental, tentando unha sorte de híbrido entre este rexistro cinematográfico e o cinema de ficción (algo semellante ó que se lle deu en chamar falso documental), desaproveitando as posibilidades creativas que o documental ofrece no campo da creación cinematográfica.

O filme tenta analizar a personalidade dun criminal psicópata mediante o emprego de técnicas propias do documental, ó modo de *O asasino de Pedralbes*, de Gonzalo Herralde. Sen embargo, Villaronga deixa de empregar un elemento esencial nesta técnica cinematográfica que lle confire ó filme antes citado todo o seu valor específico: a presenza da realidade no filme. Villaronga substitúeo por unha posta en escea moi torpe que simplemente tenta imitar ó documental. En certo modo pódese dicir que o cine é o fin último da película, xa que o que se procura non é aparentar unha realidade, senón aparentar un documental (a falla de pretensión de realidade no filme queda clara ó empregar a actores tan coñecidos como Daniel Jiménez Cacho). Movementos e vibracións da cámara tentando aparentar falla de preparación, degradación intencionada da imaxe e iluminación precaria farán que o filme se vexa dende a máis profunda das indiferencias.

Poderíase pensar logo que o que se tenta é superar a consideración clásica do documental creando o antes nomeado falso-documental. Sen embargo, non é o caso, xa que non hai no filme unha pretensión maior que contar uns feitos de forma case milimétrica, feitos que, por outra parte, non posúen un interese que vaia máis aló do puro sensacionalismo. **J.G.V.**

## Auto Focus

Paul Schrader, EE.UU.

**SEMELLA QUE** o autor de *O estilo trascendental no cinema*, obra que inclúe estudos sobre Yasujiro Ozu, Carl-Theodor Dreyer e Robert Bresson, non asimilou demasiado a forma de facer cine dos tres mestres antes citados.

En troques, Schrader ofrécenos aquí un produto de cine americano típico e comercial, alieo de todo contido estético, cunha ideoloxía subxacente ultraconservadora (algo que xa é costume neste director), dunha factura máis que convencional pero que posúe a fórmula máxica para triunfar nas carteleiras americanas: actores coñecidos (en especial William Dafoe) e sexo.

Semella que o "herdeiro cinematográfico de Robert Bresson" (segundo palabras do director de cine José Luis Garci), despois dalgún titubeo como *Afflicción*, se consagra definitivamente ó sistema de produción industrial do cine americano amosando xa ás claras que todo entendemento sobre o sistema cinematográfico bressoniano, de existir algún día, ficou esquecido nas páxinas dos seus libros e, dende logo, non influíu nin o máis mínimo na súa produción cinematográfica. **J.G.V.**

## A lenda de Suriyothai

Chatri Chalerm, Tailandia/EUA

**O COPPOLA**, que paseaba por este festival no que del se lembraron pra unha retrospectiva co gallo de rerrelanzar a nova versión ampliada do excesivamente valorado *Apocalipse now* é o responsábel da produción desta fita. O primeiro que nos chama a atención neste recreamento da Tailandia do século XVII é a utilización domingueira da voz en off, que se ve apoiada por unha cámara que nos ten case tres horas a pasear dun a outro personaxe cada vez que a este lle dá por abrir a boca. Alguén conversa, a cámara filmao, o veciño arrota, a cámara vai, outro que espirra... Dunha épica insoportábel e exoticamente pintoresca, como ben lle corresponde a unha superproducción que amosa o criterio dun Francis Ford Coppola fachendoso da súa modestia porque di modesto que vive de vendimar o seu viño, apareceu o filme na sección oficial e fóra de competición, porque a súa alteza real príncipe Chatri Chalerm Yukol, que no catálogo do festival é "un dos mellores representantes do cinema asiático", era membro do xurado. **R.L.C.**

## Corazóns abertos

SUSANNE BIER  
DINAMARCA 2002

### O Leyton

Gonzalo Justiniano, Chile/Francia

**UN FILME REALMENTE MALO**, no que por unha vez coinciden a meirande parte das opinións. Aproveitándose da etiqueta de “novo cinema latinoamericano”, que está a ofrecer títulos decepcionantes coma *O fillo da noiva* ou o tamén presentado neste festival, *Historias mínimas*, o director colle unha cámara de vídeo e comeza a movela até que cansa, enlazando sexo estúpido, infidelidade e chulería pra nos dar un traballo rancio, nun estilo de filmar impostadamente *amateur* que por outra banda caracteriza a meirande parte do cinema que nos chega agora dende toda Latinoamérica. A impresión que recibimos é que alguén anda dando cartos pra facer filmes sen emoción e outros quedan sen aforros nos bancos, filmes cortados todos polo mesmo patrón, pois a crítica alaba estas postais exóticas con acento galante que por outra banda carecen de criterio. **R.L.C.**

### O mar

Baltasar Kormákur,  
Islandia/Noruega/Francia

**ATOPÁMONOS DE NOVO** ante un filme prometedor que apunta nunha boa dirección pero remata dispersándose e evidenciando o seu baleiro de contido e a influencia americana no modo de realizar europeo.

O director comeza tratando con certo rigor e sobriedade a crise do sector naval islandés que, coa formación a UE, vese obrigado a adaptarse ós novos tempos. Nunha vila pesqueira, un magnate local, que domina ás súas anchas o seu pobo, ve perigar así o seu poder. Sen embargo, o filme posúe unha pésima estrutura. O director opta por nos contar a historia familiar do señor millonario, deixando a un lado o tema contextual que, de feito, era o único que posuía un mínimo de interese. Deste xeito, o filme dilúese con rapidez, comezan a chegar membros da familia de tódalas partes do mundo, a cada cal máis desequilibrado, desencadeándose as paixóns máis desenfreadas. Moito humor facilón, efectos especiais propios de filmes de acción norteamericanos e algunha que outra escenita sexual que non ven moito a conto completan un *collage* considerablemente lioso do que resulta complicado sacar nada en limpo. **J.G.V.**



**UN FILME INTERESANTE**, que vén marcado coa etiqueta Dogma. Mais pra o ver sen prexuízos deberíamos quitarlla e esquecernos do paradoxo de que un movemento que rexeita a autoría dos filmes poida ao tempo acadar un premio á mellor dirección (que non foi o caso) nun festival de cinema, ou mesmo que nos postulados iniciais conste ás claras a prohibición de empregar música non diexética (só é posíbel a utilización de música cando se escoita durante a gravación da escena e se o aparato que a reproduce está presente -non se pode introducir na edición-). Se ben se inicia cunha historia que bota cara a atrás, por en exceso previsíbel e telenovelesca cento por cento (hai un accidente e un home morre. A súa prometida sae viva e ingresa no hospital, onde a atende un médico de garda que é o home da muller que conducía o outro vehículo no accidente. Ese era tamén o día do cumpreanos da súa filla, que ía no asento de acompañante. O médico acaba por se deitar coa prometida do morto e abandona a familia...), atopamos algún punto prá reflexión.

A aceptábel utilización da cámara, o moi notábel encadramento ou unha montaxe se cadra demasiado dinámica, únense narrativamente ao rexeitamento da sicoloxía dos personaxes (unha vez superada a previsibilidade). Malia intuír o final do filme de antemán, e aínda que cando este chegue non se aparte do que viñamos pensando, a realizadora dinamarquesa consegue facer uns bos retratos da relación de parella, visceral e agobiante por momentos. Non embargante, o filme recorre con demasiada frecuencia a artificios coa imaxe e efectos visuais que non veñen a conto ningún, e unha vez xa visto tam pouco un sente gañas de repetir, ben seña pola impresión que causa unha resolución algo apurada de máis, a inexistencia de lecturas máis aló ou a horríbel música de fondo, factores todos estes que son responsábeis de que logo das case dúas horas de metraje un saia da sala coa sospeita de pasar dentro case tres. **R.L.C.**

## Whale rider

Niki Caro, Nova Celandia

**FILME EXTRAÑO** e inclasificable, cun significado moi difuso e un final desconcertante.

A película aborda nun principio a problemática do pobo maorí, a perda das súas tradicións e identidade a mans da cultura occidental que domina boa parte de Nova Celandia. Aquí o filme semella ir cara a unha crítica tanto á citada perda de identidade dos maoríes como á pechazón de certos membros recalitrantes deste pobo. Pero un cambio brusco e sorprendente no desenvolvemento do filme levará á directora a relatar, coma se dunha película da Disney se tratara, unha lenda milenaria maorí que se reproduce na historia, en principio realista, que se estaba a contar. Esta disxuntiva entre realidade e fantasía fai que non queden moi claras as intencións da autora. Intencións que esta quere facer explícitas cun texto-manifesto final no que defende a pervivencia do pobo maorí coas súas características xenuínas. Habería que saber se os maoríes desexan ou non este tipo de defensa que, en certos momentos, semella querer dicir todo o contrario.

En canto a cualidades cinematográficas, nada de nada. **J.G.V.**

## A canción do inverno

Farhad Mehranfar, Irán

**UN VAI CON CURIOSIDADE** ver un filme irani-ano, e de novo atópase, esaxeradamente aquí se cabe, cunha das múltiples excepcións que confirman unha sabida regra que fala que o cinema máis interesante do momento o están a filmar por onde os reis magos. Falacia esta coma a que poidera dicir China, mesmamente. Son fitas coma esta as que botan a perder o crédito que se lle pode dar de antemán a un filme dun país culturalmente afastado das nosas guías e, curiosamente, son tamén este tipo de traballos os máis abundantes hoxendía -nesta sección oficial temos exemplos dabondo dende Rusia, Tailandia, China, Arxentina, Dinamarca,...-. No canto de innovar, toman por modelo os filmes de Hollywood de hoxe, iso si, con menos coches voando e edificios a caer, mais cunha música desesperante que tira por nós cara a fóra da sala, sobreactuacións sobreactuadas e moitos nenos pra que dean mágoa. É mellor ir con tino, aínda que vendo o que se fai co cinema por aí en diante, sempre tenderemos a nos achegar con máis curiosidade a este tipo de filmes. **R.L.C.**

## Historias mí nimas

Carlos Sorín, Arxentina/España

**ACLAMADO** pola crítica e polo público, durante o certame e logo nas salas comerciais, a impresión que deixa este filme é un bote mediano de leite condensado. Xa un desconfia cando ve os pasquíns publicitarios, cun deseño pretendidamente naïf e sentimental, nos que se nos avisa de que os actores están entre sí mesturados con xente da rúa, persoas coma vos-  
tede ou eu que nunca se plantaron diante dunha cámara. Por todo isto deberemos logo crer a falsa naturalidade que o filme respira por todos os lados. Fácil tentativa de cruzar historias artificialmente, con gags fáciles que van sobre seguro (a tarta de cumpreanos, por exemplo, vellos, nenos, cadelíños...) **R.L.C.**

## O amante

Valeriy Todorovsky, Rusia

**ESTE FILME** podemos velo coma a sorpresa do Festival. Cando un escapa da sala de proxeccións con malestar logo de aturar unha historia de amor de dous homes por unha muller que carece absolutamente de forza expresiva, simple até o punto de que non evoluciona en absoluto achegándose a primeira hora de metraxe, non pode máis que se abraiar de que o traballo deste realizador acadase o premio do mellor guión e de mellor fotografía. Aínda que sabido é que chega un momento no que o xurado se ve na obriga de conceder un premio e precisa botar ao aire os euros... Sen embargo, poderemos valorar ben que o director decidise non amosarnos a faciana da rapaza durante a metraxe, podendo nós imaxinala ao gusto. **R.L.C.**

## O bo ladrón

Neil Jordan, Canadá

**QUEDOU INAUGURADO** o concurso con este refeito sen persoalidade e contido do *Bob le flambeur* de Jean Pierre Melville que asinou -podía pór cruz- Neil Jordan. Cinema que se pretende negro, mais emborrallado, con Nick Nolte protagonista vizoso con horas de sono atrasadas e nunha actuación bastante deplorábel. Pola banda do realizador podemos engadir a impostura que é pretender amañala forzando tics nervosos na imaxe que incomodan, do tipo deses conxelados de planos durante todo o filme, por non falar da pésima escena na que Nolte fai por se quitar do mono, que nos fai sentir nostalgia dunha escena do mesmo tema no filme xeneracional alemán *Cristina F.* **R.L.C.**

---

# Z A B A L

a irregularidade como norma

# T E G I



por Iván Cuevas e Iván Villarrea

**NINGUÉN QUE TEÑA** que cubrir unha sección de calquera festival de cinema agarda ver marabillas cada vez que entra na sala. A actitude aconsellable para todo cronista é a resignación e a paciencia, se non quere entrar de cheo no infrutuoso discurso da "morte do cinema moderno", que só o pode levar á depresión e ó odio visceral a calquera innovación á marxe dos intocables da cinematografía. Por iso non debe alarmar que unha sección supostamente tan heteroxénea como Zabaltegi (a súa mesma estrutura así o permite, ó mesturar a colleita de Cannes e Berlín con traballos de directores noveis) dea a sensación de que a maioría dos seus filmes veñen da mesma fábrica: produtos de correcta factura mais alma baleira, sempre cun toque social, coincidindo demasiado nos defectos e engadindo poucas novidades. Escaseza de descubrimentos e decepcións estériles (xa nin sequera nos anoxaban).

Un resumo extremadamente breve pode comezar salientando as propostas documentais, xa que dous dos mellores filmes construían o seu relato a partir da non-ficción: *Bloody Sunday*, de Paul Greengrass e *Bowling for Columbine*, de Michael Moore. O interese que sempre espertan os direc-

tores consagrados enganou desta vez ó espectador, levándoo cara un terreo ermo. Sen provocar cataclismos, filmes como *Laisser-passer* (Bertrand Tavernier), *The pianist* (Roman Polanski) ou *Lundi matin* (Otar Iosseliani) estiveron lonxe das mellores obras dos seus autores, sendo quizais *Mies vailla menneisyttä* (Un home sen pasado), de Aki Kaurismäki, a única excepción. Mesmo sabor de boca deixaron as dúas partes de *Ten minutes older*, insubstancial colección de curtas dentro da que poden aparecer obras da calidade de "*Lifeline*" (Alumbramento) de Víctor Erice. Un caso diferente foi *All or nothing*, de Mike Leigh, que sendo un dos mellores representantes da tendencia social (marco común de moitas obras, como as de Frears e Sinapi), e probablemente superando *Segredos e mentiras*, non convenceu a todos. Os descubrimentos dignos de mención foron, sen dúbida, a húngara *Hukkle* de György Pálfi e a francesa *Une parte du ciel* de Bénédicte Liénard. O resto de filmes rara vez ían máis aló de ser bos traballos artesanais, aínda que iso non impide reparar nalgúns directores que dentro dalgúns anos poden dar boas sorpresas. I. V.

# O pianista

## ROMAN POLANSKI

REINO UNIDO / FRANCIA / ALEMAÑA / POLONIA / HOLANDA 2002



**A PALMA DE OURO** no Festival de Cannes é un premio incómodo, unha carga que poucos resisten, porque a crítica non permite que un certame tan competitivo lle dea o seu gran premio a filmes com-pracentes. Non é que lles falte calidade ás gañadoras, é que sempre teñen detrás filmes que lles poden facer sombra<sup>1</sup>. O peor que se pode dicir destas películas é que están sobrevaloradas, un calificativo que non indica que sexan malas, senón que decepcionan ante as elevadas expectativas que provocaron. Así, o gran problema co que se enfrenta o último filme do director Roman Polanski é a súa sona.

A cotización artística de *O pianista* comezou bastante alta por mor de Cannes, pero logo baixou cando se publicaron as primeiras reseñas. Ó seu favor estaba a recuperación dun autor tras unha obra fallida, *A novena porta*, e un longo período de obras menores (os filmes de Polanski, por bos que fosen, xa non estaban ó nivel de *Le locatier* ou *Tess*, as últimas "grandes obras"). Pero na súa con-

tra formábase un regueiro de críticas negativas: *O pianista* é un filme académico, convencional, non engade nada, fáltalle a alma... Sí, é certo, para criticar *O pianista* é necesario escribir cousas como: "a posta en escea é tan sobria que se converte en impersonal, nunhas secuencias ríxida e noutras relambida; aumentando esa sensación de distancia entre o director, a historia, e o espectador coa escolla dun actor tan pétreo e ausente como Adrien Brody". Esas afirmacións son verdadeiras, pero non pasan de impresións xerais. A crítica estivo tan atarefada establecendo a posición deste filme no canon que aínda non tivo tempo de analízalo sen raseiro, explicando os aspectos de interese que nunca deixaron de recoñecerlle. A estas alturas é evidente que non vai cambiar a nosa percepción do holocausto xudeu, nin tampouco vai afondar nas características da poética de Polanski. Así que se queremos sacar algo de *O pianista*, non podemos velo coas imaxes de *A lista de Schindler* na cabeza, nin tampouco evocando as viñetas do cómic *Maus* (Art Spiegelmann, 1978-86 -1º tomo- e 1986-91 -2º tomo-).

Unha vez ceibes dos arquetipos do xénero, o primeiro que chama a atención de *O pianista* é a representación da comunidade xudía. Fronte á memoria colectiva cinematográfica, na que os xudeus centroeuropeos podían ser inconscientes ante o destino e/ou persistentes ante as ofensas nazis, pero sempre unidos e confiantes no seu deus, en *O pianista* aparecen unha serie de elementos que crevan o patrón clásico. As anomalías aparecen dende a escena na que a familia do protagonista discute onde agachar os cartos: Szpilman aillase de forma elitista e inconsciente (actitude evidente nas escenas do restaurante), seu irmán confunde a dignidade coa inmadurez na súa teima por ser combativo, seus pais vense superados polas circunstancias dende o comezo... Durante a estancia no *ghetto*

<sup>1</sup> Algúns exemplos nos últimos anos destes reñidos binomios poden ser: *Underground* e *O ollar de Ulises, Segredos e mentiras* e *Rompendo as ondas*, *O sabor das cereixas* e *O dulce porvir*, *Bailar na escuridade* e *Desexando amar*, etc.

moitos dos seus veciños adícanse a negocios insolidarios, creando unha mesta sensación de amoralidade. Os xudeus de Polanski son individuos egoístas, obsesionados coa supervivencia, antepoñéndoa a calquera outro valor. Non hai escenas de falso heroísmo tan habituais no xénero. Sen embargo, cara a metade da metraje vemos ós derradeiros xudeus do *ghetto* organizar unha sublevación armada (sen éxito), secuencia que se contrapón á tradicional actitude sumisa e paciente.

Este fragmento da sublevación é un dos poucos nos que Polanski non abusa do impacto da violencia na sensibilidade do espectador, xa que emprega o fóra de campo de forma austera e funcional: Szpilman segue a revolta tralas ventás dun dos pisos onde se agacha. Concentrándonos na primeira parte do filme (a estancia no *ghetto*) aínda se poden salientar outros dous intríns: a morte dun neno a golpes, atrapado baixo o muro do *ghetto*, na presenza inútil do protagonista; e esa escena grotesca, digna de Buñuel ou de Lynch, na que os xudeus bailan agardando para cruzar a rúa. Pola contra, no resto da metraje, abonda o vicio por dramatizar a morte inxusta tan propio do cine histórico, ese subterfuxio que reduce a nosa lectura a consignas deportivas: "¡os nazis son malos!". Penso especialmente no vello parálitico que tiran as SS dende o seu balcon á rúa, ou na ringleira de xudeus deitados no chan que van morrendo cun tiro na caluga. Esta clase de mostras da crueldade nazi, aínda que sexan verdadeiras, están demasiado explotadas na pantalla e convertéronse nunha solución visual sinxela.

A segunda parte do filme (a supervivencia do protagonista acochado) é notablemente superior á primeira, en canto á súa capacidade de suxestión. Nela atopamos a mellor escena do filme, probablemente a única cargada de emoción: aquela na que a lata que tenta abrir un indixente Szpilman cae e roda ata a bota dun oficial alemán. Nos minutos seguintes o espectador percibe dende dentro o remuíño de sensacións que vive o personaxe gracias á pureza narrativa da secuencia: do pánico inicial ó pracer liberador da música do piano. A ansia por tocar o



instrumento, evidente tratándose dun profesional, xa fora subliñada por Polanski nesta segunda parte en dúas ocasións, cando os dedos de Szpilman percorren un teclado imaxinario á procura de evocar as melodías que tanto leva sen escoitar. Curiosamente, esta escena fundamental, punto álxido desa sobria segunda parte case sen diálogos<sup>2</sup>, está seguida da relación infantil (nunca tenra) deses dous personaxes coa que practicamente remata o filme, e precedida pola peor imaxe da película: ese plano con grúa que amosa unha longa avenida deserta chea de casas derruídas (por certo, unha das imaxes promocionais do filme). Hai cousas que despois de **Alemaña, ano cero** xa non deberían facerse, e menos con eses aires de épica pretenciosa. Un filme con contrastes tan fortes no seu interior merece tanto as aldraxes dos críticos intolerantes como a comprensión dos máis pacientes. **I.V.**

## O PIANISTA: FICHA TÉCNICA

**Título orixinal:** The pianist/Le pianiste. **Nacionalidade:** Reino Unido / Francia / Alemaña / Polonia / Holanda. **Duración:** 148 minutos. **Dirección:** Roman Polanski. **Guión:** Ronald Harwood, baseado na autobiografía de Wladyslaw Szpilman. **Fotografía:** Pawel Edelman. **Música orixinal:** Wojciech Kilar. **Montaxe:** Hervé de Luze. **Deseño de produción:** Allan Starski. **Dirección artística:** Sebastián T. Krawinkel. **Vestuario:** Anna B. Sheppard. **Reparto:** Adrien Brody (Wladyslaw Szpilman), Daniel Caltagirone (Majorek), Thomas Kretschmann (Capitán Wilm Hosenfeld), Frank Finlay (Pai), Maureen Lipman (Nai), Emilia Fox (Dorota), Ed Stoppard (Henryk), Julia Rayner (Regina), Jessica Kate Mayer (Halina), Ruth Platt (Janina).

<sup>2</sup>Misteriosamente próxima ó tratamento da soidade que fai *Náufrago*

# Bloody Sunday

PAUL GREENGRASS

REINO UNIDO / IRLANDA 2002



**A REPRESENTACIÓN DA REALIDADE** é un dos grandes temas da arte, cando non o único. Ó longo de cento sete anos de historia, o cinema investigou diferentes modos de representación, dos que xurdiron movementos que se esforzaban por captar esa esencia que se lle escapaba ós grades estudos (co neorrealismo e a *nouvelle vague* á cabeza). Segundo pasan os anos e aparecen novas propostas, os filmes que foran un paradigma de realismo perden esa capacidade de mimetizarse no ollo do espectador coa paisaxe diaria. Eses movementos deixaron o seu pouso en xeracións posteriores, obrigadas a superar o verismo dunhas representacións xa asentadas na linguaxe convencional. Polo tanto, a herdanza de Roberto Rossellini quizais non esté tanto en Ken Loach como nos irmáns Dardenne, no “pope” Kiarostami, ou neste *Bloody Sunday*. E non me refiro ó estilo nin ó xénero, senón ás pretensións de realismo. As historias que manexa Loach poden ser reais, pero a súa posta en escena correspóndese cunha representación á que xa estamos afeitos. Non é tanto cuestión de “recoller” como de “transmitir” esa realidade á percepción dun espectador lacazán.

*Bloody Sunday*, unha das mellores propostas de Zabaltegi, que viña de gañar o Oso de Ouro no Festival de Berlín<sup>1</sup>, parte duns sucesos históricos ben documentados, circunstancia que aumenta o desafío de representalos a través dunha ficción. A súa estrea deu pé a un deses inacabables debates teóricos sobre naturezas xenéricas: ¿É *Bloody Sunday* un docudrama? Por riba dos xogos de categorías excluíntes parece

claro que o director, Paul Greengrass, realizou unha reconstrucción dos feitos cunha posta en escena que lle debe máis ás reportaxes televisivas que ó cinema documental<sup>2</sup>. Nesta opción formal é onde se atopa a forza do filme e as súas contribucións artísticas, pero tamén é o punto por onde van atacar con máis forza os seus detractores.

A acción condénsase nas vinte e catro horas que forman o domingo 30 de xaneiro de 1972, o malfadado “Bloody Sunday”. O filme ábrese coas imaxes do reloxo da igrexa dando doce badaladas mentres os dous “bandos” (militares e organización polos dereitos civís) dan sendas roldas de prensa, nas que contan os seus preparativos para a manifestación do día seguinte. Cumprindo cunha estrutura circular, o remate tamén estará marcado polas badaladas e por outra rolda de prensa, desta vez só a dos activistas polos dereitos civís, na que dan conta dos dramáticos sucesos. Eses dous rituais enmarcan os feitos que Greengrass reconstrúe a partir de catro puntos de vista asociados a catro contextos diferentes que, por comodidade, podemos ligar tamén cos personaxes protagonistas: Ivan Cooper representa a perspectiva dos activistas pacíficos polos dereitos civís, o Brigadier Maclellan amosa a perspectiva do cuartel xeral dos militares británicos, Gerry Donaghy é un dos mozos impulsivos que desafoga a súa xenreira na violencia e, por último, o coronel dos paracaidistas e algúns soldados ilustran a acción militar nas rúas. Polo tanto, Greengrass apoia o peso dramático da representación baixo diferentes dialécticas: civís fronte militares; ou acontecementos en primeira liña fronte ós da retaguardia (enténdase aquí como o cuartel xeral militar e como o camión dos activistas). A estes catro puntos de vista hai que sumarles o continuo desprazamento espacial dos personaxes que os encarnan (agás no caso dos mandos militares), polo que a narración se converte nun denso mosaico de pequenos intrínsecos, sensacións, imaxes, que atrapan como nunha arañeira a atención do espectador.

A sensación presentista, esa anguria de “estar aí”, transmítese en boa medida polo arriscado uso que

<sup>1</sup> Ex-aequo con A viaxe de Chihiro (Sen to Chichiro no kamikatuski, Hayao Miyazaki, Xapón, 2001), último traballo dos estudos de animación Ghibli.

<sup>2</sup> Tamén hai quen o pode interpretar como resultado da influencia das escenas bélicas de Salvar ó soldado Ryan (Saving private Ryan, Steven Spielberg, USA, 1998), pero esa hipotética filiación estilística estaría como moito na fonte común de ambos traballos: as testemuñas xornalísticas (fotografías e noticiarios cinematográficos no caso de Spielberg, e os nomeados reportaxes televisivos no de Greengrass).



fai Greengrass da cámara ó ombreiro, abusivo nalgunhs intres como deixarán patente as críticas negativas. Supoño que haberá unanimidade ó afirmar que non se pode filmar unha manifestación dende dentro empregando un plano fixo. Todo aquel que saíse á rúa a protestar algunha vez reconecerá ese ambiente tenso e festivo a un tempo que irradian as imaxes. A cámara ó ombreiro queda así xustificada como opción para recoller esa atmósfera. Sen embargo, o filme mantén a unidade estilística durante toda a metraxa, polo que esta técnica tamén está presente nas secuencias iniciais, onde é máis discutible: por unha banda, a historia non tivo tempo de impoñer a tensión do ambiente polo que o director bota man dunha caligrafía impactante para conseguila; pero pola outra é innegable que a cámara ó ombreiro tamén amosa a sorpresa inicial dos personaxes ante unha cidade tomada. O paseo matinal de Cooper exemplifica esta segunda tese. É unha escena chea de forza, onde a cámara cambalea pola rúa (como os ollos abraizados do personaxe) chegando a elevarse para amosar ós francotiradores nos tellados, nun intelixente uso do plano subxectivo.

Outra marca de estilo son os fundidos en negro, constante puntuación visual que chega a extremos tediosos malia súa boa intención: frenar un ritmo que se acelera con cada secuencia. Os fundidos implican un salto espacial e ás veces temporal, componendo ás veces xeniais elipses (as comunicacións por radio entre os militares) ou dilatando as accións para facilitar a continuidade. Cada fundido leva ó espectador dun punto de vista a outro, enlazados en moitas ocasións seguindo a escola da montaxe paralela de Eisenstein (influencia evidente no xeito de xustapoñer as roldas de prensa do inicio, ou o mítin pacifista e os enfrontamentos). Esa escrupulosa montaxe, tanto ou máis coidada que a posta en escena, permite seguir a cronoloxía dos feitos simultaneando as catro perspectivas, e coñecendo sempre a posición dos protagonistas.

Un terreo no que *Bloody Sunday* pode caer nas visións arquetípicas é o seu afán, case enciclopédico, por recoller as interpretacións contrapostas sobre o conflito do Ulster que levan implícitas os diferentes personaxes. Así, Gerry Donaghy sintetiza a opinión dos mozos radicais e o Xeneral Ford a do Estado

Maior británico. Entre os paracaidistas atopamos aqueles que identifican manifestante con terrorista e aqueloutro que a piques está de contar que disparaban sen obxectivo unha vez dado o "alto o fogo". O único personaxe que fuxe do maniqueísmo é Ivan Cooper, en parte pola excelente caracterización que realiza James Nesbitt, pero sobre todo polo seu comportamento dual: agora un político sorrindo ás cámaras, soltando mítines e saudando ós votantes; agora un home aterrado pola violencia da que en certa medida se sente causante. Por este mesmo motivo a súa relación sentimental resulta menos forzada que a de Gerry (esta última aínda por riba abre o filme, dándolle unha transcendencia da que carece).

Por último, cómpre salientar o énfase que Greengrass lle concede ós disparos dos militares ingleses, medido ó milímetro para non caer no victimismo gratuito. Desgraciadamente, este esforzo de contención vense abaixo nos derradeiros minutos, cando o filme case que cae no panfleto. Por exemplo, a escena na que un amigo de Gerry fai cola para que o IRA lle entregue un arma xa é suficientemente explícita, en termos semánticos, como para que logo Cooper cite o feito nun discurso. As consignas militantes da últimas rolda de prensa, así como a obsesión por dar os nomes e apelidos das vítimas, lastran de sensibilidade epatante un discurso que xa estaba claramente posicionado sen precisar tales golpes de efecto. **I. V.**



## BLOODY SUNDAY: FICHA TÉCNICA

**Título orixinal:** Bloody Sunday. **Nacionalidade:** Reino Unido / Irlanda. **Duración:** 107 minutos. **Dirección e guión:** Paul Greengrass. **Fotografía:** Ivan Strasburg. **Música orixinal:** Dominic Muldoon. **Montaxe:** Clare Douglas. **Deseño de produción:** John Paul Kelly. **Dirección artística:** Pdraig O'Neill. **Vestuario:** Dinah Collin. **Reperto:** James Nesbitt (Ivan Cooper), Allan Gildea (Kevin McCorry), Gerard Crossan (Eamon McCann), Mary Moulds (Bernadette Devlin), Carmel McCallion (Bridget Bond), Tim Piggot-Smith (Xeneral Ford), Nicholas Farrell (Brigadier McLellan), Christopher Villiers (Maior Steele), James Hewitt (Coronel Tugwell), Gerard McSorley (Xefe de Policía Lagan), Declan Duddy (Gerry Donaghy), Mike Edwards (Soldado 027), Kathy Keira Clarke (Frances), Johnathon O'Donnel (Jim), etc.

