



ariel [n.2]

valladolid 2002 · entrevista a atom egoyan · robert bresson (2)

jacques tourneur

BOLETÍN DE CINEMA EN GALEGO

ANO II · OUTONO 2003 · 2 EUROS



BAR-TOLO
PUNK ROCK ★ BAR
 Fonte de Sam Miguel, 8
 COMPOSTELA

Pub A Calexa
 Calexôm da Algália de Abaixo
 Compostela

M disco-pub
MAYCAR

MAYCAR
 doutor leixeiro - compostela
MAYCAR

**MALAS
 PECORAS**
 café-bar rock
 Tlfno.: 981 577 915



N A O
 REF: ARGENTINA 42

 COMPOSTELA
BERLIN



A REDA
 rua
 tras
 de salome
 COMPOSTELA



ambigú
 Praza de
 San Miguel, 6
 COMPOSTELA

café-pirata
**BAR de
 ROCK**
 frei Rosendo
 Salvado, 73.
 GALERÍAS
 ZAFIRO



a Vante

 CANTOR DO S. BILITIO, 1
 COMPOSTELA



CAMALEA
 JAZZ FUNK SOUL
 PZA. SAN MARTIÑO, 4



mbora
 Rua Tras San Fiz de Solovio, 12
 15704, Santiago de Compostela
 Tlf.: 981 584 418
 emboracafe@mixmail.com
 GZ




Café

cafe-bar

a medusa
 praza salvador parga nº1 - tlfno. 981 577 395 - santiago

CASA DAS CRECHAS



Via Saca, 3 - 15704 Compostela
 Telef.: 981 56 07 51
 Fax: 981 56 07 89
 e.e.: crechas@inves.es

RESTAURANTE VEGETARIANO
Cabaliño do demo
 Rúa Oller Ulla, 1 baixo
 981 56 81 66 - Santiago d.C.



ARMAS & VIÑOS DO PAIS



MARIA CASTAÑA
 Rúa, 19 - Tlf. 981 56 01 37
 SANTIAGO de COMPOSTELA

de NOCHE

aberto 24 horas

BEBIDAS
 HIELO
 BOCADILLOS
 TABACO
 REVISTAS
 PERIODICOS
 PAPELERIA
 REGALOS
 ETC...

Fernando III o Santo, 13. Telf: 981 502564. SANTIAGO DE COMPOSTELA.

PUB DES VAN



RUA DA GEMGA 7
 [ZONA VELLA]
 SANTIAGO DE COMPOSTELA

el matadero



praza do matadoiro, nº 3
 santiago de compostela

BORRIQUITA DE BELÉM
 LOCAL DE JAZZ



S. Pao 22 (Zona Vella)
 Santiago de Compostela

O Curruncho



Entremuros, 12
 SANTIAGO DE COMPOSTELA

CACHAN



Loureiros 16

Pub GRIMPIS 2



Santiago de Chile, 5
 SANTIAGO DE COMPOSTELA

GARIGOLO



...Café - Teatro...
 Praza da Algalia de Arriba, 1
 COMPOSTELA

*Se as obras mestras lle escapan ao
propio autor, con moita máis razón
lle escapan á crítica*

ANDRÉ BAZIN

ARIEL OUTONO 2003



A muller pantera (Jacques Tourneur, 1942)

[6] Filmes Revisados

Viaxe por Italia, de Roberto Rossellini
Rancho Notorious, de Fritz Lang

[12] Festivais

40 Festival Internacional de Cinema de Xixón
47 Semana Internacional de Cinema de Valladolid
Entrevista con Atom Egoyan en Valladolid

[36] Estudio sobre Jacques Tourneur

Apuntes biográficos, estilo e filmes

[42] Robert Bresson (II)

Esbozo de Bresson: entrevista de Hubert Arnault
con Jean Vimenet (setembro de 1967)

[54] Artigos

A rapaza da fábrica de mistos e o cinematógrafo...
Á marxe dun plano de *En Construcción*
Notas sobre o vídeo dixital
Peter Greenaway: Pensar un filme, ver un filme
A colmea de Brooklyn: *Do the right thing*

[70] Libros e discos

[74] Arquivo

Nicholas Ray por Víctor Erice

Director

Ramiro Ledo Cordeiro

Redactores

Aurelio Castro Varela
Iván Cuevas
Juan Gómez Viñas
Ramiro Ledo Cordeiro
Daniel Salgado
Diego Temprano Abruñedo
Iván Villarnea

Colabora

Javier Cuevas
Óscar Iglesias

Deseño e maquetación

J.Carlos Hidalgo

Edita

Cineclub de Compostela

Distribúe

Cineclub de Compostela
Consorcio Editorial Galego

Tiraxe

1.000 exemplares

Depósito Legal

xxxxxxx

[A responsabilidade dos textos contidos nesta publicación recade exclusivamente nos seus autores]

A retórica DO EMBUSTE



MERGULLADO O IRAQ nunha posguerra que é máis guerra que a guerra, efectuada a prevista e previsíbel ocupación do Medio Oriente á caza de recursos propios dun modelo enerxético esgotado, o goberno español segue a zumegar toda a mentira da que é capaz nunha ou nesta democracia de palleiro. O armamento retórico do Partido Popular axunta a partes iguais falsas acusacións, discursos retortos, directamente merda e o control absoluto da dirección do debate. Esta dereita túzara aproveitada, xa posta, para desarmar unha oposición sen armas, mouca, baleira, silenciosa. O modelo británico -que se cadra custe ao inefábel asasino do laborismo histórico o domicilio en Downing Street- onde a televisión pública se enfrenta ao poder público ou os servizos secretos senten remorsos por mor das trolas emitidas, defórmase na pel de touro coma nun espello da Calle del Gato do Valle-Inclán. O esperpento coma instrumento de análise sociopolítica se cadra resulte o único funcional nesta cousa irrespirábel que chaman Hespaña, de non ser porque cada quilómetro de costa enzoufado, cada escano roubado, cada un dos mortos a causa da política exterior e interior do PP, non deixan lugar nin para o enxeño literario. **Ariel**

VIAXE POR ITALIA

UN TEXTO DE JUAN GÓMEZ VIÑAS

VIAXE POR ITALIA pode considerarse como o primeiro filme do cinema moderno occidental¹, o referente empregado pola *Nouvelle Vague* francesa e os demais movementos renovadores dos anos sesenta para virar a forma de facer cinema. E, de entre todos os logros formais e narrativos do filme, hai un que sobresaí por riba dos demais e farao decisivo na historia do cinema: o ritmo. Os movementos internos no filme deixarán de depender da historia ou do guión, para obedecer ó subconsciente creativo do autor. Deste xeito o filme, sen apenas carga enfática, estará aberto á suxestión, á percepción directamente sensorial, facendo inútil calquera vontade interpretativa.

A habitual disección analítica na crítica do cine-



ma clásico queda, no filme que nos ocupa, carente de todo sentido. Cando se fala da fotografía, as interpretacións, a montaxe... como entes individuais dentro dun conxunto chégase á conclusión de que un filme é un conxunto de partes que conforman, ó xuntarse, un todo común. En troques, este filme non admite clasificacións, xa que constitúe en si mesmo un conxunto descarnado que xurde do máis fondo do Rossellini autor, non do director consciente que dera ó cinema o primeiro filme neorrealista de posguerra con *Roma cidade aberta*. En *Viage por Italia* non hai lugar a interpretacións transcendentais, introspeccións psicolóxicas ou leccións formais, todo o que hai que comprender está á vista e o sentimento chega a nós pola contención, pola serenidade narrativa e o esencialismo da acción, nunca por sentimentos concretos extraídos dun guión complexo e abstracto.

Isto non significa en ningún caso que o filme sexa unha historia simple e concisa que sorprende só pola súa sinxeleza e naturalidade. O valor do filme vai máis aló, parte dun proceso de abstracción de Rossellini tentando extraer da historia da parella protagonista a esencia, o sustancial, ofrecendo só anacos dun todo que teremos que deducir. Esa vontade interactiva do filme, será a que mova algo dentro de nós, algo intanxible e inexplicable pero nunca froito da casualidade.

Se hai algo que caracteriza o filme dentro da filmografía do seu autor é o seu despoamento. Rossellini sempre tentou defender a liberdade como principio básico do seu cinema. Liberdade que nos seus primeiros filmes se fundamentaba na falla de recursos, a escasa estilización dos actores e a despreocupación pola coherencia argumental. Estes filmes sorprendían pola súa sinxeleza e escasa pretensión, achegando por vez primeira o cinema á realidade do seu pobo. Aquí nace o neorrealismo. Mais a súa evolución natural como autor cinematográfico levarao a atopar esta liberdade na contención no canto do exceso expresivo, atopando na non motivación explícita das accións a base da súa expresividade. Esta depuración narrativa fará que en *Viage por Italia* non existan cumios expresivos, acadando unha sinceridade discursiva sen precedentes.

Viage por Italia céntrase, como case todos os filmes do Rossellini da época, na degradación da parella. Agora ben, o autor non precisará de explicacións contextuais ou caracterizacións maniqueas para nos amosar o devir desesperanzado dos protagonistas. Abondará cos feitos para que nos achegamos sen posibilidade de escape ó Nápoles no que transcorre a historia. ¿E cales son os feitos? Se facemos unha disección argumental do filme veremos que apenas hai sucesos dignos de ser salientados. Logo a causa da nosa fascinación polo filme virá do propio autor. A narración extremadamente limpa e concisa dos diferentes pasaxes fornecerá en nós

unha atención hipnótica polos movementos internos do filme e, asimesmo, pola delicada composición da imaxe, que fuxirá de todo preciosismo formal para nos amosar un Nápoles árido e descarnado. Será precisamente o contacto coa terra, coa natureza volcánica do lugar o que provoque o desacougo na protagonista, nunha caste de prantexamento introspectivo que a levará dun xeito irracional a aferrarse á imposible relación coa persoa que máis aprecia malia a súa mesquindade: o seu home.

Na estrutura do filme pódese albiscar a planificación dicotómica da historia. Por un lado os protagonistas, polo outro o pobo napolitano. Especialmente decisiva será esta complementariedade de narrativa nas saídas do personaxe de Ingrid Bergman. Por un lado teremos o seu pensamento narrado como se fora en off pola protagonista, acompasándose estes planos coas vistas case documentais da xente da rúa. O ollar inconsciente da protagonista cara ó pobo semella de importancia decisiva no seu devir interno, creándose unha dicotomía básica entre o pensamento desesperado e resentido do personaxe da Bergman e a vida que se desprende do pobo. Aquí, e non nos sentimentos forzados e esaxerados dos De Sica ou De Santis, se atopa o cerne do malcoñecido neorrealismo, a pegada da identidade do pobo sobre persoas reais de carne e óso, máis aló de calquera vontade moralizante ou lacrimóxena que semellan buscar estoutros autores.

A composición visual da imaxe será de importancia capital na conformación desta obra de arte. A calidez e sobriedade dos fondos, así como a escasa variedade tonal da imaxe, fará que cada movemento, cada estilización dos elementos do plano, sempre dende a máis absoluta sinxeleza, semellen máxicos, pois acadan un conxunto de imperceptibles atraccións que enlazarán, sen darnos de conta, unhas secuencias coas outras. O silencio, asemade, participa de cheo na conformación dun marco exemplar que lle concede á capacidade connotativa e suxestiva da imaxe completo protagonismo. Ó mesmo tempo, a falla de son e música na meirande parte do filme fará que sintamos, mesmo escoitemos, aquilo que se atopa por tras dos seres que conforman a historia e que nunca poderemos concretar coa racionalidade

que a linguaxe verbal nos ofrece. Así mesmo, a cantiga napolitana que abre o filme e aparece de cando en cando, en pequenos fragmentos, servirá ó autor para contextualizar a acción, creando de novo un distanciamento claro entre o egocentrismo e a arrogancia da parella protagonista e a despreocupación e a desnudez do pobo italiano do Vesubio que manifestará a súa identidade dun xeito tan libre como o canto.

Xa que logo, *Viaxe por Italia* sitúase na culminación que dá sentido á obra do meirande autor que Italia deu ó cinema, que máis adiante se perderá no pouco interesante mundo da televisión, realizando filmes despersonalizados no que as preocupacións místicas e moralizantes primarán sobre a creación artística. Así mesmo, os grandes autores da modernidade, en especial Jean-Luc Godard, (lembrems o comezo de *Viaxe por Italia* e logo pensemos en *Ata o derradeiro folgo*) atoparon neste filme un referente fundamental para a renovación formal que ían ofrecer ó cinema na década posterior ❖❖

[1] Cómpre subliñar o termo occidental pois, catro anos antes, no oriente máis afastado, Yasujiro Ozu viña de realizar un filme supremo, *A fin da primavera*, comezo dunha serie de obras mestras que ían elevar a linguaxe cinematográfica ás máis altas cotas de expresividade



George Sanders e Ingrid Bergman en *Viaxe por Italia*

VIAXE POR ITALIA: FICHA TÉCNICA

Título orixinal: *Viaggio in Italia* **País:** Francia-Italia **Ano:** 1953 **Duración:** 79' **Dirección:** Roberto Rossellini **Guión:** Vitalino Brancati e Roberto Rossellini **Productoras:** Francinex, Italia Film, Junio-Speva Film, Les Films Ariane, S.E.C., SCG, Sveva Junior **Deseño de Producción:** Piro Filippone **Distribuidoras:** Connoisseur Video, Fine Arts Films, Titanus Distribuzione **Música orixinal:** Renzo Rossellini **Fotografía:** Enzo Serafin **Asesor de cor:** Richard Mueller **Montaxe:** Jolanda Benvenuti **Deseño de vestuario:** Fernanda Gattinoni **Idioma orixinal:** Inglés **Axudante de dirección:** Emmett Emerson **Intérpretes:** Ingrid Bergman (Katherine Joyce), George Sanders (Alexander 'Alex' Joyce), Leslie Daniels (Tony Burton), Natalia Ray (Natalie Burton), Maria Mauban (Marie), Anna Proclemer (Prostitute), Jackie Frost (Betty), Paul Müller (Paul Dupont), Françoise Arnoul,

RANCHO NOTORIOUS

A LENDA DE CHUCK-A-LUCK



TEXTO DE DIEGO TEMPRANO ABRUÑEDO

SENDO O WESTERN un xénero moi arraigado na tradición norteamericana atopámonos neste magnífico filme cun caso cando menos singular. A presenza de Fritz Lang como director e de Marlene Dietrich como protagonista transmítelle ó filme un aire xermánico no que o *saloon* se transforma en cabaret. Altar Keane domina os homes, sabe como mantelos no seu sitio e convértese no eixo sobre o que xira o filme, sendo *Rancho Notorious* un *western* feminino.

O papel preponderante da muller por riba do home é un dos puntos de partida do que Nicholas Ray se serve para un dos seus mellores traballos. É que *Johnny Guitar* débelle moito ó filme de Fritz Lang, tanto na forma coma no fondo. A fotografía

en *truecolor* e os decorados confírenlle a estes filmes un aire de irrealidade que os instala no ámbito da lenda. A muller que rexenta un *saloon* no que os foraxidos teñen un lugar onde se agochar ou a canción que actúa coma catalizador narrativo e que imbúe os filmes dun sentimento tráxico son elementos comúns que acentúan o paralelismo entre *Rancho Notorious* e *Johnny Guitar*.

A peza principal, interpretada por William Lee, ten características do cantar de xesta, que leva a narración polo cauce do mito¹. Xa dende o inicio do filme fálanos de como a roda da fortuna nos conduce á traxedia, convertendo as vidas dos personaxes nunha simple historia de *odio, asasinato e vinganza*. O primeiro plano de *Rancho Notorious* amósanos unha parella que se está a bicar. É un intre moi habitual nos finais dos filmes de Hollywood, cheo de harmonía e de ledicia. Vern, un vaqueiro, e a súa moza pensan casar, pero mentres el está a traballar uns bandidos violan e matan a rapaza. Fritz Lang filmao de forma maxistral, en *off* e dende o punto de vista dun neno, a inocencia, que anda a xogar pola rúa. A historia que nos presentaba a canción ó principio xa está en marcha e non pode parar.

A partir de aquí, Vern inicia unha viaxe para atopar o asasino do mesmo xeito que o xornalista de *Cidadán Kane* investiga a vida do magnate interpretado por Orson Welles. Interrogando diferentes persoas que poidan saber algo sobre o crime, oe falar dun sitio chamado *Chuck-A-Luck* e de Altar Keane e Frenchy Fairmont. Cunha estrutura de *flashbacks* vánsenos introducindo no mito dunha muller que se fixo a si mesma e do seu amante. O uso do *flashback* convértese en fundamental porque dá conta de toda a carga mítica de Marlene Dietrich, moito máis achegada a Lola-Lola ou a outro dos personaxes de Sternberg que a calquera das mulleres de John Ford, por exemplo. Por casualidade atopa a Frenchy a punto de ser executado e comete un delicto para entrar en contacto con el. Unha vez no cárcere, ambos conseguen fuxir e Vern descubre que o mito é real². *Chuck-A-Luck* é un universo propio onde Altar Keane acolle os foraxidos e onde as normas se rexen pola mentira e a traizón.

Todo o filme está articulado en torno ó xogo, ó azar, á coincidencia. *Chuck-A-Luck* fai referencia ó xogo da ruleta, pero tamén ó lugar onde se agochan os bandidos. A ruleta está presente ó longo de todo o filme para subliñar ese carácter, de xeito que a amargura do final conecta coa do principio, pechando o círculo que representa *Chuck-A-Luck*.

A fotografía en cores moi intensas fai que o relato ancore nun carácter onírico, irreal, en consonancia coa lenda que se nos está a transmitir. Ademais é un *western* atípico, de interiores, coma *O home que matou a Liberty Valance*. Os exteriores foron rodados en estudio, o que subliña a irrealidade do filme. As vestimentas adoitan ser negras ou verme-

llas, evocando as cores da ruleta da fortuna que controla as vidas dos personaxes. O filme está moi estilizado visualmente.

A mentira é un elemento presente ó longo da narración. Tódolos personaxes menten ou teñen algo que ocultar. En *Chuck-A-Luck* ninguén di o seu verdadeiro nome, a traizón é constante, as trampas xogando ás cartas déixannolo claro. Altar traizo a Frenchy ó se namorar de Vern, mentres que este parece non lembrar a súa vinganza e comeza a sentir algo por Altar. Non embargante, Frenchy semella o máis sincero, o que ten mellor corazón. Ama a Altar, arrisca a súa vida para lle mercar un perfume, mesmo cando escapa do cárcere non se propón matar a ninguén, é respectuoso coa vida dos que o queren matar. O personaxe de Altar é moi ambiguo. Está namorado de Frenchy, pero a intrusión dun elemento novo, máis mozo, fai dubidar do seu amor.

É a aparición dun elemento estraño, Vern, no seo dun lugar no que reina o cotián, o que desencadea a destrución do mito. Altar era considerada unha muller fría e calculadora. Frenchy era o home máis rápido coa pistola. Ó chegar Vern, Altar namórase del e descubrimos que Frenchy tivo sorte nunha ocasión e que mantiña a súa reputación con campesiños que non sabían disparar. A lenda dá paso á realidade, unha realidade que, como cantaba William Lee, se transforma en traxedia.

Neste filme, o uso dos obxectos é fundamental. Igual ca Hitchcock, Fritz Lang fai que os obxectos se convirtan nos donos do encadre. Así, por exemplo, o plano de detalle das botas de Vern ó montar a cabalo fai que o asasino o recoñeza. Pero o elemento fundamental é o broche que Vern lle regala á súa moza. Despois do asasinato, a cámara fai un *travelling* polo corpo da rapaza, pasando polo sitio onde debería ter o broche ata a man baleira. Só co plano da man, Lang amósanos toda a crueldade que sufriu no seu corpo. Nese instante, o espectador percátase de que o asasino será quen teña o broche no seu poder. Despois da chegada a *Chuck-A-Luck*, Vern parece máis tranquilo, case esquecendo o que o trouxo ata alí. Mais isto cambia de súpeto. Na festa de aniversario de Altar, esta comeza a cantar a fermosa *Get away*

*young man*³. Leva un vestido negro cun pano no pescozo. Entón, Altar coloca o pano doutro xeito e revela o broche que leva prendido. Vern dáse de conta e comeza a sospeitar primeiro de Frenchy e despois de tódolos presentes. A cámara móstranolo de forma admirable mediante a montaxe dunha serie de planos das caras dos demais homes refuxiados en *Chuck-A-Luck*.

Nestes intres, sen diálogos, narrando só coa imaxe, é onde Fritz Lang demostra que o seu cinema acadara cotas altísimas por momentos e reivindicase como un dos autores máis importantes da historia do cinema ❖❖



Fritz Lang durante unha rodaxe

[1] Tema que retomarían tanto *Johnny Guitar* coma *O home sen estrela*, a excelente obra de King Vidor, un tanto esquecida hoxendía, pero que ó meu parecer pertence ó mellor do xénero.

[2] “Contáronme tantas cousas de vostede que comezaba a dubidar de que existise”, dille Vern a Altar.

[3] Canción que reflicte moi ben a psicoloxía do personaxe. Altar comeza a namorarse de Vern, un home moito máis novo, pero resítese polo amor que sente por Frenchy.

RANCHO NORORIOUS: FICHA TÉCNICA

Título orixinal: Rancho Notorius **País:** U.S.A. **Ano:** 1952 **Duración:** 89' **Dirección:** Fritz Lang **Guión:** Daniel Taradash, segundo o relato *Gunsight whitman* de Sylvia Richards **Productor:** Howard Welsch **Producción:** Fidelity Pictures para R.K.O.-Radio Pictures **Deseño de produción:** Wiard Ihnen **Música:** Emil Newman **Cancións:** Ken Darby **Fotografía:** Hal Mohr, en *Technicolor* **Asesor de cor:** Richard Mueller **Montaxe:** Otto Ludwig **Dirección artística:** Robert Priestley **Axudante de dirección:** Emmett Emerson **Intérpretes:** Marlene Dietrich (Altar Keane), Arthur Kennedy (Vern Haskell), Mel Ferrer (Frenchy Fairmont), Gloria Henry (Beth Forbes), William Frawley (Baldy Gunder), Lisa Ferraday (Maxine), Jack Elam (Gary), John Raven (Vendedor ambulante), Dan Seymour (Paul), George Reeves (Wilson), Frank Ferguson (o predicador), Rodric Redwing (Rio), Lloyd Gough (Kinch), Francis MacDonald (Harbin), Charles González (Hevia), John Kellogg (o carteiro), Stuart Randall (Starr), Roger Anderson (Red), John Doucette (Whitey), José Domínguez (González), Lane Chandler (Sheriff Hardy), Fuzzy Knight (o barbeiro).