## Dez minutos máis vello (COLECTIVO) ALEMAÑA 2002

**ESTA AGARDADA PROPOSTA** dunha productora alemana pra xuntar nun filme colectivo sobre o paso do tempo ao que sería o máis atraínte do cinema "independente" mundial (con todo o bafo de sospeitoso que a mesma mención desa pala-bra esperta), creou un interese que sobordou (unha vez aturado) e sobordará aínda en todo aquel que por moi malas que señan as críticas aínda non o puido ver. Só con que nos ofrezan nun mesmo envoltorio nomes a gusto, saibamos, Víctor Erice, Chen Kaige, Jim Jarmusch, Jean Luc Godard, Wim Wenders ou Aki Kaurismäki, e só por dicir algúns dos máis atraíntes, é fácil atraer ese enorme mercado do público minoritario.

Se ben sabemos agora que hai dous filmes, cando nun inicio só era un (requisitos do mercado), non hai que se poñer moi serio pra intuír cal pode ser *a priori* máis interesante.

No que leva de subtítulo **A trompeta** (a razón da escolma dos subtítulos segundo os produtores: "son dous instrumentos de música". Hala aí) están, por orde, o Kaurismäki, Víctor Erice, Werner Herzog, Jim Jarmusch, Wim Wenders, Spike Lee e Chen Kaige. Podían ser estes os "modernetes". Logo, no que é **O cello** temos Bertolucci, Mike Figgis, Jiri Menzel, István Szabo, Claire Denis, Schlöndorff, Michael Radford e Jean Luc Godard, ou os "vellos", con demasiadas voltas xa.

O resultado global é de vergoña, tanto por un coma por outro bando. Mais podemos salientar cousas que fan valer o filme só por un episodio, e aquí o caso máis claro e indiscutíbel é a peza mestra de Víctor Erice que leva por título **Alumamento**, metade autobiográfica, metade lenda familiar; metade ensaio sobre o tempo, metade sobre a dor; metade sobre a vida, metade sobre a morte. Dez minutos de cinema dos dez primeiros minutos no mundo dun bebé que poden valer un festival. Dicir que algo é cinema non é calquera cousa. É algo que vale de seu e non hai máis. De entre todos, só se lle achegan a distancia Godard primeiro e Kaurismäki logo.

O francés filma un experimento visual en vídeo dixital sobre o cinema, a morte do cinema, os libros, tortura, vida, morte, **O soldadiño**, o existencialismo cartesiano (o "eu" do "penso" non é o mesmo có "eu" do "existo"), Anna Karina. Sabemos certo sen



que ninguén o diga que el foi quen aceptou o proxecto a condición de ser o último episodio dun dos filmes, a poder ser do peor dos dous, pois el é JLG con todas as letras e cheira lonxe. Pero todo o que ten de rexeitábel, teno de xenial. Este seu "Na negrura do tempo" é un novo Godard. Benvido seña de volta.

**Os cadelos non teñen inferno** é o título que Aki Kaurismäki gardou pra os seus dez minutos, nos que estira o tempo nun exercicio que non deixa de ser orixinal e continuador do seu estilo sempre inimitábel. Mais de lonxe chega un arrecendo que incomoda pola actitude do finés, que a pesar de ser sen lugar a dúbidas o máis honesto de todos os que aquí filman no tocante a como se enfrontou á súa curta, podemos comprendelo na súa desgaña e distanciamiento veado dos seus compañeiros. Esta pequena obra non deixa de ser un epílogo do seu último **Un home sen pasado**, que a todos nos dá que foi sacado dos brutos da metraxa orixinal e logo montado. Aínda así, é fácil compartir o seu sentir e nin moito menos aparece este, que podería ser un novo final do seu filme coma insulto a ninguén. Que dure moitos anos, ao seu pesar.

De todo o demais mellor esquecerse, algo que abofé non precisará de moito tempo, pois dende a filmaxe no tono de redacción sobre a primavera en 5º grao de ensino básico de Schlöndorff, pasando pola tontería que trae consigo Wim Wenders na súa inaturábel maneira de ver a inxestión dun alucinógeno, o comercial de Jiri Menzel, ao que lle

podían o mesmo ter encargado un vídeo sobre a morte de Lady Di, o perdido Mike Figgis, que divide a pantalla en catro coa mesma historia e mantén no cadro abaixo á dereita sempre unha espilida e insinuante rapaza que o único que consegue é que un non aparte os ollos de aí, o rimbombante Bertolucci, o insoportábel -quen diría que chegase a este extremo- episodio do "indie" Jim

Jarmusch, un Spike Lee terco mula, un Herzog que non cae tan baixo coma os seus colegas, pero que tenta meter en dez minutos un documental de tribos da Amazonia que ben dá pra unha longa, o Chen Kaige, que malia a todo pode soportarse, o plumazo de István Szabo ou, sobretudo, Claire Denis... de Michael Radford mellor nin falamos. Pra gustos. **R.L.C.**

#### TEN MINUTES OLDER - A TROMPETA: FICHA TÉCNICA

**Título orixinal:** Ten Minutes Older - The Trumpet **Directores:** Aki Kaurismäki, (Dogs have no hell), Victor Erice (Lifeline/Alumbramiento), Werner Herzog (Ten thousand years older), Jim Jarmusch (Iny, Trailer, Night), Wim Wenders (Twelve Miles to Trona), Spike Lee (We wuz robber) Chen Kaige (100 flowers hidden deep) **Duración:** 92'

#### TEN MINUTES OLDER - O CELLO: FICHA TÉCNICA

**Título orixinal:** Ten Minutes Older - The Cello **Directores:** Bernardo Bertolucci (Histoire d'eau), Mike Figgis (About time 2), Jirí Menzel (Uno moment), István Szabó (Ten minutes after), Claire Denis (Vers Nancy), Michael Radford (Addicted to the stars), Volker Schlöndorff (The en lightennment), Jean-Luc Godard (Dans le noir du temps) **Duración:** 106'

## Hukkle GYÖRGY PÁLFI HUNGRÍA, 2002

**EN TODO FESTIVAL**, tras o aburrido desfile de filmes mediocres, sempre queda a esperanza de conseguir dar coa rosa que medra entre o lixo, cunha verdadeira marabilla que faga que pagara a pena toda a anterior inxesta de trapalladas. Pero, sen dúbida, ninguén espera atopar algo tan grande como **Hukkle**. Os programas de Donosti anunciában como unha película muda, pero se trabucaban. Cando Mel Brooks fixo **Filme silente**, cando o Kaurismäki fixo **Juba**, voltaron o cinema anterior ao sonoro, mais non lograron evitar as palabras. O que György Pálfi propón é algo moi distinto, totalmente novidoso. Algo que recupera a pureza do cinema que xente como o Bresson reivindicaban. O seu é un filme no que o diálogo nunca se detén, pero é un diálogo formado unicamente por efectos sonoros, por ruidos. E son estes ruidos, comezando polo hipo que lle da título ao filme, os que crean todo o ritmo do filme. Un ritmo que provoca que 75 minutos de cinema silente non sexan aburridos, porque o espectador está xogando. Desprovisto das palabras, o seu principal apoio para desentenderse da pantalla, o espectador vese na obriga de mirar, de escoitar, de concentrarse no filme para entender que é iso que o director quere contar. E entón xa queda atrapado, xa non pode fuxir do filme porque está dentro del. E así queda ata o final, transportado polo son e atrapado por



unhas imaxes que non están moi por baixo da maxistral banda sonora (de feito estarían ao mesmo nivel se non fose por dous alardes técnicos innecesarios: unha secuencia con raios x e unha cámara lenta dun avión). Así queda o espectador, dentro do mundo de Pálfi ata que este decide rematar o filme. E entón, un pode ter entendido ou non entendido o que significaba o filme, mais non importa. Porque de seguro ten vivido a historia, e iso é o que significa o cinema. **I. C.**

#### HUKKLE: FICHA TÉCNICA

**Título orixinal:** Hukkle **Dirección:** György Pálfi **Guión:** György Pálfi **Intérpretes:** Ferenc Bandi, József Forkas, Attila Kaszás, Ági Margittay, Ferenc Nagy, Jánosné Nagy, Eszter Ónodi, Józsefné Rác **Productores:** Csaba Bereczki, András Böhm **Fotografía:** Gergely Pohárnok **Montaxe:** Ágnes Mógor **Director de produción:** Zoltán Galambos **Asistente do director:** Gábor Fischer **Enxeñeiro de son:** Tamás Zányi **Nacionalidade:** Hungría **Ano:** 2002 **Duración:** 75'

# Irréversible

## GASPAR NOÉ

FRANZA, 2002

**IRRÉVERSIBLE É COMA UN URINARIO** de Duchamp, coma o *punk*, como escoller cun coitelo nun diccionario unha verba que vai servir para nomear un arte e que non significa nada. ***Irréversible*** é unha patada no bandullo do espectador, unha chamada aos instintos máis básicos do ser humano para lle dicir a toda a xente da sala: "isto poderíalo facer ti, tamén". É un filme feito unicamente para provocar, para incomodar. E claro, logo o espectador protesta por non sentirse a gusto. E como ten que protestar, busca excusas para facelo. E di, por exemplo, que xa se ten feito unha película que vai cara atrás (como se non se tivesen feito películas dabondo que ían cara adiante), ou que toda a violencia do filme é gratuita (je iso é unha provocación!). Outra crítica recorrente é que a historia do filme non interesa a ninguén e aí si que hai que dar a razón aos críticos. Pero é que ao Noé tampouco lle interesa a historia, xa que o éxito do filme se



mide en cantas persoas abandonan a sala, anoxados. Se cadra por iso as dúas últimas esceas son tan malas e innecesarias, cheas de simbolismo barato e de tópicos. Se cadra é para burlarse dos pailáns que decidiron quedarse a ver o filme enteiro.

Desta película tense falado de mais. Todo o mundo coñece xa a violación de 9 minutos en plano fixo, co cal dentro de pouco igual deixa de ter a forza que tiña ó comezo. Pero ninguén di o acerto que é este plano fixo, no que o espectador se identifica totalmente coa vítima e non pode moverse como non se move a cámara. Ou que este plano contrasta totalmente co comezo do filme, no que a cámara se move sen parar, porque agora o espectador tense que identificar cos que actúan, e ten que ser coma eles, violento, atropelado. Ou que a escena sen dúbida máis dura e mellor do filme non ten ningunha violencia física, senón que a violencia é unicamente verbal, cando os tres protagonistas falan abertamente de sexo. E a moral do espectador oféndese, e protesta. E é totalmente disculpábel. O cinema sen dúbida precisaba este filme. O espectador non. **I. C.**



### IRRÉVERSIBLE: FICHA TÉCNICA

**Título orixinal:** Irréversible (2002) **Dirección:** Gaspar Noé **Guión:** Gaspar Noé **Intérpretes:** Monica Bellucci (Alex), Vincent Cassel (Marcus), Albert Dupontel (Pierre), Philippe Nahon (Philippe), Jo Prestia (Le Tenia), Stéphane Drouot (Stéphane), Jean-Louis Costes (Home golpeado), Mourad Khima (Mourad), Gaspar Noé **Productor:** Christophe Rossignon **Coprodutor:** Richard Grandpierre **Música:** Thomas Bangalter, Ludwig van Beethoven **Fotografía:** Benoît Debie, Gaspar Noé **Montaxe:** Gaspar Noé **Deseño de vestuario:** Laure Culkovic **Asistente de dirección:** Olivier Théry-Lapiney **Son:** Jean-Luc Audy, Marc Boucrot, Valérie Deloof, Cyril Holtz **Efectos especiais:** Rodolphe Chabrier **Duración:** 95 min

# Salvoconducto

## BERTRAND TAVERNIER

FRANCIA / ALEMANIA / ESPAÑA, 2002

**O DIRECTOR FRANCÉS** Bertrand Tavernier opta neste filme por salientar a vertente humana da resistencia francesa e, a un tempo, render homenaxe ós cineastas que traballaron no París ocupado. A intención non é ensalzar xestas heroicas, senón máis ben humanizar ós resistentes amosando accións “domésticas”, nas que o combate convive coa rutina. Pero non é tanto o trasfondo da resistencia como o dos estudos Continental, creados pola UFA alemá para controlar a produción comercial francesa. Todo o filme funciona como un homenaxe ós seus traballadores, que no fondo non é máis que unha resposta ó desprezo co que a *nouvelle vague* os tratou.

Os seus dous protagonistas, que case non coinciden en pantalla ó trazarlles o guiión traxectorias diverxentes, representan dous xeitos diferentes de participar na causa. Un deles, o guionista Jean Aurenche, fuxe da confrontación en cada un dos seus numerosos cambios de residencia mentres que filtra nos seus guións históricos referencias ó presente (unha actitude máis simbólica e persoal que práctica). O outro, o axudante de dirección Jean Devaivre, arríscase a fotografar documentos, ou mesmo a roubalos, pretendendo que iso non rompa a súa rutina, como queda patente na divertida secuencia da súa viaxe a Inglaterra. O discurso de Tavernier obsesiónase con xustificar as súas actitudes, reducindo a capacidade interpretativa do espectador ó imporlle unha visión única. Se a isto lle engadimos a perda do pulso narrativo ou a excesiva presenza de Devaivre na última hora (onde practicamente desaparece Aurenche), *Salvoconducto* convértese nun filme desequilibrado, posto que o seu comezo prometía máis. Tales limitacións permiten que, ó longo de case tres horas de metraje, a atención do público decaia.

A oposición entre a primeira e a segunda metade é notable. Na primeira amósase alternativamente a



vida diaria dos dous protagonistas, cun ton próximo ó vodevil que ilustra esa loita cotiá sen forzar as situacións. Son escenas rodadas con gran dinamismo, con planos secuencia dignos do Scorsese de *A idade da inocencia*. Ademais, a partitura de Duhamel axuda en boa medida a acadar ese ton e ese ritmo. Pero segundo avanza a metraje a historia cae na dispersión e estáncase, diluíndose o relato nas pequenas anécdotas dos estudos Continental. A multiplicación de liñas narrativas, por mor das ambicións case enciclopedistas de Tavernier, provoca a perda de profundidade da maioría de personaxes, estragando así o relato coral. Aurenche sae da pantalla (quizais por non ter xestas que gabar) xunto co ton festivo, e dá entrada á falsa trascendencia coa que está tratado a partir de entón o personaxe de Devaivre.

De pouco lle serve a un director coidar a ambientación ou acadar boas interpretacións dos actores, se logo artella un discurso limitado no tema e irregular no ritmo, como ocorre en *Salvoconducto*. Se fose menos pretencioso, o último traballo de Bertránd Tavernier non desmerecería a carón de obras tan sólidas como as anteriores *Capitán Conan* ou *Hoxe comeza todo*. I. V.

### SALVOCONDUCTO: FICHA TÉCNICA

**Título orixinal:** Laissez-passer. **Nacionalidade:** Francia / Alemania / España. **Duración:** 170 minutos. **Dirección:** Bertrand Tavernier. **Guión:** Bertrand Tavernier e Jean Cosmos, baseado nas lembranzas de Jean Aurenche e Jean Devaivre. **Fotografía:** Alain Choquart. **Música orixinal:** Antoine Duhamel. **Montaxe:** Sophie Brunet. **Dirección artística:** Emile Ghigo. **Reparto:** Jacques Gamblin (Jean Devaivre), Denis Podalydes (Jean Aurenche), Christian Berkel (Dr. Greven), Marie Gillain (Olga)

# Bowling for Columbine

MICHAEL MOORE

EE.UU. 2002

**A CULTURA ESTADOUNIDENSE** sempre se sentiu atraída polas armas de propiedade persoal, e moitas críticas a isto teñen vido de parte dos propios americanos (lembramos a secuencia do traficante de armas en *Jackie Brown*, porbabelmente o único aproveitabel dese filme). Mais nestes tempos de liberdade duradeira e loita contra o terrorismo, que un director ianque como Michael Moore faga, con cartos do seu propio país, un filme como este xa é algo para ter en consideración. Pero é que aínda por riba consegue unha crítica intelixente e fonda, que logra relacionar sutilmente e con humor o problema da carreira armamentística dos cidadáns estadounidenses coas súas primeiras causas.

Xa dende o primeiro momento, no que o Moore entra a ingresar cartos nun banco que regala armas con cada nova conta aberta, o espectador entende que algo vai mal. Pero este grado de preocupación non deixa de estar mesturado coa ironía, que é a principal baza do filme e que consegue que o espectador ría cando o irmao dun terrorista afirme que os americanos deberían ter libre acceso a calquera arma, aínda que as nucleares "habería que restrinxilas un pouco". Ademais deste humor, o director salpica a historia con partes de seriedade, tristeza, tenrura (do que máis abusa, sobre todo cara ao final, cun sentimentalismo barato), verdadeiro pánico que producen algún dos personaxes que pululan polo filme... E de cando en vez, aparece algunha das fontes da cultura das armas: a carreira bélica do goberno, a Asociación Nacional do Rifle, o medo racial dos americanos brancos en última instancia. Ese medo que se expresa magnificamente cunha montaxe de extractos de telexornais nos que todos os implicados en tiroteos son negros e mesmo unhas imaxinarias abellas asasinas proveñen de África. Ou tambén na xenial peza de animación que explica a historia de EEUU mediante o continuo exterminio das razas que producían medo. E todo isto realizado con cartos ianques.



A nivel visual, moitas das imaxes gravadas son toscas, entre outros motivos pola necesidade do momento, con protagonistas que fuxen ou entrevistas realizadas ás presas. Pero o Moore consegue manter o ritmo intercalando imaxes de orixes e estilos moi distintas como as dos telexornais ou os xeniais insertos de propaganda do máis xenuíno *american way of life*. O filme é, en fin, un dos máis intelixentes proxectados en Donosti na sección de Zabaltegi, mais é unha mágoa que o director bote abaixo gran parte dos acertos tomando un total protagonismo nel, erguéndose como unha caste de salvador supremo. Se non fose por iso, este título sería verdadeiramente unha pequena obra mestra. **I. C.**

## BOWLING FOR COLUMBINE: FICHA TÉCNICA

**Título orixinal:** Bowling for Columbine **Director:** Michael Moore **Guión:** Michael Moore **Produtores:** Charles Bishop, Jim Czarnecki, Michael Donovan, Kathleen Glynn, Michael Moore **Productor executivo:** Wolfram Tichy **Musica orixinal:** Jeff Gibbs **Fotografía:** Brian Danitz, Michael McDonough **Montaxe:** Kurt Engfehr **Animador:** Harold Moss **Duración:** 120'

## Intervención divina

Elia Suleiman, Francia/Palestina

O comezo deste filme é unha metáfora xenial do conflito en Oriente Próximo, a través da descrición dunha surrealista e imposible comunidade palestina, mais cara o final cae no esperpento e no emprego perralleiro de efectos especiais. Un non deixa de preguntarse se será por inconstancia do realizador ou porque a distribuidora deste filme nas salas comerciais vai ser a Warner Brothers. Probablemente este director teña cousas interesantes que dicir no futuro. **I.C.**

## Paraí so B

Nicolás Acuña, Chile

Variación chilena da primeira historia da moito máis atormentada *Amores perros*. Mozo, moza, pasado truculento, amor, mafiosos, timos, mortes... e pouco máis. Nin sequera un pouco de naturalismo social (a pobreza é tan estética en pantalla grande...), pero si que hai metraxe para varias de esas ridículas escenas video-clip nas que a música ilustra imaxes de transición. Que sexa dunha cinematografía exótica non significa que teñamos que tragar historias estériles de innegable orixe hollywoodiense. **I.V.**

## Yellowknife

Rodrigue Jean, Canadá

A broma pesada de mal gusto que ten que haber en tódolos festivais. Un filme que non ofrece absolutamente nada: unha historia sen xeito ningún, con situacións sempre inexplicadas (ocorren "porque si"), interpretacións espantosas e dirección incapaz. Aínda por riba alóngase ata as dúas horas. Nin sequera se pode saír do cinema dicindo que a fotografía era moi fermosa. Ademais da nefasta acoillida que recibiu do público, mereceu case a mínima puntuación do xurado xoven. **I.C.**

## Vivre me tue

Jean-Pierre Sinapi (Francia/Alemania)

A segunda longametraxe de Jean-Pierre Sinapi é un bo exemplo de realismo social. Un drama bastante ben dirixido, que en ningún intre cae no aburrimiento, mais que se limita a seguir os patróns do cinema actual, sen novidade algunha. É unha mágoa que as interpretacións dos dous protagonistas masculinos resulten tan deficientes, aínda que gracias a esta eiva destaque máis a intérprete feminina, Sylvie Testud. O filme recibiu unha prolongada ovación ó remate do seu pase. **I.C.**

## Respiro

Emanuele Crialese, Italia/Francia



Un exemplo tardío dese cinema de ambiente e temática mediterránea que tan de moda estivo hai uns anos e que aínda fai Bigas Luna. A historia é aburrida e non deixa de ser algo así como *Stromboli* con neno. As interpretacións deixan indiferente e a dirección é torpe. Nada que destacar. **I.C.**

## All or nothing

Mike Leigh, Reino Unido/Francia

Mike Leigh consegue, trala sobrevalorada *Segredos e mentiras*, un filme de realismo social cando menos correcto. O guión estrutura unha historia que comeza moi ben e remata no rexistro choromiqueiro que caracteriza a este director. As actuacións, totalmente intragables (co inexpressivo Timothy Spall á cabeza), dificultanlle o visionado ó espectador. **I.C.**

## Balzac e a pequena costureira chinesa

Dai Sijie, China/Francia



O filme parte dun argumento ben interesante (dous adolescentes, reeducados nunha montaña durante a Revolución Cultural chinesa, traban amizade cunha costureira a través da literatura francesa do XIX), pero esgótase por non saber desenvolvelo. O director Dai Sijie (tamén autor da novela) gasta os seus esforzos nun paisaxismo que lembra a sensualidade do vietnamita Tran Anh Hung, pero quédase nunha versión occidentalizada onde o capital francés se nota demasiado. O salto temporal dos últimos minutos, no que de súpeto o filme cambia de tema para falar da reconstrución da memoria, bloquea a progresión natural da historia. A beleza das localizacións non deben anestesiar a intelixencia do espectador. **I.V.**

## Dans ma peau

Marie de Van, Francia

Os críticos-alquimistas dirán que é unha mestura entre as provocacións de Haneke sumadas á enfermiza fisicidade de Cronenberg. Saída da pouco sosegada órbita de François Ozon; a actriz, guionista e directora Marie de Van propón unha historia non apta para tódolos estómagos. A mutilación (e automutilación) física como produto e fuxida a un tempo dun mundo de frialdade inhumana (presente dende os fermosos e xélidos títulos de crédito). O profundo desagrado que esperta no patio de butacas non debe implicar un rexeitamento precoz. A fin de contas, o sufrimento do espectador está incluído na entrada e nas pretensións da directora. **I.V.**

## Carlos contra o mundo

Chiqui Carabante, España

Desolación malagueña simbolizada pola frustración familiar. A loita entre o individuo e a colectividade ¿Soa ben, non? Mágoa que polo medio haxa demasiados tics de cine proletario inglés (e non de Ken Loach, senón deses herdeiros espúreos que eran respetables con **Full Monty** pero que perderon toda dignidade con **Billy Elliot**), e tamén de humor negro hispánico da escola Mortadelo en tempada baixa. A soidade e o aillamento transmitense con boas ideas visuais (Carlos disfrazado de cordobés, ou o quisco solitario durante a noite) e o toque punk do remate consegue que a pesar de tanto tópico aínda creamos na liberdade do individuo. Bo comezo dun director novel. **I.V.**

## Une parte du ciel

Bé né dicte Lié nard

Francia/Bélgica/Luxemburgo

Unha das sorpresas máis agradables da sección non foi moi apreciada polo público, do que boa parte marchou da sala á metade da proxección. Quizais fose pola súa extrema depuración estilística (cámara fixa, planos longos, pouco diálogo -e o que había era intrascendente-, pouca acción, sen moralexa, sen final pechado, etc.), ou quizais pola súa temática militante e proletaria, sen concesións. O valioso destes traballos é a súa capacidade de encher ó espectador con tan pouco, baseando a súa trama na empatía cos personaxes. Un esforzo minimalista por transmitir sentimentos básicos, tan difíciles de experimentar dende a comfortable butaca festivalera. **I.V.**

## Lundi Matin

Otar Iosseliani, Francia/Italia

Este filme adoce dunha das graves eivas do cinema contemporáneo (tamén presente en *Salvoconducto* e *Intervención divina*): comeza cunha magnífica descrición de tódolos personaxes dun grupo para logo, ó chegar á metade, centrarse só nun, abandonando os demais e provocando que o filme se faga longo. A dirección (premiada en Berlín) non é mala, mais tampouco pasa de aí. **I.C.**



## Un home sen pasado

Aki Kaurismäki / Finlandia

O último filme de Aki Kaurismäki vólvenos deixar prendados malia ser un filme que, de entrada, podería cualificarse como máis accesíbel; pois a recurrencia á montaxe é menos importante ca en calquera dos seus anteriores traballos. O predominio de diálogos preñados do característico humor negro que salfire a súa filmografía non lle impide ser do mellor que pasou por Donosti nos dez días de festival. Se cadra porque a súa traxectoria fainos agardar sempre del o mellor, ou polo recurso inicial que podería entenderse como unha homenaxe ao cinema de monstros un pouco precipitada, podemos pensar neste filme coma no máis frouxo dende *Sombras no paraíso*, outra obra sen par. Brillante. **R.L.C.**

## Baby

Philipp Stölzl, Alemaña

Este filme é o chiste do bebé negro nado de pais brancos (literalmente), pero contado ó estilo alemán, durante máis de hora e media, con sexo-morte-humor polo medio. Fará rir a algúns, pero polo xeral dá a sensación de estupidez grosera. A burla que fai da familia feliz está ben durante unhas escenas, pero en conxunto é un exemplo de como non se debe alongar unha historia inexistente. **I.V.**

## Galí ndez

Ana Díez, España

Riguroso traballo documental sobre unha figura na que converxen unha parte considerable dos acontecementos internacionais de mediados do século XX: a guerra civil española, o goberno basco no exilio, a espionaxe durante guerra fría ou a dictadura de Trujillo na República Dominicana. A procura dos responsables deste filme achega ó espectador, en bloques argumentais ben construídos, a ambigüidade de Galíndez. Nas súas mellores secuencias agasalla con testemuñas insólitas, nas peores aseméllase á masturbación conspiratoria dun Oliver Stone inmerso en *JFK* (a comparación non ten porque ser aldraxante). **I.V.**

## Real women have curves

Patricia Cardoso, EUA

Un traballo correcto a pesar do mal emprego da música. O máis salientable son as actuacións femininas, pero non xustifican o inmerecido premio do xurado novo, e moito menos a grande ovación que levou. Non pasa doutra mostra máis de cinema social en *spanglish*. **I.C.**

## Scherbertanz

Chris Kraus, Alemaña

Algo así como *Celebración* á alemana. A historia non remata de convencer e as actuacións son bastante irregulares. Sen embargo, a dirección amosa grandes acertos a nivel visual. Algúns dos planos son moi atrevidos e espectacularmente eficaces. Chris Kraus é outro director ó que haberá que seguirle a pista. **I.C.**

## Oito mulleres

François Ozon, Francia



François Ozon atenta contra a pantalla de cinema neste traballo, a xeito de tomadura de pelo ó espectador, cun reparto no que tentou e seica conseguiu contratar o máis rechamante das intérpretes francesas de sona mundial. Colocando a cámara nun cuarto dunha mansión *chabroliana* fai, literalmente, a filmación dunha representación teatral. Mesmo a noutroira incuestionable Isabelle Huppert dá a impresión de non atopar o seu sitio no papel. **R.L.C.**

## Jibeuro Sang Woo e a súa avoa

Lee Jung-Hyang, Corea



O traballo desta realizadora coreana foi un dos que máis caixa fixo o ano pasado en Corea (onde xa nin lembran o paralelo 54). Aproveita a historia dun cativo de sete anos malcriado que vai pasar unha tempada á aldea na que vive a súa avoa pra xogar timidamente coas posibilidades da linguaxe do cinema (algún fóra de campo ou elipses pouco atrevidas). A evolución sentimentaloido do guión, nada sorprendente ó ter en conta a parella avoa-neto, prexudica o filme, así como a continua e nefasta utilización da música para manipular os sentimentos, perdendo o control definitivo cara ao final. **R.L.C.**

## Love Liza

Todd Louiso, EUA

Unha muller suicídase e deixa unha carta para o seu home. Este non se decide a abrila e cae na adicción á gasolina. Non é que o filme estea mal feito (agás a penosa actuación de Philip Seymour Hoffman), pero deixa a sensación de que se o protagonista abrise a carta en canto a viu, non serían necesarios noventa minutos. **I.C.**

## Grosse mädchen weiner nicht

Maria von Heland, Alemania

Un bo exemplo do cinema novo que se está a facer agora mesmo en Alemania. Un filme áxil, entretido, moderno. Probablemente non teña moita trascendencia pero cando menos tenta estar acorde cos tempos. **I.C.**

## Como el gato y el ratón

Rodrigo Triana, Colombia/Francia

O enfrontamento entre dúas familias amigas que se estende a toda unha comunidade, contado dun xeito estúpido e unha realización incapaz. Ten algún momento bo de guión (poucos), pero para ver realismo social colombiano xa existe **A estrategia do caracol**. **I.C.**

## Morvern Callar

Lynne Ramsay, Reino Unido

Premio FIPRESCI á mellor directora moza para Lynne Ramsay por un filme degradante no que ninguén debería desperdiciar un peso, protagonizado pola actriz que fora sorpresa no **Sweet and Lowdown** de Woody Allen non hai moito tempo, Samantha Morton. Unha historia que ofende as mentes dos adolescentes aos que vai dirixida e á que non se debe acudir nin recibindo subvención. **R.L.C.**

## Minä ja Morrison

Lenka Helkstedt, Finlandia

A protagonista alardea de perdedora, fumadora e gran borracha, e bota un mozo traficante que durme baixo unha bandeira de Jim Morrison. Presentado no catálogo do festival como "votado en Finlandia o mellor filme do ano (...) colle o relevo dos irmáns Kaurismäki cun ollar propio", trátase dun filme baleiro que fai auga por todas partes, ao máis xenuíno estilo "independente" norteamericano. **R.L.C.**

## Dirty pretty things

Stephen Frears, Reino Unido

Unha historia entretida, bo guión, dirección correcta... mais non engade nada novo en termos cinematográficos. Stephen Frears factura un bo filme de artesán con grandes interpretacións. Destaca Audrey Tatou no papel dunha refuxiada turca, quen demostra que non só é Amélie, senón que pode enfrontarse a moitos outros personaxes con igual maestría. **I.C.**



Kati Outinen, en *Un home sen pasado*

---

# AS NUVENS SÃO AQUI

## entrevista

# AKI KAURISMÄKI



O director finés (case veciño portugués), dos poucos cineastas honestos contemporáneos e que se mantén fidel ao seu propio estilo, que naceu apadriñado por Bresson cruzado con Charles Chaplin e Luis Buñuel, agasállanos coa única entrevista que concedeu en toda a pasada edición cincuenta do por outra banda decepcionante Festival Internacional de Cinema de Donosti. Kaurismäki presentaba no Estado o seu último filme, *Un home sen pasado*, con boa acollida da crítica. Sen dúbida, do mellor con diferenza de todo o certame

**Iván Cuevas, Juan Gómez Viñas e Ramiro Ledo Cordeiro**  
Traducción de Patricia A. Janeiro

**BUCEANDO NAS PENAS** dende cedo na mañá, Aki Kaurismäki semellaba pouco ilusionado da súa presenza en Donosti a carón de tanto glamour, empalmando cigarros e gardándose na distancia con respostas secas e irónicas (entrou na sala de prensa calmo e ao sentar presentouse: "-They're flying over Irak! Are we?"), mais unha vez recollido no seu cuarto, amosouse afable e paciente, obrigado no final e moi cordial: "-¿Este é Max Ophuls? Gosto moito del. *Carta dunha descoñecida* é o meu preferido. Fumaba moito. Coma min"...

**¿Cando foi que comezou a considerar o cinema como algo ao que merecía a pena adicarlle atención?**

Vin dous filmes, *A idade de ouro*, de Buñuel e *Nanook o esquimó*, de Flaherty. Eu ía sempre ao cineclub e ese día foi unha sesión dobre... Cando vin eses dous filmes, iso fíxome acordar. Ata daquela eu non vira nada.

**¿Está de acordo en que poderíamos considerar *Sombras no paraíso* o primeiro filme no que certamente comeza a configurar o seu propio estilo, que irá desenvolvendo e perfeccionando logo dende aí?**

¡Miren para a cervexa! Esta resposta precisa tempo... [enseguida amaña o Kaurismäki para que a relacións públicas lle baixe dilixente buscar unha nova cervexa ao bar do hotel] A resposta tédela aí diante

[sinala agarimosamente a súa dona, que leva un cacho ao noso carón].

*Sombras no paraíso* causou sensación porque ninguén fixera nada así antes. Daquela todos trataban de imitar o cinema que se facía en Hollywood ou facían filmes de acción, pero esta non era unha historia dese estilo. É difícil de lembrar mesmo para min, pero penso que por aquel entón, a idea de facer unha historia de amor entre unha caixeira de supermercado e un empregado da recollida do lixo estaba fóra de lugar. Ninguén o pensara.

**Coidamos que, o mesmo que Robert Bresson acadou a máxima depuración do seu estilo co seu derradeiro filme, *O diñeiro*, vostede chega a un punto decisivo no seu oficio de cineasta no que poderíamos considerar o seu filme máis bressoniano, *A rapaza da fábrica de mistos*, onde peneira de modo absolutamente persoal a filosofía do mestre francés ata acadar unha das obras máis tristes da historia do cinema...**

¿Nunca vistes a publicidade de *A rapaza da fábrica de mistos*? Con ese filme eu faría que Robert Bresson quedase coma un boyscout... O certo é que sempre me inspiro en alguén. Cando rodei *A rapaza da fábrica de mistos* tiña en mente a Bresson, pero é imposible imitar alguén á perfección se queres ser serio, e menos aínda a Bresson, que é inimitábel. Eu mesturei como puiden o seu estilo co meu propio, se é que teño algún. Noutros filmes, coma por exemplo neste último (1), non pensaba en ninguén... ata que despois de rematalo me decatei de que si tiña alguén na cabeza mentres o filmaba: Charlie Chaplin. A fin de contas, sempre tés alguén en mente. En *Nubes pasaxeirás*, tiveron sempre moi presente a Mr. Edward Hopper, o pintor, xa sabedes...

**¿Como entende vostede o que Bresson quería dicir con "O cinema sonoro inventou o silencio"?**

Ben... de calquera xeito, no seu *Ao azar Balthazar* hai mesmo rock&roll. Eu coído que no fondo de todo, Bresson era un cineasta de comédias. Pero un moi serio. O mesmo ca Tati.

A nós parécenos que a súa maneira de se enfrontar á interpretación, cun núcleo reducido de actores cunha liña de actuación moi característica, é unha especie de síntese entre o xeito de entender a interpretación no cinema clásico e os postulados de Robert Bresson en contra de calquera tipo de interpretación. El unicamente empregaba afeccionados -modelos- e nunca os repetía de filme en filme...

El utilizaba actores afeccionados e eu emprego actores profesionais. Quero dicir que eu utilizo os meus profesionais tan ben como Bresson usaba os seus modelos, ou iso espero. Despois de vinte anos, isto comeza funcionar. Ademais, nunca atopo unha boa razón para os cambiar. Se son bos, ¿por que cambialos? Mesmo John Wayne, que era un idiota, que estaba ao nivel intelectual de George Bush -se é que iso é posíbel-, era un bo actor de filmes do Oeste. John Ford e Howard Hawks non o cambiaron nunca porque camiñaba moi ao caso. Nunca lle escribiron diálogos moi longos, pero empregábano polo seu xeito de camiñar. Iso todo foi porque crebara unha perna e andaba coma un can da rúa. Iso queda ben no cinema. Aínda así non lle podo perdoar o de *Boinas verdes*. É un filme que está ao seu nivel intelectual. Como actor estaba ben. Por outra banda, eu son xa vello de máis para me pór a ensinarlle a xente nova.

**¿E cal vén sendo a súa relación cos seus actores? ¿Qué grao de autonomía lles deixa á hora de gravar?**

Todo está na miña cabeza ata o momento de comezar a rodaxe. Os actores sempre se sorprenden

**(con *A rapaza da fábrica de mistos* eu faría que Bresson quedase coma un boyscout)**





## (...agora vou vello e xa non vou ser nunca máis novo. xamais)

cando ven o filme... sempre agardaban máis. Eu non lles deixo actuar aos actores. Non lle deixo rodar ao cámara. Non deixo que o técnico de son faga o seu traballo... Pero eles están xa afeitos a iso. Deixo que o cámara controle a iluminación mentres eu controlo a cámara; escollo o obxectivo e cando a luz está xa preparada coloco algunha sombra no cadro e xa.

**¿Como se apañou ante a desaparición de Matti Pellonpää xusto antes de comezar a rodaxe de *Nubes pasaxeiras*?**

Cando Matti morreu dúas semanas antes de comezar a rodaxe e tiveron que reescribir por completo o guión, eu non estaba para rodar nada, ningún filme, e moito menos ese. Viña de perder un amigo, non un actor... Eu perdín a Matti. E Matti era Matti. Pero daquela pensei que el estaría moi anoxado comigo se non continuase co filme, así que seguí adiante. Reescribín o guión adoptando o punto de vista dunha muller, o cal foi bastante interesante.

Para comezar, Kati Outinen e Matti son actores moi semellantes, os dous moi minimalistas. Eles son os meus actores, lévoos no corazón, así que en realidade non foi moito cambio. Non teño máis ca dicir-lle a calquera deles simplemente "un pouquiño máis" ou "un pouquiño menos".

**¿Que opina vostede sobre a autoría dos filmes? ¿A quen lle pertencen?**

No meu caso eu son o autor do filme, mais non é

sempre así. Eu contrólooo todo. Antes da estrea ninguén sabe absolutamente nada do filme, ou iso agardo. Pero ese é o meu caso e en termos xerais non sei se é así, porque eu sempre fun moi particular.

**¿Que lle parece a idea de filmar guións alleos?**

Gústame a idea do cinema coma industria. Tés que traballar oito horas cada día e ter o guión listo á primeira hora da mañá, o mesmo que acontecía en Hollywood. Gústame a idea pero nunca tiveron a posibilidade de facer iso. Envíanme moitos guións pero, sendo sincero, coido que escribo mellor eu, sobre todo cando se trata dos meus filmes.

**¿Cal é o seu grao de implicación na edición dos seus filmes?**

Fágoo absolutamente todo. Controlo cada corte.

**Non embargante, en *A vida de Bohemia*, atopamos unha lixeira creba no que é o seu estilo formal; a montaxe semella algo máis descoidada, é coma se nese filme en particular, aparte da maior abundancia de diálogos, se afastase un pouco do que viña facendo...**

Ben, ás veces asino co nome doutra persoa, pero sempre o fago eu todo... Aínda que o mesmo tedes razón. No tocante a este filme eu non estou moi contento, precisamente, coa súa montaxe, pero en parte é culpa miña, porque non falo francés. Non puiden montar eu os diálogos. Fixen un filme en francés, con actores franceses, mais como eu non falo o idioma non a puiden montar, porque non era quen de comprender os diálogos.

**¿Que tempo lle leva facer cada filme?**

Antes facía tres filmes por ano, e agora lévame tres anos facer un, así que cada vez son máis lento. Cada vez son máis vello e síntome máis canso. Cando era novo, nada máis rematar un filme xa tiña lista a idea para o seguinte. Facía tres filmes cada ano e montábaos moi rápido. Pero agora vou vello. E xa non vou ser nunca máis novo. Xamais.

Adiqueime ao cinema porque quería ser escritor, pero son demasiado lacaizán para iso. O do cinema está ben para a xente preguiceira, porque téis que estar todos os días a unha hora no traballo, e así non te esqueces. Escribindo esa constancia non existe. Eu dígolle ao meu equipo "xa abonda por hoxe, continuamos a rodaxe tal día a tal hora", e iso obrígame a ter o guión listo para ese día. Tampouco sempre teño unha historia, pero son un great pre-

tender, fago coma se a tivese. Nunca houbo historia para *A rapaza da fábrica de mistos* por exemplo; só tiña os personaxes.

**Temos a impresión de que aínda que algúns dos seus filmes rematen ben e outros mal, a sensación que nos queda logo de velos é algo semellante a "a vida segue..."**

Si. Ese é o sentido principal dos meus filmes, que pase o que pase, a vida vai ter que seguir. É tamén o estilo de Frank Capra.

**¿Por que cre que está acadando agora un éxito moito maior que con calquera dos seus anteriores traballos, se non mudou en absoluto o seu estilo de filmar?**

Eu non vexo que tivese éxito ningún. Ao meu

entender, sigo a ser o mesmo perdedor de sempre. Nunca tiven éxito.

**Mais o que si foi é que se volveu máis coñecido...**

Iso é porque me estou facendo vello.

**¿Que proxectos ten en mente?**

Gústame os filmes que fixen cando era máis novo, porque non os pensaba demasiado. Gostaba de me erguer pola mañá e dicir "hoxe vou facer *Hamlet*...". Agora estou a me volver máis serio, ese é o meirande erro que pode cometer un cineasta.

Entrevista realizada o 20 de setembro de 2002 en Donosti



## FILMOGRAFÍA DE AKI KAURISMÄKI

- A síndrome do lago Saimaa (Saimaa-ilmio, Finlandia, 1981)*
- Crime e castigo (Rijos ja rangaistus, Finlandia, 1983)*
- Calamari Union (Calamari Union, Finlandia, 1985)*
- Sombras no paraíso (Varjoja paratiisissa, Finlandia, 1986)*
- Rocky VI (Rocky VI, Finlandia, 1986, curtametraxe)*
- Hamlet vai de negocios (Hamlet liikemaailmassa, Finlandia, 1987)*
- Thru the Wire (Thru the Wire, Finlandia, 1987, curtametraxe)*
- Rich Little Bitch (Rich Little Bitch, Finlandia, 1987, curtametraxe)*
- Ariel (Ariel, Finlandia, 1988)*
- Os Leningrad Cowboys percorren América (Leningrad Cowboys Go America, Finlandia/Suecia, 1989)*
- A rapaza da fábrica de mistos (Tulitikkutehtaan tyttö, Finlandia/Suecia, 1989)*
- As mans sucias (Likaiset kädet, Finlandia, 1989, televisión)*
- Contratei un asasino a soldo (I Hired a Contract Killer, Finlandia/Suecia, 1990)*
- A vida de bohemia (Boheemielämä / La vie de bohème, Finlandia/Francia/Suecia/Alemaña, 1992)*
- Those Were the Days (Those Were the Days, Finlandia, 1992, curtametraxe)*
- These Boots (These Boots, Finlandia, 1992, curtametraxe)*
- Os Leningrad Cowboys coñecen a Moisés (Finlandia, Alemaña/Francia, 1993)*
- Coida do teu pano, Tatjana (Pidä huivista kiini, Tatjana, Finlandia/Alemaña, 1994)*
- Total Balalaika Show (Total Balalaika Show, Finlandia, 1994)*
- Nubes pasaxeiras (Kauas pilvet karkaavat, Finlandia/Alemaña/Francia, 1996)*
- Juba (Juba, Finlandia, 1999)*
- Un home sen pasado (Mies vailla menneisyyttä, Finlandia/Alemaña/Francia, 2002)*
- Dez minutos máis de vello: A Trompeta (Ten Minutes Older: The Trumpet, Alemaña, 2002, curtametraxe)*

---

## Rolda de prensa: Aki Kaurismäki en Donosti 2002



### “¡ ESTÁN A VOAR SOBRE IRAK! ... ¿ESTAMOS NÓS TAMÉN?”

"-They're flying over Irak! ...Are we?" era a retranca negra coa que Aki Kaurismäki se presentou en Donosti, sempre con cervexa e un cigarro na man, deixa patente a postura de cineasta diante do mundo, a mesma postura que amosou cando rexeitou o convite que lle enviaron dende o Festival de Cinema de Nova Iorque o pasado mes de outubro: "Se as autoridades non queren un iraniano, dificilmente quederán un finlandés. Nós nin sequera temos petróleo". Protestaba porque os Estados Unidos lle negaron o visado de entrada ao tamén cineasta Abbas Kiarostami, e convidou o secretario de Defensa dos EUA, Donald Rumsfeld, a ir con el buscar setas "pra que se tranquilice", logo de lle enviar unha carta ao director do festival na que definía o iraniano: "unha das mellores persoas do mundo". Visiblemente decaído, Aki sobrecollía a sala de prensa, que non sabía como reaccionar, convidándonos a lle facer preguntas: "-Deberían aproveitar agora, pois vou morrer o ano que vén"...

#### ¿Cal cres que é a razón de que os teus filmes se estean agora a facer máis internacionais?

Antes de nada, teño que explicar que sempre estiven só dende neno, e iso non queda tan lonxe. A miña infancia, quero dicir. De cativo sempre andaba só, así que pensei que alguén máis debía haber por aí e que debía saír atopalo. Pero nunca o fixen. Se queres que che conteste, esa sería a resposta.

As miñas historias son moi sinxelas; eu teño unha mente sinxela, e as miñas historias son tan sinxelas que calquera muller perdida nunha pequena aldea chinesa sería quen de entendelas. Non trato de facer cinema finés ou ianqui, ou de ser retorcido, quero que as miñas historias se entendan en calquera país. Ese é o segredo do meu éxito.

Buñuel dixo en 1932 que o cinema surrealista

non existía; desligouse do surrealismo. El tentara facer cinema surrealista con *Un chien andalou*, pero non lle gustou, e rematou os seus filmes surrealistas con *A idade de ouro*. Ese foi o inicio e o final do cinema surrealista. Buñuel seguiu o seu camiño e Breton e Aragon o seu; el desvencellouse, o que en parte aconteceu porque eles eran rebuscados de máis pra el. E pra min tamén, a verdade. Así que el seguiu e fundou a escola chamada... Ben, ninguén a chamaba de xeito ningún porque era simplemente a Escola de Buñuel, unha mestura entre surrealismo e neorealismo. E eu era estudante desa escola pero, pra ben ou pra mal, sempre estiven máis baixo o influxo do neorealismo; se algún día chego facer surrealismo, os meus filmes serán máis divertidos.



**Resulta estraño que sendo vostede un home falador, nos seus filmes haxa tanto silencio...**

Tiñas que ter visto os meus filmes mudos. Fixen algúns; aí si que había silencio. Se son falador en público iso non ten por que deixarse ver nos meus filmes. Quero dicir que iso é polo que non participo moito, xa que nos filmes, mentres estou calado todo vai ben, pero cando abro a boca aló vai todo. Mais neste (último) filme volvíñ á miña mocidade. Eu comecei coma dialoguista; escribía guións de seis páxinas e aínda así logo cortaba á metade e quedaban guións de tres páxinas que eu metía nos filmes. Sei que iso foi un grande erro e síntoo moito. Aínda que o sinto, ás veces é preciso que a xente fale.

**¿Non cre que este seu último filme está un pouco baixo o influxo do cinema Dogma dos seus veciños dinamarqueses? (sic)**

Non somos veciños. Suecia fica polo medio. Estes rapaces do movemento Dogma o único que fan é reinventar os vídeos caseiros. Iso é todo. E eles poden pensar que é algo novo, pero pra min esta absolutamente pasado.

Aínda que este é o meu mellor filme dos vinte últimos, e o que filmei xusto antes era un filme mudo en branco e negro no ano 2000, se fas iso xa sabes o que vai pasar. O primeiro de todo é que non podes seguir. ¿A onde te vai levar todo isto? ¿Que podes facer despois? Pode ser que un filme. Logo podes ter un programa de radio, pero se xa é mudo, entón é un programa moi aburrido. Despois prendes a luz e tés unha persoa contra a parede, con luz. ¿Que facemos aí? Quitamos a luz. Queda unha persoa e unha sombra. Quitas a sombra. Queda unha persoa sen luz... Entón tiven que dar a volta e facer un filme con tanto diálogo coma este, porque ao tempo que o tomo como unha distracción persoal, teño que me ocupar do meu traballo (negocio), do meu negocio cinematográfico... Eu levo a oficina... mais non persoalmente. Raymond Chandler dicía "os problemas son o meu traballo".

Eu gosto de rodar filmes en branco e negro, pero por desgracia o público é en cores. O noventa por cento das salas non exhiben filmes en branco e negro e iso pode ser por causa do racismo. O problema xa non é que a xente seña negra, é que tampouco aceptan que os filmes o señan, e iso é sorprendente. Se é que aínda me poden sorprenden por algo, cosa que outros non poden.

**¿Cal é o seu seguinte proxecto? ¿Ten o financiamento xa pra o desenvolver?**



**(se facer filmes valese para algo, eu non estaría aquí agora ... pero, desgraciadamente, os filmes non son máis ca filmes)**

O tema do financiamento non me quita o sono. Tampouco o amor (¿?). Fago o que quero e sempre o fixen, o que non significa absolutamente nada salvo que sempre remato por facer os filmes que quero facer. O meu seguinte filme é o final dunha triloxía... Chámolles triloxías porque son tan vago que non poden traballar sen me facer trampa. Falta a última parte; a primeira parte ía sobre a xente que non tiña un emprego, a segunda vai da xente que non ten un teito... ¿que é o que nos queda? A terceira parte vai ser un filme sobre a soidade. Ou o que é o mesmo, sobre min...

**Facendo referencia ao seu filme, ¿non cre que tal e como vai o mundo moitas veces da gañas de perder a memoria?**

Ben... iso que dis pode ser certo, pero dende o momento que a miña muller está aquí, prefiro non perder a miña, porque batería en min. Tes que te decatades de que é a historia de sempre. Se facer filmes valese pra algo, eu non estaría aquí agora e estaría a filmar os ataques a Irak. Pero, desgraciadamente, os filmes non son nada máis ca filmes...

---

# R O B E R T



## BRESSON (I)

por Ramiro Ledo Cordeiro

**TENTAREMOS**, durante estes dous vindeiros números do Ariel, achegarnos ao modo de entender o cinema do francés Robert Bresson, sen dúbida o máis importante guía teórico do *cinematógrafo*, que realmente perseguiu durante o seu percorrer vital, inseparábel da súa unión ao artístico, obter mediante a creación dende cero dun novo sistema, que el chamou *cinematógrafo*, unha nova arte independente desa fatalidade que aínda hoxe se dá en chamar cinema.

É preciso advertir, ao tempo que facer chegar desculpas, da división do artigo en dous números do noso boletín de cinema, mais problemas de tempo fan imposíbel a súa inclusión nun único exemplar. O artigo debera posuír, prá súa correcta comprensión, unha unidade fundamental, feito que ao non acontecer poderíalle restar accesibilidade (sería desexábel ter sempre interrelacionada a biografía e filmografía do autor con aspectos estilísticos).

Antes de comezar, pór en coñecemento dos lectores a importancia única, máis ca de calquera texto escrito sobre o autor (que poden servir de apoio, pero moitos son confusos e parten dunha concepción do cinema desequilibrada onde prima demasiado o tema tratado, por riba da forma), das *Notas sobre o cinematógrafo* do propio Bresson, verdadeiro cerne das súas reflexións. Ademais, coñecida a difícil distribución das obras do cineasta francés, remitímolos a nos contactar por se valeramos dalgunha axuda.

### 1. BIOFILMOGRAFÍA CONTEXTUALIZACIÓN

Robert Bresson naceu en Bromont-Lamothe (Puy-de-Dôme) o 25 do mes de setembro de 1901 e, hai tres anos, o 18 de decembro de 1999, unha nota da que foi súa dona en vida anunciaba a súa desaparición.

Cando mozo, estudou dende os trece anos no Lycée Lakanal (Sceaux), onde aos dezasete remata o seu bacharelato en Latín, Grego e Filosofía denantes de se adicar á pintura, que practica e estuda ao tempo que tamén colecciona obras contemporáneas, sobre todo do seu amigo Max Ernst.

#### Iniciación. Un filme de paiasos. Primeiras colaboracións.

O seu percorrer iniciático bosqueouno en 1971 nunha entrevista que lle concedeu ao *Le Monde*: "aos dezasete anos aínda non tiña lido nada; nin sequera comprendía como conseguira superar os exames do bacharelato. O que recibía da vida non eran ideas traducidas en palabras, eran sensacións. Música e pintura -as formas, as cores- eran pra min máis verdadeiras ca todos os libros coñecidos. Nesa época, unha novela parecíame unha farsa. Un tempo despois, e con que apetito (!), tal era a necesidade que sentía, lanceime sobre Sthendal, sobre Dickens, sobre Dostoievski, e ao mesmo tempo sobre Mallarmé, Apollinaire, Max Jacob, Valéry, Montagne

e Proust -pensamento, lingua- impresionáranme prodixiosamente".

A súa atracción polo cinema, logo do interese que nel espertaran tanto a pintura coma a fotografía, teremos que ir buscala á fin dos anos vinte, sobre todo a partir da descuberta de Charles Chaplin, Robert J. Flaherty e Jean Cocteau (que máis tarde lle escribiría os diálogos pra o seu *As damas do Bois de Boulogne*).

En 1933 comeza traballar de script pra Frédéric Zelnick e Maurice Gleize en *C'était un musicien*, e ao ano seguinte aparece o seu primeiro filme, *Les affaires publiques*, mediametraxe de 35 minutos<sup>1</sup> gravada entre os meses de xuño e xullo de inspiración burlesca co clown Beby -que Jean-Pierre Melville consideraba "o último dos grandes paiaos"-, Marcel Dalio e Gilles Margaritis, aínda que hai quen apunta que o mesmo Bresson renegou del. De calquera xeito, a copia foi dada por desaparecida durante moitos anos, até que en 1986 alguén da Cinemateca Francesa se lembrou de revisar un vello filme de nitrato que constaba co título de *Beby Inaugure*, que nalgunhas caixas tamén aparecía co subtítulo de *Le Chancelier*. Como ben se di no libro que a Cinemateca Portuguesa lle adicou aos filmes de Robert Bresson "ese alguén debeu ter a sorpresa da súa vida cando descubriu que esas latas contiñan *Les affaires publiques*, o filme desaparecido de Bresson". Neste filme coincidiu, por vez primeira, con dous dos seus máis fideis colaboradores no futuro: o músico Jean Wiener e o pintor Pierre Charbonnier, que co tempo foi o decorador de todos os filmes de Bresson entre 1951 (*Diario dun cura de aldea*) e 1974 (*Lanzarote do lago*), coa excepción única de *Mouchette*.

O seu nome aparece acreditado como guionista de diversos proxectos durante os anos 30, a saber, *Les Jumeaux de Brighton* e *Courrier Sud*, este último en colaboración con Saint-Exupéry na adaptación da súa novela homónima, así como tamén consta que foi aistente de René Clair nun filme inconcluso polo inicio da Guerra en 1939 que levaba por nome *Air Pur*. En 1966 Bresson declararíase que "logo desta mediametraxe [por *Les affaires publiques*] escribín tamén unha serie de guións un tanto loucos que ninguén aceptou".

### Interludio. Avances estilísticos. Nova vaga.

En 1943<sup>2</sup> Bresson estrea *Os anxos do pecado*, rodada ente o 8 de febreiro e abril do mesmo ano logo do contacto do cineasta coas Irmás de Béthanie<sup>3</sup> e dialogado por Jean Giradoux. O filme foi ben acollido pola crítica, e aínda durante a Guerra, con París ocupado polos alemáns, comezou a rodaxe da que podemos considerar a súa primeira obra importante (a efectos de relevancia).

*As damas do Bois de Boulogne* nace dunha adaptación do *Jacques le Fataliste* de Diderot con diálogos de Jean Cocteau e, logo de distintas interrupcións provocadas polos bombardeos aliados pra liberar París<sup>4</sup>, o filme estreouse cunha acollida bastante fría, por non dicir desmerecedora por parte da crítica<sup>5</sup>. A día de hoxe, non se nos ocorre máis ca cualificalo brillante, sabendo que sería este o único cualificativo que non se lle podería aplicar a ningún dos outros filmes de Bresson e si a este drama máis convencional -sentido dramático que, na súa evolución, o propio autor irá rexeitando, como veremos- que retrata a escuridade humana por medio do sentimento de envexa e desacougo que leva directo á vinganza. Ninguén poderá esquecer a face da que naceu galega, María Casares, no primeiro plano dende o que se artella a historia: "Vingareime". A porta abre coa súa sombra e péchase en abano noutra vaivén...

Entre 1945 e 1949, Bresson tenta sen éxito reunir medios pra o seu proxecto sobre Santo Ignacio de Loyola, proxecto frustrado coma tantos outros polos produtores<sup>6</sup> e, en 1949, participa xunta os tamén directores Jean Cocteau e Roger Leenhardt na creación da revista de cinema *Objectif 49*, fértil viveiro dos posteriores *Cahiers du cinéma* dous anos máis tarde.

### Punto de inflexión. O cinemató grafo.

En 1950 inicia a filmaxe do *Diario dun cura de aldea*, estreado en 1951 e cunha fervente recepción da crítica. É nesta adaptación de Bernanos onde decidirá empregar por vez primeira os seus *modelos* en substitución dos actores (aínda que ambos estiveron mes-

<sup>1</sup>A copia que hoxe se conserva é de 25 minutos, pois o propio Bresson se viu na obriga de cortar tres escenas musicais xulgadas de "demasiado extravagantes" ante o fracaso de taquilla na súa estrea. Aínda que tampouco valeu de moito, pois o filme foi retirado aos poucos días do cartaz.

<sup>2</sup>Durante a Segunda Guerra Mundial, Bresson estivo preso polos alemáns entre xuño de 1940 e marzo de 1941, de onde podemos deducir unha lixeira base autobiográfica no fondo do seu *Un condeado a morte escapou (O vento sopra cara a onde lle petá)*.

<sup>3</sup>*Bé thanie* ou *L'Echange* eran os títulos iniciais, que tiveron que se modificar por esixencias dos produtores.

<sup>4</sup>Até o 25 de agosto de 1944 non entraron as forzas francesas de Leclerc na cidade.

<sup>5</sup>Foron poucos, nomeadamente Jacques Becker e o fundamental André Bazin, os defensores do filme na súa estrea, e mesmo o prestixioso historiador George Sadoul, que nin o menciona na súa *Historia do cinema mundial* e, aínda que logo no seu *Diccionario do cinema* o valora "filme calcinado e deslumbrante, coma as terras que saen nel, que lle dan ao alumeado de gas un excepcional lampexo", escribía en 1945: "non se pintan as paixóns da carne descarnándoas nin se crea un drama que teña por único resorte o social lanzando os heroes fóra da sociedade", facendo referencia ao artificial da liña argumental.

<sup>6</sup>"Él desexaría que na escena da aparición da Santa Virxe a Santo Ignacio, non se vise a Santa Virxe (¡Oh Hollywood, que non poidas ouvir estas palabras sensatas dun gran director!)" testemuñaba o previsto guionista, Julien Green.

turados no reparto), persoas correntes, "non profesionais" que desenvolverán un determinado rol en cada filme e aos que nomea con ese termo pra nos referir a súa virxindade en relación a anteriores experiencias, ben en cinema, ben teatrais.

Comezaba a elaboración das súas reflexións sobre o *sistema do cinematógrafo* enfrontado ao *cinema*, unha porta aberta pra loitar contra o que el xa denominaba "o terríbel costume do teatro"<sup>7</sup> e que desenvolveremos máis adiante. En palabras do propio Bresson: "rodando o filme comecei comprender mellor o que facía. O campo do cinematógrafo é inconmensurábel e cheo de tebras [...]. Consolidei o meu sistema -que mellor habería que denominar antisistema-: nada de actores, nada de posta en escena, distancia entre os intérpretes en relación cos personaxes inventados, sorpresas no canto de certidumes, etc.". Só con estas declaracións abóndanos pra comprender por onde van ir os tiros, e fannos caer na conta do modo de entender a filosofía de Robert Bresson de certos críticos cinematográficos contemporáneos, que non vacilan en dicir cousas do

## (O seu interese polo cinema teremos que ilo buscar no descubrimento de Chaplin, Flaherty e Jean Cocteau)



tipo "... es que la puesta en escena esta cerca ya de la de Robert Bresson". Falar dunha cousa é negar a outra<sup>8</sup>.

Entre 1951 e 1952 comezou as primeiras tentativas de *Le Graal*, que evolucionarían pasados vintedous anos en *Lanzarote do lago* e a adaptación da obra de Mme. de La Fayette *La princesse de Clèves*, que finalmente sería realizado por Jean Delannoy coa colaboración de Jean Cocteau.

### Azar e predestinamento. Triloxía da prisión. Síntese dun estilo.

En 1956 preséntase *Un condeado a morte escapou (O vento sopra cara a onde lle peta)*<sup>9</sup>, obra fundamental na súa filmografía, na que traballa por primeira vez exclusivamente con modelos pra non cambiar xa até o final da súa vida e na que se radicaliza o seu sistema do cinematógrafo.