O albergue español

XIXÓN

LONGAMETRAXE: *Lilja para sempre* (Suecia), de Lukas Moodysson. LONGAMETRAXE (PREMIO DO XURADO MOZO): *Lilja para sempre* (Suecia), de Lukas Moodysson. DIRECTOR: Iain Dilthey, por *O Devez*. ACTRIZ: Oksana Akinshina, por *Lilja para sempre* ACTOR Adam Sandler, por *Punch-Drunk Love*. GUIÓN Paul Thomas Anderson, por *Punch-Drunk Love*. DIRECCIÓN ARTÍSTICA *A boa moza* (Estados Unidos). CURTAMETRAXE: *No lago* (Alemaña), de Ulrike van Ribbeck. CURTAMETRAXE (XURADO MOZO): *Lama vermella* (Italia), de Paolo Ameli. CURTAMETRAXE DO DIA D'ASTURIAS (Ex-Aequo): *A través das nubes*, de José Enrique Iglesias Vigil e *Por estar contigo*, de Teresa Marcos. PREMIO ENFANTS TERRIBLES Ó MELLOR FILME INFANTIL: *Como Mike*, de John Schultz. PREMIO ESPECIAL DO XURADO: *Á espera da felicidade*, de Abderrahmane Sissako.

40 FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA

UN TEXTO DE JAVIER CUEVAS

A 40ª edición do Festival Internacional de Cinema de Xixón constituíu, como as súas precedentes, unha selecta mostra do panorama cinematográfico independente actual. Con presenza de obras provintes dos cinco continentes, na sección oficial puidéronse ver obras interesantes. E, sobre todas elas, destacan dúas: a sueca *LILJA PARA SEMPRE* e a iraní *CADEA DE MULLERES* (Zedan-e Zanan). A primeira obtivo un éxito rotundo, conciliando o Xurado Internacional e o Xurado Mozo ó galardoala co premio ó mellor filme. A segunda, non embargante, marchou sen premio ningún.

O ALBERGUE ESPAÑOL

O festival arrincou coa *premiere*, fóra de concurso, da francesa *O albergue español*, de Cédric Kaplisch. Un filme que, pese a pertencer a unha compañía independente, non cumpre coa imaxe alternativa. Escúdase na novidade de tratar as bolsas Erasmus, cando o único relativamente novidoso é realizar un filme na que os seus personaxes falen en distintos idiomas. A temática, a mesma que en calquera das comedias de estudantes, e o filme ten a trampa de contar co gancho de Audrey Tautou, pero nunha interpretación bastante pobre.

PUNCH-DRUNK LOVE

Con *Punch-Drunk Love*, Paul Thomas Anderson

(*Magnolia, Boogie Nights, Cigarros e Café*) presenta unha obra delirante sobre un esquizofrénico atafegado polas súas sete irmás e unha chantaxe dunha operadora dun teléfono erótico. O único que o pode curar é o amor que sente pola personaxe que interpreta Emily Watson. A tolemia do protagonista apóiase nunha boa dirección artística, na que se combinan cores moi vivas, e tamén na banda sonora de Jon Brion. Adam Sandler obtivo o galardón ó mellor actor.

AMOR DE XOGUETE

Amor de xoguete, de Harry Sinclair, é unha revisión neozelandesa das *screwball comedies*, coa única diferenza de que, no cine de hai cincuenta anos, os protagonistas non eran infieis. A trama dá voltas unha e outra vez e algunhas das escenas raian o absurdo, como na que descubrimos que a protagonista, Kate Elliot, se pecha a comer cereais caducados na súa despensa cando está deprimida. É precisamente a interpretación de Kate Elliot a máis destacada do filme.

A BOA MOZA

En *A boa moza*, de Miguel Arteta, Jennifer Aniston abandona a comedia para demostrar que pode protagonizar un drama con bos resultados. Trátase dun filme costumista que retrata o fastío nun pequeno pobo da América profunda e a oportunidade de fuxir que se lle presenta ó seu protagonista, tendo para iso que abandonar unha persoa da que xa non está namorado pero pola que sente un profundo agarimo. Curiosamente, o argumento inicial é o mesmo que o de *O devezo*, traballo de licenciatura na Filmakademie Baden-Württemberg para o escocés Iain Dilthey. Unha muller atrapada nunha sociedade retrógrada e casada cun reverendo que a despreza. A posta en escena é mellor que a de Arteta, pero Dilthey cae nun traballo excesivamente academicista.

GOMSHODEH DAR ARAGH

Unha das propostas máis exóticas e á vez divertidas foi a curda *Gomshodeh dar aragh*, de Bahman Ghobadi, autor de *No tempo dos cabalos bébedos* (filme co que conseguiu a Cámara de Ouro no Festival de Cannes e o Premio Especial do Xurado na 38ª edición do Festival de Xixón).

Un vello e coñecido músico curdo comeza a busca da súa muller tempo despois de que esta o abandonara. Ritmo moi vivo, apoiado pola música, o tránsito constante de personaxes e a sucesión de situacións cómicas, todo iso con avións bombardeando por enriba das súas cabezas. Nótase que Ghobadi foi axudante de dirección de Abbas Kiarostami (*O vento banos levar*), aínda que o seu estilo está máis próximo ó delirante de Emir Kusturika.

DOUS AMIGOS

Dous amigos constitúe a primeira incursión no cinema para o actor e director teatral Spiro Scimone, que codirixe este filme co actor Francesco Sframelli (*O home das estrelas*). Contan a historia de amizade entre dous compañeiros de piso que practicamente non se falan nin teñen moito en común.



Amor de xoguete



Lilja para sempre

MARISCO

A habitual mostra de cine asiático foi *Marisco* (*Haixian*), ópera prima do escritor Zu Wen e que pasará ó esquecemento. Wen desaproveita o xogo que pode dar a relación entre unha prostituta que se quere suicidar e un policía corrupto, caendo repetidamente en tópicos e non desenvolvendo abondo os personaxes, de xeito que os seus comportamentos resultan absurdos.

Á ESPERA DA FELICIDADE

Á espera da felicidade (*Heremakono*), é se cadra unha boa mostra do crisol cultural que a organización do Festival empirra en amosar, pero, ó contrario que *O albergue español*, o filme de Abderrahmane Sissako non cae no doado nin usa trucos para ser máis comercial. *Á espera da felicidade* retrata un pequeno pobo na costa de Mauritania. Dende un moderno forasteiro que chega

para se despedir da súa nai até un emigrante chinés que montou un caraoque.

CADEA DE MULLERES

A directora iraní Manijeh Hekmat acudiu a Xixón para presentar *Cadea de mulleres* (*Zendan-e Zanan*), unha obra de denuncia baseada no traballo de campo que Hekmat realizou nos cárceres de mulleres do Irán e que lle custou ser perseguida polo goberno de Irán. O filme céntrase na relación entre a nova directora da cadea e unha presa política, inter-



A boa moza



Dous amigos

pretada de maneira excelente por Roya Nonahali. O filme, sinxelo, ten o gran mérito de non aburrir nin un só momento a pesar de ter que se limitar a relatar o que ocorre nun escenario tan reducido durante varios anos. O seu pase no Festival tivo éxito de crítica e público e, paradoxalmente, o filme non se levou ningún premio.

LILJA PARA SEMPRE

Lilja para sempre foi sen dúbida o mellor filme do Festival. Lukas Moodysson (*Fodida Åmål*) non era un descoñecido en Xixón, de onde xa levara cinco galardóns por *Xuntos* en 2000. Na edición de

2002, igual que na aquel ano, o seu filme pechaba a sección oficial, co que nas butacas do Teatro Jovellanos se escoitaban comentarios de que sería a gañadora mesmo antes do seu pase. Nesta edición foron tres premios. Dos tres, polo que máis se alegraron a crítica e o público foi polo de Mellor Actriz para a moi moza Oksana Akinshina, quen interpreta a Lilja, unha nena de 16 anos que foi abandonada pola súa nai “nun lugar que algunha vez foi a URSS” -Moodysson escolleu Moldavia para a rodaxe, pero non quere centrar a trama nun escenario concreto- e ten que arranxarllas para malvivir. A historia desenvólvese ó estilo dos contos infantís e, coma nestes, combínase a traxedia esgazada coa idea de escapismo. A ambientación musical reflicte a imaxe da Europa do Leste, predominando o metal e o tecno rusos.

ERA UNHA VEZ NAS MIDLANDS

Unha nova mostra do realismo social británico clausurou, fóra de concurso, a cuadrexésima edición. *Era unha vez nas Midlands*, de Shane Meadows, conta a historia de Jimmy, un forasteiro que volve ó Nottingham natal para reconquistar a súa amada. A estrutura é propia dos clásicos do *western* e na banda sonora predomina o *country*. Desta vez, o realismo é menos social ca nunca, e esquécese por completo da problemática laboral. Os personaxes non aparentan ter problemas económicos. As boas actuacións de Robert Carlyle e Kathy Burke e a reaparición de Ricky Tomlinson non maquillan o odioso personaxe que interpreta Rhys Hans, máis propio para un filme con Ben Stiller.

CURTAMETRAXES

No apartado de curtametraxes da sección oficial o nivel foi moito máis baixo que no das longas. Obras como *O pequeno Dickie*, máis propias dun programa de refritos en televisión, fan preguntarse se existe un proceso de selección eficaz para as curtametraxes. Nesta sección destacan tres filmes. *Sra. Meitlemeibr*, ópera prima de Graham Rose que baralla a posibilidade de que Hitler sobrevivise véndose obrigado a se travestir durante a posguerra para pasar desapercibido. A estética está próxima á de filmes como *Delicatessen* ou *Brazil*. Aitzol Aramaio tamén presentou o seu primeiro traballo como director, *Terminal*, unha comovedora historia de amor imposible entre un home que despacha billetes de autobús e unha prostituta drogadicta. Por último, en *Trocado*, Pierre Monnard realiza unha adaptación do cómic *O d a que cambiei meu pai por dous peixes de cores*. A estética do cómic orixinal conséguese gracias a unha combinación estraña de cores vivas, e os distintos personaxes están ben caracterizados. Trátase dunha obra innovadora que, igual cás dúas curtametraxes anteriores, marchou de Xixón coas mans baleiras. ::

47 SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE VALLADOLID



Amén (Constantin Costa-Gavras, 2001)

SEMINCI 2002

LONGAMETRAXES **ESPIGA DE OURO:** Doces dezaseis (Ken Loach) **ESPIGA DE PRATA** Tempos felices (Zhang Yimou) **PREMIO ESPECIAL DO XURADO** O guía (Rolf de Heer) **NOVO DIRECTOR** Diego Arsuaga (O derradeiro tren) **ACTOR** Federico Luppi, Héctor Alterio e Pepe Soriano (O derradeiro tren) **ACTRIZ** Jie Dong (Tempos Felices) e Adriana Ozores (A vida de ninguén) **FOTOGRAFÍA** Barry Ackroyd (Doces dezaseis) **DOCUMENTAL** Ser e Ter (Nicolas Philibert) **FIPRESCI** Tempos Felices (Zhang Yimou) **PREMIO DO PÚBLICO** Rabbit-proof fence (Phillip Noyce)

CURTAMETRAXES **ESPIGA DE OURO** Agardarei o seguinte... (Philippe Orreindy) **ESPIGA DE PRATA** Suceso de inverno (Dirk Beliën) e Tempo (Per Carleson) **PREMIO ESPECIAL DO XURADO** De Mesmer, con amor ou Té para dous (Salvador Aguirre e Alejandro Lubezki) **FIPRESCI** Agardarei o seguinte... (Philippe Orreindy) **PREMIO DO PÚBLICO** Revolución (Martin Rosete)

TEXTOS DE IVÁN VILLARMEA

PROYECCIONES Ó SERVIZO DA INFRAESTRUTURA ECONÓMICA

DENDE HAI BASTANTE tempo, boa parte dos filmes que compiten na sección oficial de Valladolid proceden dos grandes festivais europeos. Esta fórmula deu bos resultados ó comezo, artellando unha rede de directores fieis, “da casa”, que visitaban Valladolid tras presentar os seus traballos noutros lugares. É o caso, por exemplo, dos irmáns Dardenne, Atom Egoyam, Robert Guédiguian ou Ken Loach; participantes nesta edición e gañadores da Espiga de Ouro en anos anteriores. Esta característica provocou que as estreanas se fixeran máis escasas, limitándose na súa maioría ó campo do cinema hispanoamericano. Deste xeito, a Seminci convértese no segundo, terceiro ou cuarto acto da carreira artística dun filme, funcionando en realidade como porta de entrada ó mercado cinematográfico español. É dicir, participar neste festival é máis unha cuestión das distribuidoras que dos directores, é un

investimento económico antes ca un lanzamento artístico. Poucas diferencias hai entón entre a Seminci e a sección Zabaltegi de Donostia. Entre as dúas repártense a colleita do ano para testar a súa rendibilidade, deixando como única recompensa para o cinéfilo a posibilidade de ver, en versión orixinal e cuns meses de adianto, a maioría de filmes de interese que encherán a carteleira ó longo da tempada. Por estes motivos, se xulgásemos a entidade de Valladolid como festival só pola sección a concurso, o resultado sería bastante pobre.

Outra cousa son as seccións paralelas (*Punto de Encontro, Tempo de Historia, Arte/Grand Format, Docs in Europe, Spanish Cinema*) e as retrospectivas (Wong Kar-wai, Basilio Martín Patino, *Polonia país invitado, Escuelas de Cinema: UCLA*). A oportunidade de ver ou de recuperar traballos relevantes de difícil acceso troca o xuízo negativo tirado da programación oficial. Disque nestas seccións se atopa a cualidade dun festival. Segundo esa norma, a diversidade das propostas situaría esta edición nun bo lugar. O problema está no molesto costume de saturar o espectador cunha cantidade excesiva de filmes. A pretenciosidade fai imposible seguir todas as seccións e obriga a facer escollas parciais ::

SECCIÓN OFICIAL LONGAMETRAXES

O FILLO, último traballo dos irmáns Dardenne, foi sen dúbida o mellor filme a concurso, sendo tamén un dos mellores desta tempada. A súa ausencia no palmarés, así como a mala acollida que recibiu dalgúns sectores da prensa e do público, amosan o desinterese e a incompreensión que deben aturar as novas formas. Mesmo os festivais, suposto fogar da vangarda, sofren o andazo das convencións. Calquera obra que se alonxe do canon aceptado será tratada con desconfianza. Resulta ilóxico que a Seminci premiara no seu ano *A promesa* (terceira realización dos belgas) e que agora ignore *O fillo*, cando este filme continúa e supera a fórmula da súa antecesora.

Ademais desta xoia, cómpre nomear *Ararat* (Atom Egoyan) e *Tempos felices* (Zhang Yimou) entre o máis salientable do festival, aínda que os dous son filmes con erros, lonxe das grandes obras dos seus creadores. Pola súa banda, *O guía* (Rolf de Heer) e *As irmás da Magdalena* (Peter Mullan) foron agradables sorpresas, mentres que *Marie-Jo e os seus dous amores* (Robert Guédiguian), *Doces dezaseis* (Ken Loach), *Amén*. (Costa-Gavras) e *Ken Park* (Larry Clark e Ed Lachman) son traballos cando menos dignos e interesantes.

Respecto ó palmarés, a unánime elección de Ken Loach como gañador da Espiga de Ouro proba o conservadurismo do festival. Paréceme esaxerado louvar a repetición dunha fórmula que xa superou o seu cumio, por moi eficaz que sexa. Os premios para Zhang Yimou (Espiga de Prata, Mellor Actriz e FIPRESCI) son máis aceptables tendo en conta o nivel da competición; mentres que os recibidos por *O derradeiro tren* (Mellor Novo Director e Mellor Actor) semellan máis o resultado do seu exhibicionismo emocional ca dos seus méritos cinematográficos. Por último, o Premio Especial do Xurado para *O guía* é unha decisión curiosa.

AMÉN

Constantin Costa-Gavras

O COMBATIVO Costa-Gavras arremete neste traballo contra a pasividade do Vaticano nos tempos do holocausto xudeu. É un tema polémico (segue habendo moitas rúas adicadas a Pío XII no Estado español), que de seguro lle deu unha boa caixa; pero a súa condición de filme de tese limita a proposta, prexudicada por un posicionamento superficial. A súa forza atópase no guión, sólido e efectivo, que co seu ritmo crea toda a tensión que lle falta ás imaxes,

demasiado académicas. Salientar a segunda liña temática do filme, a historia do químico e oficial das SS Kurt Gerstein. Este personaxe presenta unha complexidade ausente no resto da historia, reforzada pola boa interpretación de Ulrich Tukur. A súa esquizofrenia entre o que fai (subministra o gas Zyclon B) e o que pensa (repulsión ó exterminio) é o verdadeiro punto de interese do filme.

O GUÍA

Rolf de Heer

BO FILME DE AVENTURAS, con algúns toques de *western*, rodado no deserto australiano. Conta a historia de tres brancos e o seu guía aborixe que, en 1922, perseguen outro nativo acusado de asasinato. Este (tópico) argumento permítelle facer unha denuncia do racismo da época e das vexacións que aturou a raza aborixe. Noutro nivel, de maior interese, retrata as complexas relacións de poder que se establecen entre os personaxes, malia estar os catro bastante estereotipados. Grandes planos xerais enfatizan o protagonismo dos espazos abertos (a paisaxe coma personaxe), sempre acompañados por música a xeito de voz en off, a través das letras das cancións. A reiteración destes recursos pode cansar; xusto ó contrario das sorprendentes elipses pictóricas que se producen nos intrínsecos de maior tensión. Estes cadros, pintados por un artista aborixe, substitúen as imaxes violentas enriquecendo o texto visual.

TEMPOS FELICES

Zhang Yimou

UN CINCUENTÓN obsesionado co matrimonio tenta casar cunha muller obesa. Míntelle dicindo que é o dono dun hotel e a muller, máis interesada nos cartos ca no amor, colócalle a filla cega do seu anterior marido. O protagonista, coa axuda dos amigos, tentará manter ante a rapaza a ficción creada. A partir dun argumento tan alambicado, Zhang Yimou filma unha historia tenra mais non ridícula, mérito escaso nas comedias contemporáneas. Para acadar ese ton, rexeita tanto o preciosismo de *A lanterna vermella* como a cursilería de *O camiño a casa*. Desta vez os encadres son máis funcionais e as interpretacións máis espontáneas, xa que Yimou quere contar unha historia lúdica e sinxela. As anécdotas teñen máis forza que o relato principal, e o seu carácter urbano concorda co dinamismo narrativo. Mesmo hai espazo para filtrar algunhas denuncias sociais (pobreza, soidade, arribismo, crise). Mágoa que o final estea mal resolto e que abuse da influencia de Chaplin (a relación con *Lucas da cidade* é evidente).

O FILLO

Jean-Pierre e Luc Dardenne, 2002

A CÁMARA dos irmáns Dardenne é o ollo do espectador. Como tal, cambalea arredor das escenas que rexistra, perseguindo con discreción o corpo de Olivier Gourmet durante 103 minutos. Nós estamos alí, canda el, escoitando a súa respiración e lendo os seus pensamentos. Os belgas empregan con intelixencia a cámara, converténdoa nunha testemuña discreta, fuxindo do efectismo. Esa cámara agarda tras das portas, sempre detrás do corpo do actor, ollando de esguello o misterioso rapaz que desencadea o conflito. A historia avanza co mínimo movemento facial do protagonista. A fisicidade de Olivier Gourmet é o mellor xeito de transmitir información, cousa que non elimina os diálogos. A través deles o espectador recibe, cada dez ou quince minutos, os datos que precisa para comprender o argumento.

O fillo é un filme de silencios e de emocións, cunha narración dilatada que permite ó espectador experimentar, vivir, cada sentimento que aparece nas imaxes. Non faltan voces desencamiñadas que acusen os Dardenne de manierismo, mesmo hai quen confunde o seu depurado estilo coas propostas do Dogma 95 (como se os dinamarqueses fosen os únicos que empregan a cámara en man). Tamén están os que non conseguen entrar no filme e logo se aburren; os que consideran que o filme é demasiado longo, sen comprender que ese é o tempo que precisa a historia para espertar a sensibilidade do público. Minuto arriba, minuto abaixo, a ollada da cámara trascende a obxectividade inicial para agasallarnos con todo o mundo interior dos personaxes. Os Dardenne constrúen un filme case interactivo. Podemos imaxinar o monólogo interior que agacha o silencio de Olivier. Segundo avanza a historia e aumenta a información, o espectador ten na súa man todos os elementos que precisa para reconstruír a vertixinosa corrente de consciencia dos personaxes.

Sería ridículo explicar a trama. Como moito, pódese dicir o punto de partida: Olivier, profesor de carpintería nunha escola que busca reeducar adolescentes conflictivos, rexeita no seu taller un novo alumno. El di que xa ten suficientes alumnos, pero dende ese intre todos os seus actos estarán condicionados pola presenza do rapaz. A cámara acompaña o protagonista pola escola, nun labirinto de corredores e escaleiras, sempre detrás do rapaz. Son planos moi pechados, co obxectivo fixo nas fráxiles costas de Olivier (como xa ocorría en *Rosetta*), e moi dinámicos. Non hai ningún plano xeral no filme, nin tampouco planos fixos. Como moito un plano estático duns segundos cando o protagonista fixa a súa vista. A cámara transmite co seu nerviosismo o estado de tensión permanente que vive nesas días o

carpinteiro. A planificación e a posta en escena (debedoras dun sólido guión) son, nese sentido, excelentes. O motivo que consume a Olivier desvelarase ós corenta minutos, mais xa non é cousa miña contalo. Hai pistas de sobra ciscadas polo filme.

A filmografía dos belgas, aínda reducida, acadou un oco na avangarda cinematográfica contemporánea. Gañar a Palma de Ouro en Cannes é, nestes tempos, máis un deber (un trámite) ca un mérito en si mesmo; pero os Dardenne poden sentirse fachendosos: *Rosetta* foi o premio máis arriscado dos últimos anos (¿consecuencia de ter a David Cronenberg como presidente do xurado?). Personalmente, prefiro *O fillo* a *Rosetta*, por unha cuestión de base. Os dous filmes parten da descrición naturalista dunha realidade social conflictiva. A diferenza está en que en *Rosetta* a historia péchase sobre o personaxe, mentres que en *O fillo* a historia envolve os perso-



Olivier Gourmet en *O fillo*

naxes, cóntase a partir deles pero proxéctase máis aló. Isto emparella *O fillo* con *A promesa*, terceiro filme dos Dardenne e presentación en sociedade, onde tamén se desenvolve un conflito concreto dentro do que se definen os personaxes¹. Empregando as palabras de Laura G. Pousa (nun texto colgado na rede), os directores parten da crónica social para logo facer unha análise antropolóxica.

A descrición dos procesos mentais tanto de Olivier como do rapaz avanza moi paseniño. A dilatación temporal permite rexistrar as diferentes fases da súa relación, así como contrapoñer a curiosidade crecente de Olivier co seu resentimento. A repulsión que sente cara ó rapaz convive a un tempo cun forte desexo de comprendelo. Aínda que o carpinteiro bote o rapaz da súa aula, rematará por achegarse a el. Ó mesmo tempo, o rapaz precisa dalguén que lle axude a volver ó mundo real, e busca a relación con Olivier. O espectador agarda un enfrontamento dende que coñece o conflito, pero os personaxes

[1] *A promesa* comezaba describindo unha situación social, a explotación dos inmigrantes, para que unha vez exposta xurda o conflito. *O fillo* comeza *in media res*. Este aparece dende a primeira escena, e a situación social vaise describindo, nun segundo plano, mentres avanza a historia.

aínda non están preparados para chegar a el. A cámara dos Dardenne capta a súa delicada evolución a partir de tímidos contactos: o rapaz preguntándolle un enderezo a Olivier, os dous comendo bocadillos nun aparcamento, o traballo da aula, a viaxe cara ó bosque... Pero aínda enfatiza máis os seus forzados contactos físicos: cando o rapaz lle tende a man a xeito de despedida, Olivier rexéitaa; ou cando o rapaz lle pide a Olivier que sexa o seu tutor, este non pode responder.