É ao tempo a primeira pedra que conformará a que se deu en coñecer "triloxía da prisión", xunta os dous títulos seguintes. O primeiro é *Pickpocket (O carteirista)*, escrito en 1957, estreado en 1959 e gravado case na mesma data que o trascendental -dende o punto de vista histórico- *Até o derradeiro folgo (Ao final da escapada)* de Jean-Luc Godard. Primeiro filme orixinal do cineasta -aínda que toma o fondo do *Crime e castigo* de Dostoievski- e que trouxo de cabeza os produtores unha vez finalizado, dada a diferenza entre as expectativas -un filme policial de carteiristas- e a intención de Bresson que se ve reflectida unha vez rematada a obra. É quizais o filme máis completo e logrado da filmografía bresoniana, aínda que nunca de xeito categórico.

No Festival de Cannes de 1962 estreárase *O proceso de Xobana de Arco*, no que levaba ao límite a súa concepción da relación entre o tema e a forma nun filme, chegando a declarar que "faría de moi boa gaña un filme sen ningún tema". Neste filme rompeu definitivamente a súa colaboración co que foi o seu director de fotografía dende *Diario dun cura de campo*, Henry Burel, que declararía: "O certo é que non quero falar do filme, pois coido que está realmente mal feito. Prefiro esquecelo e penso que Bresson tamén o preferiría..."<sup>10</sup>, e aproveita asemade pra nos contar a súa decepción cando Bresson, logo de atopar unhas magníficas localizacións a

<sup>7</sup> A tradución é libre tomando como apoio o orixinal francés *Notes sur le cinématographe*, Robert Bresson, París, Gallimard, 1975 e a edición en castelán *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid, Árdora Ediciones, 1997, edición e tradución de Daniel Aragó Strasser, pág. 17. A referencia á páxina tomará como referencia, por comodidade r, a edición en castelán.

Nesta obra, referencia imprescindible pra comprender, xa non só o cinema de Robert Bresson, senón, por extensión -ou se se quere, sinécdoque, a parte polo todo- a arte en xeral entendida coma unha "forma de sentir", imos atoparnos co conxunto de reflexións que o propio cineasta foi elaborando durante o seu percorrido vital até 1974, abrangendo todos os seus filmes até Lanzarote do lago, co que só escapa á evolución o seu derradeiro traballo, O diñeiro.

<sup>8</sup> Comentario de José Luis Garci diante dun plano no que Robert Ryan lavaba as mans durante o filme de Nicholas Ray *A casa na sombra*, traballo por outra banda mediocre no seu conxunto, do que só a primeira metade é destacábel e innovadora cinematograficamente -un dos grandes defectos de Ray en xeral, vexamos se non *Johnny Guitar* e coa excepción da xenial *Nun lugar solitario*, un dos cumios da súa filmografía-, pra nos introducir nunha previsible segunda parte teatralizada e sentimentaloido, con abuso de primeirísimos primeiros planos sen moito xustificante.

<sup>9</sup> Baseado no relato publicado o 20 de novembro de 1954 en *Le Figaro Littéraire* por André Devigny, no que conta o seu propio caso.

<sup>10</sup> *Sight & Sound*, inverno 1976.

xuízo de Burel, o situou "fronte a un muro cuberto de tapicería pra representar a tribuna na que acontece a maior parte da acción" pois, "non quería distraer a vista". A extrema frialdade do filme desesperaba a Burel, que reventou cando Bresson se opuxo radicalmente a que filmase os ollos de Xohana de Arco mirando cara a arriba, ao modo de Dreyer en **A paixón de Xohana de Arco**: "alporiceime tanto que me deixei levar pola indignación, e iso a Bresson non lle sentou nada ben".

### Proxectos. Memorias dun burro. Un modélico exercicio.

Bresson ilusionábase en 1963 cun novo proxecto: a súa versión da Xénese bíblica, *La Genèse*, producida por Dino de Laurentiis. Santos Zunzunegui cita a Bertolucci no seu libro sobre Robert Bresson<sup>11</sup> : <<Esa mañá, mentres Bresson ensaiaba, Dino de Laurentiis aparecera polo estudio, onde había grandes caixas que contiñan varias parellas de animais salvaxes: dous leóns, macho e femia, dúas xirafas, macho e femia, dous hipopótamos, macho e femia, etc. Poucas horas máis tarde, Dino animou a Bresson amosándose ilusionado porque ía ser el o único produtor do mundo capaz de facer baixar á terra o Mestre, porque ía producir un filme con valores reais de produción...

"On ne verra que leur traces sur la table" ["Non se verán máis cás súas pegadas na area"], respostou firme Bresson. Unha hora despois, Bresson era despedido>>.

Cambio de tercio. Entre 1964 e 1965 prepara a estrea en 1966 dun dos seus máis populares (que non populosos -no Estado só o viron oficialmente pouco máis de 5.000 persoas-) traballos, *Ao azar Balibazar*, ao que en Portugal lle engadirían o curioso subtítulo "Memorias dun burro". Bresson escribe e dirixe o filme, que contará coa modelo Anne Wiazemsky, que posteriormente será adoptada por Godard (durante sete filmes, comezando por **A chinesa** e até **Todo vai ben**), Pasolini, Marco Ferreri ou Alain Tanner.

Unha vez rematado o traballo, Bresson morre por volver filmar, e revela no curso dunha entrevista realizada por Godard e Michel Delahaye<sup>12</sup> o seu desexo de adaptar Bernanos de novo: "querería tamén, coma un ensaio, coma un exercicio, facer a *Nouvelle histoire de Mouchette*. Unha historia moi dura, por suposto". **Mouchette** estréase en 1967, só un ano despois de *Balibazar*, e convírtese no que poderíamos entender o filme máis accesíbel de Bresson, pois, sen variar a súa concepción do cinematógrafo,

á construción marcadamente a base de anécdotas, xúntaselle unha historia terríbel sobre a vida dunha pobre rapaza e a súa relación co desesperante mundo que a rodea. Neste filme Mylène van der Mersch, que nalgún intre se convertirá na dona do cineasta, aparece por vez primeira na filmografía bressoniana no posto de axudante persoal. Ademais, outro feito inaudito: tal vez debido á relación entre os roles, por única vez na súa carreira, Bresson utiliza un mesmo modelo en dous filmes diferentes. Arnold, en *Ao azar Balibazar* e o Arsène de *Mouchette* son Jean-Claude Guilbert.

### Cor. Un "barroco desmelenado". Un ollar de esguío ao pasado. *O diñeiro*.

"A cor dálle forza ás túas imaxes. É un medio pra facer o real máis verdadeiro. Pero por nada que ese real non o seña de todo (real), a cor acusa a súa inverosimilitude (a súa inexistencia)"<sup>13</sup>. En 1969 **Unba muller doce** gaña a Cuncha de Prata do Festival de Donosti. Bresson, malia timidamente, emprega a cor por primeira vez nesta nova adaptación de Dostoievski. Aínda non ten o suficiente valor pra lle conferir a esta cor a solidez que conseguirá tres anos despois, 1972, en **Catro noites dun soñador**, outravolta Dostoievski, **Noites brancas**, pero xa non a abandonará até *O diñeiro*, o seu último traballo.

## (En *O proceso de Xohana de Arco* leva ao límite a súa concepción da relación entre o tema e a forma nun filme)



<sup>11</sup>Santos Zunzunegui, Robert Bresson, Madrid, Cátedra, 2001.

<sup>12</sup>Cahiers du cinéma, nº178, maio de 1966.

<sup>13</sup>Op. cit., páx. 85.

En 1974 prodúcese unha especie de ínsula na evolución do realizador, un momento no que mira cara a atrás e recupera un proxecto que levaba estancado máis de vinte anos<sup>14</sup>. *Lanzarote do lago* é un filme cortante que acada un termo medio entre o que *O proceso de Xohana de Arco* ten de desdramatizado e o que ten *Mouchette* de loita dun personaxe contra si e o mundo. Anticípansenos un Bresson que viña de atravesar un período de "barroco desmelenado"<sup>15</sup> cos seus dous filmes en cor e que acadará, sen dúbida, logo desta especie de revisión das súas obras máis definitivas, o seu grao máximo de depuración estilística no seu demoledor filme-testamento de 1983, *O diñeiro*, a partir dunha condensada adaptación dun relato de Lev Tolstoi.

Entremedias, en 1977 realizou *O díaño probabelmente*, o seu filme máis ligado á actualidade: "é a primeira vez que sentín a necesidade de exprimir unha certa revolta contra aquilo que me rodea, da maneira máis directa posíbel"<sup>16</sup>.

Nun saco de esquecemento ficarán os diversos proxectos que Bresson preparaba dende 1983 e que non puido achegar a porto, ente eles a adaptación de *La Grande Vie*, de Jean Marie Le Clézio<sup>17</sup>. Mais a grande ilusión do francés era aquilo no que nunca deixou de pensar dende que en 1963 se cruzou De Laurentiis no seu camiño. Reescribira xa o guiño de *La Genèse* até completar os once primeiros libros da Biblia, e tamén establecera distintos contactos con domadores explicándolles que "non quería animais de circo, senón modelos". Humbert Balsan, modelo en *Lanzarote*, testemuñou a preparación do filme: "Atopamos un financeiro libanés que construíra a catedral de Houphouët-Boigny. Era un apaixonado de Bresson e financiou a investigación sobre os animais. Pois o gran problema de *La Genèse* era como filmar os animais. O proxecto interrompiuse porque Bresson non atopou a ecuación técnica pra filmar, sempre cun obxectivo de 50mm., o cu dun cervo e a pata dunha xirafa no mesmo plano".



## 2. ACHEGAMENTOS AO ESTILO DE ROBERT BRESSON

*O CINEMA non partiu de cero.*

*Todo debe ser cuestionado de novo.*

Robert Bresson

*Me he enterado al dejar de preguntar.*

J. S.

"Certa arte apunta directamente a espertar sentimentos, outra arte apela aos sentimentos pola vía da intelixencia. Hai arte que implica, que suscita empatía. Hai arte que separa, que provoca reflexión.

A grande arte reflexiva non é fría. Pode exaltar o espectador, presentarlle imaxes que o impresionen, facerlle chorar. Pero o seu poder emocional está mediatizado. O pulo cara á implicación emocional vese contrarrestado por elementos da obra que crean distancia, desinterese, imparcialidade. A implicación emocional é sempre, en maior ou menor grao, posposta.

No cinema, o mestre do modo reflexivo é Robert Bresson"

Así comeza Susan Sontag o seu artigo sobre o "estilo espiritual" de Robert Bresson<sup>18</sup>, algo que nos leva a pensar en que esta reflexión á que convida a forma é multiplicada ao infindo unha vez interiorizada o suficiente. Bosquéxase no límite unha forma que é case coincidente cos sentimentos e que de seu é capaz de nos remitir un contido tal que pra entender o disfrute que nos proporciona, neste caso o filme, podemos lembrarnos do que Ludwig Wittgenstein denominaba "punto de ignición do real". Ese momento que non somos quen de explicar con palabras e no que "o suxeito non entende, senón que sabe do real". Pra entendérmolos diremos, por analogía, o efecto que podemos ver reflectido no rostro de Ana Torrent en *O espírito da colmea*, desconcertadoramente mergullada ante o impacto de *O Doutor Frankenstein*.

De aí o carácter especial do cinema e, logo, a relación directa entre o que é a particular concepción desta arte no propio Robert Bresson e o manifesto que sentou as bases da evolución do cinema cara a unha modernidade non sempre ben entendida despois. Lembrámonos ao momento daquel artigo da *caméra-stylo* de Alexandre Astruc, no que tamén se

---

<sup>14</sup>Lembrámonos de *Le Graal*, que levaba estudiando dende 1951.

<sup>15</sup>Tal e como o caracteriza George Sadoul no seu *Diccionario do cinema* en comparanza con Yasujiro Ozu

<sup>16</sup>*Cinématographe*, n°29, xullo-agosto de 1977.

<sup>17</sup>Aínda que se ensaiaran algúns momentos do filme, a negativa final do Grand Hotel de Montecarlo a autorizar a filmaxe botou por terra definitivamente o proxecto.

<sup>18</sup>Susan Sontag, *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996 (por estar orixinalmente escrito nos anos sesenta só se ocupa dos primeiros filmes de Bresson).

citaban, entre outros, *A regra do xogo* ou *As damas do Bois de Boulogne*<sup>19</sup>:

"Logo de ser [o cinema] sucesivamente unha atracción de feira, unha diversión parecida ao teatro de boulevard, ou un medio de conservar as imaxes da época, convírtese ás poucas nunha lingua; unha linguaxe, é dicir, unha forma na que, e mediante a que, un artista pode expresar o seu pensar, por moi abstracto que este seña, ou traducir as súas obsesións exactamente igual que acontece actualmente co ensaio ou coa novela.

Por iso lle chamo a esta nova era do cinema a era da *Caméra-stylo*. Esta imaxe ten un sentido moi preciso. Quere dicir que o cinema se irá co tempo afastando da tiranía do visual, da imaxe pola imaxe, da anécdota inmediata, do concreto, pra se converter nun medio de escribir tan flexible e tan sutil coma a mesma linguaxe escrita (...) Ningún terreo lle debe quedar vedado. A máis estricte meditación, unha perspectiva sobre a produción humana, a sicoloxía, a metafísica, as ideas, as paixóns son as cousas que lle incumben exactamente. Aínda máis, afirmamos que estas ideas e estas visións do mundo son de tal sorte que na actualidade só o cinema as pode describir".

Non é complicado ver a relación que Robert Bresson gardaba coa súa época logo de ler isto ou, se cadra, a relación que a súa época gardaba con el. Como ben di nas súas Notas sobre o cinematógrafo: "O CINEMATÓGRAFO É UNHA ESCRITURA CON IMAXES EN MOVEMENTO E SONS"<sup>20</sup>, e foi sen dúbida el quen propiamente aplicou estes postulados, pra o que tivo que ir artellando con calma o seu sistema do cinematógrafo.

O paso primeiro<sup>21</sup> pra configurar unha verdadeira escritura, que por moito teorizar os que o facían non chegaron máis que a apuntar, exprésao rápido Bresson:

"Filme de cinematógrafo no que as imaxes, coma as palabras do dicionario, non teñen valor máis ca pola súa posición e relación"<sup>22</sup>.

"Filme de cinematógrafo no que a expresión se obtén mediante relacións de imaxes e de sons, e non mediante mímica, xestos e entonacións de voz (de actores ou de non actores). Que non analiza nin explica. Que recompón."<sup>23</sup>

As imaxes serán aplanadas; anestesiadas "coma cun ferro de pasar" pra que ao entrar en contacto con outras se transformen. "Non hai arte sen transformación"<sup>24</sup>, non é tan complicado. É o mesmo cá

literatura, construída con palabras do dicionario, cá pintura. Unha cor de seu non vale pra nada, todo depende do que leve ao lado. O mesmo coas palabras da lingua.

De aí que poidamos comprender a paixón que Bresson puxo no modo de entender a pintura de Paul Cézanne (Cézanne: "en cada pincelada arrisco a miña vida"<sup>25</sup>, de onde enseguida nos veñen tamén á cabeza os corvos de Van Gogh no seu campo de pan, o derradeiro cadro do xenial artista, que morría pouco despois de rematar a tea colocando as cores nun coitelo no canto de pincel). Do pintor francés sabemos por boca do escritor e amigo do pintor, Joachim Gasquet, que "podían pasar vinte minutos entre unha e outra pincelada", e comprendemos tamén a relación que Zunzunegui establece entre o mestre francés e os neoplasticistas coma Piet Mondrian ou Theo van Doesburg, a modo, se se quer, didáctico. Por outra banda, Bresson sempre gustou de dicir "fun e son pintor".

Todo isto que vimos apuntando garda unha relación estreita co fenómeno da repetición de imaxes, tan importante en Bresson, que ao tempo será inseparábel da fragmentación, da que se valerá imprescindiblemente pra se liberar da representación, tan inseparábel do teatro:

"DA FRAGMENTACIÓN<sup>a</sup>: É imprescindible se non se quere caer na REPRESENTACIÓN

Ver os seres e as cousas nas súas partes separábeis. Illar esas partes. Facelas independentes pra lles dar unha nova dependencia.



<sup>19</sup> "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo", *L'Écran Français*, n° 144, París, 30 de marzo de 1948.

<sup>20</sup> Op. cit., páx. 17. Respectamos a maiúscula do orixinal escrito polo autor, pois esta nota é unha das únicas que el mesmo se nos encarga de destacar dese xeito.

<sup>21</sup> Aínda que todo irá unido e todo configurará a posta en práctica dun corpo teórico único, máis incomprendible sen interrelacionar as compoñentes entre si. Unhas compoñentes que posurán polo tanto unha forza inmensa en virtude da súa posición no conxunto.

<sup>22</sup> Op. cit., páx. 20

<sup>23</sup> Op. cit., páx. 20

<sup>24</sup> Op. cit., páx.



### “nada de posta en escena, distancia entre os intérpretes en relación cos personaxes inventados, sorpresas no canto de certidumes”)

<sup>a</sup> Unha cidade, un campo ao lonxe, son unha cidade e un campo; pero, a medida que nos achegamos, son casas, árbores, tellas, follas, herbas, formigas, patas de formigas até o infindo. (Pascal)<sup>26</sup>

Planos que enfocan torsos, mans, pernas, xeonllos, os pés de Xohana de Arco. Non é un escenario. Poucos planos xerais, e mesmo coidarse moito de que dous ou máis modelos compartan encadramento.

Pra todo isto teremos en conta que a imaxe e o son terán a mesma importancia cada un; trataranse dándolles o mesmo protagonismo a unha e ao outro<sup>27</sup>.

Será o único xeito de obter unha nova arte, independente e liberada de vizados:

"Dous tipos de filmes: os que empregan os medios do teatro (actores, posta en escena, etc.) e se serven da cámara pra reproducir; os que empregan os medios do cinematógrafo e se serven da cámara pra crear"<sup>28</sup>

"Ningunha maridaxe do teatro co cinematógrafo sen o exterminio de ambos"<sup>29</sup>

"O verdadeiro é inimitábel, o falso intransformábel"<sup>30</sup>

De camiñarmos atrás no tempo e voltar aos primeiros inicios do cinema, ben seña xa co uso que os irmos August e Louis Lumière lle deron ao seu cinematógrafo, ben seña Robert J. Flaherty en 1920-22, ao escribir directamente no corazón do espectador cando Nanuk (*Nanuk o esquimó*) mordía no vinilo diante da cámara a filmar, nos guiarán xa dende ben cedo por un fio que as máis das veces semella oculto pero que Bresson demostrou ter na base pra logo o desenvolver exemplarmente. O documental na orixe do cinema; o *cinematógrafo* coma medio de espera amáis de prospector nas almas. Flaherty agardaba a que Nanuk pescara coa cámara acesa durante horas. Unha vez que atopas o que queres, buscas. Pouco distinto dun namoramento súpeto entre dous ollares que se atopan.

"Dúas persoas que se confrontan, os ollos nos ollos. Dous gatos que se atraen..."<sup>31</sup>

"Practicar o precepto de atopar sen buscar"<sup>32</sup>

"Cando o público está disposto a sentir antes de comprender, ¡cantos filmes llo amosan e llo explican todo!"<sup>33</sup>

Sorpresivamente, nos escritos doutro orixinal do documental (se ben seguían un camiño a priori diferente), o fundamental Dziga Vertov, entre 1919 e 1923, atopamos máis vencellos con Bresson e o seu cinematógrafo<sup>34</sup>:

"Cinema-ollo= cinema-eu vexo (eu vexo coa cámara) + cinema-eu escribo (eu escribo coa cámara sobre a película) + cinema-eu organizo (eu monto)."

\*\*\*

"Atopar a resultante de entre os millóns de feitos que presentan unha relación co tema. Montar é arrincarlle á cámara o que ten de máis característico, de máis útil, organizar os fragmentos filmados, arrincados á vida, nunha orde rítmica visual cargada de sentido (...)."

\*\*\*

"Montar significa organizar os fragmentos filmados (as imaxes) nun filme, <<escribir>> o filme mediante as imaxes rodadas, e non escoller uns fragmentos filmados

---

<sup>26</sup>Op. cit., páx 73

<sup>27</sup>Estes procesos serán desenvolvidos e explicados con detalle na seguinte parte do artigo, a publicar no vindeiro número (a fragmentación, a relación causa efecto, o enfrontamento entre o azar e o predestinamento, a repetición, a relación entre o son e a imaxe, os modelos, ...)

<sup>28</sup>Op. cit., páx. 17

<sup>29</sup>Op. cit., páx. 19

<sup>30</sup>Op. cit., páx. 65

<sup>31</sup>Op. cit., páx. 91

<sup>32</sup>Op. cit., páx. 54



pra facer <<escenas>> (desviación teatral) ou uns fragmentos filmados pra facer uns textos (desviación literaria)."

\*\*\*

"Calquera filme do cinema-ollo está en montaxe dende o momento no que se escolma o tema até a saída definitiva do filme, é dicir, que está en montaxe dende todo o proceso de fabricación do filme."<sup>35</sup>

Ou ben(36) :

"NÓS protestamos contra a mestura das artes que moitos cualifican de síntese. A mezcla de malas cores, aínda que idealmente escollidas entre as do espectro, nunca vai dar branco, senón sucedade.

Acadarase a síntese no cénit dos achádegos de cada arte e non antes.

NÓS depuramos o cinema dos kinoks <sup>36</sup> dos intrusos: música, literatura e teatro; nós buscamos o noso propio ritmo que non roubamos de ningures e que o atopamos nos movementos das cousas.

NÓS chamamos:

-a fuxir-

das empalagosas apertas do romance,

do veleno da novela psicolóxica

do abrazo de teatro do amante

- a lle dar as costas á música -

- a fuxir -

(..) O psicolóxico impídelle ao home ser tan preciso coma un cronómetro, refrea a súa aspiración de se parecer á máquina.

A incapacidade dos homes pra se saber comportar avergónanos ante as máquinas.

A ledicia que nos proporcionan as danzas das serras do serreiro é máis comprensíbel e máis próxima cá que nos dan os balbucidos dos homes.

Ao traveso da poesía da máquina, imos dende cidadán atrasado até o home eléctrico perfecto.

Descubriendo a alma da máquina, namorando o obreiro da súa ferramenta, a campesiña do seu tractor, o maquinista da súa locomotora.

O home novo, liberado da impericia e da zouponería, que terá os movementos precisos e lixeiros da máquina, será o nóbel tema dos filmes".

E aínda máis incendiario<sup>37</sup>:

"Non existen obras cinematográficas. Existe unha combinación de cinema-ilustracións co teatro, a literatura, a música, con todo o que se queira, durante todo o tempo



## (Planos que enfocan torsos, mans, pernas, xeonllos, os pés de Xohana de Arco. Non é un escenario)

que se queira. (...) Non esquecemos nin por un intre que a cadeira está feita de madeira e non da laca que a recobre. Sabemos perfectamente que a bota está feita de coiro e non do betún que a fai brillar.

Pero o escándalo, o erro irreparábel, é que sigades considerando que a vosa misión é a de lustrar con betún cinematográfico os zapatóns literarios duns e doutros (se falamos dun filme de grande espectáculo digamos que son zapatos franceses de tacón alto).

Recentemente, coído que co gallo da presentación do decimosétimo Kino-Pravda, un cineasta dixo: <<¡Que horror! ¡Son zapateiros e non cineastas!>> O construtivista Alexei Gan, que non andaba lonxe, replicou oportunamente: <<Que se nos dean máis zapatos desta clase e todo irá ben.

No nome do autor do Kino-Pravda, teño a honra de facer saber que se sente moi halagado por esta apreciación sen reservas referente á primeira obra da cinematografía soviética.

É mellor ca ser un <<artista da cinematografía soviética>>.

É mellor ca ser un <<realizador artístico>>.

Ao demo o betún. Ao demo as botas embetunadas. Que nos dean botas de coiro. Aliñádevos cos kinoks, primeiros cinema-zapateiros da cinematografía soviética.

<sup>25</sup>Op. cit., páx. 106

<sup>35</sup>Dziga Vertov, "Do cinema-ollo ao radio-ollo (Extracto do ABC dos kinoks)", en Romaguera i Ramio, Joaquim / Alsina Thevenet, Homero (eds), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1998.

<sup>36</sup>Aquí poderíamos avanzar tomando a Bresson de referencia, e concluír que a montaxe, dalgún xeito, continúa igual unha vez rematado o que Vertov nomea "o proceso de fabricación do filme", e debido a esa reflexión á que incita o desenvolvemento da forma, será a mente do espectador o último finalizador do filme.

<sup>37</sup>Dziga Vertov, "Nós (variante do manifesto)", en op. cit.

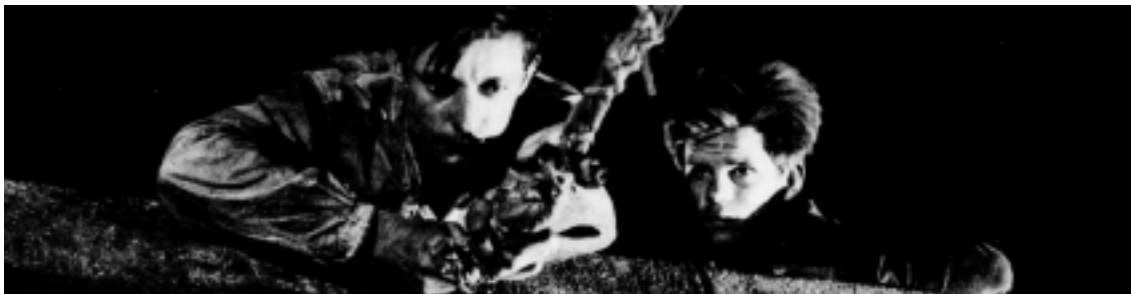
<sup>38</sup>kinoks foi o nome, primeiramente adoptado por Vertov e logo estendido ao resto de integrantes do grupo, baixo o que se encadraron os defensores deste novidosa maneira de entender o cinema.

<sup>39</sup>Dziga Vertov, "A importancia do cinema sen actores", en op. cit.



---

# un condeado a morte escapou



## A BUSCA DA ESENCIA N A S F O R M A S

por Juan Gómez Viñas

*Trinta radios converxen no centro dunha roda,  
e grazias ó seu baleiro  
o carro cumpre a súa misión*

LAO ZI  
*O libro do Tao*

**DEPOIS DE REALIZAR**, en 1951, o seu primeiro filme propiamente bressoniano, *O diario dun cura de campo*, Robert Bresson fai, en 1956, a súa primeira gran película<sup>1</sup>, ***Un condeado a morte escapou***, levando ata as últimas consecuencias os principios básicos do cinematógrafo. As ideas máis que persoais que Bresson sostíña sobre a realización dos filmes supuña, nos anos cincuenta, unha ruptura total con todo o cinema anterior a el. Será o director francés o primeiro en empregar a cámara como medio de investigación nunha procura infatigable polo verdadeiro, pola emoción agochada na esencia das formas, nos obxectos, na combinación de imaxes e sons, por riba doutras motivacións ideolóxicas ou relixiosas. Bresson non abandonará xa esta búsqueda ata o remate da súa filmografía, en 1983.

Probablemente *Un condeado a morte escapou* sexa o filme máis austero da filmografía bressoniana e, en consecuencia, da historia do cinema. Poucas veces, antes ou despois, se conseguiu dar tanto ofrecendo tan pouco. Porque o que Bresson tenta neste filme é obter

a depuración máis absoluta; depuración das formas, do espacio escénico, da actuación dos modelos. Deste xeito o espectador obtén, máis polo sentido que pola razón, unha inusual emoción ó descubrir novas perspectivas da realidade cotiá, dun xeito moi diferente ó que pode ofrecer o cinema habitual (que non cinematógrafo), baseado en amosar en lugar de agochar, en presenta-los resultados dunha investigación previa no canto de investigar propiamente na realización do filme<sup>2</sup>.

Esta depuración resulta evidente se analizamos o espacio escénico que ocupa a meirande parte do filme. O pequeno cuarto da cadea no que se atopa Fontaine (protagonista do filme) está dominado pola austeridade máis absoluta. Pero, a pesar da teórica pobreza da situación, será nesta cela na que se despregue, en todo o seu esplendor, a particular poética bressoniana. O artellamento desta realidade realizarase a partir de tres elementos principais, os obxectos, os sons e a voz en off do protagonista.

Especial importancia terán, por inusuais, os sons e ruidos que acompañan ó protagonista e que constitúen a súa única comunicación co exterior. Os pequenos golpes na parede cos que "falará" cos seus veciños da cadea, os ruidos diversos que provocará ó artellar os apeiros que o axudarán na fuxida e, especialmente, o son que producen as chaves do carceleiro

---

<sup>1</sup>Falamos aquí de gran película polo recoñecemento xeralizado que tivo no momento, e con posterioridade, na crítica e público francesa e europea, non necesariamente por ser superior ós seus filmes anteriores.

<sup>2</sup>Podería acharse neste punto unha conexión do cinema de Bresson co do autor xaponés Yasujiro Ozu, quen, a partir de accións banais e historias baseadas na cotidianidade, é quen de transcender a estas para conseguir, mediante a expresión cinematográfica e por medio da maior sobriedade, facer sensible o intanxible.



ó petar nos barrotes das escaleiras<sup>3</sup> constituirán toda unha banda sonora que provoca, por riba de toda intelectualización, a inmediata interiorización por parte do espectador, xa que entrará de forma directa no noso subconsciente a través dos sentidos, non por medio do intelecto<sup>4</sup>. Esta será unha das razóns polas que Bresson conceda tanta importancia ó son nos seus filmes, tratándoo unha vez rematada a rodaxe, obtendo así un son máis depurado se ben menos realista. Será o emprego do silencio, esencial na filmografía bressoniana, o que provoque a nosa impaciencia e atención polo son, constituindo así unha sorte de filme musical baseado, como toda expresión desta caste, na sucesión de silencio e son.

Outro elemento primordial serán os obxectos. Estes abandonarán a súa natureza primitiva para formar parte activa da fuxida do protagonista. Pero a súa importancia vai moito máis aló. Bresson, no filme, leva a cabo toda unha investigación sobre as formas e texturas dos obxectos convertíndo unha simple culler no elemento máis fascinante. Neste senso, cómpre salientar o proceso no que Fontaine descompón a porta da cela, procedemento que motivará en nós unha atención hipnótica a través da perspectiva do protagonista. Cada anaco de madeira, cada listón da porta, acada deste xeito unha importancia transcendente. Os obxectos, asemade, funcionarán como unha prolongación de Fontaine, do que só veremos, en moitas ocasións, as súas mans ou as súas pernas, concedéndolle así, Bresson, a todos estes elementos unha posición protagonista no filme. A fascinación polo material fará que toda presenza, todo detalle do espazo escénico, adquira importancia. Non existe nin un só elemento accesorio no filme, só o estrictamente necesario.

A estes dous elementos hai que engadir un terceiro

que rematará por configurar o universo de imaxes e sons que Bresson crea ó redor do protagonista, o emprego singular da voz en off. Esta servirá para describir con frases moi curtas estados de ánimo, pensamentos, na maioría dos casos moi pouco elaborados, do protagonista. Para Bresson a voz é o factor máis revelador dunha persoa e o que máis permite identificala, xa que contén matices, gradacións e sensacións que dificilmente poderían transmitirse coa única expresión do rostro (máis aínda tendo en conta que a expresión facial é facilmente deformable pola presenza intimidatoria da cámara).

Sen embargo, sons, obxectos e voz en off non aparecen de xeito arbitrario. Será a combinación destes, dun xeito moi particular, a que permita crear unha auténtica sinfonía de son e imaxe que lle confire ó filme un ritmo propio. Esta combinación levarase a cabo a través dun principio de impaciencias formulado polo propio Bresson. Este principio baséase en evitar a presenza na pantalla, de xeito simultáneo, de dous puntos de atención de natureza distinta. Así, un ruído adquire unha maior entidade se vai precedido dun silencio, pero non só dun silencio sonoro, senón tamén dun silencio na imaxe, de xeito que se crea unha impaciencia no espectador que esixe a presenza dun son, dunha frase, dun obxecto<sup>5</sup>.

Pero esta teórica armonía que domina o filme na primeira parte ráchase coa chegada do segundo inquilino á cela. A presenza de François Jost provoca toda unha revolución interna en Fontaine que dubida entre contarlle o seu plan de fuxida ou acabar con el. Isto fai que, por vez primeira, teña que cuestionar os seus actos dende un punto de vista ético ou moral, xa que ata entón a súa conducta respondera sempre á necesidade irreprimible por evadirse. Este cambio na postura de Fontaine reflíctese no tratamento do filme. Romperase o equilibrio anterior, o poder contemplativo das imaxes e o intercambio armónico de voz, son e imaxe. A voz en off encherá o filme nesta parte, xa que o pensamento do protagonista é o fundamental. Esta ruptura que, por medio da forma, crea Bresson, confire ó dilema do protagonista unha grande intensidade e precipita a película (agora si filme de evasións puro) cara ó necesario desenlace.

Robert Bresson prefere ocultar no canto de amosar. Isto lévao no filme a non mostrar de xeito explícito ningún dos sucesos claves ou posuidores de "acción" da historia. Elipses ou fóras de campo farán que só vexamos as consecuencias dos actos, acadando así unha expresividade moito maior do que a escena de acción puidera reportar. Para exemplo, a secuencia inicial do *Condeado*, na que o protagonista se atopa nun automóbil da policía e fai ademán de abrir a porta para

<sup>3</sup>Só coñeceremos ó carceleiro por este son, o que supón un exemplo máximo do método de fragmentación da realidade tan empregado por Robert Bresson

<sup>4</sup>Cando un son pode reemplazar unha imaxe suprimir esa imaxe ou neutralizala. O oído vai máis cara ó interior, o ollo cara ó exterior". Notas sobre o cinematógrafo, p.50.

<sup>5</sup>"Imaxe e son non deben prestarse axuda, senón traballar cada un á súa vez, é unha especie de relevo". Notas sobre o cinematógrafo, p.51.

escarpar (só se nos amosa a súa man indo cara á manixa da porta, nun magnífico exemplo de fragmentación). Isto levará uns segundos de vacilación de Fontaine alternados con planos dos freos do automóbil creando así, mediante a montaxe, unha escena de suspense. Sen embargo, cando Fontaine sae do coche, a cámara permanece fixa, escoitamos dous disparos e, un pouco despois, o protagonista volta ó coche magoado. De como foi neutralizado non sabemos nada nin debemos saber, pois carece de importancia. Asemade, o emprego de elipses contribúe a estiliza-lo filme e a proporcionarlle un ritmo persoal inaudito no cinema ata entón, colaborando de xeito decisivo na depuración narrativa que Bresson busca para o seu cine.

Bresson fuxe de toda interpretación, de toda trama psicolóxica explícita ou elaborada, explicando primeiro os efectos e despois as causas. Deste xeito tenta apresar coa cámara aqueles actos ou movementos automáticos e inconscientes dos seus modelos. Na súa búsqueda continua polo verdadeiro escolle o camiño da non motivación para busca-la autenticidade<sup>6</sup>. Para chegar a isto despoxa ós seus actores de toda intencionalidade, quedando valeiros de expresión no que se refire á interpretación dramática. Así, os modelos bressonianos expresan mediante a súa voz, as súas mans, os seus xestos e movementos, elementos todos estes propios da persoa que interpreta o papel. Todo artificio ou acto finxido queda fóra de lugar. E será en *Un condeado a morte escapou* onde acade (xunto con *Pickpocket* probablemente) un éxito meirande neste sistema de dirección de actores (ou modelos neste caso). A inexpresividade de François Leterrier (Fontaine) acompaña a sobriedade e austeridade do mundo que o rodea, no que unha interpretación excesiva resultaría pouco adecuada.

¿E que consegue baleirando de motivacións conscientes os actos do protagonista? Aquí conéctase con outro punto central do discurso bressoniano, o azar. As accións azarosas, sen unha causa concreta son as máis habituais. Xa que logo, para Bresson resulta necesario recalcar o casual dos acontecementos dos que primeiro obtémo-lo resultado e logo vemos a súa causa. A evasión de Fontaine está subordinada a unha serie de circunstancias fortuítas sen as cales sería

## (obxectos, sons e voz en off permítenlle a Bresson crear unha auténtica sinfonía de son e imaxe)

imposible o seu obxectivo. Cando o protagonista comeza a descompoñer a porta da súa cela, descoñece o que hai a continuación e será o azar o que o leve a tomar unha ou outra decisión.

Pero, detrás de todos estes compoñentes característicos do cinematógrafo bressoniano, existe, no espírito do filme, un elemento que o singulariza e o fai único dentro da súa filmografía. Tódolos filmes de Bresson posteriores ó Condeado están dominados pola soidade, a imposibilidade dos protagonistas da acción de ser comprendidos na súa búsqueda infatigable polo amor e a nobreza humana. A falla dunha resposta lévaos nos máis dos casos á autodestrución, física ou mental<sup>7</sup>. En troques, neste filme subxace en todo momento un compañeirismo absoluto. De feito, será a cooperación entre os encadeados a que posibilite a fuxida de Fontaine. Esta amizade transmítese de xeito moi sutil, fundamentada en xestos, miradas, nos pequenos detalles. Especialmente emotiva resulta a relación de Fontaine co seu veciño de cadea, un home vello, so e sen esperanzas que, nun principio, se amosa indiferente e reacio a colaborar. Sen embargo, pouco a pouco comeza a tomar conciencia da necesidade de cooperación, xa que a importancia da fuxida alcanza non só a Fontaine, senón a todo o movemento da resistencia. A culminación chega coa despedida de ambos, na última xornada de Fontaine na cadea, onde o vello (que nun principio explicita que non ten a ningún) se despide cun *Au revoir mon ami*<sup>8</sup>

### UN CONDEADO A MORTE ESCAPOU: FICHA TÉCNICA

**Título orixinal:** "Un condamné à mort s'est échappé" ou "Le vent souffle où il veut". **Ano:** 1956. **Director:** Robert Bresson. **Producción:** Société Nouvelle des établissements Gaumont. **Guión, adaptación e diálogos:** Robert Bresson, a partir do relato do comandante André Devigny. **Fotografía:** Leonce-Henry Burel. **Decorados:** Pierre Charbonnier. **Montaxe:** Raymond Lamy. **Son:** Pierre-André Bertrand. **Música:** Mozart (Kyrie da Misa en do menor KV427, dirixida por J. Dishenhaus). **Modelos:** François Leterrier (Fontaine), Roland Monod (o pastor), Roger Tréherne (Terry), Maurice Beerblock (Sr. Blanchet), Charle La Clainche (Jost). **Duración:** 1h 35min.

---

<sup>6</sup>"Nove de cada dez movementos nosos obedecen ó costume e ó automatismo. É antinatural subordinalos á vontade e ó pensamento" Notas sobre o cinematógrafo, p.29.

<sup>7</sup>Quizais *Pickpocket* sexa a única excepción, xa que Michel, o protagonista, atopa no amor a unha muller a resposta á súa búsqueda. Se ben este descubrimento non lle servirá de moito a nivel práctico, xa que chega cando el se atopa na cadea, si resolve dalgún xeito a súa problemática persoal, que é o tema principal do filme.

<sup>8</sup>Adeus, meu amigo.

---

# D Ú A S R A R E Z A S H I T C H C O C K I A N A S



## ATORMENTADA e PERO... ¿QUEN MATOU A HARRY?

por Diego Temprano Abruñedo

**ALFRED HITCHCOCK** está considerado un dos máis grandes creadores de imaxes do século XX, pero isto non sempre foi así. Houbo un tempo no que estaba visto coma un artesán máis ou menos cualificado que se adicaba a algo tan intrascendente coma o misterio e o suspense, afastado dos "grandes temas". Non foi ata mediados dos anos cincuenta<sup>1</sup> cando comezou a ser recoñecido. A súa mestría residía en unificar un cinema comercial que daba cartos e atraía o público cun cinema máis persoal que posúe un universo visual propio que o facía identificable. A obra de Alfred Hitchcock convértese nun xeito de mirar, de construír a realidade a través da súa visualización, e esa mirada diríxese cara á muller e mailo home transformando a súa teoría cinematográfica nunha teoría sobre o ser humano.

O público é un factor fundamental no cinema hitchcockiano, xa que toda a súa forza reside nel<sup>2</sup>. O espectador vese atrapado por un estilo que o ten en conta debido ó emprego do punto de vista, dos ob-

xectos coma forma narrativa<sup>3</sup> e a superación dos xéneros. Alfred Hitchcock tomaba un xénero cinematográfico e transformábo de xeito que conseguía "capta-la atención do espectador mediante o emprego dunhas convencións que o espectador recoñecía porque lle eran familiares para, a continuación, violentar ese patrón narrativo e sorprenden a ese mesmo espectador conducíndoo por camiños e bifurcacións moi afastadas do territorio da convención."<sup>4</sup> O exemplo máis radical é *Psicose* no que se elimina a aparente protagonista á media hora de comeza-lo filme e experimenta co punto de vista sendo capaz de que o espectador se identifique co asasino<sup>5</sup>, sendo a atracción polo mal unha constante nos seus filmes.

A continua experimentación e a profunda renovación das formas narrativas, sempre tendo en conta a imaxe, non se limitaron ó punto de vista. A concreción espacial de filmes coma *Crime perfecto* ou *A soga*, desenvolvidos nun cuarto, ou espazos insólitos coma un bote salvavidas en *Náufragos* ademais de

---

<sup>1</sup> O famoso número 39 da revista *Cahiers du Cinéma* en outubro de 1954, integramente adicado á figura do director inglés, así coma os libros *The first forty-four films* de Eric Rohmer e Claude Chabrol e *Le cinéma selon Hitchcock* de François Truffaut, consagrárono coma un autor.

<sup>2</sup> Esta foi unha das causas polas que Hitchcock foi considerado un director menor. O apoio do público nunca estivo ben visto pola crítica cinematográfica.

<sup>3</sup> Jean-Luc Godard explicaba o poder dos obxectos en *Histoire(s) du cinéma*: "Non lembramos por que Joan Fontaine se inclina a carón do acantilado, (...), e por que Janet Leigh para no Motel Bates, pero lembramos un autobús no deserto, un vaso de leite, unha botella ou unhas lentes..."

<sup>4</sup> Tomás Fdez. Valentí. Do seu magnífico artigo "La pervisión de los géneros", *Dirigido por...*, nº 282, setembro de 1999.

<sup>5</sup> Na escena na que Norman Bates se desfai do corpo de Marion no pantano, Hitchcock infúndenos o medo do protagonista a ser descuberto.

experimentos co plano-secuencia na devandita *A soga* e os virtuosos movementos de cámara de **Encadeados** e **Inocencia e mocidade** e fixeron de Hitchcock un dos máis grandes creadores da forma cinematográfica.

Sendo dúas obras máis ben atípicas dentro da súa filmografía, **Atormentada** e **Pero... ¿quien matou a Harry?** representan a plenitude do estilo hitchcockiano en dous momentos non sempre ben acollidos por crítica e público. Sen chegar á mestría de outras obras máis recoñecidas conteñen elementos moi valiosos e as imaxes tanta forza que nos fan esquecer os pequenos defectos presentes.

*Atormentada* viuse, dende a súa estrea, lastrada pola incompreensión. O carácter folletinesco e de melodrama victoriano influíu no seu fracaso, pero a Alfred Hitchcock non lle importa o que conta senón como o conta. Tomando de base a literatura inglesa do século XIX, presenta moitas das súas obsesións coma o peso da culpa e a liberación mediante a confesión. O pasado, sempre presente nas vidas dos personaxes, fai imposible a existencia de Henrietta (Ingrid Bergman) e Sam Flusky (Joseph Cotten). Ela cometeu un crime polo que el foi á cadea. A degradación por amor, tema hitchcockiano por excelencia<sup>6</sup>, provoca a inestabilidade na parella. El aceptou o castigo e ela a culpa interior. Só a aparición de Charles Adare (Michael Wilding), curmán de Henrietta, posibilita a confesión mediante a que se consegue a redención<sup>7</sup>.

A ambigüedade dos personaxes favorece o carácter melodramático. Henrietta ama o seu home pero tamén é certo que manifesta por Charles algo máis que amizade. Sam pasa do amor pola súa muller ó odio, alimentado por Milly, a ama de chaves, que está namorada de Sam. Charles debátase entre o deber de axuda-la súa curmá e o seu amor por ela.

Proseguindo coa liña formal de *A soga*, Hitchcock emprega o plano secuencia sen chegar ó maximalismo formal, favorecendo a interpretación dos actores, ademáis de conferirlle unidade ás escenas importantes coma a confesión de Henrietta ou o longo travelling da conversa entre Charles e Sam sobre a súa muller, que remata cun maxestuoso movemento de grúa que mostra o seu delirio de forma poética.

O filme é unha homenaxe ó rostro de Ingrid Bergman. Unha muller trastornada, humillada na súa propia casa, é presentada de forma grotesca. Mentres Sam ofrece unha cea ós homes máis importantes da cidade, ela aparece bébeda. Hitchcock amósanos primeiro os seus pés nus para ascender mediante unha panorámica ata o seu rostro demacrado, reflectindo despois o seu rexurdimento



### (*Atormentada* presenta moitas das súas obsesións, coma a liberación mediante a confesión)

na terrorífica escena onde descobre que Milly a está a envelenar e consegue recuperar as súas forzas para vivir. Descubrimos nese intre a beleza do seu rostro, oculta ata entón baixo a súa desgracia, da que ela comeza a ser consciente e que o director representa mediante un espello.

O partido que toma Hitchcock por Sam é evidente na delicadeza con que amosa o amor que sente pola súa muller. Henrietta acepta ir a un baile co seu curmán para se reintegrar socialmente na comunidade. Sam decide regalarlle un colar que ten agochado nas costas, pero ela rexéitao sen sabelo realmente. A cámara mantense fixa no plano de detalle das mans de Sam co colar, non necesitamos ve-la cara de Sam porque xa sabemos o que pensa. O obxecto coma idea, reflectindo a humillación interior de Sam, dá boa conta da modernidade do director inglés amosándonos un dos máis fermosos planos da súa carreira.

*Pero... ¿quien matou a Harry?* parece unha comedia pero ten un humor e un tono tan atípico, case surrealista, que se converte nunha obra insólita, non só na obra hitchcockiana, senón dentro da historia do cinema. Todo isto fixo que os produtores se

<sup>6</sup> Presente de forma maxistral en *Encadeados*.

<sup>7</sup> Un tema, o da confesión, que tratarían Hitchcock en *Eu confeso* e Rossellini en *O medo* en anos posteriores.



### (En *Pero... ¿Quen matou a Harry?* hai unha total ausencia de lóxica ante os acontecementos dramáticos)

mostrasen inseguros ante a tarefa de levar a cabo este proxecto, pero o éxito de *A ventá indiscreta* e *Atrapar un ladrón* posibilitárono. Ademais existe un factor que a fai especial como é o inicio da fructífera asociación co grande compositor Bernard Herrmann, que compón unha música desenfadada que serve de contrapunto á irrealidade do filme.

O argumento do filme é absurdo, hai unha total ausencia de lóxica ante acontecementos dramáticos. Unha situación teóricamente sombría, a aparición dun home morto nunha paraxe bucólica nunha mañá otoñal, símbolo da desintegración, serve coma punto de partida para unha historia amorala na que os personaxes parecen preocuparse por asuntos máis banais. Ninguén sabe o que realmente ocorreu, e ¿a quen lle importa? Non sabemos se os personaxes son bos ou malos, pero non son inocentes, creñense culpables, ou queren selo. O azar fai que por diversas causas cada un se pense o autor do crime. Estes enterran e desenterran o cadáver unha e outra vez, o que resulta unha situación absurda e sen embargo os razoamentos que lles levan a obrar nun ou noutro sentido son aplastantemente lóxicos. A ambigüidade esténdese por todo o filme e non sabemos o que está ben ou mal ante a falta de moral.

O cadáver de Harry non é unha preocupación moral nin humana, non move á compaixón, non supón unha perda para ninguén, ante todo é unha cousa molesta, un elemento externo nunha paisaxe que dá mágoa manchar. Harry, na súa condición de cadáver, é vítima dun proceso de degradación, non é unha persoa, senón un obxecto que ademais estorba. Hitchcock apúntao con habilidade na súa caracterización, posto que nunca lle vemos o rostro e si, pola contra, os pés cos seus ridículos calcetíns, en primeirísimo plano de forma degradante.

A ironía do director diríxese cara ós habitantes do pequeno pobo. O capitán, estando de caza, cre ser o autor do crime, pero non lle preocupa en exceso xa que lle interesa máis conquista-la srta. Gravely. Jennifer, excelente o debut de Shirley MacLaine, que é a muller de Harry. Está leda pola súa morte xa que non era feliz con el, "era demasiado bo". O fillo de ambos, que atopa o cadáver, non parece moi triste, está máis ocupado nos seus xogos. O médico do pobo tropeza co corpo de Harry varias veces sen caer na conta e a Sam, o pintor, non lle interesa moito vender os seus cadros e si deitarse con Jennifer. As alusións sexuais, máis ou menos implícitas, son continuas entre as dúas parellas que se forman. Hitchcock mantén un punto de vista afastado, non se identifica con ningún personaxe. Os planos xerais predominan sobre os planos máis curtos, o que lle confire ó filme un carácter observacional.

O filme plantéxase coma unha paréntese na vida do pobo. A peculiar interpretación do tempo do neno anticipanos esta visión: "Hoxe é mañá dende onte e onte dende mañá". O día de hoxe é coma se non tivese pasado, os personaxes olvidan e volven a comezar as súas vidas ó día seguinte.

*Pero... ¿quén matou a Harry?* tivo un funcionamento en taquilla nada glorioso, coa excepción de Francia, e sendo un filme, a priori, lonxe da iconografía habitual no seu director, sen embargo convértese nun título que pode reivindicalo por si mesmo coma un autor, pola liberdade coa que foi rodada e o tono lixeiro, que fóra de resultar inaxeitado, serve para caracterizar con precisión e mordacidade os personaxes e profundizar na natureza do ser humano.

#### ATORMENTADA : FICHA TÉCNICA

**Título orixinal:** Under Capricorn; **País:** U.S.A.; **Ano:** 1949; **Duración:** 117'; **Director:** Alfred Hitchcock; **Guión:** James Bridie sobre unha novela de Helen Simpson con adaptación de Hume Cronyn; **Productor:** Hal B. Wallis para Transatlantic Pictures, Warner Bros; **Música:** Richard Addinsell; **Fotografía:** Jack Cardiff, Paul Beeson, Ian Craig, David McNeilly, Jack Haste en Technicolor; **Montaxe:** A.S. Bates; **Deseño de vestiario:** Roger Furse; **Decorados:** Tom Morahan, Phil Stockford; **Intérpretes:** Ingrid Bergman (Lady Henrietta Flusky), Joseph Cotten (Sam Flusky), Michael Wilding (Charles Adare), Margaret Leighton (Milly), Jack Watling (Winter, secretario de Flusky), Cecil Parker (Sir Richard, o gobernador), Denis O'Dea (Corrigan, o procurador xeral), Olive Sloan, John Ruddock, Bill Shine, Victor Lucas, Ronald Adam, G.H. Mulcaster, Maureen Delaney, Julia Lang, Batty McDermott, Roderick Lowell, Francis de Wolff.

#### PERO... ¿QUEN MATOU A HARRY? : FICHA TÉCNICA

**Título orixinal:** The trouble with Harry; **País:** U.S.A.; **Ano:** 1956; **Duración:** 99'; **Director:** Alfred Hitchcock; **Guión:** John Michael Hayes baseado nunha novela de John Trevor Story; **Productor:** Alfred Hitchcock, Herbert Coleman para Filmwire Productions, Paramount Pictures; **Música:** Bernard Herrmann; **Fotografía:** Robert Burks en Technicolor; **Montaxe:** Alma Macrorie; **Deseño de vestiario:** Edith Head; **Decorados:** Hal Pereira, John Goodman, Sam Comer, Emile Kuri; **Intérpretes:** Edmund Gwenn (Capitán Albert Miles), John Forsythe (Sam Marlowe, o pintor), Shirley MacLaine (Jennifer, muller de Harry), Mildred Natwick (Miss Gravely), Jerry Mathers (Tony), Mildred Dunnock (Mrs. Wiggs), Royal Dano (Alfred Wiggs), Parker Fennelly, Barry Macollum, Dwight Marfield, Leslie Wolf, Philip Truex, Ernest Curt Bach.



---

# ¿U-LO CINEMA DE AXITACIÓN?



## a pé feito de Desaparecido

p o r   D a n i e l   S a l g a d o

**NON SE DÁ SABIDO** de que maneira o cinema - toda arte- pode, se pode, intervir na corrente da historia, contribuír á construción de alternativas ao presente, remexer consciencias de espectadores ou sequera transcender a condición de filme e as paredes da enfeitizante sala de proxección. Non se dá sabido se as vintecatro imaxes por segundo serven para máis que para o pracer estético -xa é abondo, dirán algúns- e nunca se debe entremeter nos conflitos que esgazan cada tempo e cada lugar. O cinema como fábrica de soños, o cinema nunha torre de almafí, o cinema puro: o discurso da CIA nos tempos da guerra fría cultural.

Por esta regra de tres, no aire posmoderno que nos enrola, certos cineastas semellan invisibles en segundo que ambientes e segundo que crítica. Artistas aínda aproveitables fican nas mans baldeiras de esa progresía nostálgica e arrepenida ben coñecida de todos. O paradoxo xorde cando Ken Loach -director que marrou en *Pan e rosas* mais que en *A Cuadrilla* cadrelou unha obra radical, sobria e de personaxes de verdade, non *Os luns ao sol* (amable e mesmo efec-tista- só é louvado polas plumas da prensa xeralista madrileña, monte o que monte. Ou cando ningún cineclub da xeografía peninsular lembra unha retrospectiva sobre o necesario Gillo Pontecorvo dos sesenta -a inmensa *A batalla de Arxel* redúcese a voluntariosos mais ocultos pases de organizacións políticas.

Ido en combate o cinema de axitación, este xénero sofre, amais e coma ningún outro, a pro-

blemática da denominación. ¿Cinema social? ¿Acaso non resulta cada filme, explicitamente ou non, fillo da sociedade do seu tempo? ¿Cinema político? ¿Un escritor que no século XIX, explicaba Jean-Paul Sartre, non fala a sobre a Comuna, non é tamén político? ¿Cinema realista? Certos elos da obra de Aki Kaurismäki ou mesmo Bresson en *O diñeiro* ¿non cadran co cinema de axitación sen resultaren nunca realistas, mellor caricatura (Marx: "a historia non se repite, caricaturízase")? ¿Cinema comprometido? De acordo, mais ¿con que?, ¿con quen?, ¿como?. De axitación si, quizabes porque a única característica común nas intencións dos directores nomeados consista en abalar o espectador, en zoupalle na caluga e, parafraseando *Casablanca*, espetarlle un "acorda meu, o mundo derrúbase e ti nin sequera te namoras". Aínda e todo, ao Kaurismäki habíalle caer o fígado aos pés de mirarse xunta Pontecorvo ou o seu cinema chamado "de axitación".

### Costa-Gavras: contra a arte pola arte

Nestes ermos de descoñecemento e desesperanza, neste marco mingunte, atópase o labor doutro dos cineastas que máis realizou por poñer o fondo do seu cinema, sen descoidar en absoluto a forma, na beira da vangarda social, cineasta de axitación con todas as letras, Constantin Costa-Gavras. Autor de celuloide comprometido co que sucede, "engagé" no



## (Nunca en ningún intre de Desaparecido quen mira adquiere vantaxe sobre quen sofre a realidade)

senso clásico de Sartre, Costa-Gavras acometeu moitos dos temas fulcrais no devalar da segunda metade do século vinte. O golpe dos coroneis no seu lugar de nación, Grecia, o poder dos medios de comunicación, o Vaticano e máis o ouro nazi ou un estado de sitio en calquera país do mundo, o director grecofrancés nunca prendeu a cámara por medo a ningún poder. Pero, se cadra, o seu cinema máis auténtico e estremecido, máis estarrecedor, máis real e horrible, se agocha en *Desaparecido*, relato do golpe de estado dirixido por Augusto Pinochet para depór o goberno de Salvador Allende.

### O Horror dos lentes escuros

Os trávellings a través dun Santiago de Chile ocupado cos que se enceta Desaparecido e que logo salfiren todo o filme revelan o significado entullado daquela sentenza do Jean-Luc Godard -tan afeccionado ás sentencias, por outra banda- "o trávelling é unha cuestión moral". Esa gravación en liña recta amosa o estado de cousas, o estado de sitio, ao espectador e aos personaxes asemade. Nunca en ningún intre da fita quen mira adquiere vantaxe sobre quen sofre a realidade (existe trama no filme, pero esa trama é unicamente a realidade). Os militares ca-

rretan libros, a alta sociedade baila estándares estadounidenses e aplaude o desfile involuntario do exército, os disparos arman dende o primeiro fotograma a paisaxe sonora de *Desaparecido*.

Cando se abre á ollada, o golpe xa está dado. O martes once de setembro de 1973 fica unhas horas atrás para a parella protagonista, unha en Santiago capital e outro en Viña del Mar, fillos da burguesía cega e xorda dos Estados Unidos, sempre e malia a todo co "son norteamericano" por bandeira. Un dos ianquis reconece a súa, deles, condición de provisionalidade cando afirma "a festa rematou" mentres traza de voltar ao xigante do norte, de onde quizais, semella estar pensando, nunca debeu de saír.

A presentación de *Desaparecido* desencadea un guión exemplarmente traxado, con idas e voltas, non liñal, no que coñecemos ou intuimos que ocorreu con Charlie Horman pero que nos xungue á pantalla con autoridade. Costa-Gavras vai conformando axudado de diferentes perspectivas e de percorridos arredados que converxen, a anatomía dunha desaparición. O ritmo contido e implacable desata a loucura militar nunha progresión asfixiante, que absorbe e que afoga ao espectador.

O director de orixe grega válese nesta singradura polo Horror -en maiúscula de todo, como o Horror do Kurtz de Conrad/Coppola- do personaxe de Jack Lemmon, pai do desaparecido e rostro non imaxinado en papel de envergadura tal, Lemmon cerne da atención fóra do fillo, a vítima que axiña dá o espectador por morta. Lemmon afástase do rexistro de comediante e encarna ao perfecto cidadán estadounidense, prepotente e confiado, relixioso, coa pequena eiva dun fillo máis ou menos esquerdista. Un liberal, probablemente votante demócrata, que de súpeto aterra no Chile de excepción.

O achádego maior de Desaparecido radica no desenvolvemento limpo e sen trampas deste personaxe, o señor Horman, Jack Lemmon. Lonxe do maniqueísmo -risco sobranceiro do cinema de axitación- que retardaba mirados hoxe os seus filmes dos sesenta -Z, por exemplo, case sen matices e de diálogos pasquín- Costa-Gavras constrúe en Lemmon a conciencia turbada, occidente amolado. O maxín do señor Horman correspóndese coas circunstancias que o envolven. Complexo, insondable, dun realismo pornográfico, o espectador remata véndolle a Horman todo, os baixíos e tebras que se instalan nel e en Chile. Quen mira coñece ao home retratado, sabería a súa reacción perante situacións non gravadas, antes e logo do filme. Horman evolúe, coma se o estrondo dos balazos o fose acordando do soño americano.

Costa-Gavras enmarca todo o correr da historia nun cinema axustado. Non sobra nin falta nada. A relación entre texto e imaxes acada cotas de exacti-

tude que esixen adxectivos superlativos. Non hai tese explícita, como noutros chanzos da súa obra, pero a soa acción explica o que Gavras quere dicir e desenvolve a tese inequívoca do filme. A acción cinematográfica aprende a realidade ao espectador de xeito impúdico porque, de entrada, abraia, logo anoxa e, finalmente, avergoña. A cámara estática esquece o manierismo experimental do vello Gavras -de novo Z- non emprega o zoom, só a cámara fotográfica, dura como a situación que revela.

Desaparecido amosa a totalidade do drama dos desaparecidos -máis de cinco mil no Chile de Pinochet-: non soamente desaparecer, senón que os desaparecedores nunca admiten que o desapareceron. A incerteza roe como couza: "-¿Cres que está morto? / -Non o sei.". A axuda do goberno ianqui en toda a iniquidade fica ao descuberto paseniño. Os indicios que se figuran paranoias radicais da muller de Charlie dan na caída definitiva do personaxe de Lemmon nunha das partes de barricada. Sutil e impecablemente.

As fírgoas de cinema afoutado pero apegado á terra asoman no cabalo que galopa a noite militar, a dimensión extravagante da realidade, case risible de non ser o contexto abafante, a mención do sinistro Estado Nacional e a posterior visita de Lemmon e a nora como inflexión nas ideas do americano en Chile, o engano do consulado respecto á conspiración entre esquerdistas e o final, o máis terrible de

todos os diálogos dun filme no que os diálogos resultan sobexos [Lemmon ao cónsul estadounidense]: "-Dou gracias a Deus porque no meu país aínda se pode meter a persoas coma vostede en prisión" e unha voz en off que informa da posterior anulación da denuncia de Horman. Cádrase o desengano do cidadán Lemmon. Todo o relatado en *Desaparecido* -agás os nomes- foi realidade durante os meses de setembro e outubro de 1973.

Unha mágoa, a única mágoa de *Desaparecido* dende o ollar crítico, xorde na música. Un lamentable atentado aos ouvidos en maneiras de sintetizadores casiotón, pecado do sobrevaloradísimo Vángelis, resposta a aqueles anos -os primeiros oitenta, cando se roda o filme- de desorientación musical after-punk. Neste punto, *Desaparecido* si que se mira excedida por Z, na que soaba a evocadora banda sonora de Mikis Theodorakis, perseguido pola dictadura que retrata a fita de Gavras.