O personaxe de Magali, ex-muller de Olivier, funciona como conexión cun pasado nunca explícito, pero que pouco a pouco imos intuindo polos comportamentos da antiga parella. Ademais, Magali encarna unha posición oposta á de Olivier ante o conflito.

No longo bloque da viaxe en coche, a tensión dos diálogos e dos silencios acada o punto álxido. Olivier tíralle da lingua ó rapaz mentres tenta controlar a súa xenreira. Nestas escenas hai un momento de abraiante virtuosismo técnico: cando o rapaz, amolado polo sono, pasa do asento dianteiro ó traseiro... ¡a cámara pasa, á súa vez, do asento traseiro ó dianteiro, dentro do coche, co coche en marcha! Non embargantes, e a pesar da miña admiración, a posta en escena do filme é moi transparente, en absoluto exhibicionista. A forza da historia engaiola o espectador, máis atento ós personaxes que ós movementos de cámara.

Esta clase de posta en escena integradora é un mérito escaso no cinema contemporáneo, agás en casos puntuais como *A pianista*. Por veces semella que estamos condeados á cámara fixa cando se quere primar o contido, ó tempo que trala experimentación formal só se agacha o baleiro. Por sorte, suficientes directores ocupáronse por desmentir esta falacia.

O filme remata do único xeito posible, cun plano que non podía ser máis lúcido. Despois da catarse moral, onde conflúen vinganza e redención, os Dardenne rodan en plano fixo unha paisaxe cotiá, rutineira. No seu cinema, realista sen concesións (ningún artificio que embeleza as grises cidades belgas), os sentimentos non poden sublimarse, non hai fuxidas exóticas nin golpes de efecto. O mundo exterior ten que ficar igual, pero a arte xa non é o espello reflectante do que falaba Stendhal

NOTA: O 30 de outubro do ano 2002 aparecía no xornal *ABC* unha crítica deste filme asinada por Félix Iglesias. Reproduzo unha pasaxe na que o autor, cun estilo moi discutible, localiza á perfección algúns puntos fortes da obra... que para el son defectos imperdoables:

“... atascados [os irmáns Dardenne] porque é a interpretación de Olivier Gourmet a que conduce o filme, e iso é moito delegar; atascados porque o dilema vital que se formula o pai non está no filme senón no patio de butacas, e iso é moito delegar; e atascados porque dende o principio ata o remate o único que evoluciona é o espectador, e iso é moito delegar...”

Título orixinal: Le fils. **Dirección e guión:** Jean-Pierre e Luc Dardenne. **Fotografía:** Alain Marcoen. **Montaxe:** Merie-Hélène Dozo. **Dirección artística:** Igor Gabriel. **Producción:** Denis Freyd, Jean-Pierre e Luc Dardenne para Les films du Fleuve e Archipel 35. **Reparto:** Olivier Gourmet (Olivier), Morgan Marinne (Francis), Isabella Soupart (Magali), Rémy Renaud (Philippo), Nassim Hassaïni (Omar), Kevin Leroy (Raoul), Félicien Pitsaer (Steve), Fabian Marnette (Rino), Jimmy Deloof (Dany). **Nacionalidade:** Francia-Bélxica. **Ano:** 2002. **Duración:** 103 minutos.

AS IRMÁS DA MAGDALENA

Peter Mullan

PETER MULLAN era coñecido como actor polos seus traballos en *O meu nome é Joe* ou en *Trainspotting*, pero ninguén lle supuña habilidade para a dirección. Con este filme, gañador do festival de Venecia, describe a cruel existencia dentro dos reformatorios eclesiásticos irlandeses para mulleres *impuras*. É un tema incómodo para sociedades católicas coma a nosa, onde aínda perviven moitas prácticas machistas sen cuestionar. A cámara de Mullan é contundente. As primeiras secuencias, onde se relata con exemplar economía narrativa a entrada no convento das tres protagonistas, amosan un gran sentimento cinematográfico, malia empregar máis adiante unha posta en escena dependente de recursos convencionais. Ademais, conta cun guión moi sólido, quizais o mellor do filme, e cunhas interpretacións empáticas: dende a forza das protagonistas (Anne-Marie Duff, Nora-Jane Noone) á sutileza da nai superiora (Geraldine McEwan).

KEN PARK

Larry Clark e Ed Lachman

A PARTIR DUN guión incisivo e dunha sobria posta en escena, xa presentes en *Mozos* (o lanzamento cinematográfico do fotógrafo Larry Clark), este filme describe as prácticas sexuais dun grupo de *skaters* adolescentes. Tamén, ó igual ca *Mozos*, ergueu polémicas ó seu paso; desta vez pola representación, por veces pornográfica, da sexualidade. Pero, a diferenza

do nomeado filme, **Ken Park** tenta argumentar as causas da conduta dos seus personaxes. A historia pode ser máis complexa, pero o xuízo moral reduce o seu alcance. De tódolos xeitos, por riba da dureza das imaxes, haille que recoñecer a Clark e Lachman intres moi lúcidos. Por exemplo, na derradeira escena, unha rapaza embarazada négase a abortar e preguntalle ó seu mozo se preferiría que seus pais o abortasen. Ironía: a primeira escena do filme é o suicidio dese mozo.

MARIE-JO E OS SEUS DOUS AMORES

Robert Guédiguian

ROBERT GUÉDIGUIAN confesaba na súa rolda de prensa que ós dezaioito anos lía a Marx polo día e a Goethe pola noite. O seu último traballo parte do romantismo alemán, pero non esquece describir o medio social no que viven os personaxes. Marie-Jo (noutra gran interpretación de Ariane Ascaride) é unha muller de clase media-baixa namorada de dous homes (os familiares Jean-Pierre Darrousin e Gérard Meylan). Ela é incapaz de escoller, xa que ninguén a preparou para unha situación que, tradicionalmente, só vivían os patriarcas burgueses. A envolvente escritura de Guédiguian permítelle ó espectador entrar na historia e comprender o conflito. Con todo, o compoñente político non desaparece. Para o marsellés xa non hai grandes historias colectivas, así que neste filme tenta contar unha historia de individuos enmarcados nun medio social. No fondo, todo é político, aínda que no discutible final o director prefira a cómoda evasión, a través dun rexistro tráxico, antes que resolver con coherencia a trama.

DOCES DEZASEIS

Ken Loach

UN RAPAZ ESCOCÉS quere construír unha vida familiar perfecta para cando a súa nai saia da cadea (desexo tristemente capitalista, hai anos que o proletariado occidental deixou de ser revolucionario). Precisa cartos, polo que entra no perigoso negocio do tráfico de drogas. O resultado vai ser a súa degra-

dación moral. Este é o argumento do filme gañador da Espiga de Ouro, a versión que Ken Loach ofrece da difícil situación dos adolescentes obreiros. A historia non sae dos límites pechados do xa clásico modelo Loach que, desta vez funciona, pero tamén amosa o seu esgotamento formal. Dende que o director británico traballa co guionista Paul Laverty o modelo fortaleceuse. Agora as súas historias seguen unha progresión narrativa férrea, que pode dar bos resultados dramáticos coma neste caso, pero que carece da liberdade que tiña **Riff-Raff**, onde a suma de anécdotas compuñan un cadro máis espontáneo e intenso. Algunhas escenas de **Doces dezaseis** conmoven pola súa intensidade, pero moitas outras caen no sensacionalismo. Salientar, no seu favor, a atinada elección de Martin Compston como protagonista, así como a dalgúns actores secundarios (William Ruane, o colega ou Annmarie Fulton, a irmá).

NALGURES



Ariane Ascaride en **Marie-Jo e os seus amores**

EN ÁFRICA

Caroline Link

A GAÑADORA DO ÓSCAR ó mellor filme en lingua non inglesa, esa esmola do Capital ó que eles entenden como cinematografías subdesenvolvidas, é unha historia de xudeus que viaxan a Kenia para fuxir do nazismo (nada puideron Kaurismäki nin Yimou fronte ó poder do lobby xudeu). A súa ambientación exótica cae nalgúns tópicos ó estilo **Memorias de África**, comezando pola dilatada duración. Son dúas horas e media, tediosas, de relato clásico, case rancio, inmovilista na forma e no contido. Pola súa banda, a trama non pasa dunha mestura de novela iniciática (a narradora é unha rapaza que vai medrando) e de saga familiar.

SECCIÓN OFICIAL CURTAMETRAXES

A MAIORÍA dos traballos presentados a concurso eran simples bromas máis ou menos ocorrentes, e mellor ou peor resoltas. Entre as propostas máis acadadas atópase a gañadora da Espiga de Ouro e candidata ó Óscar á mellor curtametraxe de ficción, **Agardarei o seguinte...** En catro escasos minutos de duración desenvolve con moita soltura unha situación patética e tenra á vez: unha muller, tristeira, entra nun vagón de metro. Pouco despois entra un esmolante que, en troques de pedir cartos, pide o amor dalgunha muller. O seu persuasivo discurso está ben escrito e interpretado. O director combina planos do esmolante cos da muller, cada vez máis ilusionada. Prefiro non revelar cal é a broma, o truco, posto que nela reside a forza da historia; pero é un remate emocionante e ben levado. Outras das curtametraxes premiadas, coma **Tempo** ou **De Mesmer, con amor ou Té para dous** tamén son bromas de correcta factura, pero máis dependentes da graza final que doutra cousa. A curta sueca, cando menos, ten unha boa posta en escena e montaxe (narra o cronometrado espertar dunha parella); mais na curta mexicana (**De Mesmer, con amor...**) a dependencia é extrema, e aínda por riba a graza é bastante estúpida.

Personalmente, a curtametraxe de animación **A pedra da tolemia** foi a miña preferida. Este traballo, que xa participara no festival de Cannes, parte do cadro de O Bosco **Extracción da pedra da tolemia**. A acción desenvólvese nun grotresco hospital medieval onde un médico observa unha operación na que ó paciente se lle extrae a nomeada pedra. Cada plano está construído cun grande sentido cinematográfico, coa vontade de transmitir a maior cantidade posible de información que enriqueza o relato. As súas imaxes están cargadas de ideas e de humor. Ademais, hai un envexable dominio das técnicas de animación, así como un bo uso do encadre e da montaxe.

A maiores, outros títulos interesantes desta sección foron, ó meu xuízo, **Malcom**, unha delicada historia de amor paterno-filial, cunha boa composición do personaxe principal; e **Os anxos** (Julien Leloup, Francia), outro retrato de adolescentes violentos con vocación expositiva: amosa as consecuencias (violencia) procurando as causas (conflitos familiares, baixa autoestima, autoafirmación), pero evitando emitir calquera xuízo moral [Curiosamente esta curta ía emparellada con **Doces dezaseis**, coa que compartía o tema pero non o enfoque] ❖❖

ariel

BOLETÍN DE CINEMA EN GALEGO

PUNTOS DE VENDA

CINECLUBES

Cineclubes de Compostela, Padre Feijoo de Ourense, Lumière de Vigo, Cineclubes Pontevedra, Cineclubes de Cangas, Adega de Vilagarcía, Cinematógrafo de Salceda de Caselas, A Calexa de Monforte, ...

BARES E LOCAIS DE COPAS

Compostela: Miúdo, Modus Vivendi, Conga 8, Bar-Tolo, Piraña, Malas Pécoras, A Reixa, A Medusa, Camalea, Casa das Crechas, Atlántico, Camalea, Cachán, O Cabaliño do Demo, Borriquita de Belem, Matadero, DeNoche, Embora **Ourense:** O Moucho, El Renque, Serie B, Auriense, Torgal.

LIBRARÍAS

A Coruña: Abraxas (Compostela), Anxeriz (Ames), Arenas (A Coruña), Arte e Xogos (Ordes), Ártico (Compostela -a carón da Sala Yago-), Arume (Ordes), Boo (Ames), Brañas (Carballo), Do Campus (Ferrol), Cándido (Rianxo), Candea (Compostela), Carballido-1 (A Coruña), Cento Voando (Sada), Central Librería-1 (Ferrol), Librería do CGAC (Compostela), Ciberespacio (A Coruña), Codeli (A Coruña), Colón (A Coruña), Couceiro (Praza do Libro-A Coruña), Couceiro (Ronda de Outeiro, 132, A Coruña), Couceiro (Ronda de Outeiro, 248, A Coruña), Couceiro (República Salvador-Compostela), Cousas (Ribeira), Cucada (Boiro), Cunqueiro (Pontedeume), Didacta (A Coruña), Donín (Betanzos), Encontros (Compostela), Estraviz (Ferrol), Fábulas (Boiro), Follas Novas (Compostela), Fonseca (Compostela), Fojo (Ortigueira), Formatos (A Coruña), Galicia (Narón), Gallaecia Liber (Compostela), Gallardo (Muros), Goya (A Coruña), Inoa (A Coruña), Jaime Vilaboi (As Pontes), Kómic (Compostela), A Libreira (Cambre), Limiar (Ferrol), Loroño Lasiana (Noia), Lume (A Coruña), Máinomen (Bertamiráns-Ames), Margaride (Cedeira), Mariá e Balteira (Compostela), Mestura (Cee), Mayso (Compostela), Molist (A Coruña), Mosquera (A Coruña), Do Neno (As Pontes), Nós (A Coruña), Outeiral (Pobra do Caramiñal), Palavra Perduda (Compostela), Papelera Ferrolana (Ferrol), Parrado (Melide), Pedreira (Compostela), Pensamentos (Padrón), Pondal (Laracha), Quijote (Ferrol), Retrincos (Rianxo), Riber (Sigüeiro), Roget (Vimianzo), Sar (Padrón), Sargadelos (Ferrol), Sargadelos (Sada), Sargadelos (Compostela), Sementeira (Muros), Sisargas (A Coruña), Trazos (Baio), Umbe (Cambre), Trazos (Cee), Universitias (Compostela), Xiada (A Coruña), Xomel (Curtis)

Lugo: Aguirre (Lugo), Alvite (Mondofredo), Canducha (Burela), Ana Luz (Cervo), Comercial Auma (Burela), Balmas (Lugo), Basanta Xove, Biblos (Lugo), Celia (Quiroga), Central (Chantada), Comercial Bahía (Foz), Fraiz (Lugo), Galicia (Sarria), Gráficas Santiago (Ribadeo), Mapa (Monforte), Martí nez (Taboada), Minerva (San Cibrao-Cervo), Pelayo (Monforte), Pérgamo (Lugo), Platero (Lugo), Porta da Vila (Viveiro), Sarga (Monforte), Sargadelos (Lugo), Segrel (Vilalba), Trama (Lugo), Vence (Chantada)

Ourense: Abella (Celanova), Dasairas (Verín), Eixo (Ourense), Epi (Carballiño), Internacional (Ourense), Káthedra (Ourense), Marfranch (Ribadavia), Murciego (O Barco), Nenos (Allariz), A Nova (Ourense), La Región (Ourense), Saigueiros (Ourense), Sargadelos (Ourense), Stylo (Ourense), Tanco (Ourense), Torga (Ourense)

Pontevedra: Alberte Quiñoi (A Estrada), Alborada (Moaña), Amador Pérez (Redondela), Andel (Vigo), Arco Iris (Moaña), Arousa (Vilagarcía de Arousa), La Artística (A Estrada), Aurora Pombo (Vilanova de Arousa), Babel (Vigo), Besada (O Grove), Biblos (Tui), Cartabón (Vigo), Carro (Cambados), Cervantes (A Guarda), Cervantes (Vigo), Escolma (Pontevedra), Faro (A Estrada), Filgueira (Caldas de Reis), Gaivota (A Toxa-O Grove), Gran Vía (Vigo), Iris (Tui), Libroteca (Vigo), Librouro (Vigo), Limiar (Vilagarcía de Arousa), Mañán (Vigo), Mapa (Nigrán), Maraxe (Cangas), Maresa (Cuntis), Maxtor (Vigo), Michelena (Pontevedra), Molière (Redondela), Pampín (Vilagarcía de Arousa), Paz (Pontevedra), Paz (Porriño), Pili (Silleda), O Pontillón (Moaña), Raíces (Lalín), Retrincos (Redondela), Riveiro (Chapela-Redondela), Santana (Baiona), Sargadelos (Barcelona), Sargadelos (Madrid), Sargadelos (Pontevedra), Sargadelos (Vigo), Seoane (Pontevedra), Universitaria Sur (Vigo), Versus (Vigo), Vilafer (Cangas), O Xardín (Caldas de Reis)

Catalunya: Sargadelos (Barcelona) **Euskal Herria:** Metrópolis

A propia xenealoxía de Atom Egoyan serve como advertencia á hora de achegarse ós seus filmes: director canadiano de orixe armenia e nado no Cairo. Fíxose coa sona de artista hermético dende os seus primeiros filmes, *FAMILIAR MÁIS ACHEGADO* (1984), *FAMILY VIEWING* (1987) e *PARTES CONTRATANTES* (1989). Nestes traballos xa aparecen as futuras constantes do seu cinema: perso-naxes infelices asolagados pola ausencia, investigación sobre a familia como núcleo social, búsqueda da identidade, desordes sexuais, atmosferas saturadas, narración fragmentada en segmentos xustapostos, mestura de imaxes procedentes de diferentes soportes (vídeo, cinema, fotografías)... O *LIQUIDADOR* (1991), onde continuaba aprofundando nesa liña abstracta, valeulle a Espiga de Ouro no festival de Valladolid e supúxolle o primeiro contacto co público do Estado español. O seu seguinte filme, *CALENDARIO* (1993), é un precedente da actual *ARARAT* no tratamento do tema armenio; pero será con *EXÓTICA* (1994), unha síntese existencialista do mellor do seu estilo, cando o seu nome entre no canon (gracias, en parte, ó premio FIPRESCI en Cannes). Logo virá *O DOCE PORVIR* (1997), un filme complexo e envolvente, de delicada beleza. Adaptación dunha novela de Russell Banks (pasada pola reinterpretación de O frautista de Hamelin), resultou ser a súa obra máis premiada. Gañou, entoutros, o Gran Premio do Xurado en Cannes e outra Espiga de Ouro. Mesmo en Hollywood se lles ocorreu darlle dúas nominacións ós Óscar. Para rematar, *A VIAXE DE FELICIA* (1999), penúltimo dos seus filmes, é unha curiosa mestura entre thriller e conto de fadas, rodado nunha Inglaterra postindustrial cun Bob Hoskins como entenededor psicópata-ogro.

¿Por que sempre emprega estruturas complexas, con moitas tramas paralelas e continuas rupturas temporais, para contar as súas historias?

Cando escribo, preciso crear historias orgánicas. Non podo pensar nelas de xeito lineal. Cada personaxe obrígame a negociar a súa propia historia segundo a vou desenvolvendo. E eu teño que atopar o xeito de facer accesibles todas esas experiencias. Unha das razóns polas que me atraía *A viaxe de Felicia* era que se trataba dunha historia sinxela sobre dúas persoas, polo que eu cría que podería traballar cunha estrutura lineal. Pero unha vez dentro, cando comecei a escribir, alí estaban todas aquelas experiencias, e eu precisaba integralas. Así que, unha vez máis, por necesidade, a historia cobrou tales dimensións. Todo isto soa a método científico, mais non o é. No fondo, encántame a idea de flotar arredor dos meus personaxes para ver como eles mesmos se organizan. É ese xeito orgánico no que se me aparecen as historias.

ENTREVISTA CON ATOM EGOYAN



FRAGMENTOS DE IDENTI DADE

ENTREVISTA DE IVÁN VILLARMEA

¿Por que a perda (de identidade, dunha persoa) é un dos seus temas habituais?

O ser humano parte dunha situación de perda e encamiñase cara á recuperación. Non existe unha felicidade inmediata. Teño especial interese nos complicados rituais cos que os homes nos enfrontamos á perda. Abráame como nos complicamos a vida á procura dun camiño cara á recuperación



Ararat

Francis, un dos personaxes do seu filme *Exótica* tiña unha postura existencialista ante a vida.

¿Segue vixente o existencialismo?

Segundo Francis, a miúdo dicimos que non pedimos nacer neste mundo. Pero a pregunta non é “quen che pediu que naceses”, senón máis ben “¿quen che pide que sigas vivo?”. Somos definidos por quen nos precisa, polo que temos que atopar un xeito de ser útiles. Para fixar o noso equilibrio emocional precisamos sentir que cumprimos unha función.

¿Segue a ser un descoñecido en Canadá?

Alí hai outra caste de conversas, porque estamos absorbidos polo modelo estadounidense. Moita xente sabe como me chamo, quen son e que fago; mais non viron ningún dos meus filmes. Para min é importante que se fale do meu traballo, pero os espectadores canadianos compáranos co cinema estadounidense. O público está completamente infectado pola máquina de soños que é ese modelo. Cústalle moito conceptualizar o seu propio produto cultural. En Europa non hai esa mesma presión.

¿Por que triunfa o modelo estadounidense?

Desgraciadamente vivimos nunha época na que a xente pensa en termos de branco e negro. Hai que assimilar tanta información que o público reacciona negativamente ante a complexidade. Pero, por

suposto, a miña responsabilidade como artista é loitar contra iso.

¿Aínda lle queda confianza no público?

O gran privilexio do cinema é o compromiso do espectador de formar parte da experiencia durante dúas horas. Na televisión, como a xente pode escoller a canle, este compromiso sería impensable. Ese é o potencial co que eu traballo: a xente ten que achegarse ó cinema, vai con ese compromiso, e tentará aproveitalo ó máximo.

Os seus filmes esixen un espectador atento, consciente ¿Que reaccións busca no seu público?

O espectador ten a gran responsabilidade de extraer tódolos elementos para logo darlles sentido. A historia non é só algo que ti contas, senón que ten que haber alguén que a reciba. E as historias só se lle deben contar a quen estea preparado para escoitalas. A forma de recibilas e o porqué da recepción son tan importantes coma o porqué do emisor.

Vostede traballa á marxe da industria. Entrégalle directamente á distribuidora un produto final

¿Que rexeita deses modos de produción?

As *previens*, por exemplo, son moi problemáticas; porque o filme pode ser manipulado polos distribuidores. Poden presionar o director para que faga cambios. É noxento, especialmente agora, porque calquera rapaz pensa que é un experto en cinema. Pero a resposta que teñen para un produto rematado, que non poden cambiar, é diferente. Estou certo de que o próximo paso será baixar os filmes da rede e montalos un mesmo.

A CUESTIÓN ARMENIA

¿Que procuraba con *Ararat*?

É un filme moi persoal. Teño a sensación de que é unha oportunidade única para contar unha historia que debería ser o máis enciclopédica posible. E o espectador, para ben ou para mal, experimenta esa sensación. Non é nada sinxelo achegarse ó tema armenio, que é increíblemente complicado pola súa natureza. Se algo causa un forte impacto no noso mundo agardamos que haxa consecuencias. Neste caso, a consecuencia é pórse na posición da vítima.

¿Como formulou a representación da identidade armenia?

Como é unha cultura tan descoñecida, eu quería explicar tanto o seu hermetismo (xa que pasou moito tempo agochada) como a vivencia plena que dela teñen os seus membros. Un exemplo é a historia do pintor Gorki¹. Durante moitos anos non se soubo que era armenio, porque atravesou numerosos cambios de identidade, e mesmo de aparencia.