*Desaparecido* recupera o cinema de axitación porque remove ata o máis íntimo, descoloca aos non previstos, escorda unha visión do mundo e das relacións sociais perversa. Insírese nalgunha tradición do suposto cinema social, da reconstrución documental, do cinema-verité trucado. *Desaparecido* define o cinema puñazo. *Desaparecido* de certo achega arte: imposible ser a mesma persoa logo deste filme.



---

# entrevista con Patricio Guzmán



## O DOCUMENTALISMO OBSTINADO

Patricio Guzmán é un realizador profundamente comprometido co documental. Demostrouno durante o Seminario de Cine Documental que impartiu en paralelo Docúpolis, Segundo Festival Internacional Documental de Barcelona, do cal foi presidente de honra. O seu filme *O caso Pinochet* recibiu unha mención especial na sección "Mellor documental latinoamericano", aínda que el non quixera inscribilo no concurso. Foron os produtores os que a presentaron.

### Entrevista de Óscar Curros Moure e Lara Silbiger

**PATRICIO GUZMÁN** ten unha presenza serena, grave. Fala a modo pero amosa moita seguridade nas súas palabras. Mantén a seriedade durante case toda a entrevista. Soamente sorri dúas veces, pero de xeito moi significativo. A primeira, con tenrura, cando recorda a moza coa que foi ver Europa de noite. A segunda, con ironía, cando expón a posibilidade de que TVE chegue a ter unha sección ben organizada dedicada especificamente ós documentais. Lonxe de soñar con quimeras, Guzmán cultiva o seu compromiso co documental en París, cidade que lle ofrece espazos axeitados para traballar. Pero os seus primeiros recordos como espectador de documentais remóntanse á súa mocidade, no Chile dos anos 50:

Recordo claramente o día en que vin *Morrer en Madrid*, de Frédéric Rossif. O cinema chamábase Pacífico. Era grande, cun aforo de aproximadamente 800 persoas. Conmóvinme enormemente. Debía ter uns dezaseis anos. Había moitos espectadores españois republicanos e, ó chegar a secuencia da morte de García Lorca, a xente aplaudía. Nunca esquecerei esa función. Tempo despois, no mesmo cine, proxectouse *O Gueto de Varsovia*, outra película de Rossif. Tamén recordo *Noite e Néboa*,

de Alain Resnais. E *Europa de noite*, un documental extraordinario, de Alessandro Blasetti. Acórdome da noiva coa que fun a ver a película. Perfectamente. Era na tarde dun día domingo, a función que hai ás tres.

**¿Cal era a situación do documental daquela, na década dos 50?**

O documental entraba á conquista dos grandes públicos. Viñeron en avalancha unhas dez ou doce películas que se daban nos cinemas. Entre esas películas estaban *O deserto vivinte*, de Walt Disney, e *O misterio Picasso*, de H.G.Clouzot. Daba a impresión de que o documental conquistaba un espacio novo.

**¿Que supuxo a chegada de Allende ó poder para a súa carreira profesional?**

Eu estudiaba cinema en Madrid. Cando se produciu Unidade Popular, díxennlle á miña muller nese momento: "¿Como imos quedar aquí mentres en Chile comeza a facerse unha revolución? Temos que volver alí". Se tivese saído Frei, que era o candidato á democracia cristiana, probablemente me tivese

transformado nun realizador español. Pero o feito de saír Allende provocoume o entusiasmo de voltar a Chile.

**¿Quere dicir que o comezo da súa carreira profesional está marcado por un forte compromiso co documental?**

Si, porque era moito máis entretido. Eu escribira algúns guións de ficción para rodar en Chile. Pero cando chego alí, descubro un clima de efervescencia, de entusiasmo colectivo: a xente na rúa, cantando nas manifestacións; os discursos de Allende multitudinarios, a reforma agraria... Era como se o país enteiro se tivese namorado. Unha cousa que eu nunca tiña visto. Todo virou político. Todo se fixo entusiasta. Todo pasou a mobilizarse. Había que filmar o que estaba acontecendo. Eu tiña unha mirada entusiasmada. Un desexo de comprometerme, de vencellarme. De facer un cine sobre o que Allende estaba facendo. Non de facer unha película de actores. Iso sería unha cousa absurda. Hai tempo para o documental e tempo para a ficción.

**E naquel momento vostede atopou tempo para comezar unha carreira profesional dedicada ó documental.**

O da carreira non o tiña moi claro. Non sabía o que ía acontecer coa miña película. Fixen O primeiro ano, unha película moi plana, monótona, de case dúas horas, sobre nada máis que marchas, manifestacións, Allende, inauguracións... Un rollo... É coma unha película de propaganda. Pero está chea de entusiasmo e de humor. Esa película ampliouse a 35 milímetros e proxectouse nun cine moi grande. E por casualidade estaba alí un cineasta francés que se chama Chris Marker, que fora a Chile. Chris Marker veuna e dixo: "Eu viña facer algo semellante. Pero, como vostede xa o fixo, mércolla". Estreouna en París, e iso cambioume a vida. Porque me fixen amigo del.

**¿Cales eran as dificultades de filmar naquel momento en Chile?**

O máis difícil é que non había película virxe. As importacións de película virxe foron bloqueadas. A Kodak non mandaba material a Chile. Somentes había película Orbo, unha película alemana moi mala. Entón, pedinlle a película a Chris Marker, que ma mandou desde París. Polo demais, Chile era unha república liberal á francesa. Levaba practicamente corenta anos de democracia ininterrompida desde o último cuartelazo. Chile era un país moi civilizado en América Latina.



## (Hai tempo para o documental e tempo para a ficción)

**Cando se produce o golpe de Estado que derroca a Allende, vostede é perseguido ¿Como logra escapar co material de *A batalla de Chile*?**

Saquei o material de Chile ó través da Embaixada Sueca. Abandonei o país e fun traballar a Cuba.

**¿Como se sente nas súas voltas a Chile?**

Volví a Chile en 1986, para facer un filme sobre a Igrexa e os dereitos humanos: *En nome de Deus*. Aí foi cando conectei outra vez coa realidade chilena. Despois rodei *A memoria obstinada*. Con *O caso Pinochet*, xa me sinto un pouco máis na casa de novo.



## (É completamente necesario destapar as feridas para volver pechalas)

**¿Como se sente cando afronta situacións tan delicadas coma as confesións de tortura que aparecen en *O caso Pinochet*?**

A tortura causa moito pudor. É moi difícil falar dela. Eu mesmo coincidín con mulleres que estiveron presas. Sei que foron torturadas, pero nunca falei diso con elas. É a primeira vez que se toca o tema da tortura dunha maneira tan extensa nunha película chilena. Entón, eu creo hai rematar con isto, e falar directamente.

**En España a memoria está comezando a recuperarse ¿Como ve vostede este fenómeno?**

Era completamente necesario destapar esas feridas para volver a pechalas. É como unha labor de respecto coa Historia, cos familiares e con todos nós saber ate que punto o franquismo foi tan salvaxe. E que tapan todo iso no esquecemento é moi inxusto. Houbo campos de concentración ate os anos 50; os fillos dos roxos foron secuestrados... paréceme increíble. Coa complicidade da Igrexa. Todo ese crime hai que destapalo e analízalo. Tamén en Francia houbo temas tabús. Agora xa menos. O colaboracionismo, as deportacións masivas de xudeus... Eran temas que non se podía tocar. Sen embargo hoxe son de dominio público. Unha das últimas películas sobre ese tema chámase ***As cartas dun tren***. Trata dun tren de deportados que sae de Toulouse e chega a Dahau. Como a guerra xa está

rematando, o tren non ten vía libre e demora un mes para chegar ao destino. Ate o final os alemáns están fusilando. A xente vai escribindo cartas para a familia e tíraas do tren. Os veciños collen as cartas, pónenlles un selo e envíanas por correo. Así os familiares saben que pasa con eles. O oitenta por cento dos deportados dese tren son republicanos. No documental, en cada estación hai un velliño que di: "Aquí parou o tren. Unha señora deume unha carta, e púxena no correo". Centos de velliños contando iso, ó longo de todo o traxecto. ¡Que tema!

**Vendo a súa propia carreira, e a partir da súa propia experiencia, ¿Vostede cre que o documental está ben tratado en América Latina?**

O documental non existe en América Latina. Hai moi pouco, e ademais moi malo. En América Latina hai canles que son un escándalo, que gañan moita *plata* e que non dan un peso para o documental. Porque non cren nel. Teñen medo. Son moi mesquiños. As televisións locais son os responsables de que en América Latina non haxa bo documental.

**¿Cales son os países latinoamericanos nos que a situación polo menos parece que vai emerxendo?**

En Arxentina e en Chile. Nos outros países hai documentalistas pero están illados. Non teñen conexión. Ven pouco cine documental. O único punto de encontro que hai é o Festival da Habana. E o Festival da Habana xamais lle deu prioridade ó cine documental. Está feito para celebra-la ficción e adorar ós americanos independentes que axudan ós cubanos a realizala. Os documentalistas están nun canto. As películas son mal pasadas e mal vistas.

**Ó contrario que na América Latina, hai uns países en Europa onde o documental está moi desenvolvido...**

Si. Hai un territorio documental específico. Hai cinco países que teñen o documental moi desenvolvido. Que son Francia, Alemania, Bélxica, Suíza e Holanda. Inglaterra antes era moi bo, pero agora repite sen cesar fórmulas esgotadas.

**A nivel mundial, cales son hoxe en día os principais problemas que ten o documental?**

Unha enorme cantidade de problemas. O primeiro é a nosa fragilidade. No sentido de que se mañá desaparecen dúas ou tres canles capitais véñse abaixo a produción. Nada garante que esas canles vaian durar. Outra cousa é que non é xusta a selección que fan. Cando a unha canle lle presentan 70

proxectos, eu non estou seguro de que elixan os mellores. Esa é unha grande dor para os realizadores. De repente non atopas quen te apoie. E iso é un problema ¿Como se pode saber de antemán que un proxecto ten máis posibilidades que outro? É moi difícil de regular.

### **Falamos, por exemplo, hoxe en día, de Arte**

Non só Arte. A ZDF, BBR, a televisión belga, a Suisse Roman en Suíza, BBRO en Holanda, A Cinq, en París; Histoire; Planette... e a televisión sueca. Moi por riba de Televisión Española e a Rai. Hai moitas canles pro-documental. O que acontece é que, claro, cando Arte te produce é como sacar a lotería... Imaxínate, qué prestixio. Pero hai outros que tamén che axudan. En *O caso Pinochet*, por exemplo, foi Canal + Cinéma o coprodutor. Algo completamente inesperado.

### **¿Como ve vostede o panorama de incentivos governamentais, de axudas que poidan ofrecer as institucións?**

Sen o o apoio do Estado, non hai documental. Se cesa a axuda, o documental remata mañá. É totalmente dependente.

### **¿Existe a necesidade de que haxa unha nova xeración de documentalistas que entren, renoven e dean un certo aire fresco ó documental?**

O que faltan son estímulos. As escolas están cheas de xente entusiasta. Pero... ¿Onde podes ver documental? ¿En Documanía? Documanía é unha canle fatal. Mala de solemnidade. Non é unha canle. É como unha máquina de picar carne onde meten calquera cousa: a historia do home, os ingleses, os exipcios, isto, o outro... Non hai ningunha liña editorial. Nas librerías tampouco hai ningún vídeo documental. En ningunha parte. Un séntese illado.

### **¿Vostede renega dos teóricos?**

Non, non renego dos teóricos. Eu creo que sempre son os realizadores os que van por diante. E detrás vén xente que sistematiza, que establece unha teoría. O caso de Jean Louis Comolli, René Predalt, Luis Marcocorel... Todos traballaron o documental. E é moi bo que haxa eses teóricos. Eu son un realizador que actúa fundamentalmente por instinto. Pero non nego a teoría. Eu mesmo, en *A batalla de Chile*, establezo uns parámetros de como hai que filmar. Pero síntome máis realizador ca teórico, naturalmente

**Vostede afirma que, en lugar de esperar unha oportunidade, é mellor arriscarse a coller**



## **(Co dixital, calquera pode facer un documental como un poeta escribe no seu caderno)**

**unha cámara dixital, gravar unha película e distribuíla a nivel familiar.**

Eu creo que si. Imaxina soñar con que Televisión Española teña un departamento documental ben administrado, onde reciban toda clase de proxectos, onde haxa unhas señoritas que che digan "imos analizar ben o seu proxecto"... Terías 85 anos. Non menos.

### **¿Cales son as súas perspectivas de futuro que se abren para o documental?**

Por unha parte, ponse en práctica a subxectividade. Implántase, afiánzase. Ese é un concepto, e polo tanto pódese falar de iso. Pero hai outro factor que é técnico pero que inflúe moito. Como pasou co son directo. Que é o dixital. ¿Que vai pasar con tanta cámara dixital? Calquera pode facer un documental como un poeta escribe no seu caderno. É un misterio. Non sei cara ónde imos ir. A min páreceme enormemente positivo. Pero tampouco sei o tamaño da porta que se abre. É enorme.

Fotografías de **Oscar Curros Moure**

---

# A TERAPIA DE CHOQUE DE



# woody allen

p o r J a v i e r C u e v a s

"PAGA A PENA VIVIR? Ben, hai certas cousas que fan que pague a pena vivir, coma... Groucho Marx, por exemplo, e Willie Mays... a versión de Louis Armstrong de "Potato Head Blues"... uhmm... e, por suposto, as películas suecas... *Unba educación sentimental*, de Flaubert... Marlon Brando, Frank Sinatra e... esas increíbeis mazás e peras de Cézanne... os caranguexos que sirven en Sam Wo... a cara de Tracy...". Allen confesou perante o seu público que non pensa exactamente igual que Isaac Davis en *Manhattan*. Dende logo, se voltase a confeccionar a lista hoxendía, non incluíría ese restaurante chinés. Ademáis, as súas fillas estarían nela. Se cadra elas son as que deron unha estabilidade á súa vida que influíu no abandono do estilo salvaxemente absurdo de Allen (*Bananas, O durmiñón*). Non é habitual que Woody Allen se achegue ao público. As moreas de xente son, sen dúbida, un dos fenómenos que o arrepían. Non embargante, nos últimos anos estase enfrontando a ese temor, viaxando por Europa para promocionar os seus filmes.

O Teatro Jovellanos de Xixón (Asturies) convertiuse o pasado 24 de setembro no escenario para o cumio do populismo alleniano. O Festival Internacional de Cinema de Xixón e a fundación monárquica Príncipe de Asturias (sic) organizou unha xuntanza na que o director neoiorkino foi interrogado polo público durante aproximadamente unha hora. O coloquio foi precedido pola

proxección da súa obra mestra máis considerada, *Manhattan*, e presentado por Gonzalo Suárez (*Remando ao vento*), quen reivindicou non só o Woody Allen director, senón por riba de todo o escritor. Deixou clara a envexa que sente cara ao neoiorkino: "Anóxame a esgalla e, como non o coñezo, pode ser que lle dea unha labazada en canto o vexa".

Trala proxección, Allen apareceu nun escenario que podería estar sacado dun dos seus filmes e, despois de agradecer unha longuíssima ovación na que todo o teatro se ergueu, sentou nun sillón de orellas. Nun principio amosouse tremendamente nervioso, pero foi calmando a medida que respondía ás preguntas. As primeiras xiraron arredor da persoa, máis que do cineasta. Allen confesou que o cinema non é todo para el: "Hai moitas cousas que me fan feliz, aparte de facer cinema. A miña vida persoal é máis importante. Tocar jazz, ir aos partidos de baloncesto...". E unha desas cousas é, sen ningunha dúbida, o sexo. Coma Miles Monroe en *O durmiñón*, el só cre no sexo e na morte. Aínda que, a diferenza deste personaxe, pensa que o sexo non é algo que só acontece unha vez na vida: "Non quedan moitas máis cousas que facer. É realmente dramático pensar que vas morrer. Pero non podes facer nada ao respecto. E, mentras tanto, o sexo é misterioso. Nunca é perfecto e sempre pensas que a próxima vez será mellor, e cando chega, tamén pensas que a seguinte



será mellor, e así pasa sempre, ata que, ao final, morres". O realizador negou ser un hipocondríaco -ante un teatro que rosmaba-. Considerouse máis ben un tremendista: non é que pense todo o tempo que está enfermo, senón que, se ten un corte nun dedo, de seguido pensa que é cancro. Este pesimismo trasládalo á vida. O mesmo que Alvy Singer en *Manhattan*, pensa que, na vida, todo se divide entre o horríbel e o miserable: "Naces, avelentas, enfermas, canto máis aprendes, peor te sintes. E, se non tes sorte, e moita xente non a ten, aínda é peor".

Allen é consciente do seu éxito en Europa, así como do seu fracaso nos Estados Unidos, que xustifica na idea de que os estadounidenses, cando rematan a universidade, abandonan o ambiente cultural no que estaban mergullados. Síntese orgulloso de que os europeos vaian ver os seus traballos pola importancia do cinema do vello continente. Lembra cando ía ás salas de cinema a ver os filmes de Truffaut ou Buñuel, e láíase de que, hoxendía, se vas ao cinema en Nova Iorque e non hai fitas europeas, quere dicir que non hai nada que ver. Con respecto á súa técnica cinematográfica, considera esencial o uso da música: "Emprego moito a música e creo que reforza en gran medida o que ocorre na pantalla. Cando unha escena é divertida ou te fai rir, é moitas veces gracias á música. A cotío vexo unha escena e despois lle poño un fondo musical e vexo que a escena cambiou". Non embargante, amosase bastante crítico coa súa obra, porque ao elaborar o guión soe ter unha idea moi distante do resultado que obtén ao final, e iso decepciona: "Cando escribes o guión sempre tes grandes esperanzas, e pensas que vai ser unha obra mestra, coma *Cidadán Kane* ou *A grande ilusión*". Ata o punto de que chegou pensar nalgunha ocasión en ofertarse de balde á productora para rodar outro filme coa condición de que o que acababa de rodar non se estreara. Ao final dábase de conta de que non tiña cartos dabondo para iso, estreabase, e era un éxito de público, pero iso ocorría porque o público non coñecía a idea orixinal. Hai dúas excepcións: "Hai dúas películas das que estou realmente orgulloso: *A rosa púrpura de O Cairo* e *Maridos e mulleres*. Penseinas e realiceinas exactamente como tiña en mente".

É obvio que a temática das súas obras non ten un contido revolucionario. De todos os xeitos, Woody Allen pensa que hai un efecto social, non só nos seus filmes, senón no cinema en xeral: "O mundo é triste e deprimente, pero vas ao cinema, e dá o mesmo que sexa eu, ou Fred Astaire, ou Charles Chaplin, é sempre unha experiencia positiva". Para que siga sendo así sería convinte que os directores tiveran o control de todo o proceso creativo. Por iso láíase de que non sexa así: "Nos

**“As miñas fitas son coma a comida chinesa. Hai unha chea de pratos distintos, pero ao final é todo comida chinesa.”**



Estados Unidos unha película custa entre corenta e sesenta millóns, e a xente que pon eses cartos está moi nerviosa, así que poñen unha chea de condicións, e obrigan a rodar moi axiña. Hai moi bos realizadores nos Estados Unidos, mais é moi duro para eles sairen á luz con todas esas condicións. A loita polo control do proceso vai ser moi dura". Ante a pregunta de se existía unha censura nos Estados Unidos capaz de impedir a rodaxe sobre certos temas, o cineasta pareceu non entender ou non querer entender a tradución. Limitouse a dicir que podía facerse bo cinema, e que a temática era o de menos. Sen embargo, houbo unha leve crítica ao sistema. Afirmou que actualmente seguen a existir casos coma o de Leonard Zelig: "Se colles o xornal, hai un centenar de persoas que ocupan postos de importancia e non teñen ningunha cualificación. É algo moi común". A última resposta foi dedicada a aqueles que opinan que fai unha e outra vez o mesmo filme: "Non podo dicir que sexa mentira. Cando eu vexo unha das miñas fitas, para min é moi diferente. É coma a comida chinesa. Hai unha chea de pratos distintos, pero ao final é toda comida chinesa. Por suposto que as miñas fitas son moi semellantes, mais cando ves moitos filmes de Bergman ou de Truffaut, tamén se parecen entre eles. É lóxico"

---

# Festival Internacional de Cinema da Foz UNHA CURIOSA SORPRESA



## Figueira da Foz (Portugal) 5-15 setembro 2002

p o r R a m i r o L e d o C o r d e i r o

O FESTIVAL INTERNACIONAL de Cinema da Figueira da Foz cumpriu este ano trinta e un, logo de comezar como Semana Internacional de Cinema en 1972 e ampliarse a Festival en 1974. É bo dar a coñecer a filosofía deste festival, pra quen non saiba, sempre a prol e na defensa do cinema de autor. Pasaron outros anos retrospectivas de Dziga Vertov, Krzysztof Zanussi, Leo Hurwitz, Samuel Fuller, Maya Deren ou Jonas Mekas, moitos deles alí presentes pra dialogar co público e, no seu tempo, foron premiados tamén filmes de Theo Angelopoulos, Erice, Fassbinder, Agnès Varda, Robert Kramer, Daniel Schmid, Basilio Martín Patino, Frederick Wiseman, Gutiérrez Alea, Chantal Ackermann, Jean-Marie Straub e, logo, Manoel de Oliveira ou Margarida Gil Cordeiro.

Así as cousas, este encontro na Figueira da Foz no inicio de setembro é sempre de agradecer de cara a disfrutar da vila costeira da metade de Portugal e, sobre todo, de se achegar a xente de cinema, nun ambiente propicio -e case forzado- no que ao xantar e á cea compártense os pratos cos directores alí presentes e distintos convidados polo festival, xuntando e rexeitando opinións e coñecendo xente quesabe do que di. Sitio a parte ten a organización como tal, de sobra coñecida

polo mundo adiante como non podía ser doutro xeito, polo extravío de copias dos filmes proxectados, concesión de acreditacións das que logo non saben nada ou confusións entre os membros do xurado. Eles semellan estar así a gusto, se alguén vai á Figueira, sabe xa que hai alí.

Na sección oficial puidemos ver máis ou menos dezaseis filmes -máis ou menos porque algún quedou sen proxectar malia estar programado- dos que aló por un tercio deles merecían a pena aínda que só fose por curiosos. Contamos entre eles o gañador do premio Don Quixote da Federación Internacional de Cineclubes (representada polo Porto, Düsseldorf e Compostela) o traballo sirio *Sacrificios*, de Oussama Mohammad, un home que cando mozo decidiu deixar de ler calquera literatura agás a poesía e que gañou tamén o Gran Premio do festival con este filme que respira do que facía Tarkovski, mestre de Oussama cando este estudaba cinema. Lembrámonos tamén moi notábel *Coma unha vida de rato*, do búlgaro Ivan Pavlov, herdeiro veado de Kaurismäki ou do primeiro Polanski de *Dous homes e un armario*, cunha trama sinxela entre o social e o absurdo, cun laconismo narrativo se cadra un pouco impostado que

por veces acada momentos verdadeiramente xeniais, non rematando sen embargo de convencer de todo por un humor un tanto forzado. Podemos tamén distinguir especialmente, mesmo coma o mellor filme do festival, **Historias de diospiros (As montañas están cubertas con diospiros vermellos - Encontros con persoas e diospiros de Kaminoyama)**, que atende ao nome prás árbores e froito do xénero botánico Diospyrus que nós lles chamamos kakis. Este é un traballo que completou a moza chinesa Peng Xiaolian a base de filmaxes e notas de composicións que o mestre xaponés finado en 1992, Ogawa Shinsuke, iniciou hai máis de dezaseis anos. O filme é un documental sobre o devandito froito que respira sentimento polas xuntas cunha imaxe marabillosa e unha sobrecollidora montaxe que resulta un conxunto admirábel en calquera sala de cinema.

Noutra orde, podemos destacar o filme indio de tres horas **Guerra e paz**, de Anand Patwardhan, sobre o enfrontamento nuclear entre a India e o Pakistán, documental que abusa demasiado de técnicas de reportaxe xornalística pero que acada grandes momentos, e facer mención de **A pelegrinaxe dos estudantes Peter e Jacob**, da filósofa e directora checa Drahomíra Vihanová, que apunta uns primeiros vinte minutos brillantísimos pra se perder logo en convencionalismos que o fan desmerecer ou o xaponés **O canón de Marte**, copia bastante pobre dun Imamura sen simbolismo que trata de conciliar nos interiores o estilo de Ozu cos dramas de infidelidades tradicionais, obtendo un resultado demasiado pouco auténtico pero que por momentos acada cotas aceptábeis. A súa directora é Kazama Shiori.

Polo demais, a sección oficial contou cunha serie de títulos desesperantes, como é ben entre o noventa e nove por cento dos filmes que se fan hoxe, digamos os brasileiros **Madame Satã**, de Karim Ainouz e **As tres Mariás**, de Aluizio Abranches; o soporífero **Sono**, do indio M.P. Sukumaran Nair, **Imos gostar de Hong Kong**, de Yau Ching e algún mais que me desculparán non nomee.

Vimos, amáis de todo isto, unha retrospectiva parcial do alemán Peter Sempel, pouco coñecido por aquí pero cunha certa sona por aí fóra (no Estadosos se programou unha retrospectiva súa no Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona CCCB). Sobre todo, polos protagonistas dos seus filmes, entre experimentais e musicais con Nick Cave, Wim Wenders, Allen Ginsberg, Robert Frank,... ou os exhibidos na Figueira sobre a punky teutona Nina Hagen (**Nina Hagen. Punk+Glory**), o Lemmy de Motörhead (**Lemmy**), ou os seus filmes sobre o gurú universal do cinema experimental, o húngaro de Nova Iorque Jonas Mekas, **Jonas no océano**, do que puidemos ver unha pre-montaxe e **Jonas no Deserto** (non presente este ano). Do estilo, pero en malo, foi **Un estante no alto do ceo**, autorretrato da súa directora, a berlínesa

### PALMARÉS FIGUEIRA DE FOZ 2002

#### Gran Premio de Ficción:

*Sacrificios* (Oussama Mohammad, Siria, 2002)

#### Gran Premio Imaxes e Documentos:

*Historias de Diospiros* (Peng Xiaolian, Xapón, 2001)

#### Placas de Prata

*Coma unha vida de rato* (Iván Pavlov, Bulgaria, 2002)

*O canón de Marte* (Kasama Kshiori, Xapón, 2001)

*Palermo susurra* (Wolf Gaudlitz, Alemaña, 2001)

#### Premio da Federación Internacional de Cineclubes

*Sacrificios*

#### Mención de Honra da FICC

*Coma unha vida de rato*

#### Premio da prensa internacional:

*Imos gostar de Hong-Kong* (Yau Ching, China, 2002)

*Sacrificios*

#### Premio da prensa internacional ao mellor documental:

*Historias de Diospiros*

#### Mención de Honra da prensa internacional:

*Coma unha vida de rato*

#### Premio curtametraxe:

*A Bela e os paxaros* (Paolo Gregori e Marcelo Toledo, Brasil, 2001)

#### Premio Mediametraxe:

*A presión das palmeiras* (Michael Loftus, EUA, 2002)

#### Premio Glauber Rocha:

*Madame Satã* (Karim Ainouz, Brasil, 2002)

#### Premio Meias noites da Figueira de Foz:

*Un estante no alto do ceo* (Claudia Heuermann, Alemaña, 2002)

Claudia Heuermann, que bebe os ventos e retenos polo saxofonista John Zorn, que consegue caer mal con gañas a base de se filmar a si cada dous por tres dicindo o moito que lle gusta e os autógrafos que ten del ("hay fotos tuyas en mi techo / hay fotos tuyas en mi pared...").

Da mostra de cinema portugués, o máis destacado foi **Un tempo reencontrado**, pequeno e nostálgico traballo documental producido polo Cineclub de Avança e filmado por M.F. Costa e Silva sobre unha liña de tren. Outros filmes coma **Dentro**, de Regina Guimarães & Saguenail, consegue alporizarnos polo seu efectismo ao tratar a situación duns presos e as súas testemuñas, chegando mesmo a recoller o efecto do suicidio dun deles, coa filmaxe do proceso de aprendizaxe por un grupo de reos dunha obra de teatro. Algo semellante fixo Joaquim Jordá en Catalunya hai non moito e conseguiu un filme apaixonante e irrematábel con **Monos coma Becky**, cruzando persoas recluídas nun sanatorio mental coa ficción reconstruída da vida do doutor Egas Moniz, primeiro premio Nobel portugués co dubidoso mérito de inventar a lobotomía.

Pra rematar, comentar a mágoa de non poder ver por falla de tempo **Fleurette**, un moi prometedor documental do brasileiro Sérgio Tréfaut que miraba moi alto.

Case todo dito, engadir só que había programada unha envexábel retrospectiva de cinema brasileiro, cunha morea de títulos dende os anos 30 até agora, que non comezou até o derradeiro día de festival por problemas internos de organización (por se non chegaban) e polo que aínda quen escribe está a se tirar do pelo.

## QUI ÊTES-VOUS, POLLY MAGOO ?



### UN CONTO POLÍ TICAMENTE INCORRECTO

- E logo desexas asistir ao baile, non sí? E cinguírte, con iso, ao concepto masculino de beleza? Apretarte nun vestido estreito que non vai facer senon cortarche o pulso? Embuchar os teus pes nuns zapatos de tacón alto que botarán a perder a túa estrutura ósea? Pintar a cara con cosméticos e produtos químicos de efectos previamente ensaiados en animais non humanos?

- Oh, sí, por suposto - contestou ela ao momento

JAMES FINN GARNER

*Politically correct bedtime stories*

A HISTORIA DO CINEMA atópase chea de obras esquecidas e filmografía malditas. A de William Klein é unha delas. Este director, incluído pola revista *Cahiers du cinéma* entre os novos cineastas franceses nados coa *nouvelle vague* é hoxe tan só coñecido polo seu labor como fotógrafo, con libros tan importantes como New York, Rome ou Tokyo. E, non embargante, dirixiu catorce filmes, o último deles hai tan só tres anos (Mesías).

*Qui êtes-vous, Polly Magoo?* é a primeira longametraxe dirixida polo Klein. Antes, realizara unha curtametraxe sobre os luminosos do Broadway (*Broadway by light*, do 58), así como pequenos traballos como actor (un deles, na maravillosa fantasía temporal de Chris Marker, *La jetée*) ou o importante labor de asesor artístico no filme de Louis Malle *Zazie no metro*.

O filme está a medio camiño entre os novos cinemas dos 60 (*nouvelle vague*, *free cinema*, *cinéma-verité*...) e o traballo gráfico da revista Vogue, na que o director traballara como fotógrafo. Esta mestura é a que lle permite ata certo punto ceibarse da sensación de *demodé* que transmití o cinema desa década hoxe en día, ao tomar un aire deliberadamente irreal e onírico. Como o soño das revistas.