O espectador ten a gran responsabilidade de extraer todos os elementos para logo darlles sentido

Así, amosando a súa verdade, descubro tamén parte da natureza da súa identidade; que é a natureza da comunidade armenia. Especialmente no caso da súa negación. Para min, a creación de calquera cultura é unha composición subxectiva feita a partir de elementos individuais. Aqueles elementos precisos para construír algo coherente. Penso que na versión final do filme pode verse todo o que me parecía esencial, mesmo cando algunhas escenas poidan semellar un pouco complicadas. Tiven que rexeitar escenas na sala de montaxe, pero non porque fosen prexudiciais, senón porque o filme se facía longo.

¿Como recibiron os armenios este filme?

A comunidade armenia tivo unha reacción moi apaixonada. Pode dividirse entre aqueles que ven o filme e que o interpretan; e aqueloutros que soñaron durante oitenta e cinco anos con ver estas imaxes. Eu buscaba a primeira reacción, pero non podo negar a forza visceral da segunda. O filme estase a converter nun acontecemento nacional na propia Armenia, onde se estreou hai cinco semanas.

Hai poucos relatos sobre a historia de Armenia...

É o noso destino. A historia de Armenia é abraiante. Está cargada de interese pero, ó mesmo tempo, é moi descoñecida. Iso fai que a experiencia de ver este filme sexa aínda máis profunda, máis impactante. Porque non sabes nada de Gorki. Ademais, estou certo de que agora haberá unha pésima resposta pola banda dos turcos. Dirán que todo é mentira. Eu non penso entrar no debate, pero é unha situación única, que os espectadores non volverán experimentar. Eles, cando vexan o filme, van ter unha reacción e rematarán confundidos. ¿A quen queren crer? ¿Por que queren crelo? ¿Realmente precisan crelo? A dimensión deste filme convértese nalgo máis metafórico que a simple proxección na pantalla.

¿Cal é a opinión dos turcos que viron o filme?

A reacción turca tamén está dividida. Os críticos que escriben dende fóra de Turquía foron quen de interpretar o filme de xeito constructivo. Para eles, os personaxes son estereotipos, o tema está pasado de moda e deberíamos avanzar. Pero dentro de Turquía o filme está demonizado, e a min téñenme por un propagandista de masas. Non sei como seguirá este debate ❖❖

ARARAT

Atom Egoyan, 2002

O DIRECTOR CANADIANO recupera no seu último filme a memoria armenia, ó investigar a persistencia nas xeracións actuais do trauma que supuxo o xenocidio deste pobo. [Este acontecemento é o vértice arredor do que converxen os numerosos personaxes do relato: un aduaneiro, un director de cinema, un pintor, unha historiadora da arte, dous amantes e un actor turco. A narración, fragmentaria e envolvente (marca de estilo do director), permite superpoñer estas seis historias e conseguir que funcionen. Nos seus mellores momentos, Ararat trascende o tema armenio para afondar nos problemas de identidade das sociedades multiculturais. Malia todo, o director séntese moito máis cómodo nas escenas ambientadas no presente ca nas do pasado. A presión por ilustrar a memoria colectiva faulle perder o pulso. As escenas históricas, se ben encaixan con intelixencia no relato, están rodadas cunha posta en escena ancorada nos modelos do cinema histórico convencional. Iván Villarrea



Atom Egoyan

Atom Egoyan nin sequera puido entrar en Turquía para rodar imaxes do monte Ararat. Na rolda de prensa que concedeu trala estrea en Valladolid explicou que as imaxes que se ven dese monte no filme están tomadas dende os dous lados da fronteira. As da cara turca, rodadas con cámara dixital, débellas a un amigo seu que subornou os vixiantes. O filme ten difícil a estrea en Turquía. Para Egoyan sería un soño, pero só vía posibilidades de proxectala no festival de E s t a m b u r g

Entrevista realizada durante a Seminci de 2002
Traducción de Óscar Iglesias

[1]

Protagonista (real) dunha das principais liñas temáticas do filme. Un pintor que, na súa infancia, presenciou o xenocidio armenio de 1915 e sobrevivió. Un inacabado retrato da súa nai, que saía posando co propio pintor (sendo este rapaz), evoca aquel suceso e o impacto que lle provocou. Ó mesmo tempo, o cadro funciona como eixo narrativo entre as diferentes historias.

[2]

O exterminio de dous millóns de armenios a mans do exército turco no ano 1915 é un dos episodios máis esquecidos da Primeira Guerra Mundial, triste precedente para o holocausto xudeu]

Con polo menos unha decena de títulos estimables, Jacques Tourneur pode que nunca esté considerado entre os grandes autores do cinema pero soubo desenvolver un estilo moi persoal dentro da engranaxe dos estu-

Jacques **TOURNEUR**

O PODER DA SEDUCCIÓN

UN TEXTO DE DIEGO TEMPRANO ABRUÑEDO



Jane Greer en *Retorno ó pasado*

dios hollywoodienses como un profesional máis que como artista. Ten unha obra moi irregular, non é un director á marxe do sistema nin escribía os seus propios guións, sen embargo trátase dun director de culto. No estudio que lle adicamos a continuación tentaremos desvelar algunhas das claves da súa enigmática e apaixonante obra, cuns apuntes sobre o seu estilo profundamente visual e a análise dos cinco filmes, que na miña opinión, mellor representan a poética do cinema de Tourneur.

ALGÚNS DATOS BIOGRÁFICOS

NADO EN PARÍS o 12 de novembro de 1904, Jacques Tourneur medrou entre Francia e os Estados Unidos. Fillo do gran director Maurice Tourneur, hoxe esquecido e coa totalidade da súa obra totalmente descoñecida para a maioría, comezou no cinema de montador dos filmes de seu pai. Despois de varias longametraxes en Francia vai ós Estados Unidos, onde traballa facendo curtametraxes de recheo da programación da Metro e como axudante de dirección en varios filmes. O labor facendo curtametraxes seralle moi útil para aprende-lo oficio e a economía narrativa que logo desenvolverá no seu cinema. Un dos momentos máis importantes da súa

carreira é a filmación de secuencias como segunda unidade de *Historia de dúas cidades* de Jack Conway, cando coñece a Val Lewton, un dos artífices do seu despegue. Tras varios anos facendo curtas e filmes de pouca categoría ficha pola R.K.O. para dirixir unha serie de filmes de terror de baixo orzamento producidos por Val Lewton. Esta unión resultou moi fructífera, tanto a nivel artístico como económico.

O cinema de terror naqueles anos estaba dominado pola Universal. Eran filmes con grandes medios baseados na presenza dalgún monstro coma Drácula, Frankenstein, a Momia, o Home Lobo,... e onde a maquillaxe era un aspecto fundamental. Pero tras anos de secuelas e imitacións a fórmula foise esgotando e o poder de asustar o público foise perdendo. Un caso aparte foi Tod Browning que, pese a

facen filmes adscritos ó estudio, ten no seu haber obras da categoría de *O descoñecido* (1927) ou *Monstros* (1932), filmes moito máis elaborados, inquietantes e grotescos.

Mais ó principio dos 40, a R.K.O., coas producións de Val Lewton e a dirección de Tourneur como máximo expoñente, ía renova-lo xénero de forma radical para non morrer asfixiado entre as capas de maquillaxe e efectos especiais primitivos, profundando na psicoloxía dos personaxes e do propio espectador. Xuntos firman tres filmes estupendos: *A muller pantera* (1942), *Eu camiñei cun zombi* (1943) e *O home leopardo* (1943).

A partir de 1943, Tourneur frecuentou tódolos xéneros, alternando filmes de serie B con grandes producións, dende o cinema negro en *Retorno ó pasado* (1947) e *Berlín Express* (1948), as aventuras en *O lume e a frecha* (1950) ou *Anne das Indias* (1952), pasando polo bélico en *Días de gloria* (1944), a volta ó fantástico suxerido en *A noite do demo* (1957) ata a parodia de Roger Corman en *A comedia dos terrores* (1963). Tamén realizou traballos para a televisión, especialmente en series. Era un asalariado máis dos estudos e nunca rexeitou un guión¹.

Cando tivo guións sólidos coma os tres que filmou xunto a Lewton, o de *Retorno ó pasado* ou *Anne das Indias*, os resultados foron excelentes. Pero cando a base literaria era deficiente e o caos na produción era patente, no caso de *A batalla de Maratón* (1959) ou *A cidade baixo o mar* (1965), non había moito que facer para impedir o desastre.

Tras este derradeiro fracaso abandonou o cinema, en parte obrigado pola falla de produtores que confiaban nel, con varios proxectos que deixou sen levar a cabo. Morrería doce anos despois, o 19 de decembro de 1977 en Bergerac (Francia)

ESTILO

NUNHA DAS ESCENAS de *O malo e o feroso* de Vincente Minnelli, o produtor Jonathan Shields (Kirk Douglas) e o director Fred Amiel (Barry Sullivan) deben traballar no seu primeiro filme que por orde do estudio se debe titular *A maldición dos homes pantera*. Contan con poucos medios, algo que se pon de manifesto no departamento de vestiario, onde o encargado lles presenta cinco figurantes vestidos cuns disfraces de pantera realmente penosos. Pouco despois, na sala de proxección, comezan a discutir sobre a realización do filme. Shields preguntase que é o que o público quere ó ver un filme destas características. “Veñen a ter un medo de morte”, contesta o director “¿E que é o que lles pode asustar ata ese punto?”, di Shields apagando a luz. “¡A escuridade!”. Porque a escuridade ten vida en si mesma. Na escuridade tódalas cousas cobran vida. Non

necesitan amosar os homes pantera, que por outra banda farían rir o espectador, senón suxerir sen mostrar e xogar co medo que o espectador ten ante o que non coñece.

Ante eses produtos de baixo orzamento, que non poden contar con grandes efectos especiais, a imaxinación xoga un papel importantísimo e mediante a suxestión enriquece o produto en lugar de utilizar maquillaxes e vestiario que probablemente envellecerían mal.



Eu camiñei cun zombi

Esta escena ilustra claramente a relación entre dous dos máis grandes mestres do cinema, o produtor Val Lewton e o director Jacques Tourneur.

A conxunción de dúas personalidades desta entidade revolucionou o xénero fantástico dende a definición do termo, considerando a esencia do fantástico como a introducción do inexplicable no seo da normalidade cotiá. Pero en Tourneur a introducción do anormal non se fai de xeito explícito, senón de forma elíptica, abstracta, sen mostrar os elementos causantes do medo. “A creación da sensación de medo faise a través da suxestión, capaz de producir o medo ante o descoñecido e incognoscible, precisamente facendo uso dunha poética da ausencia e mediante alusión indirecta ás causas do medo”²

Os seus primeiros filmes serán de terror e de baixo orzamento, algo que influirá moito no seu estilo. Posiblemente o poderoso estilo visual de Tourneur sexa algo propio del, pero quizais sexa o resultado da conxunción dos poucos medios dos que dispuña e do magnífico equipo³ co que tivo a sorte de traballar. Este feito fai que filme cunha grande economía de medios. Deste xeito, a elipse convértese nun elemento moi habitual e que delimita as coordenadas polas que se move o seu cinema, cun desenvolvemento narrativo sinuoso e zig-zagueante, delimitando os anacos de memoria que parece representar o relato e reforzando o carácter onírico xa exposto pola fotografía e a iluminación.

[1] Excepto cando lle impuxeron que un actor de ollos azuis como Rod Taylor debía interpretar un indio.

[2] Karloff, Boris. Prólogo da colección de novelas *Tales of terror* (1943)

[3] Os fotógrafos Nicholas Musuraca e J. Roy Hunt, o guionista DeWitt Bodeen, o decorador Albert S. D'agostino e o músico Roy Webb.

A iluminación, de clara herdanza expresionista, recorre a miúdo ás sombras, que non son só ambientais, para reflectir a psicoloxía dos personaxes, producindo unha sensación de anguria e un poder hipnótico fóra do común.



Simone Simon en *A muller pantera*

Pero o máis atractivo do cinema de Tourneur é a súa ambigüidade. Nos seus filmes nada queda claro. As cousas non son tan sinxelas como aparentan. Ó final temos a dúbida de se realmente existe o sobrenatural ou todo está no noso interior e o irreal non é máis ca un produto da nosa imaxinación. O xogo de luces e sombras entre o que mostra e o que non, o que aparentamos e o que realmente somos, cambia a nosa concepción como espectadores e invítanos a elixir entre renunciar a descubri-lo misterio ou cambia-la nosa concepción do real e do imaxinario, do natural e do sobrenatural e alonxarnos da lóxica arraigada nas nosas mentes dende cativos.

[4]

A falla de medios provocou que os primeiros filmes de Tourneur reutilizasen o vestuario e os decorados doutros filmes do estudio.

Deste xeito, *A muller pantera* desenvolve varias escenas na maravillosa escaleira do filme de Orson Welles *Os magníficos Ambersons*

Coma en *Os paxaros* de Alfred Hitchcock, ignoramos as causas do terror, non sabemos o porqué dos ataques dos paxaros. Tentamos atopar unha explicación racional, pero ó pouco tempo vémonos na obriga de abandonar debido a que non atopamos as relacións de causa-efecto ás que a nosa mente está afeita.

Outro aspecto revolucionario nas propostas tourneurianas foi a modernidade con que tratou os personaxes femininos. Ocupando un lugar central na súa obra, e habitualmente tratados cun pouso de amargura, as mulleres están, normalmente, condeadas á maior das soidades, sen posibilidades de levar unha vida normal e con relacións amorosas destinadas a fracasar. Son mulleres *diferentes*, discriminadas polo seu entorno; pola obsesión con ancestrais

supersticións, co sexo ou por ser mortas-vivintes ou habitar un contexto propio de homes (*Anne das Indias*). Son mulleres que viven na desgracia e que só teñen unha saída: a morte como medio de liberación.

Tourneur ten un gusto especial pola imaxe, onde a palabra está subordinada e prefere deixar cabos soltos a filmar escenas explicativas. Un cinema no que todo ten un aire misterioso e irreal e que convirte o seu director no poeta do lado escuro do ser humano.

A MULLER PANTERA

FRONTE Ó BAIXO ORZAMENTO⁴ o máis aceitado é disimulalo. Isto é o que deberon pensar Val Lewton e Jacques Tourneur á hora de levar a bo porto un proxecto como *A muller pantera*. Nunca sabemos o que farían con grandes medios na Universal, quizais nunca chegarían a desenvolver un estilo baseado na suxestión e na ocultación das causas do medo, pero o certo é que unha serie de circunstancias fixeron posible que este filme revolucionara a linguaxe cinematográfica.

O filme trata dunha muller de orixe serbia, Irena Dubrovna (Simone Simon), que se transforma en pantera se perde a virxindade, pero as súas metamorfoses nunca chegan a facerse explícitas, insinúanse, incluso se xoga coa posibilidade de que todo sexa un produto da imaxinación dunha muller celosa, mentalmente trastornada e que unha vella superstición europea estea moi arraigada no seu subconsciente.

O traballo do grande operador Nicholas Musuraca subliña a psicoloxía escura e torturada dos personaxes. O uso das sombras é realmente xenial, como a sombra en forma de gato que ameaza a gaiola do paxaro ou a sombra do pano que Irena leva na cabeza trala consulta no psiquiatra e que semella mostrar as orellas dun felino.

O poder hipnótico que desprende o traballo de Musuraca ten o seu punto culminante en dúas escenas excepcionais. A primeira transcorre pola rúa. Alice, que está namorada de Oliver, o home de Irena, vai camiño da casa. Parece que alguén a está a seguir. O estilo de Tourneur adquire o seu máximo esplendor visual coa aparición do inimigo invisible e a ameaza do fóra de campo. A secuencia está reforzada pola iluminación das farolas, que proxectan sombras inquietantes. O fóra de campo adquire a importancia que necesita mediante o uso do son. Os pasos que se escoitan tras de Alice multiplican o poder da secuencia e a tensión que xa de por si ten.

A segunda escena é similar pero transcorre nunha piscina. Alice dispónse a nadar un pouco cando aparece Irena entre a escuridade. O medo fai que Alice reaccione tirándose á piscina. Musuraca imprímelle á secuencia un estilo misterioso reforza-

do polo reflectir da luz na auga, nunha das imaxes máis fermosas do filme. Outra vez o son é moi importante, xa que a escuridade impídenos ver. Semella que Irena adquiriu a forma de pantera, mais non temos a certeza pois non vemos máis ca sombras. De súpeto algo atravesa o noso campo de visión de forma inquietante⁵. Cando volve a luz vemos a Irena. Non sabemos se realmente se transformou en pantera ou a imaxinación nos xogou unha mala pasada. A ambigüidade do filme adquire aquí un nivel máis elevado. Ó principio non sabemos se a maldición é real ou todo está na mente de Irena, pero agora o resto dos personaxes comezan a dúbida se realmente se convirte en pantera.

O filme trata os personaxes femininos alonxándose dos tópicos do xénero. Fuxe de mulleres obxecto que se asustan con facilidade e móstranos unha muller condeada á soidade debido a que é diferente. A intrusión doutra muller, sen escrúpulos á hora de roubarlle o marido, presenta un tema latente en todo o filme, o medo ó estranxeiro. Non hai outra saída que liberarse do estraño para poder formar unha familia típica norteamericana.

Tendo en conta a enorme influencia que a psicanálise freudiana tivo en todo o cinema americano da época, e posto que *A muller pantera* é un filme que profundiza claramente no aspecto psicolóxico do terror aludindo a temores non identificados ou descoñecidos por nós, como a escuridade e o que cobra vida dentro dela, un aspecto como a sexualidade ou a falla dela convértese nun nexo entre as teorías psicanalíticas e o filme. Son continuas as alusións sexuais, incluíndo uns diálogos suxestivos que inexplicamente foron permitidos polo “código Hays”. A superstición das mulleres-gato oculta un caso de obsesión neurótica de raíz sexual moi similar ó descrito por Alfred Hitchcock en *Marnie* (1964)⁶. Isto provoca un estado de insatisfacción no seu home, que ve como non pode consuma-lo casamento, tralo que trata de buscar consolo nos brazos de Alice.

Tourneur asóciános a Irena coa pantera mediante elegantes movementos de cámara. As elaboradas elipses conseguen facer máis inquietante a historia e,

reforzadas pola iluminación, confírenlle ó filme un carácter onírico no que as distintas escenas semellan anacos de memoria, cousas que lembramos sen saber como relacionalas e que nos fan dúbida do noso estado de consciencia. Tendo en conta que a ambigüidade se mantén ó longo de todo o filme, incluso despois del, chegamos á conclusión de que todo o noso pensamento racional esvaece e fai que nos cuestionemos que é real ou imaxinario e que pode ser que todo o anormal que vemos non sexa máis ca unha zona escura das nosas mentes.

EU CAMIÑEI CUN ZOMBI

O SEGUINTE PROXECTO da parella Lewton-Tourneur seguiu a profundar no fantástico, se cadra dun xeito menos radical, como indica Miguel Marías no seu estudio sobre o tema⁷. Se o fantástico é a introdución do anormal, do inexplicable dentro dun contexto de normalidade, *A muller pantera* é moito máis fiel a este patrón debido a unha maior verosimilitude ambiental, é dicir, a normalidade na que se introduce o irreal é moito máis crible no filme protagonizado por Simone Simon, posto que a calquera persoa lle resulta máis *normal* Nova Iorque que Haití ou un ambiente de clase media norteamericano ca unha illa caribeña onde se desenvolven feitos coma o rito vudú. Por iso *A muller pantera* “potencia a forza de choque entre o real e o imaxinario e polo tanto o impacto no espectador”.

Outro dos factores que fai máis complexa *A muller pantera* é a orixe do inexplicable. Mentres que a ameaza de *Eu camiñei cun zombi* é externa, o entorno estraño, os zombis, por moito que se reviren os acontecementos, a situación nunca chegará a ser tan angustiada como a de Irena, xa que o perigo externo (a maldición das mulleres gato) “ten a virtude de introducirse nela”. Así, Irena tenlle medo á maldición, á aparición da muller gato e a todo o que a relacione coa superstición, pero tamén ten medo de si mesma, de ser posuída e de se transformar en pantera, facéndolles dano ós seres que ama.

Mais *Eu camiñei cun zombi* ten unha textura diferente, irradia un lirismo do que a súa predecesora carece. O tema da muller pantera está presente en Jessica, muller en estado de inconsciencia que cumpre un papel similar a Irena, un inconvinte para que o seu home ame outra muller. A solución é a mesma para as dúas, a morte liberadora cun estoque para Irena e coa frecha cravada no mascarón de proa que preside a mansión dos Rand para Jessica, confirmando a morte xa existente.

O fermoso traballo que fai J. Roy Hunt, que substitúe a Musuraca na fotografía, reforza a poética do filme creando unha atmosfera inquietante raian-do o enfermizo. Pero se hai un carácter onírico neste filme é polas numerosas elipses e a falta de escenas

[5] Trátase do puño de Tourneur, o que fala da economía de medios como unha declaración de principios.

[6] É dicir, frixidez, lesbianismo latente.

[7] MARÍAS, MIGUEL. “Acercamiento al cine fantástico de Jacques Tourneur” *Dirigido por* nº 44, páxs. 36-40

Ten un gusto especial pola imaxe, onde a palabra está subordinada e prefire deixar cabos soltos a filmar escenas explicativas.

explicativas, algo habitual en Tourneur, que fai que o fluxo narrativo sexa sinuoso, moi confuso e cheo de lagoas que dificultan a súa total comprensión pero que o fan moito máis misterioso e atractivo.

Todo o filme está imbuído por unha poética visual delirante. A impresionante presenza de Jessica, coa mirada perdida no limbo, os seus inquietantes paseos nocturnos, o zombi que pasea polas noites e que parece ver máis aló da porta do inferno, os continuos cánticos e os tambores que soan durante a noite (outravolta o son como medio de infundir terror no espectador) e a final incursión nos terreos prohibidos a través dunha xungla cun tratamento que recorda o Murnau de *Amencer*.



Jane Greer e Robert Mitchum en *Retorno ó pasado*

Todo é moi sinistro e misterioso. A propia relación entre os irmáns Rand, ámbolos dous namorados de Jessica, a enfermeira a través da que coñecemos a historia, tan perdida coma nós porque non acaba de comprender o que pasa, ou o trovador que pon algo de luz no noso camiño. Pero como é habitual en Tourneur, ó final do filme non sabemos moi ben se Jessica é realmente un zombi ou ten unha enfermidade mental ou se a Doutora Rand practica o vudú para castigar a súa nora polas infidelidades ou cal é a relación de Jessica co seu home e o seu cuñado.

Igual ca en *A muller pantera*, a fronteira entre mito, superstición e ciencia é moi difusa e a dúbida non desaparece despois de remata-lo filme; mantense unha ambigüidade que non afunde baixo as augas do mar, coma Wesley Rand co corpo da súa cuñada Jessica entre os brazos despois de a matar-liberar, nun plano que resume o lirismo que preside toda a longametraxe.

[8] En concreto, este episodio é realmente confuso. O que se conta é tan complexo que é moi difícil enterarse de todo o que pasa. Coma nun pesadelo, hai zonas escuras ás que non temos acceso.