O soño das revistas, pois. *Qui êtes-vous, Polly Magoo?* é unha sátira, en clave de conto de fadas, non dese, senón de todos os soños. Polly é unha das modelos máis cotizadas, pero esa é soamente unha pantalla, un personaxe que Polly representa. Así pois, ¿quen é Polly

Magoo?, preguntan os reporteiros dun programa de televisión. E Polly, sen sair da súa representación, non sabe que responder. Tampouco saben os reporteiros, mais como son bos reporteiros, deciden perseguir a verdade. Se existe. Quen sabe?, se cadra Polly Magoo tan só sexa unha nena que espera o seu príncipe, como en *Pretty Woman*.

E claro, polo carácter imposible do filme, o príncipe ten que existir. Un príncipe con castelo, habitante dun país imaxinario que, irracionalmente, poderíamos situar na Europa do Leste. Este príncipe namorase da modelo sen tan sequera coñecela persoalmente e manda para buscala a dous espías que parecen directamente sacados dos imbéciles de *Dous homes e un armario*, se non dalgunha banda deseñada de F. Ibáñez. Pero, como din nunha das mellores escenas do filme, "nunca hai que fiarse dos príncipes".

O resultado é unha sutil metáfora da moda que como ben se di no filme, é como o conto orixinario da Cinsenta, no que unha das irmás corta os dedos do pé para que caiban no zapato. Un conto cruel, como cruel é a historia, aparentemente lúdica que relata este filme.

O mellor acerto do filme é sen ningunha dúbida o aspecto visual. O Klein sabe utilizar perfectamente os acertos dos novos cinemas, sen caer nun experimentalismo excesivo. Cun branco e negro marcadísimo, o autor xoga coas liñas horizontais e verticais, con angulos novidosos, con primeiros planos nos que os actores se dirixen directamente ao espectador. E, sobretodo, cuns decorados totalmente imposíbeis, como a visio-naria sala de desfiles da escena inicial.

Unha escena inicial que é, seguramente, o mellor do filme (se dalgo se pode acusar ao resto é de non estar á altura desta escena). Nela, preséntasenos un desfile de vestidos feitos con metal ("non é moi funcional, pero...") que é aplaudido dende unhas tribunas que máis ben semellan ratoneiras polos *popes* da moda ao berro de "reinventou á muller". Mentres, unha das modelos córtase co metal e sangra. Como a irmá da Cinsenta. **Iván Cuevas**

**Título Orixinal:** Qui êtes-vous, Polly Magoo? **Director:** William Klein **Guión:** William Klein **Productor:** Robert Delpire **Música:** Michel Legrand **Fotografía:** Robert Boffety **Intérpretes:** Dorothy McGowan (Polly Magoo), Jean Rochefort (Gregoire), Sami Frey (Príncipe), Philippe Noiret (Xornalista), Alice Sapritch (Raína Naï), Grayson Hall (Miss Maxwell), Harry-Max (Isidore Duncan), Donyale Luna (Modelo), Peggy Moffitt (Modelo), Fernando Arrabal, Pierre Baillot, Paul Bonifas, Claude Mansard, Jeanloup Sieff, Roland Topor, Roger Trapp, **Nacionalidade:** Franza **Ano:** 1966 **Duración:** 102 minutos

# S H A N E E O X I N E T E P Á L I D O



## VARIACIÓNS SOBRE O TEMA DO HEROE

*SHANE (RAÍCES PROFUNDAS)* E *O XINETE PÁLIDO* son dous filmes, no que respecta á estrutura, completamente idénticos. O Eastwood colleu a longametraxe de George Stevens e refíxoala, escena por escena. Os dous tratan sobre unha comunidade de pequenos propietarios (sempre a vindicación de individualidade tras os *westerns*) ameazada por un grande empresario que pretende facer sempre a súa vontade. Nos dous, un forasteiro chega e, aínda que pretende traballar honradamente, ten que rematar voltando ás súas orixes de pistoleiro para salvar a comunidade. Ao final, o forasteiro marcha, condeado a ser un *outsider* de por vida. Aí rematan todas as semellanzas. A partir de aí, comezan as diferencias de estilo. E son esas diferencias as que nos permiten observar a clara distinción entre a visión do heroe no *western* clásico e a persoal visión de Clint Eastwood.

Shane (Alan Ladd), o heroe do primeiro filme, procura durante toda a metraje pasar inadvertido. El non é o líder dos campesiños, ese papel deixao para Joe Starret (Van Heflin). Tenta ser un traballador máis, ocultando torpemente o seu pasado. Acepta os insultos dos gandeiros e deixa sempre o revólver na casa. Non embargante, o seu comportamento non é todo o recto que podería ser. Así, ensínalle ao fillo da familia a disparar, afirma que o *colt* é unha "ferramenta", dun modo ou outro fáille as beiras á muller do amigo (feito que o Stevens nos presenta moi sutilmente, cando unha insinuación nese sentido desperta a ira de Shane). O momento máis grave será cando, despois de decidir impedirlle honrosamente ao granxeiro ir cara á morte, mediante unha pelexa, ao ver que pode que non a gañe, golpéao suciamente coa culata do revolver (para facer o ben, vese obrigado a obrar mal, e isto provoca o rexeitamento, aínda que momentáneo, do neno, que berra "ódiote, Shane"). Faga o que faga, nótase que non é un campesiño.

E esa é a principal característica de Shane. El sofre polo peso do seu pasado, por ter sido e seguir sendo un asasino. Ese é o carácter dos heroes clásicos do *western*, a culpa. Velaí temos a Ransom Stoddard (James Stewart), cos beneficios dunha fama falsa en *O home que matou Liberty Valance* ou a Dude (Dean Martin), loitando contra a etiqueta de

bébedo e a perda das súas facultades en *Rio Bravo*. Os heroes do oeste clásico son personaxes moralmente ambiguos, como son as situacións. En *Shane*, mesmo podemos crer a defensa apaixonada que fai o cacique gandeiro das terras que arrebatou aos indios. O heroe podería estar no bando equivocado.

Clint Eastwood, en cambio, pérdese nun excesivo egocentrismo, a pesar de lograr un filme maxistral. Na súa obra, o heroe está claramente definido como o bo, fronte ao pérfido Imperio do Mal. Esta característica presente en toda a súa filmografía, chega en *O xinete pálido* a cotas insospeitadas, pola suxerida condición de pseudoanxo ou semideus do protagonista. Así, o reverendo, interpretado por el mesmo, parece non equivocarse en nada. Non aparece con revolver ata o enfrontamento final pero logra vencer a todos os que se meten con el, dalle honrados consellos á filla da familia e dende o comezo logra ser unha especie de líder para os mineiros, desprazando a Hull Barrett (Michael Moriarty), que o acolleu. Ante un carácter tan forte e perfecto non é de extrañar que Sarah (Carrie Snodgrass) se namore del, aínda que, ao contrario que Shane, o reverendo non fai nada por buscar ese amor (agás, se cadra -o filme non nolo deixa claro- consumalo, pero esta é outra característica do Eastwood, todos os seus personaxes semellan ser bestas sexuais; como exemplo, *O seductor*). No papel de salvador que toma dende o comezo, o reverendo mesmo se permite un intre de humillación cara a Hull, cando impide que vaia ao enfrontamento deixándoo sen montura cunha trampa. O reverendo non o deixa inconsciente, como fixera Shane, senón somentes impotente. Aínda que ben é certo que, ao contrario que Joe Starret, ao final terá un gran peso na victoria.

Así, aínda que a revisión do *western* trouxera consigo a aparición de heroes sucios, violentos e implacables, no universo peculiar de Clint Eastwood os personaxes son moitísimo máis heroicos cós clásicos. Son uns personaxes que loitan coa verdade na mao (no caso do reverendo, mesmo con Deus do seu lado) e, por iso, vencen sen dificultade. Se desaparecen ao final do filme, e tan só para recalcar o seu carácter de benefactores da humanidade. Pouco que ver co heroe clásico, fuxindo de si mesmo. **Iván Cuevas**



## NACENCIA DUN CINEMA LIBRE

### *Celuloide*

Ugo Pirro  
Cátedra. Madrid, 2001.  
299 pax.

MOITOS DOS GRANDES MOVEMENTOS CINEMATOGRAFICOS, por paradoxal que poida parecer, xurdiron en épocas de crise ou ó remate destas, cando a precariedade de medios económicos e materiais é máis acusada. En Italia, en 1944, trala retirada das tropas alemanas, non existía industria cinematográfica, os estudos estaban fóra de uso, cando non destruídos, e as posibilidades de financiación eran practicamente nulas. Sen embargo, existían en Roma, neste momento, unhas ansias renovadas por contar, por vivir, por facer algo de proveito. No cine, aparece un grupo de novos directores dispostos a ofrecer algo novo, a aproximarse á realidade da xente coa que lles tocou vivir.

Será precisamente esta necesidade de narrar, de expresar mediante a cámara, a que motive a aparición do movemento neorrealista e, asemade, a orixe de *Celuloide*, a obra de Ugo Pirro. Este autor, guionista de profesión, introduciranos de cheo, dunha maneira áxil e apaixonada, neste marco creador sen precedentes, no que a ausencia dunha industria cinematográfica sólida facilitou a aparición de novos modos de expresión cinematográfica. O cine abriuse por vez primeira á realidade existente alén do cartonpedra habitual ata o momento.

E, de entre estes novos directores, emerxe, por riba de todos, a figura de Roberto Rossellini quen, en **Roma città aperta**, (a xestación e rodaxe do filme será o tema central de *Celuloide*) toma unha decisión re-volucionaria, sacar a cámara á rúa para ofrecer unha ollada xenuína e sincera da realidade coa que convivira nos anos anteriores de ocupación. A perfección formal, a fidelidade ó guión, as concesións ó espectador ou a estilización dos actores serán elementos alleos a Rossellini e, posteriormente, ós outros autores de xeración. Non é o cine do neorrealismo documental cinematográfico, nin o pretende, pero nunca a realidade estivera tan preto do cinema ata entón.

Será pois o proceso de elaboración de *Roma città aperta*, contado con toda sorte de detalles, o que sirva de enlace a Ugo Pirro para nos describir de xeito trepidante e cun alto grao de implicación, as circunstancias e as personalidades que posibilitaron a aparición dese movemento artístico sen igual denominado neorrealismo, auténtico precedente do cinema moderno en xeral e dos movementos cinematográficos dos anos 50 e 60 en particular. **Juan Gomez Viñas**

## O MUNDO VISTO DE XEONLLOS

### *Antología de los diarios de Yasujiro Ozu*

Yasujiro Ozu  
Cinemateca Valenciana, València, 2000  
347 pax.

Non semella axeitado considerar o *Diario de Yasujiro Ozu* como un libro de cinema. De feito non o é. Nin tan sequera se debe buscar unha vontade biográfica, porque non a ten. Ozu, o mestre do cinema sen tema, realiza no seu diario unha transposición do espírito do seu cine á linguaxe escrita.

O mundo do cotián, que na sociedade occidental é sinónimo de monotonía e aburrimiento, resulta ser a base do universo oriental de Ozu onde contemplación, pasividade e sake son puntos primordiais. Será quitándolle ferro ós acontecementos e circunstancias da realidade que o rodea a maneira de que esta adquira unha importancia que trascende ós elementos materiais que a compoñen. Deste xeito, a sobriedade na expresión e a falla de carga enfática, que tamén acompañan o seu cinema, outórganlle á súa obra unha pureza e sinceridade inauditas para ollos occidentais.

Sen embargo, a aparente falla de significación dos feitos narrados por Ozu fan, se cadra (ou se cadra non), necesaria unha preparación previa, para a que algunha lectura sobre a visión do mundo das culturas orientais (neste caso a xaponesa) sería de gran axuda. **Juan Gómez Viñas**

## MÚSICA PARA UNHA ANATOMÍA

*Anatomy of a murder*  
B.S.O. Duke Ellington  
1959

NUN HIPOTÉTICO PODIO da música popular estadounidense do século XX, xunta Elvis Presley e, probablemente, Frank Sinatra, figuraría o enorme Duke Ellington (1899-1974). Con nin se sabe cantos discos gravados e editados, o Duque exerceu de banda sonora para as clases medias, urbanas e liberais dunha comunidade, a afroamericana, nas que eses estratos resultaban minoría. Quizais Ellington constituíu o equivalente musical a Martin Luther King: o soño da integración que ignorou as raizames económicas do problema racista. Que fracasou, finalmente.

En 1959, malia a ter rexistrado xa un grande anaco do seu repertorio inmortal e co bop a piques de dar luz ao free jazz -asemade a reivindicación negra se radicalizaba- Duke Ellington aínda topou tempo de agasallar outra marabilla case en formato pop (menos de tres minutos): "Anatomy of a murder". Tema central do filme de Otto Preminger -un bandido en Hollywood con obras como *Laura* ou *O home do brazo de ouro*, perseguido pola inquisición de McCarthy- a súa cadencia riscada e insinuante mudouna en estándar á altura das creacións posteriores de Lalo Schiffrin, Henry Mancini ou Burt Bacharach. Ellington amosou uns miolos melódicos que excedían o seu consabido virtuosismo de pianista e director de orquestra.

O resto do elepé xira arredor de variantes dos sucos de entrada, co violín de Ray Nance acadando mestos cimos musicais. O filme de Preminger, cinema preto ou cinema de xuízos -todo un subxénero- reconstrúe, minimalista e revelador, un crime vulgar do que coñecemos motivos, vítimas e asasino dende o comezo. Acolle amais unha aparición do Duque interpretando un dos cortes do disco a catro mans co familiar James Stewart, avogado protagonista de *Anatomía dun asasinato*. **Daniel Salgado**



## O PARÍS SOÑADO

*Amélie*  
B.S.O. Yann Tiersen  
2001



SE CADRA PROVOQUE agre controversia en circos cinéfilos -ou non e nin sequera se teña en consideración- o último filme de Jean-Pierre Jeunet, *Amélie* (2001). Mais o certo é que probablemente nos atopemos cunha desas estrañas fitas que acadan a chave mestra para xunquir achádegos artísticos e popularidade mercantil. Coma os elepés dos Beatles, os poemas de Benedetti ou certa obra en celuloide de Coppola, non comendo, por suposto, ningún do mesmo prato. E, se ben a fermosa fábula sobre amores imposibles mudados a posibles pode ou non namorar, de cabaleiros resultaría tirar o chapeu perante a indiscutible inventiva visual de *Amélie*.

A música do francés Yann Tiersen escollida para acoutar o filme de Jeunet -escollida porque dez dos temas do disco apareceron antes nos elepés de Tiersen *Le vals des monstres*, *Rue des Cascades*, *Le Phare* e *L'Absent*, en 1995, 1996, 1997 e 2001, respectivamente- arrinca nun intre no que a "french invasion" estraga os ambientes indies: Dominique A, Benjamin Biolay, os pais do invento, hoxe separados en *Experience* e *Programme*, Diabologum... Sen embargo, o romanticismo pop dominado por acordeón do Tiersen -tamén emprega pianos de xoguete, carillóns, bandola ou vibráfonos- cadra mellor con xenuíños fervellasverzas da Europa de arrabaldo, o punk do Roselló Pascal Comelade como exemplo primeiro. A través de valsas e de melodías que decote raian no minimalismo, Yann Tiersen axusta un delicado e suxerente eido sonoro á historia de Amélie Poulaine, esa muller que se desexa no rostro de Audrey Tatou. **Daniel Salgado**

---

# DENDE O INFERNO



## UNHA ADAPTACIÓN BASTANTE CONSEGUIDA

**PARA OS BOS AFECCIONADOS** ao mundo do cómic, o guionista británico Alan Moore é sinónimo de calidade. É autor, por exemplo, de *Watchmen* e da *Liga dos cabaleiros extraordinarios* (*The league of extraordinary gentlemen*), protagonizado polos heroes de ficción máis míticos do Imperio Británico: Sherlock Holmes, Allan Quatermain...

Na novela gráfica *From Hell*, Moore consegue ir máis alá da trama policiaca e facer un retrato social de moleador da Inglaterra victoriana -cheo de simpatía polos socialistas fabianos e os nacionalistas irlandeses, ademais-, moi profundo, moi verosímil e moi realista, debido á cantidade de documentación manexada sobre os asasinatos de "Jack the Ripper". Polo tanto, a tarefa dos irmáns Hughes presentábase máis difícil que a dos directores doutras adaptacións do noveno arte.

De feito, nas adaptacións dos cómics de super-heroes, só se toma da obra orixinal o personaxe e algunhas liñas básicas da trama, como en *Superman*, *Spiderman*. E quizais só o *Batman* de Tim Burton supera a condición de produto de entretemento -que me perdoen os freakies do país galego se me esquezo dalgunha-. Tamén está o anime xaponés, versión en debuxos animados do manga pero xa entraríamos nun xénero moi específico.

En *Desde o inferno*, o aspecto visual é o máis conseguido. Se na obra de banda deseñada os debuxos a pluma de Eddie Campbell ofrecían unha certa sensación de suciedade e escuridade, a

fotografía consegue o mesmo efecto mediante o uso de contraluzes e iluminacións tenues. As descrições que fai Gull dos compoñentes esotéricos da arquitectura masónica de Hawksmoor -século XVIII- teñen o seu correlato en esceas como os contrapicados desacougantes da igrexa de Whitechappel. Estes planos lembran, salvando as distancias, ao *Nosferatu* de Murnau. Os irmáns Hughes amosan un Londres victoriano semellante ao Los Ángeles de *Blade Runner*, pero aquí, o sol non sae ao final.

En cambio, a parte narrativa perde respecto á novela gráfica. Non pola necesaria condensación dos personaxes -o inspector Abberline do filme é unha mestura entre o suposto visionario Robert Lee e o Abberline do cómic-, senón porque estes perden profundidade e polo tanto credibilidade. Estamos ante un filme policiaco, cun suspense ben conseguido aínda que usa algúns trucos bastante burdos no guión. Por outra parte, o inspector representado por Johnny Depp ten unha actitude bohemia moi carismática, cunha afección á absenta e aos opiáceos - lembremos que Sherlock Hopmes tamén lle pegaba á coca e á morfina-. O actor americano segue na súa liña de papeles de rariño -inspector extraño en *Sleepy Hollow*, creación frankensteiniana en *Eduardo MansTesoiras...*. Desde logo, para os amantes da inxustamente denostada narrativa "de xénero" é un filme a non perderse. Por certo, *The league of extraordinary gentlemen* está a rodarse en Praga. **Denis Fernández**





# (ariel)

Consegue o número cero do Ariel (publicado en maio de 2002) enviando unha carta con dous euros en selos a:

**Cineclube de Compostela**  
**Fac. CC. Información**  
**Avda Castelao, s/n**  
**17250, Compostela**  
**A CORUÑA**

Para opinións, suxestións e críticas, manda unha carta ao enderezo arriba indicado ou escribe un correo electrónico a [cineclube@galeon.com](mailto:cineclube@galeon.com).  
Visita a nosa páxina web: [http://www.geocities.com/cineclube\\_compostela](http://www.geocities.com/cineclube_compostela) ou <http://cineclube/galeon.com>

Publicidade: [cineclube@galeon.com](mailto:cineclube@galeon.com)

## PUNTOS DE VENDA

Cineclube de Compostela e outros cineclubes galegos (Ourense, Vigo, Pontevedra, Cangas, ...)

### **Compostela:**

Ártico (a carón da Sala Yago)

Marí a Balteira

Discos Gong (Compostela)

Kómic

Garigolo

A palabra perdida

Rock Club Café

Gallaecia Liber

Modus Vivendi

Conga 8

Couceiro

Tarasca

Bar-Tolo

Piraña

Follas novas

Malas pé coras

A Reixa

A Medusa

Camalea

Casa das Crechas

### **Ourense**

Torga

Castelao

O Moucho

El Renque

### **Vigo**

Mais Palá

Ardora

### **Lugo**

Trama

---

# BERGMANORAMA



## un texto de Jean Luc Godard

**NA HISTORIA DO CINEMA** hai cinco ou seis filmes que non precisan máis crítica cá destas palabras: “É o máis fermoso dos filmes”. Non hai mellor eloxio. ¿Para que extenderse máis ó falar de *Tabú*, *Heite querer sempre* ou *A carroza de ouro*? Como a anémona de mar que se abre e se pecha, ofrecen e agochan segredos do mundo do que son, á vez, depositarios únicos e fascinante reflexo. A verdade é a súa verdade, lévana no máis profundo de si mesmos e, sen embargo, a pantalla esnaquízase en cada plano para sementala ós catro ventos. Dicar deles “é o filme máis fermoso”, é dicilo todo. ¿Por qué? Porque é así. E este razoamento infantil só o cinema é quen de empregalo sen falsa vergoña. ¿Por que? Porque é o cinema. E porque o cinema se xustifica a si mesmo. De Welles, de Ophuls, de Dreyer, de Hawks, de Cukor, mesmo de Vadim, para ponderar os seus merecementos teremos dabondo con dicir: ¡Isto é cinema! E, cando citamos os grandes artistas dos séculos pasados, desexaríamos non ter que dicir ningunha outra cousa. ¿Pero podemos imaxinar, pola contra, un crítico que gabe a última obra de Faulkner dicindo: isto é literatura; de Strawinsky, de Paul Klee: isto é música, isto é pintura? Canto máis se falamos de Shakespeare, Mozart ou Raphaël. A ningún editor, nin sequera no caso de Bernard Grasset, se lle ocorrerá promocionar a un poeta baixo o slogan: ¡Isto é poesía! Incluso Jean Villar se arrebolaría se, para a súa chafalleira produción “El Cid”, tivese que

poñer no cartaz ¡Isto é teatro! Mentos ¡isto é cinema! máis que o contrasinal é o pregón do vendedor ou do afeccionado ó cine. En resumo, para o cinema o gran privilexio é o de erixirse en razón de ser da súa propia existencia e facer, xa que logo, da ética a súa estética. Cinco ou seis filmes dixen, pero *Xogos de vrao* é o máis fermoso de todos eles.

### O último gran romántico

Os grandes autores son aqueles dos que non podemos máis que pronunciar o seu nome cando resulta imposible explicar doutro xeito as sensacións e sentimentos que nos asaltan en certas circunstancias excepcionais, ante unha paisaxe abraiante ou un acontecemento insólito: Beethoven, baixo as estrelas, no alto dun cantil batido polo mar; Balzac, cando visto París dende Monmartre semella pertencer a un; se o pasado xoga ás agachadas co presente no rostro do ser amado; se a morte cando, aldraxados e ofendidos”, lle formulamos a pregunta suprema e esta resposta, con ironía valeriana<sup>1</sup>, que hai que tentar vivir. Do mesmo xeito, se as palabras vrao prodixioso, últimas vacacións, eterno espellismo, voltan ós nosos beizos é porque temos pronunciado o nome daquel que unha segunda retrospectiva da Cinemateca Francesa acaba definitivamente por consagrar como o autor máis orixinal do cinema europeo moderno: Ingmar Bergman.

¿Orixinal? *O sétimo selo* e *Noite de circo*,

---

<sup>1</sup> Relativo a Paul Valéry

pase, dende logo *Sorrisos dunha noite de vrao*; se ben Un vrao con *Monika*, *Soños* e *Cara a felicidade* son claras debedoras de Maupassant. En canto á técnica, encadres estilo Germaine Dulac, efectos ó Man Ray, reflexos na auga ó Kirsanoff ou flash-backs como xa non se permite facer, por estar pasados de moda: “¡non, o cinema é outra cousa!” exclaman os nosos técnicos máis prestixiados; é, ante todo, un oficio.

¡Pero non! O cinema non é un oficio. É unha arte. Non é un equipo. Un está sempre so, tanto no plató como diante da páxina en branco. E para Bergman estar so é facerse preguntas. E facer filmes é darlles resposta. Non se podería ser máis clásicamente romántico.

Dende logo, de tódolos cineastas contemporáneos, Bergman é o único que non renega dos procedementos empregados polos avanguardistas franceses dos anos 30, eses que aparecen en cada festival con filmes experimentais ou amateurs. Pero resulta bastante atrevido falar nestes termos do director de *A sede*, xa que ese batiburrillo Bergman destinao, con perfecto coñecemento de causa, a outros fins. Eses planos de lagos, de bosques, herbas ou nubes, eses ángulos falsamente insólitos, eses contraluces demasiado rebuscados, non son xa, na estética de Bergman, xogos abstractos da cámara ou proezas do fotógrafo. Intégranse, pola contra, na sicoloxía dos personaxes no intre preciso no que Bergman tenta expresar un sentimento non menos preciso. Por exemplo, o pracer de Monika atravesando en barco un Estocolmo que esperta e, máis tarde, a súa fatiga no traxecto inverso nun Estocolmo que se está a durmir.

#### A eternidade en auxilio da instantánea

O intre preciso. Efectivamente, Ingmar Bergman é o cineasta do intre. Cada un dos seus filmes nace da reflexión dos heroes sobre o presente, profundiza nesta reflexión cunha especie de tronzamento do tempo, un pouco á maneira de Proust. Pero é aínda máis potente, coma se se tivese multiplicado Proust por Joyce e Rousseau ó tempo para obter, á fin, unha xigantesca e desmesurada meditación a partir dunha instantánea. Un filme de Bergman é, se se quere, 1/24 de segundo que se metamorfosea e se estira ó longo de hora e media. É o mundo entre dous pestanexos, a tristura entre dous latexos de corazón, a alegría de vivir entre dous aplausos.

De aí a importancia primordial do flash-back nos soños escandinavos de paseantes solitarias. En *Xogos de vrao* abonda cunha ollada no seu espello para que Maj-Britt Nilsson parta como Orphée ou Lancelot á procura do paraíso perdido e do tempo recobrado. Empregados case sistematicamente na meirande parte das súas obras, os flash-back deixan de ser un

deses *poor tricks* dos que falaba Orson Welles para se converter, senón no tema mesmo do filme, alomenos na súa condición *sine qua non*. Asemade, esta figura estilística, incluso empregada como tal, ten a vantaxe incomparable de dar unha consistencia considerable ó guión, xa que constitúe non só o seu ritmo interno, senón tamén o esqueleto dramático do mesmo. Non hai máis que ver calquera dos filmes de Bergman para darse conta de que cada flash-back remata ou comeza “en situación”, en dobre situación, mellor, xa que cada cambio de secuencia, como acontece co mellor Hitchcock, corresponde á emoción do heroe, é dicir, provoca o rexeitamento da acción, o que é patrimonio dos máis grandes. Tomabamos por fácil o que non era outra cousa ca un aumento de rigor. Ingmar Bergman, o autodidacta, desacreditado por “os do oficio”, dálles aquí unha lección ós nosos mellores guionistas. Veremos que non é a primería vez.

#### Sempre por diante

Cando aparece Vadim, aplaudímolo por chegar a punto cando a meirande parte dos seus compañeiros chegaban cunha guerra de retraso. Cando asistimos ós acenos poéticos de Giulietta Massina, aplaudimos a Fellini, co seu frescor barroco que ulía a renovación. Pero este rexurdimento do cinema moderno,

**(un filme de Bergman é, se se quere, 1/24 de segundo que se metamorfosea e se estira ó longo de hora e media)**



cinco anos antes, levárao ó seu cumio o fillo dun pastor sueco. Logo, ¿con que soñabamos nós, cando *Un vrao con Monika* chegou ás pantallas parisiñas? Todo o que seguíamos a lles recriminar ós cineastas franceses por non facer, Ingmar Bergman realizárao xa. Monika era xa *E deus creou a muller*, só que completamente lograda. Nese último plano de *Noites de Cabiria*, cando Giulietta Massina mira fixamente a cámara, ¿esquecimos que tamén está presente na penúltima bobina de Monika?. Esa brusca conspiración entre o espectador e o autor que tanto entusiasmo a André Bazin, esquecemos telo vivido con máis poesía e mil veces máis intensamente cando Harriet Andersson, con ollos que rin, completamente empanados pola angustia, a ollada cravada no obxectivo, nos toma como testemuñas do noxo que sente ó optar polo inferno no canto do ceo.

Para dominar unha materia non abonda con querelo. Non está por diante dos demais quen o divulga ós catro ventos. Un autor verdadeiramente orixinal é aquel que non presenta endexamais os seus guións na sociedade do mesmo nome. Pois Bergman amósanos que é novo o que é acertado e será acertado o que é profundo. Agora ben, a profunda novidade de *Xogos de vrao*, *Un vrao con Monika*, *A sede* e *O sétimo selo* é, ante todo, o admirable acerto de tono. Para Bergman está claro que “Un chat est un chat” (un gato é un gato). Pero tamén o é para

## (Bergman é, despois de Renoir, o máximo representante europeo do cinema de autor)



moitos outros, iso é o de menos. O importante é que, dotado dunha elegancia moral fóra de toda dúbida, Bergman pode afrontar calquera verdade, por escabrosa que sexa (O último episodio de *Tres mulleres*). É profundo o que é imprevisible e cada novo filme do noso autor confunde os máis entusiastas partidarios do xa feito polo director. Esperábase unha comedia e apareceu un misterio medieval. O seu único punto en común é, a miúdo, esa increíble liberdade de situacións que Feydeau gabaaría, o mesmo que Matherland coa verdade dos diálogos, no momento en que Girandoux fai o mesmo no relativo ó seu pudor. Pero esta soltura soberana na elaboración do manuscrito, dúplicase, dende o momento en que a cámara ronronea, co dominio absoluto da dirección de actores. Ingmar Bergman nese apartado é comparable a un Cukor, a un Renoir. Ben é certo que a meirande parte dos intérpretes, que forman parte ás veces do seu grupo de teatro son, en xeral, notables actores. Penso, sobre todo, en Maj-Britt Nilsson, co seu mentón pugnaz e os seus acenos de desprecio que non deixan de recordar a Ingmar Bergman. Pero hai que ter visto a Birger Malmsten, rapaz soñador de *Xogos de vrao* e volvelo atopar, totalmente irrecoñecible en *A sede*, facendo de burgués engominado; hai que ver a Gunnar Björstrand e a Harriet Andersson no primeiro episodio de *Sonños* e atopalos de novo con outra mirada, novos tics e un ritmo corporal diferente en *Sorrisos dunha noite de vrao*, para decatarse do prodixioso traballo de modelado que Bergman realiza a partir dese “gando” do que falaba Hitchcock.

### Bergman contra Visconti

Ou guión conta posta en escena. ¿É tan sinxelo? Pódese opoñer un Alex Joffé a un René Clement, por exemplo, no que a talento se refire. Pero cando o talento roza tan preto a xenialidade, coma en *Xogos de vrao* ou en *Noites brancas* ¿resulta útil unha longa disertación para saber quen é superior a quen, o autor completo ou o autor puro? É posible, xa que se trata de analizar dúas concepcións do cinema, unha das cales pode que sexa máis valiosa que a outra.