RETORNO Ó PASADO

DESPOIS DA TRILOXÍA do fantástico con Lewton, o estudo decide que dúas personalidades tan excepcionais poden triunfar tamén por separado. Val Lewton continuará coa serie de filmes de terror, mentres Tourneur segue o seu camiño, demostrando, logo de varias obras irregulares, que os traballos anteriores non foron só froito do talento de Val Lewton.

Filme alonxado da serie B, como demostra o presuposto de 700.000\$ e sesenta días de rodaxe, con localizacións en exteriores no Lago Tahoe, San Francisco ou Acapulco. Unha duración de 97 min. fronte ós 73 e 68 min. respectivamente das dúas primeiras obras para a R.K.O.

Tourneur abandona o fantástico para achegarse ó cinema negro cun filme excepcional. Considerado sempre entre o mellor do xénero, *Retorno ó pasado* conserva moitas das constantes do cinema de Tourneur levadas aquí ó extremo. A fotografía de Musuraca, co que volve a colaborar tralo seu traballo en *A muller pantera*, crea unha atmosfera completamente irreal. A ambigüidade é tal que o chan baixo os nosos pés esvaece para deixarnos nun terreo no que pode pasar calquera cousa e no que os acontecementos se enguedellan de tal xeito que varios visionados do filme seguen sen nos aclarar os puntos máis escuros do relato.

As constantes do xénero están sublimadas e levadas ó terreo que máis lle interesa ó director de orixe francesa. A contraposición entre campo e cidade como metáfora da pureza contra a corrupción está moi ben introducida. Nos primeiros planos do filme, Jeff (Robert Mitchum) e Ann (Virginia Huston) están de pícnic ó lado do río. Os planos xerais transmiten un sentimento de paz e liberdade, rodeados de natureza e vexetación. Non embargante, esta situación ideal vese alterada coa chegada do rapaz xordomudo, que trae malas novas. En cambio, as escenas en San Francisco⁸ reflicten todo o contrario: o vicio e a corrupción das almas. Ademais o emprego do *flashback*, novidade no cinema de Tourneur, vén subliñar o carácter onírico da fotografía. Despois do *flashback*, Jeff regresa literalmente ó pasado.

A iluminación de Musuraca é xenial. A simplicidade da pelexa entre Jeff e o seu ex-socio, entrevista gracias ás sombras que se proxectan sobre a cara de Kathie (Jane Greer) ou os bicos entre Jeff e Kathie entre a escuridade que son parte do romanticismo da situación, pero tamén do destino ó que se ven abocados, son dous dos momentos máis destacados ó respecto.

Os personaxes están definidos con moita minuciosidade, cuns diálogos cargados de ironía e cun cinismo presente sobre todo en Jeff⁹, pero tamén no personaxe do matón. Ann, a moza de Jeff, decátase

de que o seu amor non ten futuro, como as heroínas tourneurianas, e non pode máis que resignarse e ficar cun home ó que non ama. Tamén destaca o tratamento do personaxe xordomudo, botando man dun estilo moi visual, subordinando o son, acorde coa súa percepción sensorial.

Pero a verdadeira columna vertebral do relato é Kathie Moffat, excepcional Jane Greer. Nas primeiras escenas vémolos relacionada cunha ruleta, metáfora do seu comportamento cambiante. A súa aparición no café *La mar azul* é inolvidable, xurdindo de entre a escuridade como un soño, algo irreal, toda vestida de branco, coma un anxo que vén salvarnos da mediocridade. E toda a secuencia de Acapulco está contaxiada polo ambiente cálido e húmido do lugar, nos seus encontros con Jeff na praia, coa luz da lúa iluminando as redes dos mariñeiros, e co seu cabelo abaneado pola brisa mariña. O *flashback* introducenos unha muller fermosa, pero unha vez que desaparece non contamos con volvela ver. Pero é coa aparición de Kathie como *de entre os mortos* cando Jeff regresa ó pasado entrando nun estado de vertixe emocional. Sobre todo trátase dunha muller que enfeitiza os homes, que os manexa ó seu antollo, pero é “unha folla que o vento leva dun sumidoiro a outro” e aínda así atraenos, fascínanos, namóranos e queremos crer nela a pesar de que sabemos que máis cedo ou máis tarde traizoaranos. É que Kathie actúa coma un demiurgo, aprópiase do papel de Tourneur para manexa-los fíos que suxeitan o resto de monicreques que ten ó seu redor, tecendo unha arañeira na que os personaxes e nós mesmos quedamos atrapados, hipnotizados ata que Kathie Moffat decida desprenderse de nós.

ANNE DAS INDIAS

O EIXO SOBRE O QUE XIRA este atípico filme de aventuras é o sacrificio dunha muller por amor. *Anne das Indias* afástase das constantes do xénero na busca de novos camiños polos que transitar. Tres factores definen o filme diferenciándoo do resto de producións similares. O protagonismo dunha muller dentro dun contexto eminentemente masculino, a historia de amor, que deixa de ser un ingrediente obrigado polo estudio para se apropiarse da esencia do relato, e o tono pesimista e a amargura que se estende por todo o filme.

A capitana Anne Providence (Jean Peters) namórase de La Rochelle (Louis Jourdan), pero o seu amor é imposible pola aparición da muller del. A historia é ben coñecida polos afeccionados ó cinema de Tourneur. Unha muller que se afasta do común¹⁰ atopa o amor, pero a súa condición atípica fai que a súa relación amorosa estea condenada ó fracaso. A única saída, como forma de liberación, é o sacrificio.

Pero neste filme a amargura creada no espectador e o tono tráxico e premonitorio destacan por

Ó final quedamos coa dúbida de se realmente existe o sobrenatural ou se todo está no noso interior e o irreal non é máis que un produto da nosa imaxi- nación.

riba de todo, tanto que ata o temible pirata Barbanegra, antigo amigo de Anne e logo rival, non pode evitar un sentimento de tristeza.

Consecuente coa perfección habitual, Tourneur cuida os detalles ó máximo. Dende a iluminación e a fotografía, moi influíntes no devir da historia, e que expresan, sobre todo ó final, o pesimismo latente coas cores que simbolizan o solpor, ata o emprego da cor para as vestimentas de Jean Peters e que mostran os seus diferentes estados de ánimo.

Ademais a suxestión volve ser un elemento primordial. As relacións entre os personaxes evidéncianse visualmente na pantalla, pero nunca aparecen de forma explícita nin explicada senón que a imaxe fala de seu, non precisamos doutros elementos que nolo indiquen. A gran sensibilidade visual de Tourneur acada uns resultados excelentes nun filme sobre o amor, pero tamén sobre a amizade, a traizón, a vida e a morte.

A NOITE DO DEMO

VARIOS ANOS DESPOIS dos seus inicios no fantástico da man de Val Lewton, Tourneur decidiu voltar á fórmula máxica coa que tan bos resultados obtivera. O problema era que Lewton morrera prematuramente en 1951 e os produtores actuais non lle ían pór as cousas doadas.

Tourneur quería volver facer un filme fantástico no que a orixe do terror provocado no espectador se suxerise máis que se mostrase. Pero xa de inicio os produtores impuxéronlle a presenza do demo nas escenas inicial e final. Malia ser un filme relativamente modesto, con baixo orzamento, a inclusión do monstro non quedou para nada anticuada e ó final resultou bastante efectiva.

O carácter onírico do filme e a inexistencia da fronteira moi tourneuriana entre o real e o imaxina-

[9]
Retorno ó pasado ten moitos puntos de contacto con outro filme cumio do xénero, **Cara de anxo** de Otto Preminger. O personaxe de Robert Mitchum, auténtico monicreque nas mans dunha muller, Jane Greer e Jean Simmons, respectivamente. A moza do protagonista, que non ten máis remedio que renunciar a el, e conformarse cun home a quen non ama ou a presenza da muller fatal, cun rostro tan doce como perversas son as súas intencións.

[10]
Se en **A muller pantera** a protagonista era diferente por ser supersensitiva, ou Jessica en **Eu camínei cun zombie** por estar nun estado catatónico, neste filme a protagonista é unha muller que capitanea un barco pirata, algo que se aparta do habitual.

rio fan posible que a aparición do demo sexa moi ambigua. É que as cousas non son tan sinxelas como semellan. ¿Non será que todo está no noso interior e o irreal non é máis cá proxección dos puntos máis escuros das nosas mentes?

O filme parte da viaxe a Inglaterra do Doutor Holden (Danna Andrews), experto en parapsicoloxía, que se nega a crer na existencia do extraordinario. Mais pouco a pouco o cínico doutor vai aceptando a presenza de cousas que se afastan do seu pensamento racional. A existencia dunha seita satánica, liderada polo Doutor Karlswell e que semella ter poderes fantásticos, será un dos detonantes.

A atmosfera desenvolvida por Tourneur chega a inquietar realmente coma nunca o fixo un filme. Cada escena produce unha sensación de agonía fóra do habitual: as imaxes das ruínas entre a néboa de

Stonehenge, a festa infantil que organiza o Doutor Karlswell¹¹ ou as inscricións diabólicas impresas en pergamiños que anticipan a morte de quen os recibe.

A fotografía volve ser determinante. A ambigüidade entre a realidade e a ficción¹² e o fóra de campo enriquecen o filme moi acorde co tono fantástico que lle imprime o director. O Doutor Karlswell expresa nun momento do filme toda a filosofía do cinema de Tourneur. ¿Onde acaba a imaxinación e comeza a realidade?, ¿como podemos diferenzar entre os poderes da escuridade e os da mente?

Tourneur semella manexar os personaxes ó seu antollo e as súas vidas parecen non ter outra saída que a que se lles dá. Creador que por parte semella controlar tódolos aspectos da súa creación pero por outra semella preferir ignorar algúns segredos, porque hai cousas que é mellor non saber nunca ❖❖

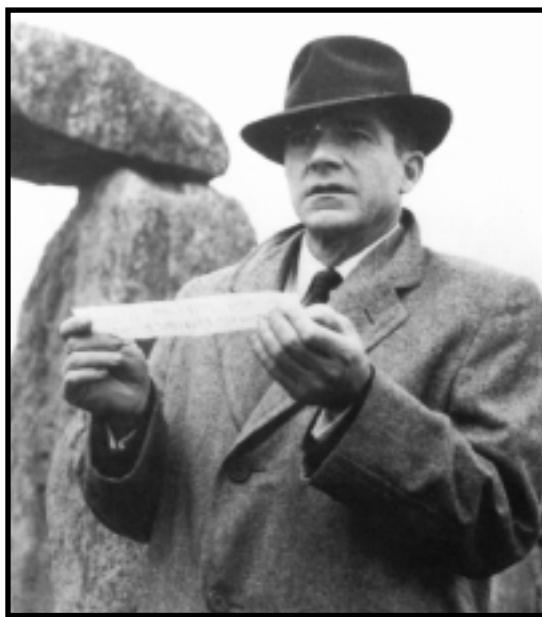
FILMOGRAFÍA DE JAQUES TOURNEUR

CURTAMETRAXES

The Jonked Diamond (1936) *Master Will Shakespeare* (1936), *Harnessed Rythm* (1936) *Killer-Dog* (1936) *What do you Think n°1* (1937) *Grand Bounce* (1937) *The Rainbow Pass* (1937) *Romance of Radium* (1937) *The Boss Didn't Say Good Morning* (1937) *The King Without a Crown* (1937) *The Man in the Barn* (1937) *What do you Think n° 3* (1938) *The Ship that Died* (1938) *The Face Behind the Mask* (1938) *Tupapaoo* (1938) *Think over Arson* (1938) *Strange Glory* (1938) *Yanquee Doodle goes to Town* (1939) *The Incredible Stranger* (1942) *The Magic Alphabet* (1942) *Reward Unlimited* (1944).

LONGAMETRAXES

Un vieux garçon (1929) *Tout ça ne vaut pas l'amour* (1931) *Pour être aimé* (1933) *Toto* (1933) *Les filles de la concière* (1934) *O billete premiado* (*The Winning Ticket*, 1934, segunda unidade do filme de Charles F. Reisner) *Historia de dúas cidades* (*A Tale of Two Cities*, 1935, segunda unidade do filme de Jack Conway) *They All Come out* (1939, curtametraxe alongada) *Nick Carter, Master Detective* (1939) *Phantom Raiders* (1940) *Doctor's Don't Tell* (1941) *A muller pantera* (*Cat People*, 1942) *Eu camiñei cun zombi* (*I Walked with a Zombie*, 1943) *O home leopardo* (*The Leopard Man*, 1943) *Días de gloria* (*Days of Glory*, 1944) *Noite na alma* (*Experiment Perilous*, 1944) *Terra xenerosa* (*Canyon Passage*, 1946) *Retorno ó pasado* (*Out of the Past*, 1947) *Berlin Express* (*Berlin Express*, 1948) *Unha rapaza afortunada* (*Easy Living*, 1949) *Stars in my Crown* (1949) *O lume e a frecha* (*The Flame and the Arrow*, 1950) *Circle of Danger* (1951) *Anne das Indias*



Dana Andrews en **A noite do demo**

(*Anne of the Indies*, 1951) *Martín o gaucho* (*Way of a Gaucho*, 1952) *Cita en Honduras* (*Appointment in Honduras*, 1953) *Stranger on Horseback* (1954) *Wichita* (1955) *Gran día pola mañá* (*Great Day in the Morning*, 1956) *Nighfall* (1956) *A noite do demo* (*Night of the Demon / Curse of the Demon*, 1957) *The Fearmakers* (1958) *Timbuktu* (1958) *Frontier Rangers, Fury Rivers e Mission of Danger* (1958, filmes da M.G.M, montados de episodios da serie de TV *Northwest Passage*) *A batalla de Maratón* (*La battaglia di Maratona*, 1959) *A comedia dos terrores* (*The Comedy of Terrors*, 1963) *A cidade sumerxida* (*The City Under the Sea / War Gods of the Deep*, 1965)

[11] Irradia máis sensibilidade co doutor Holden pero ó mesmo tempo dálle un aire inquietante

[12] A festa infantil reforza este pensamento, posto que os nenos non diferencian ás veces entre a realidade e a ficción.

Jean Vimenet naceu en Tours o 21 de maio de 1914. Entrou na Escola de Belas Artes de Tours aos 13 anos. En 1931 trasladouse a Belas Artes en París. Traballou con Edouard Vuillard. Participou da decoración da Sociedade de Nacións de Xenebra. Coñeceu a Paul Grimault en 1937 e traballa con el dende 1938. Viaxou aos Estados Unidos contra 1947. Recibiu o premio Abd El Tif de pintura en 1954.

Residiu en Alxeria e expuxo en Alxer, París ou Orán. En 1966 realizou *Mouchette* con Robert Bresson e organizou unha exposición pictórica verbo do cinema.

ESBOZO DE ROBERT BRESSON

Entrevista de Hubert Arnault con
Jean Vimenet
modelo en *Mouchette*

(Publicada por Filmoteca Española entre outubro e decembro de 1977)

De que xeito chega vostede a participar na rodaxe de *Mouchette*?

Meteume Marie Cardinal -que fai o papel de nai de *Mouchette*-. É unha boa amiga. Un día díxome que Bresson buscaba actores e que cría que eu podía dar o físico. Ao comezo non o crin de todo. Marie Cardinal teimou: o asistente de Bresson chamoume e finalmente convencinme de que sería unha experiencia interesante.

Tiña algunha experiencia como actor?

Oh! Non, tiña unha experiencia como figurante con Paul Grimault, cando rodou unha curtametraxe con Henri Crolla Enrico, con Pierre Prevert. Máis tarde fixen de comparsa con André Bac, que foi operador no filme de Autant Lara *Ten conta de Amélie*. Só pasaba polo fondo.

Vostede aparece tamén en *Les filous*, de Jacques Colombat.

Si, é un amigo. Con el foi moi agradábel. Só rodaba unha vez, nunca repetía. O traballo que fixen para Colombat está nas antípodas do filme que fixen para Bresson. Pode aprezoar ben as diferencias!

Sáímos cara a Apt para dar a primeira virada de manubrio de *Mouchette*. Foi unha proba, pois había que dicir un texto. Bresson é moi preciso no que quere de son. Sabe exactamente o que quere e o que non quere, nada de entoacións, un recitado monótono, artellado sen que o semelle, en fin, algo moi difícil de acadar, que el busca exactamente.

Fai repetir a miúdo?

Si, de certo. Foi horríbel. O primeiro día metía medo. Fun para unha bañeira cando puíden. Estaba morto de cansazo. Non era o meu oficio, preguntábame porque me embarcara naquilo. Ao comezo



autorretrato de Jean Vimenet

Faiche aprender o diálogo no último intre, cando se vai rodar o plano. Se algunha vez dá o diálogo adiantado di: “non fagades caso, mudará todo, non ten importancia”

facíame a seguinte pregunta: por que me viñeron buscar? Diciame: "Voulles facer perder o tempo". Precisei de certo tempo para me ceibar desa sensación. Un bo día dixen, "logo de todo, non é miña culpa". Se funcionaba ou non, non era cousa miña, eles buscáranme, peor para eles, vou facer o que sei facer. Non me preocupeí máis e comecei a ollar arredor miña. O espectáculo esta volta foi para min. Vin subitamente todo un mundo extraordinario que se movía arredor da cámara, coa marca persoal que dá Bresson ás súas rodaxes. Nese intre non tiña ningunha idea do que facía Bresson e do que significaba rodar con el. Antes de marchar un amigo díxome que era "irritante" rodar con Bresson. Debo dicir que o termo "irritante" non axeita realmente ao que acontece: é mil veces peor ca iso. É unha proba absolutamente terríbel para calquera que non sexa da profesión; mais como el nunca escolle profesionais... Pide a persoas que non son profesionais que actúen como se o fosen, mais sen o ser. É verdadeiramente curioso!

Bresson tññaos ao corrente do guión, dáballle indicacións precisas?

Non, nunca. Eu coñecía o tema do filme, lera o libro de Bernanos. Mais non llo dixen a Bresson, non lle gustaría, xa que non deixa nunca o guión, nin te pon ao corrente dos planos que se van rodar durante o día. Faiche aprender o diálogo no último intre, cando se vai rodar o plano. Se algunha vez dá o diálogo adiantado di: “non fagades caso, mudará todo, non ten importancia”. Interésalle que cheguemos sen saber o que vai acontecer, sen saber se te vai utilizar. Convócate pola mañá e podes moi ben pasar todo o día sen rodar nada. Faite vestir de pés a cabeza. Eu era un gardabosques, levaba carpíns grosos de la, zapatos fortes, unha cartucheira, un abrigo de peles e unha camisa de flanela. Aínda era tempo de calor. Dende a mañá estaba vestido así, amais de

levar un bernal e unha espingarda. Nun intre determinado chámanme: “ah, vostede”. Achégome: tratábase de rodar un primeiro plano dun ollo! Era todo o que había que facer nun día, equipado de pés a cabeza dende a mañá... Nunca estabamos ao corrente. Prohibía que désemos unha ollada ao guión, mesmo ás fotos da rodaxe.

Era desagradábel?

Eu víra outras rodaxes, mais era a primeira vez que sentía esa tensión terríbel, case de odio. Hai intres nos que Bresson chega a provocalo. Non creo que o faga voluntariamente. É inconsciente, precisa esta caste de ambiente para crear, para realizar o que quere facer.

A mágoa é que: por unha banda fai cinema (esta arrodeado dunha equipa da que non pode arredarse, está obrigado a telo, pois que escolleu o cinema coma medio) e por outra vese obrigado a recorrer a xentes que teñen unha presenza física. Emprega a xente coma obxectos. Non deixa imaxinar nada: cada detalle, cada aceno, cada milímetro de desprazamento dun dedo, do nariz, cada indicación, todo está sinalado por Bresson. Un non ten nada co que contribuír. Es un robot, colocáseche en tal posición e así ficas. Se tes de mover a cabeza, terá de ser coma se foses un actor. Por exemplo: non hai nada máis difícil que unha escena na que tes que entrar nun cuarto e situarte nas marcas. Os actores, que están afeitos, fan unha ou dúas veces un ensaio e sempre fican no seu sitio. Pero alguén que non é do oficio ten tendencia a mirar onde pon os pés, mais iso non se pode facer, por tanto, nunca ficas nas túas marcas... Para conseguilo fan falta por veces ata 50 ensaios. No filme hai un plano que foi rodado cincuenta e dúas veces. É algo esgotador, dramático, unha proba para os nervios. Todo isto leva a unha tensión. É insoportábel, para os técnicos que tentan axudar e para os actores. Eu tiña a impresión ao comezo de que dificultaba o traballo destas xentes, de que non servía para nada. Finalmente libreime desta idea e, posto que son pintor, toda esta situación deume un tema. Dúas ou tres veces durante a rodaxe comecei a traballar nalgunhas teas; decateime de que cada vez ía máis lonxe, levábame a outra tea, que era outro tema máis pictórico, máis rico. Cando rematou a rodaxe e volví á miña casa descubrín que isto podía ser algo importante como punto de partida: o que eu víra verbo da rodaxe, verbo de Bresson, con todas as súas esixencias, as súas dúbidas, con todo o seu aspecto de inseguridade, buscando as imaxes sen abondo convicción, sen saber, mesmo, onde colocar a cámara; sabía as cousas que non quería, mais non as que quería. Era terríbel. Tiña o aspecto de correr sempre detrás das imaxes. Durante a rodaxe do filme pensei que Bresson non era verdadeiramente un creador. Ao ver tan pouco seguro de si mesmo, pensaba que todo o que se dicía de

Bresson era esaxerado. Nunca o vin crear algo, dicir: é preciso que iso sexa así. Acadáboo ao final, mais tiñas a impresión de que excedía, de que tomaba tempo por demais, paraba nunha fórmula máis ca noutra, sen que para nada xurdise a creación. Formuleime estas preguntas e comecei a facer debuxos de Bresson. Tentei enxergar o personaxe. E para o enxergar tentei desmontalo psicolxicamente, buscalo con imaxes que me ficaban na memoria, expresións, acenos, un comportamento. Tentei saber porque asumía a carga de todo o mundo, en fin, que había detrás de Bresson. E facendo retratos seus (non retratos formais, senón o contrario) busqueino de seguido. Os riscos fotográficos non me interesan. Decateime de que a el o que máis lle pesaba era precisamente o medio que escollera: o cinema, o ter que arrastrar unha equipa de técnicos; había intres nos que tiña o aire perdido, ou tiña o aspecto de estar ás leguas de alí. O día no que estaba sentado á beira do camiño, todos os técnicos agardaban preguntando: “que habemos facer?”. Bresson, afundido, coa cabeza baixa, dicía: “que imos facer, que podemos facer?”. Era verdadeiramente o último que debería dicir unha cousa semellante... Está, daquela, cercado por unha equipa de técnicos, arrodeado de xente que nunca interpretou, xa que rexeita empregar actores. É preciso, daquela, que el o ature todo. Non pode ter confianza en ninguén, toma todas as responsabilidades. Nin sequera confía nos técnicos. Tivo problemas coa cámara. Notábase que estaba presto a saltar cando se dirixía ao operador que, porén, coñecía moi ben o seu oficio. Bresson desconfía de todo o mundo, porque o que el quere é dun xeito... en fin, non chega nunca a precisalo, non chega nunca a dicilo, mais busca, corre tras as imaxes.

Fai toda caste de experiencias?