Hai, *grosso modo*, dúas clases de cineastas. Os que van pola rúa coa cabeza baixa e os que van coa testa erguida. Os primeiros, para ver o que pasa ó seu redor, están obrigados a erguer a testa de súpeto, con frecuencia, xírala a esquerda e dereita para abarcar, cunha serie de olladas, o que se ofrece á súa vista. Estes ven. Os segundos non ven nada, miran, centrando a súa atención sobre o punto preciso que lles interesa. Cando rodan o filme, o encadre dos primeiros será aireado, fluído (Rossellini), o dos segundos apretado ó milímetro (Hitchcock). Atoparemos nos primeiros un *découpage*<sup>2</sup>, sen dúbida

(hai dúas clases de cineastas, os que van pola rúa coa cabeza baixa e os que van coa testa erguida)

discordante, pero terriblemente sensible á tentación do azar (Welles), e nos segundos movementos de aparellos, que ademais de ter o seu propio valor abstracto de movemento no espacio (Lang), son dunha precisión inaudita no plató. Bergman formaría parte do primeiro grupo, é o cinema libre. Visconti do segundo, é o cinema de rigor.

Pola miña parte, eu prefiro *Monika a Senso* e a política de autores á dos directores. E Bergman é, en efecto, máis que ningún outro cineasta europeo —a excepción de Renoir— o máximo representante do cinema de autor. Quen dubidase disto en *A prisión* atopará, senón a proba, si o símbolo máis evidente. O tema é coñecido: un director de cinema ó que o seu profesor de matemáticas lle propón un guión sobre o díaño. Sen embargo, non será a el a quen lle acontezan toda unha serie de desventuras diabólicas, senón que será ó seu guionista ó que lle pedira continuidade.

Como home de teatro, Bergman admite levar a escena as obras dos demais. Pero como home de cine enténdese coma o único mestre a bordo. Ó contrario que un Bresson ou que un Visconti que evolucionan dun punto de partida raras veces persoal, Ingmar Bergman crea *ex nihilo* aventuras e personaxes. En *O sétimo selo* a posta en esca é menos hábil ca en *Noites brancas*, os seus encadres son menos precisos, os seus ángulos menos rigorosos, ninguén pode negalo, pero aí reside o punto esencial de distinción. Para un home de tan inmenso talento coma Visconti, facer un bo filme, a fin de contas é unha cuestión de bo gusto. Está seguro de non trabucarse e, en certo modo, é fácil. É fácil escoller as cortinas máis fermosas, os mobles máis perfectos, facer os únicos movementos de cámara posibles, se se sabe que un está dotado para iso. Por parte dun artista coñecerse demasiado



ben é un pouco ceder á facilidade.

O que é difícil, pola contra, é avanzar en terreo descoñecido, recoñecer o perigo, arriscar, ter medo. Sublime é o instante de *Noites brancas* en que a neve cae en grosas folerpas ó redor da barca de Maria Schell e Marcelo Mastroianni. Pero esa sublimación non é nada ó lado do vello director de orquestra de *Cara a felicidade* que, estirado sobre a herba, olla a Stig Olin mirando amorosamente a Mai-Britt Nilsson na súa hamaca e pensa: “como describir un espectáculo dunha beleza tan grande”. Admiro *Noites brancas*, pero, sobre todo, gústame *Xogos de vrao*.

Traducción:

Concha Viñas Cortizas e Juan Gómez Viñas

Publicación orixinal

Cahiers du Cinema de Xullo 1958, pp.1-6.

---

<sup>2</sup> Guión técnico

---

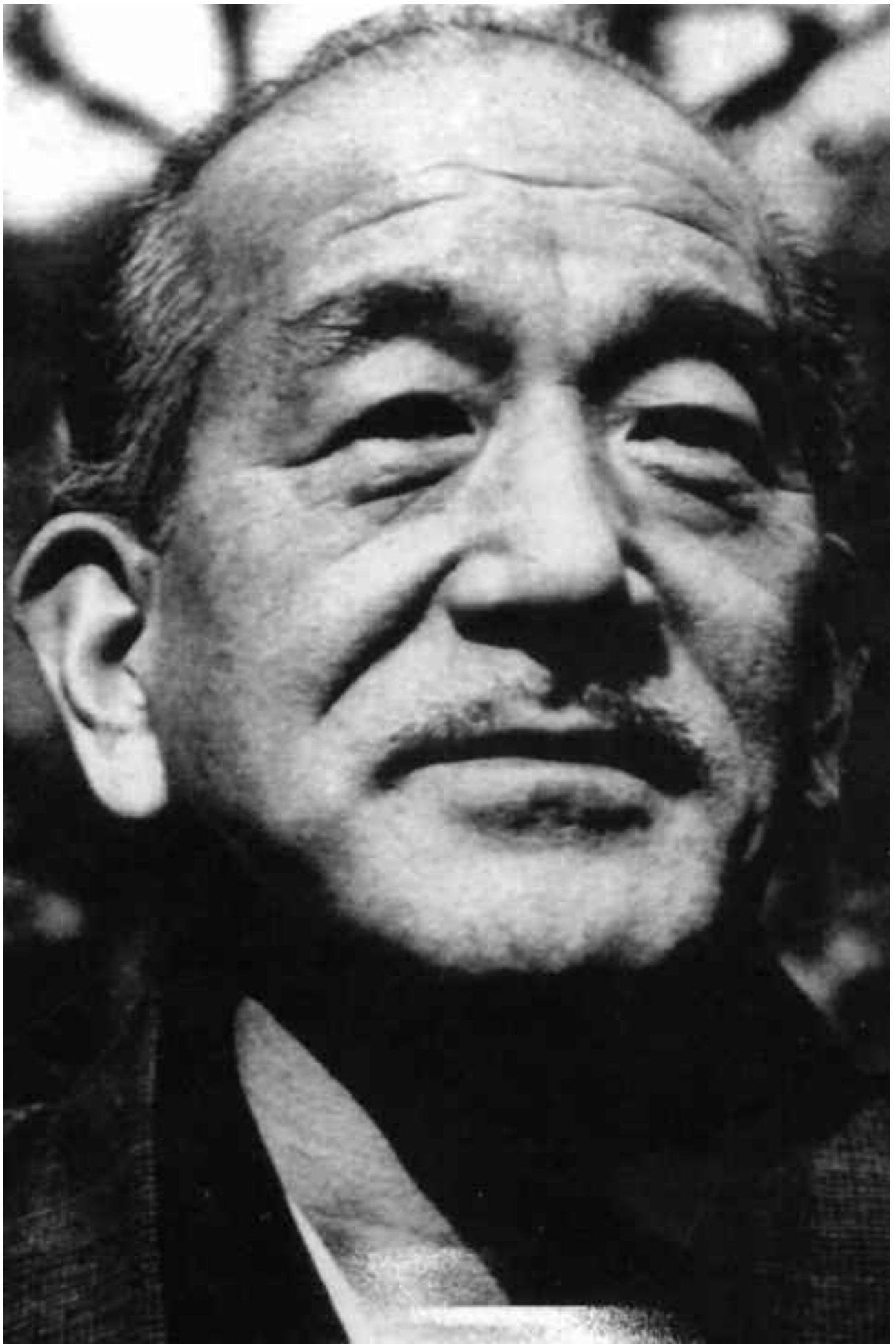
# FILMES CITADOS

- Abaixo o pano* (*The cradle will rock*, Tim Robbins, EUA, 1999)
- Aflicción* (*Affliction*, Paul Schrader, EUA, 1997)
- Alemaña, ano cero* (*Germania anno zero*, Roberto Rossellini, Italia, 1947)
- All or Nothing* (*All or Nothing*, Mike Liegh, Reino Unido-Francia, 2002)
- Amante*, O (*Lubovnik*, Valeriy Todorovsky, Rusia, 2002)
- Amélie* (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulaine*, Jean-Pierre Jeunet, Francia, 2001)
- Amores Perros* (*Amores Perros*, Alejandro González Iñárritu, México, 2000)
- Amorosos salvaxes* (*Smultronstället*, Ingmar Bergman, Suecia, 1957)
- Anatomía dun asasinato* (*Anatomy of a murder*, Otto Preminger, Estados Unidos, 1959)
- Ao azar*, *Baltazar* (*Au hasard, Baltazar*, Robert Bresson, Francia, 1966)
- Apocalipse now* (*Apocalypse now*, Francis Ford Coppola, Estados Unidos, 1979)
- Aro Tolbukhin na mente do asasino* (*Aro Tolbukhin en la mente del asesino*, Agustí Villaronga/Lydia Zimmermann/Isaac P. Racine, España-México, 2002)
- Asasino de Pedralbes*, O (*El asesino de Pedralbes*, Gonzalo Herralde, España, 1979)
- Até o derradeiro folgo* (*Ao final da escapada*) (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, Francia, 1959-60)
- Atrapar un ladrón* (*To catch a thief*, EUA, 1955)
- Auto Focus* (*Auto Focus*, Paul Schrader, EUA, 2002)
- Ave do paraíso* (*Bird of paradise*, King Vidor, Estados Unidos, 1932)
- Baby* (*Baby*, Philipp Stölzl, Alemaña, 2002)
- Bailar na escuridade* (*Dancer in the Dark*, Lars von Trier, Dinamarca-Francia, 2000)
- Balzac e a pequena costureira chinesa* (*Balzac et la petite tailleur chinoise*, Dai Sijie, China-Francia, 2002)
- Bananas* (*Bananas*, Woody Allen, EUA, 1971)
- Batalla de Arxel*, A (*La battaglia di Algeri*, Gillo Pontecorvo, Italia, 1964)
- Batalla de Chile*, A (*La batalla de Chile*, Patricio Guzmán, Chile-Cuba-Venezuela-Francia, 1975/76/79)
- Batman* (*Batman*, Tim Burton, EUA, 1989)
- Billy Elliot* (*Billy Elliot*, Stephen Daldry, Reino Unido, 2000)
- Blade Runner* (*Blade Runner*, Ridley Scott, EUA, 1982)
- Bloody Sunday* (*Bloody Sunday*, Paul Greengrass, Reino Unido-Irlanda, 2002)
- Bo ladrón*, O (*The Good Thief*, Neil Jordan, Canadá, 2002)
- Bob le flambeur* (*Bob le flambeur*, Jean-Pierre Melville, Francia, 1955)
- Boinas verdes* (*The Green Berets*, Ray Kellogg/John Wayne/Mervin LeRoy, EUA, 1968)
- Bowling for Columbine* (*Bowling for Columbine*, Michael Moore, EUA, 2002)
- Broadway by light* (*Broadway by light*, William Klein, 1958)
- Canción do inverno*, A (*Ghat e-ye zhemestani*, Farhad Mehranfar, Irán, 2002)
- Canón de Marte*, O (*Kasei no kanon*, Kazama Shiori, Xapón, 2001)
- Cantor de jazz*, O (*Jazz singer*, Alan Crosland, Estados Unidos, 1927)
- Capitán Conan* (*Capitain Conan*, Bertrand Tavernier, Francia, 1996)
- Cara á felicidade* (*Till glädje*, Ingmar Bergman, Suecia, 1949)
- Carlos contra o mundo* (*Carlos contra el mundo*, Chiqui Carabante, España, 2002)
- Carroza de ouro*, A (*La carroza d'oro*, Jean Renoir, Italia, 1952)
- Carta dunha descoñecida* (*Letter from an unknown woman*, Max Ophuls, EUA, 1948)
- Cartas da China* (*Lettres de Chine*, Joris Ivens, China, 1958)
- Casa na sombra*, A (*On dangerous ground*, Nicholas Ray, EUA, 1951)
- Casablanca* (*Casablanca*, Michael Curtiz, Estados Unidos, 1942)
- Caso Pinochet*, O (*Le Cas Pinochet*, Patricio Guzmán, Francia-Chile-Bélxica-España, 2001)
- Catrocentos golpes*, Os (*Les 400 coups*, François Truffaut, Francia, 1959)
- Celebración* (*Festen*, Thomas Vinterberg, Dinamarca, 1998)
- Chile, a memoria obstinada* (*Chile, la memoria obstinada*, Patricio Guzmán, Canadá-Francia, 1997)
- Cidadán Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, EUA, 1941)
- Coma o gato e o rato* (*Como el gato y el ratón*, Rodrigo Triana, Colombia-Francia, 2002)
- Coma unha vida de rato* (*Sadbata kato plach*, Iván Pavlov, Bulgaria, 2001)
- Condeado a morte escapou*, Un (*Un condamné a mort s'est échappé/Le vent souffle où il veut*, Robert Bresson, Francia, 1956)
- Corazóns abertos* (*Elsker dig for evigt*, Susanne Bier, Dinamarca, 2002)
- Crime do Padre Amaro*, O (*El crimen del Padre Amaro*, Carlos Carrera, México, 2002)
- Crime perfecto* (*Dial M for murder*, Alfred Hitchcock, EUA, 1954)
- Cristina F.* (*Christiane F.*, Uli Edel, Alemaña, 1981)
- Cuadrilla*, A (*The navigators*, Ken Loach, Gran Bretaña, 2000)
- Dans ma peau* (*Dans ma peau*, Marie de Van, Francia, 2002)
- Dende o inferno* (*From hell*, Irmãos Hughes, EUA, 2001)
- Dentro* (*Dentro*, Regina Guimarães/Saguenail, Portugal, 2001)
- Desaparecido* (*Missing*, Constantin Costa-Gavras, Estados Unidos, 1982)
- Deserto vivinte*, O (*Living Desert*, James Algar, EUA, 1953)
- Desexando amar* (*In the Mood for Love*, Wong Kar-Wai, Hong Kong, 2000)
- Día de campo*, Un (*Une partie de campagne*, Jean Renoir, Francia 1936)
- Diario dun cura de campo*, O (*Le journal d'un curé de campagne*, Robert Bresson, Francia, 1951)
- Diñeiro*, O (*L'argent*, Robert Bresson, Francia, 1983)
- Dirty Pretty Things* (*Dirty Pretty Things*, Stephen Frears, Reino Unido, 2002)

- Don Quixote (Don Kikhot)*, Grigori Kozintsev, URSS, 1957)
- Dous homes e un armario (Dwaj ludzje z szafa)*, Roman Polanski, Polonia, 1958)
- Doutor Frankenstein, O (Frankenstein, the Man who Made a Monster)*, James Whale, EUA, 1931)
- Dulce porvir, O (The sweet hereafter)*, Atom Egoyan, Canadá, 1997)
- Durmiñón, O (Sleepers)*, Woody Allen, EUA, 1973)
- E Deus creou a muller (Et Dieu crea la femme)*, Roger Vadim, (V. Plemmiannikoff), Francia, 1956)
- Eduardo Manstesoiras (Edward Scissorhands)*, Tim Burton, EUA, 1991)
- En nome de Deus (En nombre de Dios)*, Patricio Guzmán, Chile-España, 1986)
- Encadeados (Notorius)*, Alfred Hitchcock, EUA, 1946)
- Espírito da colmea, O (El espíritu de la colmena)*, Víctor Erice, España, 1972)
- Esquecidos, Os (Los olvidados)*, Luis Buñuel, México, 1950)
- Estante no alto do ceo, Un (A Bookshelf on Top of the Sky)*, Claudia Heuermann, Alemaña, 2002)
- Estratexia do caracol, A (La estrategia del caracol)*, Sergio Cabrera, Colombia, 1994)
- Eu confeso (I confess)*, EUA, 1952)
- Europa de noite (Europa di notte)*, Alessandro Blasetti, Italia-Francia, 1959)
- Excursión, A (Výlet)*, Alice Nellis, República Checa, 2002)
- Falso culpábel (The wrong man)*, Alfred Hitchcock, EUA, 1957)
- Filme silente [A última loucura] (Silent movie)*, Mel Brooks, EUA, 1976)
- Fin do mundo, A (The Edge of the World)*, Michael Powell, Reino Unido, 1937)
- Fleurette (Fleurette)*, Sérgio Tréfaut, Portugal, 2002)
- French can-can (French can-can)*, Jean Renoir, Francia, 1954)
- Full Monty (Full Monty)*, Peter Cattaneo, Reino Unido, 1997)
- Galíndez (Galíndez)*, Ana Díez, España, 2002)
- Grande ilusión, A (La grande illusion)*, Jean Renoir, Franza, 1937)
- Guerra e paz (Jang Aman)*, Anand Patwardhan, India, 2002)
- Gueto de Varsovia, O (Le temps du ghetto)*, Frédéric Rossif, Francia, 1961)
- Heite querer sempre (Viaggio in Italia)*, Roberto Rossellini, 1953, Italia)
- Histoire(s) du cinéma (Histoire(s) du cinéma)*, Jean-Luc Godard, Francia, 1989-98)
- Historias de diospiros [As montañas están cubertas con diospiros vermellos - Encontros con persoas e diospiros de Kaminoyama] (Manzan benigaki)*, Peng Xiaolian, Xapón, 2002)
- Historias mínimas (Historias mínimas)*, Carlos Sorín, Arxentina-España, 2002)
- Home do brazo de ouro, O (The man with the golden arm)*, Otto Preminger, Estados Unidos, 1955)
- Home que matou Liberty Valance, O (The man who shot Liberty Valance)*, John Ford, EUA, 1962)
- Home sen pasado, Un (Mies vailla Menneisyttä)*, Aki Kaurismäki, Finlandia, 2002)
- Hoxe comeza todo (Ça commence aujourd'hui)*, Bertrand Tavernier, 1999)
- Hukkle (Hukkle)*, György Pálfi, Hungría, 2002)
- Idade da inocencia, A (The Age of Innocence)*, Martin Scorsese, EUA, 1993)
- Idade de ouro, A (L'âge d'or)*, Luis Buñuel, Francia, 1930)
- Imos gostar de Hong Kong (Ho yuk)*, Yau Ching, China, 2002)
- Inocencia e mocidade (Young and innocent)*, Gran Bretaña, 1937)
- Intervención divina (Yadon ilabeyya)*, Elia Suleimán, Palestina-Francia, 2002)
- Irreversíbel (Irrversible)*, Gaspar Noé, Francia, 2002)
- Jackie Brown (Jackie Brown)*, Quentin Tarantino, 1997)
- Jetée, La (La jetée)*, Chris Marker, Franza, 1962-3)
- JFK (JFK)*, Oliver Stone, EUA, 1991)
- Jibeuro [Sang Woo e a súa avoa] (Jibeuro)*, Lee Jung-Hyang, Corea, 2002)
- Johnny Guitar (Johnny Guitar)*, Nicholas Ray, EUA, 1954)
- Jonas no deserto (Jonas in the Desert)*, Peter Sempel, Alemaña, 1994)
- Jonas no océano (Jonas at the Ocean)*, Peter Sempel, Alemaña, 2002)
- Juba (Juba)*, Aki Kaurismäki, Finlandia, 1999)
- Laura (Laura)*, Otto Preminger, Estados Unidos, 1944)
- Lemmy (Lemmy)*, Peter Sempel, Alemaña, 2001)
- Lenda de Suriyothai, A (The Legend of Suriyothai)*, Chatr Chalerm Yukol, Tailandia-EUA, 2002)
- Leyton, O (El Leyton)*, Gonzalo Justiniano, Chile-Francia, 2002)
- Lista de Schlinder, A (Schindler's List)*, Steven Spielberg, EUA, 1993)
- Locatier, Le (Le Locatier)*, Roman Polanski, Francia, 1976)
- Love Liza (Love Liza)*, Todd Louiso, EUA, 2002)
- Lugares comúns (Lugares comunes)*, Adolfo Aristarain, Arxentina, 2002)
- Lundi matin (Lundi matin)*, Otar Iosseliani, Francia-Italia, 2002)
- Luns ao sol, Os (Los lunes al sol)*, Fernando León de Aranoa, España, 2002)
- Madame Satã (Madame Satã)*, Karim Aïnouz, Brasil, 2002)
- Manhattan (Manhattan)*, Woody Allen, EUA, 1979)
- Mar, O (Hafid)*, Baltasar Kormákur, Islandia-Noruega-Francia, 2002)
- Maridos e mulleres (Husbands and Wives)*, Woody Allen, EUA, 1992)
- Medo, O (La paura)*, Roberto Rossellini, Italia-R.F.A., 1954)
- Mesías (Messiah)*, William Klein, 1999)
- Minä ja Morrison (Minä ja Morrison)*, Lenka Helkstedt, Finlandia, 2002)
- Misterio Picasso, O (Le mystère Picasso)*, Henri Georges Clouzot, Francia, 1956)
- Monos coma Becky (Mones com la Becky)*, Joaquim Jordá/Núria Vilazán, Catalunya, 1999)
- Morrer en Madrid (Mourir à Madrid)*, Frédéric Rossif, Francia, 1963)
- Morvern Callar (Morvern Callar)*, Lynne Ramsay, Reino Unido, 2002)
- Nanuk o esquimó (Nanook of the North)*, Robert Joseph Flaherty, EUA, 1922)
- Náufrago (Cast Away)*, Robert Zemeckis, EUA, 2000)
- Náufragos (Lifeboat)*, EUA, 1943)
- Nenas grandes non choran, As (Grosse mädchen weiner nicht)*, Maria von Heland, Alemaña-EUA, 2002)
- Nina Hagen. Punk+Glory (Nina Hagen. Punk+Glory)*, Peter

- Sempel, Alemaña, 2001)
- Noite de circo* (*Gyldarnas afton*, Ingmar Bergman, Suecia, 1953)
- Noite e néboa* (*Nuit et brouillard*, Alain Resnais, Francia, 1955)
- Noites brancas* (*La notti bianche*, Luchino Visconti, Italia, 1957)
- Noites de Cabiria* (*La notti di Cabiria*, Federico Fellini, Italia, 1957)
- Nosferatu* (*Nosferatu*, Friedrich Wilhelm Murnau, Alemaña, 1922)
- Novena Porta, A* (*The ninth gate*, Roman Polanski, Francia-España 1999)
- Nubes pasaxeiras* (*Kauas pilvet karkaavat*, Aki Kaurismäki, 1996)
- Nun lugar solitario* (*In a lonely place*, Nicholas Ray, 1950)
- Octavia* (*Octavia*, Basilio Martín Patino, España, 2002)
- Oito mulleres* (*8 Femmes*, François Ozon, Francia, 2002)
- Ollar de Ulises, O* (*Tou vlemma tou Odyssea*, Theo Angelopoulos, Grecia-Francia-Italia, 1995)
- Paixón de Xohana de Arco, A* (*La passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, Francia, 1928)
- Pan e rosas* (*Bread and roses*, Ken Loach, Gran Bretaña, 1999)
- Paraíso B* (*Paraíso B*, Nicolás Acuña, Chile, 2002)
- Part du ciel, Une* (*Une part du ciel*, Bénédicte Liénard, Francia-Bélxica-Luxemburgo, 2002)
- Peregrinación dos estudantes Peter e Jacob, A* (*Zpráva o putování studentu Petra a Jakuba*, República Checa, 2001)
- Pianista, A* (*La pianiste*, Michael Haneke, Francia-Austria, 2001)
- Pianista, O* (*The Pianist*, Roman Polanski, Reino Unido-Francia-Alemaña-Polonia-Holanda, 2002)
- Pickpocket* (*Pickpocket*, Robert Bresson, Francia, 1959)
- Pierrot o tolo* (*Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, Francia, 1965)
- Porcos voarán, Os* (*Pigs will fly*, Edin Moore, Alemaña, 2002)
- Pretty Woman* (*Pretty Woman*, Garry Marshall, EUA, 1990)
- Prisión, A* (*Fängelse*, Ingmar Bergman, Suecia, 1948)
- Psicose* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, EUA, 1960)
- Qui êtes-vous, Polly Magoo?* (*Qui êtes vous Polly Magoo*, William Klein, Franza, 1966)
- Real Women Have Curves* (*Real Women Have Curves*, Patricia Cardoso, EUA, 2002)
- Regra do xogo, A* (*La règle du jeu*, Jean Renoir, Francia, 1939)
- Reloxos do mar, Os* (*Umi wa miteita*, Kei Kumai, Xapón, 2002)
- Remando ao vento* (*Remando al viento*, Gonzalo Suárez, España, 1987)
- Respiro* (*Respiro*, Emanuele Crialesi, Italia Francia, 2002)
- Río 40 graus* (*Rio 40 graus*, Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1955)
- Río Bravo* (*Rio Bravo*, Howard Hawks, EUA, 1959)
- Río, O* (*The River*, Jean Renoir, India, 1950)
- Rompendo as ondas* (*Breaking the Waves*, Lars von Trier, Dinamarca-Francia, 1996)
- Rosa púrpura de O Cairo, A* (*The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, EUA, 1985)
- Rynox* (*Rynox*, Michael Powell, Reino Unido, 1931)
- Sabor das cereixas, O* (*Ta'm e guilas*, Abbas Kiarostami, Irán, 1997)
- Sacrificios* (*Sunduk Al Dunya*, Oussama Mohammad, Siria, 2002)
- Saída ao campo, Unha* (*Une partie de campagne*, Jean Renoir, Francia, 1936)
- Salvar o soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, EUA, 1998)
- Salvoconductor* (*Laissez-passer*, Bertrand Tavernier, Francia, 2002)
- Scherbentanz* (*Scherbentanz*, Chris Kraus, Alemaña, 2002)
- Sede de mal* (*Touch of Evil*, Orson Welles, EUA, 1958)
- Sede, A* (*Törs*, Ingmar Bergman, Suecia, 1949)
- Seducitor, O* (*The beguiled*, Don Siegel, EUA, 1971)
- Segredos e mentiras* (*Secrets and lies*, Mike Leigh, Reino Unido, 1996)
- Senso* (*Senso*, Luchino Visconti, Italia, 1953)
- Sétimo selo, O* (*Det sjunde inseglet*, Ingmar Bergman, Suecia, 1956)
- Shadows* (*Shadows*, John Cassavetes, EUA, 1959)
- Shane* [*Raiçames profundas*] (*Shane*, George Stevens, EUA, 1953)
- Sleepy Hollow* (*Sleepy Hollow*, Tim Burton, EUA, 1999)
- Soga, A* (*Rope*, Alfred Hitchcock EUA, 1948)
- Sono* (*Sayanam*, M.P. Sukumaran Nair, India, 2000)
- Soños* (*Kvinnodröm*, Ingmar Bergman, Suecia, 1955)
- Sorrisos dunha noite de vrao* (*Sommarnattens*, Ingmar Bergman, Suecia, 1955)
- Spiderman* (*Spiderman*, Sam Raimi, EUA, 2002)
- Strómboli* (*Stromboli*, Roberto Rosellini, Italia, 1952)
- Superman* (*Superman*, Richard Donner, Reino Unido, 1978)
- Sweet and Lowdown* [*Acordes e desacordos*] (*Sweet and Lowdown*, Woody Allen, EUA, 1999)
- Tabú* (*Tabou*, F.W. Murnau, 1931)
- Tempo reencontrado, Un* (*M. F. Costa e Silva*, Portugal, 2002)
- Tess* (*Tess*, Roman Polanski, Reino Unido, 1979)
- Tres Marias, As* (*As três Marias*, Aluizio Abranches, Brasil, 2002)
- Tres mulleres* (*Kvinnors väntan*, Ingmar Bergman, Suecia, 1952)
- Underground* (*Underground*, Emir Kusturica, Francia-Alemaña-Hungría, 1995)
- Ventá indiscreta, A* (*Rear window*, Alfred Hotchcock EUA, 1954)
- Vertixe* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, EUA, 1958)
- Viaxe de Chibiro, A* (*Sen to Chibiro no kamikatuski*, Hayao Miyazaki, Xapón, 2001)
- Vida prometida, A* (*La vie promise*, Olivier Dahan, Francia, 2002)
- Vivre me tue* (*Vivre me tue*, Jean-Pierre Sinapi, Francia-Alemaña, 2002)
- Vrao con Monika, Un* (*Sommaren med Monika*, Ingmar Bergman, Suecia, 1952)
- Whale Rider* (*Whale Rider*, Niki Caro, Nova Celandia, 2002)
- Xinete pálido, O* (*Pale Rider*, Clint Eastwood, EUA, 1985)
- Xogos de vrao* (*Sommarleck*, Ingmar Bergman, Suecia, 1950)
- Xuntos* (*Han ni zai yiki*, Chen Kaige, China, 2002)
- Yellowknife* (*Yellowknife*, Rodrigue Jean, Canadá, 2002)
- Z* (*Z*, Constantin Costa-Gavras, Francia-Alxería, 1969)
- Zazie no metro* (*Zazie dans le metro*, Louis Malle, Franza, 1959)
- Zelig* (*Zelig*, Woody Allen, EUA, 1983)







Anna Karina en *Pierrot o tolo*



Mándanos por correo este cupón (xunto coa foto, a fotocopia da carta de universitario/a e a cota de ingreso) ou ben déixao todo na Facultade de Xornalismo:

**Cineclube de Compostela:**

Facultade de Ciencias da Comunicación  
Avda. Castelao, s/n - 15782 - Santiago de Compostela  
cineclube@galeon.com

Apelidos:  
Nome:  
Data de nacemento:  
NIF:  
Ocupación:  
Enderezo:  
Teléfono:  
Enderezo electrónico:

Localidade:  
CP:  
Concello/Provincia:  
Sinatura e data:

**Tipo de socio/a:**

Cota de ingreso: 6 euros  
Cota mensual membros USC: 6 euros  
sesión  
Cota cinco meses membros USC: 30 euros  
Cota mensual normal: 9 euros  
Cota cinco meses normal: 45 euros  
Socio/a protector/a: 90 euros / ano

**Prezo das entradas:**

Colaborador/a normal: 3 euros / sesión  
Colaborador/a membros USC: 2 euros /

Socios/as: de balde

Os/as socios/as, ademais poderedes ter acceso ao noso fondo de filmes en VHS, de libros de cinema e de revistas sen recargo ningún

**Café Pub Tramoia**

Rúa Nelmírez, 16  
Tel.: 981 584 972  
Móbil: 696 420 407  
SANTIAGO

**CASA DAS CRECHAS**

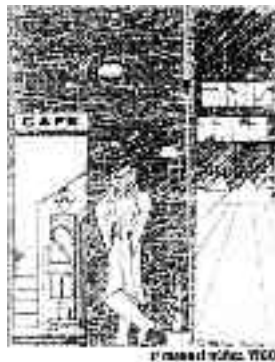
Vda. Sacra, 3 • 15701 Compostela  
Tel.: 981 56 07 51  
fax: 981 56 07 89  
c.e.: crechas@nives.es

café-bar

**a medusa**

plaza salvedor parra nº 1 - Tlfo 981 977 395 - santogo

**The Rock Club Cafe**  
Compostela



**AREDA**

rúa tras de salome  
santiago

libreria  
**couceiro**

**Pub 8**

Rúa da Conga 8 • Compostela

**GARIGOLO**

...Café • Teatro...  
Praza de Alpallos de Arriba, 1  
COMPOSTELA

O TEU LOCAL DE COPAS

**cachán**

LOUREIROS, 10  
SANTIAGO D.C.

**A VE-LAS VIR**

Hospitaliño, 12

**BAR-TOLO**

PUNK ROCK BAR  
Fonte de San Miguel, 8  
COMPOSTELA

cervexaria

© NOUCHO

Captán Eloy, 17 - Tel.: 22 93 00 - OURENSE

**CAMALEA**

JAZZ FUNK SOUL  
PZA. SAN MARTIÑO, 4