Si. Por exemplo, rodábase unha escena e a primeira toma era boa. Volvíase a empezar. A segunda toma era boa. Volvíase a empezar. Cada vez el repetía: “está ben”. Á quinta vez dicía: “vólvese a empezar”, e alguén comentaba: “pero se xa temos unha...”. “Si, pero fagamos outra, é para nos asegurar, nunca se sabe”. Corre tras unha forma, non se sabe que vai resultar. Diríxese ao cámara: “o dedo, o pé, estaban ben postos?, e o nariz, estaba en boa dirección?”. Alporiza. Mais para el, que pensa na súa obra, no seu traballo en conxunto, iso ten unha grande importancia, o que o nariz estea alí, o que o dedo pequeno non estea. Mais non se enxerga ao intre e sófrefe, atópase odioso. De súpeto, anóxase. Non te mira en absoluto. Estás presente, mais apenas di bos días. Outros días, en troques, pregúntache se che fai sufrir por demais. Hai nisto certo sadismo. É un personaxe moi complexo, difícil de atopar, mais eu creoo atopar dun certo xeito, facendo debuxos, teas. Creo que é un drama para el o intre de facer un filme. Sabe que non pode contar con ninguén. Debe coller todo

ao seu cargo e só pensa niso. Cando non che di bos días, non é porque decidise non dicirche bos días, senón porque está dentro do filme, pensa sen cesar no filme, non sabe como se vai desenvolver. Está dentro por enteiro e estremece ver un personaxe perdido ata tal punto, namentres está a crear algo. É un drama que se vive, á marxe de que o tema sexa dramático. Para el os detalles non contan, non ve a ninguén. Elimina moitas cousas, detalles de verosimilitude que farían o argumento máis miserábel, mais non é un miserabilista.

Neste filme, por exemplo, as rapazas e Mouchette, a heroína, levan medias grosas e zocas. Mais, asemade, á saída da escola hai rapaces que veñen buscalas con motos. En ningures en Francia hai mozas actualmente que levan medias de la e zocas. Hai motos en case todas as vilas. O día no que as rapazas foron convocadas, chegaron con minisaias e zapatos de tacón alto, viñan da perruquería!



Robert Bresson durante unha rodaxe

Bresson transformounas?

Si, fixo que untasen o cabelo con aceite, para facelo algo “desagradábel”, que caese en guedellas. Fíxolles pór medias de la, grandes mandís sobre as súas fermosas minisaias e enormes zocas nos pés. Non lle preocupaba o máis mínimo nin o tempo nin o lugar; non ten ningunha importancia. Non lle importan. Fixen outro descubrimento no intre no que se facía a postsincronización, xa que foi preciso refacer todos os sons, todos os diálogos.

Non lle abundaba a toma directa?

Non, só era un apoio para el, un son de referencia.

Durante esta recreazón sonora, foi tan esixente coma durante a rodaxe?

Non, foi moi sinxelo. Temía iso por riba de todo, pero foi moi diferente ao acostumado. Alguén me

dixera que fixera refacer todos os sons de *Un condeado a morte escapou*. A equipa non podía máis. Un dos actores deixou o estudio. Fórono buscar. Pregáronlle... Mais Bresson ten razón cando di: “cando falades tedes un acento, facedes entoacións, é moi irritante”. É exacto, non te decatás ti mesmo, porque en realidade nunca te escoitas. Ficas abraiado cando escoitas o magnetófono. Mais el mesmo, cando fai que a xente repita as frases no estudio non se decata tampouco do que fica rexistrado, xa que nalgunhas frases que se dixeron co micrófono e das que dixera “non, é mau, aínda outra volta”, ao final, porén, eran esas precisamente as que atopaba boas ao escoitalas. Hai un misterio no son.

A el o son preocupáballe case máis que a imaxe. Díxome un día no intre da sincronización: “para min, o son ten unha enorme importancia. En certos intres, se puidese trocar unha imaxe por un son, faríao”.



Mouchette

Unha rodaxe con Bresson é unha proba física e intelectual esgotadora?

Intelectual non, xa que che pide que non penses. Estás presente coma un obxecto ao que el recorre cando é preciso. Mais a necesidade que el ten non a podes saber. Daquela, desprazaseche coma un floreiro, coma un robot... Non existes coma individuo.

Dende o punto de vista físico, pola contra, é unha proba terrible. Por exemplo, neste filme, unha escena no interior da casa do gardabosques foi unha proba dun día. Dixen non sei cantas veces as mesmas frases, as mesmas verbas. Tiña a boca enxoita. Nun intre determinado non podía máis, non podía artellar palabra, mais non me atrevía a dicilo. Pensaba que era o normal. Estiven de pé nas miñas marcas. Daquela o asistente de Bresson decatouse de que tiña a boca enxoita. Bresson estaba tan “metido” que non se podía decatar. O asistente ofreceume un

vaso de auga. Eu dixen: “si, apetécame”. Trouxéronme un vaso de auga, mentres estaba nas miñas marcas sen me mover. Bresson dixo: “ben, xa está ben, rematastes?”. Bebín o vaso de auga, devolvino e comezamos de novo. Aos cinco minutos, eu xa non podía máis, case tiña escuma nos beizos. Estaba enteiramente desfeito. Daquela, alí, bruscamente, tiven conciencia de que aquilo ía lonxe por demais. Bresson díxome: “Se cadra quixera parar un pouco?”. Respondín: “Non, o que teño é ansias de lle zoupar a alguén”. Non sei que pensou. Rodábase ao pé de Apt, nunha granxa. Había cativos e un balón no patio. Colleu o balón e díxome: “veña, imos xogar un anaco coa pelota”. E na estrada, á entrada de Apt, Bresson púxose a xogar coa pelota. Dous técnicos eléctricos uníronse. Foi algo único nas rodaxes de Bresson. Era a primeira vez que Bresson xogaba á pelota. E esta persoa, que rodara cincuenta e dúas veces o mesmo plano nunha tarde, estaba a piques como para ir a unha cacería. Era extraordinario. A miña pelexa na auga levou dúas tardes de rodaxe, nunha das que estiven tres horas na auga, e a auga corría de verdade! Era outubro. Comezaba a arrefriar. Non era confortábel. Estiven deitado na auga media hora, unicamente para que se arranaxen as luces. Os técnicos propuxeran pór unha táboa no meu lugar, para que non estivese tanto tempo na auga, pois dese xeito tamén se podían amañar as luces. Mais Bresson non quixo. Quixo facelo dese xeito por que dese xeito era na realidade. Aturei iso durante un anaco. Logo dunha hora e media ou dúas, Bresson, que é moi friento (levaba dous xerseis, unha bufanda, traíanlle té quente, pois coida moito a súa saúde e ten medo da incomodidade) achegouse a min e preguntoume: “non está moi mal, verdade?”. Había certo sadismo nesa pregunta. Sorría lenemente. Era difícil de aturar.

E a equipa técnica? Manipúlaos igual que aos seus actores?

Si. Mais cos técnicos é máis directo. Non enxerga que unha cousa que precise non estea no seu sitio. Non ten en conta que o pediu. Nun bosque descubriu un lugar para rodar unha escena, había que rubir unha montaña e a douscentos metros estaba o lugar escollido. Fixo transportar un pesado soporte de cámara alí. Asegúrolle que o maquinista que o portou durante ese traxecto maldíxoo. Non ten nunca en conta a xente. Non a ve. Sabe que están alí e mándalles facer cousas verdadeiramente horribes.

Visionaba os *rushes* cada día?

Non podía, pois os revelados facíanse en París. Cada semana visionaba os *rushes* nun cinema de Aix. O director de fotografía, o cámara, os principais técnicos, acudían, mais era imprescindible que nós non soubésemos nada dos resultados. Só nos comunicaban as escenas que se tiñan que refacer. Á parte

dísto, non tiñamos nin idea de se as cousas ían ben ou non ían ben. Os quince primeiros días rompías a cabeza, mais cando te decatabas de que as cousas eran así e nada máis, tomabas unha posición. Mais era realmente frustrante e decepcionante.

A rodaxe é, sen dúbida, sen continuidade.

Certamente. Pásase dunha cousa a outra. Trabállase no baleiro. Estase a construír algo, mais non sabes onde irá. Hai a imaxe do feito un día, mais non tes nin idea de onde irá colocada. En relación ao libro hai varias mudanzas no guión de Bresson: a historia da festa, etcétera. En certos intres estabamos enteiramente perdidos. O meu papel era abondo importante, polo menos no que respecta aos días de rodaxe. Fun o primeiro estrañado por iso, xa que non o agardaba. No libro, o meu papel é moito menos importante que no guión. Dixéronme ao comezo: ten para uns oito días. Logo tiveron trinta e un ou trinta e dous días de rodaxe ao longo de cincuenta e cinco días. Fixera pór unha nota no meu contrato que dicía: “cando non me precisen, volverei a París”. Dixéronme: “naturalmente, sobreenténdese”. Gracias a que precisei este punto, pois quen non o fixeron atopáronse pechados no lugar. Houbo quen estivo un mes para rodar tres veces. E en Apt, sabe vostede, non hai gran cousa que facer.

Pintando os cadros, tentou descubrir un personaxe, achegarse a un ser humano?

Si, sen dúbida. Na rodaxe sentín case odio por Bresson. Nunca tentou nada que me permitise mudar de idea. Pensaba que lle era por enteiro indiferente. Nin sequera se decatou, xa que a xente non existe para el. Mais vin nel un personaxe inqueda, estraño e moito máis humano do que se cre. Houbo cousas monstrosas, é certo, como a historia do velliño que se atopou mal. Era impresionante. Puxémolo nun banco e agardamos a que chegase o médico para o levar ao hospital. Isto creoulle problemas a Bresson na rodaxe, pois a xente estaba máis atenta ao velliño que a outra cousa. Bresson fixo repetir a escena. Estaba moi excitado. Ao pasar á miña beira díxome: “que lle pode acontecer mellor que morrer?”. Foi algo moi forte. Quero pensar que se debía a que estaba enteiramente dominado polas súas ideas. Agárdoo.

Fun ver o filme aínda que tiña medo de velo. Non vira máis ca algúns rolos no auditorio. Sentín un clima unha miga pechado e pensei que era un bo filme. Nesas imaxes tan belas atopábanse todas as inquedanzas de Bresson, todo estaba dentro. Estou se cadra condicionado pola miña participación na rodaxe.

Como traduciu todo iso nos cadros?

Un pintor escolle pintar para expresar o que quere dicir. Cando lle preguntaban a Maigoll “por que fai

No filme hai un plano que foi rodado cincuenta e dúas veces. É algo esgotador, dramático, unha proba para os nervios. É insoportábel

vostede esculturas?”, respondía: “se soubese falar, falaría, pero como no único que sei facer é a escultura, esculpo”. As sensacións que teño son incapaz de contalas. Daquela, tento expresalas pintando. Comecei pintando cousas moi concretas da rodaxe e de a pouco metínme dentro. Púxenme a esmiuzalo todo. Tentei “pensar” Bresson, revivín as imaxes de Bresson *down*, cativo, mozo, personaxe mundano, encantador. Repasei certos acenos moi precisos, o Bresson abatido, perdido, fatigado, o Bresson insensíbel ao sufrimento, á incomodidade dos demais... É un personaxe estraño. Cando escolles como tema o rostro de Bresson, o asunto pode ser fantástico. Podería facer ducias e ducias, atopando sempre algo novo, atopando un pequeno detalle. Achámonos en presenza dun personaxe que está ateigado de facetas, imposíbeis de abranguer dun so golpe. Habería que miralo dando voltas horas e horas. Nunca lle ouvín dicir unha cousa nidia e precisa. Fai pinchos, elude as cousas. Agarda que lle interpretes as ideas. É feliz cando o enxergas, cando interpretes o seu personaxe. Adora abraiar a xente con actitudes paradoxais. Xoga sempre. Mais cando ten tempo divírtese coa xente. Está satisfeito de xerar un certo odio cara a el. Semella que iso lle produza verdadeiro pracer. Adora colocar a xente en situacións de inferioridade. Hai persoas coas que o acada doadamente. Esmágaos literalmente. Neses intres semella que sexa enormemente feliz!. Hai outras coas que non o acada, isto leva á pelexa e aí, el retírase. Non gusta de que as cousas cheguen a ese punto. Gusta de encerrar a xente contra el, estímulo, prodúcelle pracer. Mais non chega á pelexa aberta. Gusta de provocar ata onde pode chegar.

Pintou cadros que reflectan o ambiente xeral da rodaxe?

Unha rodaxe con Bresson ten un ton particular, dálles unha cor ás imaxes e unha cor ás teas. Fatalmente é sempre Bresson. Cando volví a casa e comecei a pintar arredor do filme, no transcurso do

meu primeiro descanso, traballei a partir de cousas abondo realistas. Iso levábame a pintar outra tea, logo outra. Isto permitíame penetrar nun mundo realmente extraordinario, moi particular, para min que non acudira nunca a unha rodaxe tanto tempo. Tentei dicir coas teas os riscos contradictorios de Bresson, os seus desacougos, as súas inqedanzas, quixen traducir tamén o ambiente, a tensión da rodaxe, e seguir fiel ao cinema en branco e negro de Bresson, e ao feito de que cada escena está encadrada e traballada como unha tea no filme. Cando estaba farto do fracaso que tiña porque a cámara estaba enfrontada a min, e comecei a mirar o que acontecía arredor miña, descubrín un mundo absolutamente extraordinario do que eu era o único espectador: o espectáculo da outra beira era realmente un espectáculo, porque posuía todos os acenos rituais: (non vin nunca unha tourada, mais isto débese de semellar abondo) este teatro de sombras, personaxes que se axitan, a violencia da luz. Cando rodabamos en exteriores, os focos dominaban toda a paisaxe en varios quilómetros arredor, mudándoo nalgo fermoso. Descubríase un punto, brillante, era fermoso e extraño. Durante a noite todo o Luberon estaba alumeadado, semellaba unha danza fantasmagórica. É curioso que ningún pintor traducira en imaxes unha rodaxe nocturna. O mundo fantástico do cinema non se reflectiu nunca na pintura. Hai por unha banda os instrumentos, as iluminacións, un mundo que baila, que se move arredor dunha cámara: é extraordinario. Todo foi un pretexto para traballar sobre isto. É o que tentei reflectir nos cadros.

Cada plano rodado por Bresson representa un episodio diferente?

Absolutamente. Partindo da idea de que el quería facelo todo so, mais que se vira obrigado a recorrer aos demais. Nas escenas rodadas no bosque con perdices, quería que as perdices actuasen coma persoas que el contratase. Decía: “a perdiz irá cara a alí” e pedíalle ao cámara: “sal de aquí, ela pasará entre as dúas árbores, fai este movemento”, e o cámara facíao, mais a perdiz choutaba tres metros porque unha perdiz pechada nunha caixa coas ás atadas, aínda que se ceibe e se guinde ao aire, non é certo que vaia voar. Daquela Bresson decía: “Vouno facer eu, ti só tes que seguir o movemento das miñas mans”. Colleu a perdiz. “Presto?” e guindouna. O cámara fixo o seu movemento e a perdiz esmendrellouse dous metros máis alá. Daquela Bresson dixo: “ben, volvamos comezar”. Había unha perdiz collida nunhas silvas. Bresson quería un bater de ás, movementos que fosen fermosos. Mais a perdiz estaba enteiramente empecida... Bresson batía no chan: “veña, babeca”, decía, realmente lle rifaba. Anóxase coas cousas que non saen coma el quere. É un cativo engoumado. Se non chega a acadar as xentes, os obxectos, o que quere, anóxase coa xente, cos obxec-

tos, coas cousas. El nunca ten a culpa de nada, nunca se pon en dúbida. É curioso! En cada escena había un pequeno acontecemento. Nada se desenvolvía nin lóxica nin normalmente. Sempre é insólito. Non se sabe que vai acontecer. Bruscamente che pregunta se sempre levaches ese pelo na cabeza, como estás, por que camiñas dese xeito, etcétera, cando un camiñou así dende o comezo. Contéstaselle dicindo: “sempre camiñei así?” ou “sempre tiveron o cabelo deste xeito”. “Ah, ben”, e todo continúa. É extraño. Todo está en función, coido, de facer perder a seguridade nun mesmo, é unha proba.

Sempre ten a intención de non deixar ningunha iniciativa ao actor?

Si, non lle deixa ningunha iniciativa e ningunha seguridade. É el o que modela e quere partir de cero. Quéreo crear todo. Es un obxecto, unha cousa. Gusta de partir dunha materia que non sexa nada.

Bresson ten conversas, contactos coa súa equipa? Pódese discutir con el?

Non, non. El foxe. Existen os siareiros incondicionais de Bresson. Hai sorrisos, fálase de cousas na tona, mais nunca de algo fulcral, de algo serio. Non se chega ao debate, nin sequera provocándoo. Alomenos eu non acudín a ningún. Marcha argüíndo calquera traballo ou calquera cousa que facer. Non se pode desbaratar o seu tempo. É o mestre. Polo tanto, todos os pretextos son bos, escapa sempre. Mesmo na mesa, sae pola tanxente. Coido que Marie Carinal e Marie Susini tentaron varias veces falar con el, pois tiñan que escribir algúns artigos (Bresson sabíao e non lle gustaba nada) mais nunca o conseguiron. Pola miña banda, eu non preguntaba nada.

Bresson non lle deixa ningunha iniciativa e ningunha seguridade aos actores. É el o que modela e quere partir de cero. Quéreo crear todo. Es un obxecto, unha cousa. Gusta de partir dunha materia que non sexa nada.

Só miraba.

É un personaxe curioso?

Si, un personaxe moi complexo, mais é apaixonante tentar enxergar o que acontece nel. É un caso, mais é sen dúbida un creador. Crea un mundo, atopa un ton, unha linguaxe. Vin outros filmes dende aquela e os personaxes semellan falar falsamente e teiman por demais na súa actuación. Como pode ver, estou “marcado” polo Bresson. É un personaxe impresionante, que pode ser irritante, que pode ser todo xentileza. E isto último acontece moi poucas veces do xeito do que un gustaría. Se estás moi anoxado dis: “se atopo a Bresson anoxado será formidábel, poderemos explicarnos. Nese intre é un arquetipo de xentileza”. E cando es ti o que estás amigábel, sen saber porqué, bruscamente semella entrar en crise. Non se sabe nin onde nin cando lle veñen: non lle podes facer fronte, é absurdo. Coido que crea artificialmente un clima que lle serve. No xeito que ten de contar as cousas precisa dun condicionamento arredor seu. Cos técnicos procede de igual xeito.

Non estoura en determinados intreos?

Sen dúbida. É moi duro. Hai xente que o atura moi dificilmente, mais que están obrigados porque é o seu traballo, o seu oficio, mais iso fai que as condicións de traballo sexan moi penosas. No clima, en xeral, as xentes forman unha equipa, malia os malen-

tendidos e os pequenos incidentes e tratos que nunca adoitan ser graves. Mentres que alí, o ambiente da equipa é moi especial. Por todas partes, mesmo fóra da rodaxe, as xentes compórtanse como en misa, falan moi baixo. É realmente moi raro. Daquela hai que recoñecer que se Bresson chega a acadar iso...

Volverá rodar?

Ah non! Xamais na vida. Rematou definitivamente. Mesmo nin para un amigo. Ao final deste filme Pierre Prevert facía unha pequena curta para televisión. Había moitos amigos. Acompañeiños. Ao chegarmos ao estudio, cando mirei o estudio de gravación, rexeitei facer mesmo un plano de figurante. Tan farto estaba. Prefiro velo dende a outra beira. O espectáculo que toda esa xente de cinema me proporciona é abondo.

Cantos cadros realizou sobre a rodaxe de *Mouchette*?

Uns corenta ::

Traducción de DANIEL SALGADO sobre a versión castelá publicada por Filmoteca Española

MOUCHETTE: FICHA TÉCNICA

Título orixinal: Mouchette **País:** Francia **Ano:** 1967 **Duración:** 81' **Dirección:** Robert Bresson
Guión, adaptación e diálogos: Robert Bresson, dende o prologo da novela de Georges Bernanos *Nouvelle histoire de Mouchette* **Producción:** Argos Film, Parc Film **Música:** Claudio Monteverdi (*Magnificat*) e Jean Wiener (canción e música da festa da vila)
Fotografía: Ghislain Cloquet (branco e negro en formato 1:66) **Montaxe:** Raymond Lamy **Axudante de dirección:** Jacques Kébadian, Milène van der Mersch **Vestuario:** Odette Le Barbechon **Decorados:** Pierre Guffroy **Operador:** Jean Chiabout asistido por Emmanuel Machuel **Exteriores:** Apt, na rexión de Vaucluse **Modelos:** Nadinde Nortier (Mouchette), Jean-Claude Guilbert (Arsène), Paul Hébert (pai de Mouchette), Marie Cardinal (nai de Mouchette), Jean VImenet (o garda Mathieu), Marie Susini (muller de Mathieu), Marie Trichet (Louisa), Lilianne Princet (a mestra), Raymond Chabrun (o tendeiro) e Suzanne Huguenin (a visitadora dos mortos).



Mouchette

A RAPAZA DA FÁBRICA DE MISTOS E O CINEMATÓGRAFO DE AKI KAURISMÄKI

UN TEXTO DE JUAN GÓMEZ VIÑAS

É DOADO ATOPAR, nos textos críticos adicados a Aki Kaurismäki, calificativos do xeito de “restaurador”, “recuperador dunha tradición”. A miúdo xorde a consideración do autor finés como o dunha amalgama de influencias extraídas do cinema clásico e procesadas nun lugar e nun tempo presente. Probablemente, esta conclusión parta dunha análise simplista e pouco implicada en torno a un autor que se nos presenta hoxe como o máis moderno, non tanto por constituír unha culminación dunha tradición cinematográfica de máis dun século de historia, senón por partir de formulacións inéditas a ollos de hoxe en torno ás características ontolóxicas do cinematógrafo.

Por paradoxal que poida parecer, o punto de partida do cinema kaurismäkiano cómpre buscalo na xénese mesma do cinema, e é aí onde reside a súa modernidade. A fascinación pola imaxe da cámara cinematográfica que podía sentir un espectador ó ver por vez primeira un filme dos Lumière foise diluindo co tempo xunto coa chegada doutras artes ó cine-



**Non corras tras a poesía
Ela penetra de seu por
entre as xunturas (elipses)
ROBERT BRESSON.
Notas sobre o Cinematógrafo**

ma. Nese momento xurdiron *grosso modo* (valla a simplificación) dous xeitos de ir cara a diante. Por un lado apareceron aqueles que buscaban a identidade propia do cinematógrafo, aqueles que crían que a arte xurdía da propia cámara, tomando consciencia do inédito da imaxe cinematográfica e da necesidade de crear unha linguaxe (endexamais verbal) para esta arte de nova creación. Os máximos expoñentes desta visión esencial serán os documentalistas dos anos vinte e, en especial, as teorías do autor ruso

Dziga Vertov, quizais o primeiro en cuestionarse dun xeito crítico pola identidade do cinematógrafo¹. Da outra banda xurde un cinema moito máis conservador, que se aproveitou da condición representativa da imaxe de cine para adaptala a outras artes preexistentes, sobor de todo a literatura e o teatro, cedendo o peso dos filmes a un guión preelaborado e unha posta en escena herdada do teatro.

Esta segunda opción deu lugar nun inicio ó cinema comercial americano e, posteriormente, a outro cinema moito máis rigoroso e intelectual que empregou o celuloide para tentar expoñer reflexións persoais foito dun gran proceso de abstracción sempre extracineamatográfico, con filmes complexos pero moi debedores do texto como medio de explicación da súa exposición.

Seguindo o primeiro camiño, en troques, o espacio está case baleiro, aparecendo fundamentalmente tres homes² dispostos a crear unha linguaxe baseada na combinación de son e imaxe que atopan no propio cinema o fin último da súa busca: Robert Bresson, Yasujiro Ozu e Aki Kaurismäki. Os tres comparten a falla de carga enfática na expresión, espindo ó máximo o seu cinema para quedar só co xusto e necesario. Así, o seu legado será inmaterial, non se fundamentará nunha transmisión de contidos preexistentes ó cinema, senón que se limitarán ós elementos estrictamente cinematográficos para conectar de xeito irracional co espectador. Mentres que o cinema convencional basea o seu valor en acumular méritos, ofrecer máis citas, obter unha maior profundidade temática, captar tomas máis fermosas; será o despoamento o que outorgue liberdade ós membros do primeiro grupo, no que a súa inmaterialidade fará que o cinema descoñeza límites. Con pouco despregue de medios pódese chegar ó infindo; mediante a acumulación, sempre se chegará a un momento no que xa non se poida dar máis.

Ante todo, Aki Kaurismäki oponse a toda explicación nos seus filmes. Foxe da psicoloxía, do raciocinio, do realismo. No cinema habitual, incluso se falamos dos mellores autores, ó sair dun filme o espectador quererá explicar o que nos tenta dicir coa pretensión de chegar a unha conclusión que nos permita "entender" o filme. A causa, que os contidos se expoñen con palabras, mentres que as imaxes se nos ofrecen máis pola súa fermosura, polo seu impacto. Para Kaurismäki, pola contra, non haberá imaxes fermosas, só imaxes necesarias. O autor finés rompe coa causalidade habitual no cinema creando unha caste de cinema do contraste capaz de captar a fermosura no rostro asimétrico, de obter vitalidade na depresión, sentimento na inexpresividade. En **A rapaza da fábrica de mistos** nada obedece a regras preestablecidas, simplemente pártese dunha historia minimalista e dun principio básico: a contención. Ningún dos elementos cinematográficos que, a partir de de aquí, desprega Kaurismäki seme-

Mentres que o cinema convencional basea o seu valor en acumular méritos, será o despoamento o que outorgue liberdade ós Ozu, Bresson ou Kaurismäki

lla obedecer a unha lóxica consciente. Parece que o filme fose improvisado ó longo do seu desenvolvemento. Asemade, temos outra percepción aínda máis forte que nos fai pensar nunha certa irreversibilidade na súa construción. Cando Kaurismäki fai unha elipse, coloca un obxecto ou introduce un diálogo diríase que, para ben ou para mal, non podería terse realizado doutro xeito. Semella que para Kaurismäki o filme en si mesmo é unha búsqueda na procura dun intanxible constituído por formas, ritmos, sensacións, combinación de cores e sons... que obedecen a ritmos internos do propio autor que asulagan todos os seus filmes. Diríase que Kaurismäki non está presente como director nas súas películas, pasando estas a constituír partes da súa persoa.

O universo puramente finés no que se move o filme presente, así como os outros do autor, foxe de toda pretensión realista. Kaurismäki, consciente de que o cine non coñece outra realidade que a do propio cinema, renuncia ó retrato fidel para crear un mundo paralelo ó obxectivo. Moitas veces se dixo que a súa filmografía se engloba dentro do denominado "cinema social" coa función de criticar a sociedade capitalista neoliberal. Mais para o autor finés situarse á par dos perdedores non é unha elección, constitúe máis ben unha cuestión de dignidade, xa que é no único contexto no que se poden albiscar aínda restos de vitalidade. A crítica social que acompaña as súas historias sitúase máis nunha posición contextual que no centro mesmo do filme.

Mais hai algo de paradoxal nesta nova realidade creada polo autor. Trátase dun mundo baseado no contraste, na antítese. Os personaxes son inexpresivos, os seus rostros pouco agraciados, por non falar das súas vestimentas. Os mobles semellan sacados dunha tenda de terceira man e os locais de copas só poden calificarse de charramangueiros con combinacións cromáticas que á forza deberan resultar cho-

[1] Deste xeito o comezo na fábrica de **A rapaza da fábrica de mistos**, habitualmente comparado dun xeito sinxelo con **Tempos modernos**, habería quizais que encadrarlo máis nunha fascinación pola máquina propia dos avangardistas do cinema. O proceso magnético da fabricación que inspirou a tantos documentalistas podería, xa que logo, situarse á par do apresamento tamén mecánico de imaxes por parte da cámara cinematográfica.

[2] Isto constitúe unha simplificación que non exclúe outros autores se ben estes son os máis representativos e os que acadaron unha sublimación meirande neste xeito de entender o cinema.

cantes. Non embargante, algo nos fai percibir un conxunto harmonioso cunha gran complicidade entre os seus fríos elementos. A autenticidade no ollar de Kaurismäki, a falla de pretensión e de transcendencia achegaranos a este mundo situado na Finlandia.



o autor finés Aki Kaurismäki

[3] Para os afeccionados á música cómpre salientar tres autores presentes en case que todos os filmes de Kaurismäki que probablemente sexan os máximos expoñentes deste peculiar xénero musical: Reijo Taipale (que aparece no filme cantando no salón de baile), Olavi Virta e Markus Allan.

[4] A influencia de Robert Bresson no tocante á narración cinematográfica é meirande que no resto dos seus filmes.

Porque a orixe xeográfica atópase na esencia do filme. O silencio será un elemento fundamental que condicionará a relación entre os personaxes. O lacerismo expresivo non só manifesta soidade ou inco-municación, tamén representa un xeito de comunicación que renuncia da palabra ou do espavento para transmitir sentimentos. O propio Kaurismäki, ó igual que os seus personaxes, preferirá, en moitas ocasións, falar mediante a música que por medio dos seus actores. A presenza continua do nomeado “tango finlandés”³ posúe, por riba da achega musical, unha importancia estrutural, pois transmite mediante sons articulados a melancolía e o desarraigamento da sociedade da que forma parte.

Pero dentro da austeridade dominante, *A rapaza da fábrica de mistos* singularízase do resto da súa filmografía precisamente pola súa contención expresiva. De feito, se temos en conta o que estritamente vemos na pantalla, dificilmente poderemos construír unha historia coherente. Elipses ou fóras de campo⁴ impedirán ver as resolucións de cada

unha das accións que sempre virán suxeridas ou evocadas. A Kaurismäki non lle interesa pechar unha historia, simplemente parte dunha situación inicial que se vai desenvolvendo baixo parámetros estritamente cinematográficos. E nesta depuración narrativa cómpre salientar o emprego do texto falado no filme. As intervencións dos personaxes están constituídas por frases curtas, sen apenas contido denotativo, que funcionan como un elemento máis que se combina de xeito sorprendente coa fragmentación narrativa do filme en si.

Dentro da construción do filme hai un mecanismo de importancia estrutural á hora de artellar o seu ritmo. En numerosas ocasións atopamos planos baldeiros de xente (en xeral planos interiores que nos amosan portas abertas ou cadeiras sen ocupar) aparecendo a continuación algún personaxe que remata saíndo do plano que volve quedar baldeiro. Esta estilización da narración unida á fragmentación antes comentada reduce aínda máis o carácter denotativo da acción, outorgándolle definitivamente unha preponderancia absoluta á montaxe, ó encadre (case sempre en plano fixo) e, xa que logo, ó ritmo, que constituirán ese inefable antes comentado que lle confire ó filme unha expresividade que vai moito máis aló de calquera explicación.

Pero *A rapaza da fábrica de mistos* ten un segundo creador (creadora neste caso). Kaurismäki manifestou en varias ocasións que non precisaba explicarlle ós seus actores o sentido do guión nin o que debían expresar. Isto podería levar a unha deshumanización do actor, neste caso *modelo*, tan pretendida por Bresson, que pasaría a ser deste xeito un mero instrumento. Pero a inexpressividade da protagonista, Kati Outinen, é máis contimento e sinceridade que falla de sentimento propio. Kaurismäki acepta a idea bressoniana de fuxir da actuación teatral e das explicacións psicolóxicas mediante a palabra. Mais Kati Outinen non precisa da fala, abonda con que entorne o rostro para crear unha empatía no espectador que só a persoa (e non o actor) é quen de transmitir. A autenticidade proporciona achegamento, a actuación, no mellor dos casos, só pode crear admiración ❖❖

A RAPAZA DA FÁBRICA DE MISTOS: FICHA TÉCNICA

Dirección Artística: Risto Karhula **Montaxe:** Aki Kaurismäki **Son:** Jouko Lumme **Axudante de dirección:** Pauli Pentti **Script:** Aki Kaurismäki. **Intérpretes:** Kati Outinen (Iris), Elina Salo (nai), Esko Nikkari (padrastro), Vesa Vierikko (Aarne), Reijo Taipale (cantante), Silu Seppälä (irmao), Outi Mäenpää (compañeira de traballo), Marja Packalen (doutora), Richard Reitinger (home no bar), Kurt Siilas (policía) **Música:** Reijo Taipale Banda sonora: cancións de Reijo Taipale (“Satumaa”), The Strangers (“Kolme kitaraa”), Mauri Sumén (“Call your lawyer”, “Wittgenstein”), Badding Rockers (“Se jokin sinulla on”) Nardis (“Herbstlaub”), Klaus Treuheit (“Donoussa”) The Renegades (“Cadillac”) Melrose (“I’m gonna get high”) Tchaikovsky (Sinfonía nº 6) Olavi Virta (“Kuinka saatoitkaan”) **Nacionalidade:** Finlandia/Suecia **Duración:** 69 minutos **Estrea:** Finlandia (12/01/1990), España (Madrid, 05/12/1990) **Premios:** *Jussi* (1991) ao mellor director, á mellor actriz, ao mellor actor secundario e á mellor actriz secundaria. *Interfilm* no Festival de Berlín (1990) *Mención especial de OCIC* (Oficina Católica Internacional do Cinema) no Festival de Berlín (1990)

DO THE RIGHT THING

E chegou o verán a Nova Iorque, que non se asemella ao verán de ningures. A calor e o ruído comezaron a destruír os nervios e as vidas privadas e os amoríos. O aire encheuse con resultados de partidos de béisbol, más novas e cancións melosas; e as rúas e os bares con persoas hostís, máis hostís por mor da calor.

de OUTRO PAÍS, JAMES BALDWIN

Nas noites de verán só cheira a lixo
o Alcalde, DO THE RIGHT THING, SPIKE LEE

A POSIBILIDADE DA POLÍTICA no cinematógrafo tráenos a tópica configurada logo de esgotado o realismo socialista. Toda ética leva canda si unha estética e viceversa. A obra de arte só se presenta como revolucionaria se o resulta tamén na forma. A primeira obriga do artista consiste en crear obras de arte. Lukács, Maiakovski ou Mao Tsé-Tung adicaron tempo e papel á cuestión. De que xeito entra, daquela, o real na súa propia representación? Explicado nas palabras de André Bazin, desta volta non marxista, verbo do neorealismo italiano de posguerra, o asunto ecoa tal que así: “o real e o imaxinario na arte pertencenlle só ao artista, xa que a carne e o sangue da realidade non son máis doados de reter entre as redes da literatura ou do cinema que as máis gratúitas andrómenas da imaxinación”. Xusto no lugar onde desembocan carne e sangue da realidade e máis andrómenas da imaxinación espeta Spike Lee unha rigorosa, definatoria e sobordante interpretación cinematográfica da comunidade afroamericana: a súa propia comunidade.

A tentazón do autorretrato derrega a cotío a indulxenza no ollar, máis aínda cando o obxecto da visión sufriu a historia como ningunha outra das comunidades da Nova Iorque postindúxena. Porén, a obra coa que o director Spike Lee pechou a década dos oitenta e coa que, asemade, se situou no cimo da súa carreira, *Do the right thing*, excede o intre da autoafirmación e circula alén do primeiro nacionalis-

A COLMEA DE BROOKLYN

UN TEXTO DE DANIEL SALGADO



mo da negritude. *Do the right thing* presenta a comunidade negra norteamericana en seguida contradición. Ensumido no conflito herdado do aniquilamento dos movementos esquerdistas de autodefensa -sobranceiro o dos Black Panthers- o colectivo afroamericano afástase do ideal proclamado do nacionalismo negro e déitase á realidade da eufórica primeira metade dos noventa envolto na pegañenta substancia do nihilismo.

A HISTORIA DA ALDEA DE SPIKE LEE

*What's goin' on, brother?*¹
Marvin Gaye

Un deses actores españois, de nome que non vén a conto nestas leiras, enxergou non hai moito a problemática local / global de xeito estrañamente admirábel na súa voz: “conta a historia da túa aldea e contarás a historia do mundo”. Spike Lee non só escolle a súa aldea, o barrio de Brooklyn en Nova Iorque, para nos relatar o mundo, senón que se pon a si propio -como actor, guionista e director- nun posicionamento privilexiado dentro do coro que soporta o filme. *Mookie*, o repartidor de pizzas que traballa para os italianos e que se dá á vida na face do propio Lee, semella unha miga frío na calor que vai envolvendo a tensión latente no Brooklyn. No populoso e popular distrito viven porta a porta afroamericanos,

[1]
Que foi, irmán?

Todas as nacionalidades que encaixan no puzzle de *Do the right thing* preséntanse coa dureza dunha situación colonial.

portorriqueños, coreanos ou italianos. O anglosaxón derrota polo barrio unicamente en traxe de policía nunha das escenas máis funambulescas do filme -aquela do descapotábel anegado- e na catarse final da fita.

Máis afora dos acontecementos que Mookie atópase Míster Señor Love Daddy, a voz en off que abre *Do the right thing* para o espectador. Interpretado polo Samuel L. Jackson -que adoita alternar papeis de memoria con lugares na pantalla de escaso recordo-, Mr. Señor Love Daddy é o locutor de Love Radio, o medio que axunta a comunidade negra do Brooklyn pinchando o verdadeiro gran da música afroamericana de todos os tempos. “Boogie Down Productions, Rob Base, Dona Done, Marley Marl, Ola Dungie, Chuck D, Ray Charles, EPMD, EU, Deborah Hunter, Run DMC, Stetsasonic, Sugar Beard, John Coltrane, Big Daddy Kane, Salt ‘N’ Peppa, Luther Vandross, McCoy Tyner, Biz Markie, New Edition, Otis Redding, Anita Baker, Thelonious Monk, Marcus Miller, Branford Marsalis, James Brown, Wayne Shorter, Tracy Chapman, Miles Davis, Force MD’s, Alabama Nelson, Fred Wesley, Maceo, Janet Jackson, Louis Armstrong, Duke Ellington, Jimmy Jam, Terry Lewis, George Clinton, Count Basie, MTume, Stevie Wonder, Bobby McFerrin, Dexter Gordon, Sam Cooke, Parliament-Funkadelic, Al Jarreau, Terry Pendergrass, Joe Williams, Wynton Marsalis, Phylis Hyman, Sade, Sarah Vaughan, Norman Cook, Keith Sweat, Kool Moe Dee, Prince, Ella Fitzgerald, Diane Reeves, Aretha Franklin, Bob Marley, Bessie Smith, Whitney Houston, Dionne Warwick, Steel Pulse, Little Richard, Mahalia Jackson, Jackie Wilson, Cannonball & Nat Adderley, Quincy Jones, Marvin Gaye, Charles Mingus e Mary Lou Wings. Dámosvos as gracias a todos por facer que as nosas vidas sexan unha miga máis ledas. Aquí, en Love Radio”. De certo, e malia os altibaixos dalgúns dos músicos presentados polo *Dj* de Radio Amor, son todos os que están pero, impresionantemente, non están todos os que son. Señor Love Daddy, detrás da vidreira, mira o barrio e cóntao. Con habelencia, Spike Lee emprega este recurso -talvez tirado daquel señor Lobo de *American Graffiti*- para meter

unha caste de narrador na trama diexética do filme.

A ollada do cineasta Lee sobre o Brooklyn multicultural proe. Todas as nacionalidades que encaixan no puzzle de *Do the right thing* preséntanse coa dureza dunha situación colonial. Aquí ninguén está limpo: o racismo dos italoamericanos -o máis semellante aos wasp, por pigmentazón, de todo Brooklyn-; o celo comerciante dos coreanos; o gueto dentro do gueto dos portorriqueños; a nugalla dos negros-arquetipado no trío so a antuca nos que reflecten os xubilados galegos-; a violencia policial anglosaxona que remata por ordenar as relacións entre comunidades establecidas por Spike Lee e obriga a cada nazón a elixir lado da barricada. Unha secuencia de monólogos en primeiro plano e grande angular funciona, asemade, como desafo para os personaxes e como ilustrazón para o espectador de lugares comúns, insultos e celebracións entre as comunidades do barrio. “A alma negra é unha construción do branco”, explicaba Frantz Fanon. As palabras do tuncino Albert Memmi -no seu libro *Retrato do colonizado*- deixan a cada un no sitio xusto: “todos os oprimidos se asemellan dalgún xeito”.

TODAS AS CONTRADIZÓNS DUN BLOODY SATURDAY

O negro non é un home. O negro é un home negro
de PEAU NOIRE, MASQUES BLANCS
Frantz Fanon

En *Do the right thing* é sábado. O aire pégase ás peles. Spike Lee non silencia ningunha das dialécticas posibeis no Brooklyn de 1989. De clase, de sexo, de raza, xeracional, nacional. Mesmo os propios negros, a máis fundamente narrada das comunidades -se cadra por pertencer a ela o cineasta- sométense ao enfrontamento interno cando caen no que Sartre chamou snobismo do pobre: “se eu trato ao xudeu coma un ser inferior e pernicioso, afirmo, asemade, a miña pertenza a unha elite”². A conversa dos tres do quitasol respecto do ultramarinos dos coreanos realiza a matización do intelectual francés.

A estancia da comunidade afroamericana nos Estados Unidos de dominancia branca, anglosaxona e protestante nunca logrou agachar un estado de cousas abeirado á situación colonial. Os Panteras Negras achegaron as súas teorizacións políticas ao “terceiromundismo” do primeiro FLN alxeriano ou da Cuba revolucionaria. Cando Elridge Cleaver³ puña o poder negro máis avanguardista cabo dos “un, dous, mil Vietnam” do Che, revelaba as arelas de se autodeterminar que cargaban a conciencia do gueto. “E o rexeitamento do colonizado non pode ser senón absoluto (é dicir, non só unha rebelión, senón a superazón da rebelión, é dicir, a revolución)”⁴. O estado colonizador, os Estados Unidos sen mácula,

[2] De *Reflexións verbo da cuestión xudía*, escrito e publicado trala II Guerra Mundial. Sartre referíase ao antisemitismo. En prol do filósofo francés xoga situarse ao carón da causa palestina anos logo, cando o Estado israelí comezou a descubrir riscos totalitarios e fascizantes.

[3] Xunta Huey P. Newton, un dos dirixentes máis populares dos Black Panthers e teórico revolucionario da negritude estadounidense autor de *Soul on ice*.

[4] De *Retrato do colonizado*, de Albert Memmi.

A INTELIXENZA DA AUTODEFENSA

O cineasta Lee zarra o filme con dous parágrafos dos próceres da resistencia afroamericana: Martin Luther King e Malcom X. Con estes dous xeitos opostos de abrir a carne da propia comunidade, Lee expón máis unha vez a dificultade de se autorrelatar, cuestiona o dogma sen renunciar a ningún medio de defensa e, por se nos presentar xa vista a fita, confésanos o lugar do propio creador. “Eu mesmo non o chamaría violencia cando é autodefensa, chamaríao intelixenza”.

“Como método para acadar a xustiza racial, a violencia resulta, asemade, pouco práctica e inmoral. Resulta pouco práctica porque é un espiral descendente que remata na destrución total. A vella lei do ollo por ollo deixaríanos a todos cegos. É inmoral porque o que se busca é aldraxar o oponente máis que gañar a súa comprensión; busca aniquilalo máis que convencelo. A violencia é inmoral porque se alimenta do odio e non do amor. Destrúe a irmandade e fai imposible toda irmandade. No canto do diálogo, mergulla a sociedade no monólogo. A violencia remata por se destruír a si propia. Crea amargura nos sobreviventes e brutalidade nos destrutores”. **Martin Luther King**

“Penso que hai boa xente en América, mais tamén hai má xente en América e a má xente semella ter todo o poder e estar nesa posición para nos negar o que ti e máis eu precisamos.

Porque esta é a situación ti e máis eu temos de preservar o dereito de facer o que sexa preciso para rematarmos con esta situación, e iso non significa que eu avogue pola violencia, mais asemade non estou en contra do emprego da violencia como autodefensa. Eu mesmo non o chamaría violencia cando é autodefensa, chamaríao intelixenza”.

Malcom X

encargouse a través do FBI⁵ -que empregou sen reparos o asasinato, o secuestro, a chantaxe ou, quizais o medio máis efectivo, a introdución da droga no barrio- de sufocar a revolución afroamericana, de evitar a conclusión inexorable de Albert Memmi: “semella que no marco da colonización non hai salvazón para o colonizador”.

Spike Lee tira da colmea de Brooklyn cada posibilidade nunha relación de dominio inserida na Afroamérica. O paternalismo de Sal, propietario italoamericano da pizzería na que traballa Mookie, cadra co “bo colonizador” de certa idea eurocéntrica. O racismo sen matices do seu primoxénito. O Alcalde, no cerne dos disturbios que pechan en

estouro este sábado quente, aínda soña coa convivencia de Martin Luther King e aconsella sempre: “do the right thing”. Chicharra é retratado sen amabilidade polo guionista: na súa aparente militanza de autodefensa nadan tópicos acartonados. Radio Raheem cruza a acción narrativa co seu casete cuspidando “fight the power”⁶ pero unicamente preocupado polo volume que dá o aparello. Mookie, escéptico e esquivo ao traballo, pai adolescente cunha portorriqueña, non se pronuncia até que a narración conclúe en bucle. Para Spike Lee, cada día no gueto é o mesmo día. O cineasta afroamericano esguella a desembocadura de Albert Memmi na fin da función: “todo acontece como se a colonización contemporánea fose unha equivocación da historia”.



Do the right thing

O CALOROSO DÍA DO CAZADOR

De caixón entra colocar *Do the right thing* na categoría de filme coral. Todos os personaxes -especialmente os afroamericanos- reducense a un só magma que explica a dificultade de trazar os caracteres comunitarios da subNova Iorque. O estilo listrado da cámara de Spike Lee sobrecarga a policromía de Brooklyn. A complexidade dos vencellos sociais establecidos contribúe a xustificar un barroquismo visual e, adoito, sonoro de raizame felliniá. Algo de antroido permanente existe na maneira de filmar Brooklyn de Lee, coma un Kusturica urbanizado en negro. Case tamén a traxedia final semella inevitábel para descargar o ambiente. O pecado de mirar filmes dobrados agrávase, se colle, en *Do the right thing*. A dobraxe elimina unha vizosidade fonética que nin apenas require coñecementos no idioma para enxergala e asumila: apoteose da versión orixinal.

Mais a rebelión non transcende en revolución. A roda volve xirar coa voz de Míster Señor Love Daddy. A síntese muda outra volta en tese, como nos puños de ouro de Radio Raheem, homenaxe expresa a *A noite do cazador: love and hate*. Como na derradeira escena de *Novecento*. O caloroso día do cazador. Radio Raheem é o cazado. Ningún dos pretos de Spike Lee coñece a metrópole⁷. Non hai semideuses en *Do the right thing*. O Sidney Poitier de *Na calor da noite* non tería nada que facer no arrabalde escuro da capital do mundo que nos dá Spike Lee. Aquí todo está podre ♪

[5] Se durante a mesta e turbia década dos setenta resultou a CIA a responsábel do terrorismo político estadounidense no exterior, o FBI desencadeou o terrorismo de estado interno.

[6] Esta canción dos Public Enemy, composta en exclusiva para *Do the right thing*, apareceu en 1991 no álbum *Fear of a black planet*.

[7] “O preto que coñece a metrópole é un semideus”, de *Peau noire, masques blancs*, Frantz Fanon.

Á MARXE DUN PLANO DE EN CONSTRUCCIÓN

REFLEXIÓN SOBRE O ESTATUTO DO CINEMA

Tu apelleras un beau film celui
qui te donnera une haute idée du cinématographe!
ROBERT BRESSON, Notes sur le cinématographe

UN TEXTO DE IVÁN CUEVAS

[1]
Chamarás un bo filme a aquel que che dea unha idea elevada do cinematógrafo

[2]
Lembramos o disparo ao espectador n'O grande asalto ao tren ou, máis prosaico, pero tamén mellor exemplo, Narciso Ibáñez Menta cando sinalaba o público e dicía "Vostede pode ser o asasino" na serie homónima.

[3]
En *Qu'est-ce que c'est le cinéma?*, no artigo sobre "Ontoloxía da imaxe cinematográfica" (usamos a versión castelá, editada por RIALP).

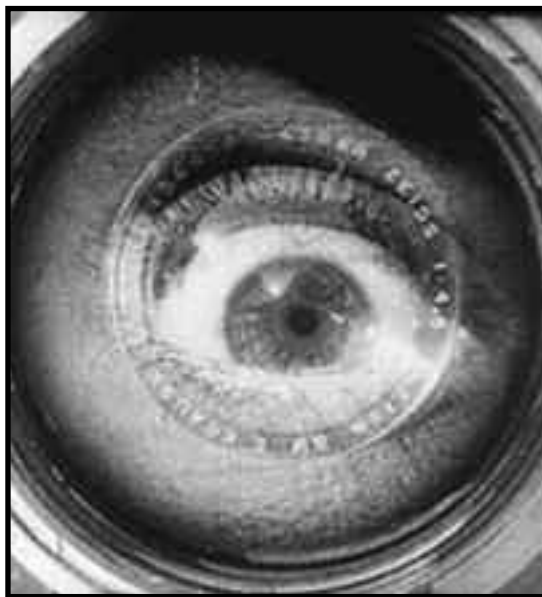
[4]
En *Conversations avec Manoel de Oliveira*, ed. Cahiers du Cinema, citado n'O *Olhar de Ulisses - 4*, ed. Porto 2001-Cinemateca Portuguesa.

EN EN CONSTRUCCIÓN hai un momento, cando as xentes do Raval están a ollar as escavas nas que se atoparon restos romanos, no que unha muller instrúe o seu fillo. "Mira, aí está a radio e aí -di, sinalando cara á pantalla ou, mellor dito, dende a pantalla, con dedo acusador²- a televisión". É un plano que dura pouco, e queda rápidamente sulagado polo curso de imaxes e diálogo que impón o ritmo desa escena. Non embargante, é un dato que fica inserto na nosa mente e na nosa retina durante toda a proxección e mesmo despois dela.

Porque ese plano é a única incursión evidente, *visíbel*, do dispositivo cinematográfico neste filme (se exceptuamos unha escena nocturna dos traballadores galego e marroquí, na que a iluminación artificial se deixa ver). Pero non é só iso, senón que ese plano ten unha forza tal de análise do que é a esencia do cinema que el mesmo serve para facer cambalear e, ao mesmo tempo, confirmar, toda a aparencia de realidade do filme.

E é que a muller non nos sinala a nós. A diferenza do "Aínda non viron nada" d'O *cantante de jazz*, de Groucho Marx falando á cámara (alocucións dirixidas ao espectador), ese dedo non vai cara ao público. Entre este último e a muller aparece de súpeto unha barreira, un tamiz, que xa non é só a pantalla (presenza constante nunha sala de cinema, pero que queda convertida nunha caste de cortina rachada) senón unha cámara e unha xente que estivo situada onde estamos nós, pero da que xa só nos resta a súa (pantasmal) pegada.

Se o plano en cuestión fixera a súa aparición n'O *home coa cámara* de Vertov ou na propia *Tren de sombras*, reflexións do cinematógrafo sobre si mesmo, non tería maior importancia. Pero Guerín o introduceu nun filme que, xa dende o seu inicio, anuncia que tenta reflectir a vida das xentes dun barrio "que nace e morre co século". Un reflexo que



talvez lograría que crésemos *absolutamente* real se non nos advertira, case que ao comezo, da existencia do espello mediador.

Porque Guerín non minte. Conta Bazin³ que Potoniée afirmaba que, coa chegada da estereoscopia, "os fotógrafos comprenderon que lles faltaba o movemento para ser imaxe da vida e *copia fidel* da natureza" (o subliñado é noso). Pero Guerín, como moitos outros xenios do cinema, sabe que iso non é certo, que un filme, mesmo documental, nunca poderá ser *copia fidel da natureza*. Existe o dispositivo. Coa cámara, coa edición, coas reconstrucións... o cineasta non fai outra cousa que lle dar forma ao seu ollar sobre a natureza. Con este mínimo plano, Guerín advirtenos sobre esa realidade.

E vai aínda máis alá. Ao tomar constancia da presenza dun interlocutor entre a realidade e máis el, o espectador chega á consciencia da súa propia existencia como observador, frecuentemente diluída no silencio colectivo da sala de cinema. Como dicía Manoel de Oliveira, "o espectador é indispensable á obra de arte. É ele que finaliza, que põe un punto final"⁴. Se existe unha mirada previa á do espectador, é porque tamén ten que existir esta.

Eis un espectador consciente do segredo, a través dun único plano. Con extrema sinxeleza, Guerín logra que academos unha visión do cinema como basculación entre tres puntos (a realidade, o dispositivo e o espectador) e, por tanto, logremos consciencia do que non é *real* no documental. Ao presentar a realidade desta situación, os feitos de *En Construcción* cobran unha maior credibilidade, posto que son máis sinceros. Sabedor de que non pode reflectir a realidade, Guerín tenta achegárselle o máis posíbel, mostrando todas as súas cartas, mesmo as que destrúen esa realidade. Por iso, con ese simple plano, *En construcción* tórnase máis real que a maioría dos documentais ::



NOTAS SOBRE O VÍDEO DIXITAL

TEXTO DE IVÁN VILLARMEA

A CORUÑA, 18 de xullo de 2003, seis da tarde, sala de proxeccións do CGAI (Centro Galego de Artes da Imaxe). Estas foron as coordenadas da intensa hora na que o cineasta catalán José Luis Guerín apuntou algunhas ideas sobre o vídeo dixital, cabalo de batalla para apocalípticos e integrados do cinema contemporáneo. A liorta xurde cando os recursos técnicos propios do vídeo dixital se integran nunha obra cinematográfica. Para algúns enriquecen a creación, para outros son elementos alleos que cuestionan a propia entidade cinematográfica dunha obra.

Antes de entrar na polémica, o director de **En construción** deixou claro que o vídeo dixital debe entenderse como unha ferramenta para a creación visual dotada dunhas posibilidades concretas. Cineastas como Roberto Rossellini, Jacques Tati, Chris Marker ou Jean-Luc Godard souberon empregalas, facendo evolucionar a sintaxe visual cara a outros vieiros. Por exemplo, nas **Historia(s) do cinema** de Godard o discurso parte de elementos cinematográficos, pero tamén se aproxima a ese caixón de xastre chamado videoarte. Indo máis atrás no

tempo, Guerín considerou como precursores do vídeo a Abel Gance, cos seus manifestos sobre a polifonía visual; ás actualidades relámpago de Dziga Vertov, creador namorado da velocidade, obsesionado con reducir o tempo entre a rodaxe e a proxección; ó movemento norteamericano *candid camera* dos anos cincuenta; ou, por último, ó *caméra-stylo* de Jean Cocteau nos sesenta: empregar a cámara cinematográfica coa familiaridade de quen emprega un bolígrafo.

O problema, para Guerín (e dende aquí avogou pola pureza cinematográfica), é a alienación tecnolóxica, a tolemia dos creadores ante calquera anovamento técnica, que nos peores casos remata por escravizar o artista. É unha vella historia. Nos anos setenta aconteceu co zoom, nos oitenta coa *steady-cam* e agora co vídeo dixital. Non é que a tecnoloxía sexa perversa, pero o seu uso pode dexenerar en excesos gratuítos. Os creadores experimentan coas posibilidades de cada novo recurso ata esgotalo, caendo no manierismo, límite no cal a tecnoloxía deixa de ser anovadora e súa utilidade queda definida. É un ciclo. Por agora, a principal queixa contra o vídeo dixital é a baixa definición das súas imaxes. Resultan toscas, granuladas, incapaces de transmitir beleza. Dan sensación de pobreza visual.

Outra eiva emparellada co novo soporte é a estandarización (contaminación, segundo Guerín) no cinema comercial de hábitos visuais propios da televisión. “¡Estou farto de ver televisión na pantalla de cinema!” Segundo explicou, os filmes contempo-

o efecto que máis lamenta da asimilación do vídeo dixital na produción é a fenda que abre no pacto entre a realidade e o cinema, máis exactamente entre a luz e o celuloide

[1] Máis adiante, no coloquio, alguén lle lembrou a Guerín as míseras condicións de vidas que viviron eses indíxenas durante a realización do filme de Herzog. ¿Paga a pena o sufrimento do ser humano para acadar unha imaxe pura? O cineasta catalán non quixo mollarse nunha pregunta tan espiñenta e respondeu dicindo que esa era unha cuestión moral que debía decidir cada espectador. De seguido, lembrou outro exemplo de maltrato polo cinema: a tortura que sufrían os actores de Robert Bresson para converterse en modelos, perdendo a súa humanidade a forza de repeticións. Tan grave é o sufrimento dos indíxenas de Herzog como o dos modelos de Bresson, deixando á marxe a intensidade dese sufrimento.

ráneos están fragmentados en exceso, sen xustificación, por influencia televisiva; xa que na pequena pantalla unha imaxe nunca pode durar máis de dez ou quince segundos. Sempre hai plano e contraplano, trocando continuamente, interrompidos cada certo tempo por un plano xeral. Guerín chama “ritmo inorgánico” a esta ruptura entre contido e recursos. Para el, o bo cinema “debe preguntarse polo que quere amosar e atopar o mellor xeito de facelo”. Cada corte de plano precisa un motivo. Un maior número de cortes non implica un aumento de ritmo. Unha queixa de Guerín como profesor é que os seus alumnos, coas facilidades que permite o vídeo dixital, pensan menos os seus exercicios.

Unha das conclusións negativas que tira Guerín dos excesos do vídeo dixital é a desconfianza do espectador cara ás imaxes que ve na pantalla. Agora todo é posíbel. Por iso, unha das principais obsesións deste cineasta é devolverlle ó espectador a capacidade para sorprenderse que lle roubou a técnica. Recuperar a emoción da ollada. A fin de contas, ese é o tema principal do seu filme-manifesto *Tren de sombras*, explorar a maxia do cinema.

Un esforzo, louvado polo director, para recuperar esa pureza foi a insistencia frustrada do cineasta francés Eric Rohmer para captar un raio verde para o seu filme do mesmo nome. Este escaso fenómeno atmosférico consiste na aparición dun breve fulgor verde durante os solpores de verán nalgunhas partes do mundo, xusto no intre no que o sol toca o horizonte. Rohmer, produtor inimigo de gastos superfluos, mantivo durante seis meses a tres operadores de cámara filmando solpores en tres partes do mundo diferentes porque se sentía obrigado a rexistrar ese fenómeno para rematar o filme. Foi unha quimera, posto que despois dese tempo renunciou sen acadalo. O raio verde que pecha o filme foi creado en postproducción. Outra mostra que Guerín salientou de pureza cinematográfica foi o gran plano xeral de *Fitzcarraldo* no que durante bastante

tempo aparece unha montaña onde, moi pequeniño, pode distinguirse un punto que se move. Ese punto é un enorme barco que cargan montaña arriba varios centos de indíxenas para recuperar un río da outra banda. Guerín, lonxe de admirar este filme, aprecia esta imaxe porque é real aínda que semelle imposible, un plano que lle devolve ó espectador a fe na imaxe¹.

Pero o efecto que máis lamenta este cineasta da asimilación do vídeo dixital na produción cinematográfica é a fenda que abre no pacto entre a realidade e o cinema, máis exactamente entre a luz e o celuloide. Antes, un fotograma era a pegada que deixaba a luz no celuloide. Agora, coa cultura dixital, o pacto desaparece, crébase, posto que a luz se pode manipular na postproducción: cambiar cores, variar a intensidade, alumear máis unha parte da imaxe ca outra... Para Guerín, os filmes rodados en vídeo dixital nos que a imaxe é manipulada son traballos concebidos para facerse no ordenador, e polo tanto deberían pertencer a unha categoría ético-estética diferente, quizais máis próxima ó cinema de animación. Para evitar equívocos (avogado do cinema si, parvo e reaccionario non) engadiu que pertencer a estouta categoría non tiña porqué minguar a cualidade artística nin a nobreza destes traballos.

Cara ó remate da conferencia, cando xa case esgotara a súa hora, non esqueceu nomear aquelas características positivas que, como ferramenta creativa, ten o vídeo dixital. A principal é sen dúbida a inmediatez, entendida como a posibilidade de visionar o material rodado para traballar con el, pero tamén como a facilidade de acceso e rodaxe en calquera lugar, gracias ó pequeno tamaño das cámaras dixitais. Poder achegar a cámara tanto como se queira e movela con liberdade permite tamén acadar un rexistro distinto dos actores, máis íntimo, case naturalista. Outra característica positiva, sobre todo para a xente nova que quere entrar no cinema, é a facilidade de acceso á tecnoloxía: sempre é mellor rodar algo en vídeo dixital que non rodar nada porque non se pode pagar nin acadar material cinematográfico. Dende un punto de vista técnico, os recursos e efectos que engade o vídeo dixital poden orixinar grandes achados formais cando se empregan con intelixencia. Por exemplo, agora xa se pode facer un filme enteiro nun único plano secuencia, como demostrou Alexander Sokurov en *A arca rusa*. Por último, o baixo custe e as prestacións técnicas da rodaxe en dixital permiten os *work in progress*, filmes sen guión que comezan cunha idea, cunhas notas, e poden dar orixe a propostas sólidas como *Os espigadores e a espigadora* de Agnès Varda ou á mesma *En construción* de Guerín. Segundo explicou o seu máximo responsable, o filme comezouse en cinema pero tras unhas semanas de rodaxe resultou evidente que non se podería rodar así. “Para min foi un trauma ter que traballar coas ferramentas do meu inimigo” ❖❖

AS MALETAS DE TULSE LUPER: A HISTORIA DE MOAB PENSAR UN FILME, VER UN FILME

TEXTO DE IVÁN VILLARMEA

A REPUTACIÓN DO ARTISTA británico Peter Greenaway entre a crítica europea é unha das máis controvertidas dos últimos anos. A violencia coa que se acollen os seus traballos, sexa para louvalos ou para aldraxalos, non iguala nin sequera os textos máis corrosivos sobre outro creador visceral, o director Lars von Trier. Por moito sangue que chegue ó río con cada un dos filmes do danés, a crítica reconécelle unha posición relevante, goste ou non, dentro da avangarda cinematográfica. Pola contra, á hora de enxuizar a obra de Greenaway, cualificada por regra xeral como pedante, négaselle a propia natureza cinematográfica, chamándoa con desprezo videoarte. Transcribo algunhas liñas adicadas pola crítica española ó seu último filme con motivo do pase no festival de Cannes deste ano (publicadas todas elas o 25 de maio). Non teñen perda.

“A nova cousa -o que sexa, todo agás un filme- do británico Peter Greenaway, titulada *As maletas de Tulse Luper*, quizais sexa interesante observada nun museo da comunicación ou nun DVD caseiro con lupa e con emprego intensivo do conxelador de imaxes, pero nunha pantalla de cinema resulta unha pedante e despótica trangallada, unha caste de videoarte ou de libro visual completamente indescifrabable.”

(Ángel Fernández-Santos, *El País*)



“*As maletas de Tulse Luper*, primeira parte dunha ameazante saga, é Greenaway puro e duro. Ou sexa: videoarte, pedantería ilimitada, culturalismo absurdo, imaxinería ó servizo do baleiro”.

(Carlos Boyero, *El Mundo*)

“Segundo di Greenaway e non di o seu filme, o que este pretende é contar a historia do século XX a través dese personaxe, Tulse Luper. E aínda que iso fose certo, o único obvio é que Greenaway o disimula, ou o enlama, ó converter a súa pantalla nunha pota na que o director británico bota todo aquilo que ten a man: imaxes superpostas, letras, números, debuxos, accións e reaccións... Suponse que todo iso é un experimento de metalinguaxe, ou unha instalación artística, ou unha combinación de materias e expresións, pero cinema, cinema, o que se chamou toda a vida cinema, non é”.

(E. Rodríguez Marchante, *ABC*)

Unha constante na obra de Greenaway é a complexidade da súa construción visual. Esta teima maniféstase no aumento de liñas narrativas dentro dun único plano: a aparición de dúas, tres, catro ou dezaseis imaxes, simultáneas e superpostas durante o mesmo fragmento. A idea, como recurso visual, é dunha gran lucidez, pero o emprego continuo que del fai Greenaway estraga (por exceso) a súa utilidade. Se unha das características da postmodernidade foi a mestura e destrución dos xéneros, Greenaway deu un paso máis alá mesturando soportes, neste caso imaxes de diferente procedencia, por iso moitos críticos acúsano de non facer cinema (o máis baixo que se pode caer), ou o que é o mesmo, de destruír o cinema.



fotograma de *As maletas de Tulse Luper*

A pretenciosidade do último proxecto de Greenaway convida a desconfiar del, mais a idea non deixa de ter engado: contar a historia do século XX, dende o descubrimento do uranio no deserto de Utah ata a caída do muro de Berlín, a través dun mesmo personaxe, o insulso Tulse Luper. Noventa e dous, número atómico do uranio, é o número clave do proxecto: 92 personaxes, 92 maletas, 92 obxectos para representar o mundo e 92 golpes que recibirá o protagonista ó longo das súas aventuras. A aparición de cada maleta, de cada personaxe e de cada obxecto interrompe a narración cunha transparencia indicativa, recurso na liña dos que o autor nos ten acostumados. Todo isto en tres filmes, reconvertidos en nove episodios televisivos, acompañados por unha páxina web e demais fastos tecnolóxicos. A estrutura de cada episodio é sempre idéntica: Tulse Luper percorre os lugares e tempos máis relevantes do século coleccionando obxectos en maletas que deixa ciscadas polo mundo; en cada lugar métese en líos e remata atrapado nunha prisión, da que sairá de diferentes xeitos, pero case sempre axudado polo seu compañeiro Martino Knockavelli. Nesta primeira parte, o primeiro episodio documenta a herdanza da primeira Guerra Mundial, o segundo o descubre-

mento do uranio en Utah e o terceiro o ascenso dos fascismos en Europa.

O atractivo teórico das propostas visuais e temáticas de Peter Greenaway tamén pode ser unha constante deste autor, pero a súa realización non sempre dá bos resultados. Desta vez, o hipotético engado do proxecto *As maletas de Tulse Luper* fica oculto baixo unha experimentación sen fin e por veces enfermiza.

Unha primeira barreira entre o espectador e a historia é a sobreactuación de todos os intérpretes, comezando polo propio protagonista, Tulse Luper, personaxe falto de aura e interese en boa medida pola actuación nada elaborada de JJ Feild. As interpretacións enfáticas e distantes, carentes de emoción, non fan cribles os personaxes, ó contrario, evidencian a súa función como simples engraxes. Podería dicirse que a trama devora os personaxes. A teatralidade dos decorados, motivada pola abstracción do proxecto, tampouco axuda a acadar interpretacións máis cálidas. Quizais a causa está no desinterese pola banda do director en perfeccionar a fase de rodaxe, demasiado rápida e pouco matizada. Os filmes de Greenaway son dos que se fan na sala de montaxe, pero non precisamente como ocorre cos de José Luis Guerín ou cos de Wong Kar-wai. En lugar de construír (ou mesmo atopar, coma no caso do hongkonés) a historia alí, o británico xoga coa tecnoloxía enriquecendo os seus mellores traballos, como ocorreu con *The pillow book*; pero tamén creando, nos peores casos, horribles empanadas visuais como o proxecto que nos ocupa.

O maior problema de *As maletas de Tulse Luper: A historia de Moab* é o ruído que introduce o entramado visual dentro da historia, que chega a anular por completo o discurso. Cómpre afondar un pouco en *The pillow book* para explicar porque os mesmos recursos poden dar rendementos tan opostos.

Naquel excelente filme a superposición de imaxes aumentaba a capacidade semántica dos planos, acadando unha definición máis precisa dos personaxes e das situacións. No fondo, esta técnica funcionaba como unha aplicación do monólogo interior ó cinema moito máis pura que a voz en *off*. Nun mesmo fragmento pódíase comunicar o dobre, ou o triple, ofrecendo información ó espectador dende perspectivas diferentes. En *The pillow book* a técnica converxía no relato, o entramado visual envolvía a historia, enriquecéndoa, aproximando o espectador ás emocións que vivían os personaxes nas escenas máis intensas.

Pola contra, en *As maletas de Tulse Luper: A historia de Moab*, a superposición de imaxes dispersa o espectador. A brevidade dos planos, montados compulsivamente, ás veces repetindo con poucos segundos de diferenza as mesmas imaxes e diálogos, pretende evocar a velocidade do século XX, a súa aura

caleidoscópica. Pero o resultado real é que non hai posibilidade de profundar na historia ante a epiléptica sucesión de imaxes. O espectador, literalmente, non pode ollar o filme. As imaxes agochan máis do que amosan. A técnica desta vez non enriquece, senón que amola. A continua inxestión anula o contido, xa de seu pobre por estar suxeito a un esquema argumental rixido e aínda por riba oculto baixo unha morea de referencias culturais. Ó contrario do que Jean-Luc Godard acadou en *Eloxio do amor*, onde o culturalismo enviaba o espectador cara ó interior do relato, nesta primeira parte de *As maletas de Tulse Luper* as referencias expulsan o espectador da historia. Son os mesmos recursos que fan de *The pillow book* un filme abraiante, pero aplicados desta vez sen a mesma intelixencia e sen medida.

Unha das mellores definicións do papel de Peter

Greenaway no cinema e na arte contemporánea procede daquel texto que E. Rodríguez Marchante publicou en ABC o pasado 25 de maio: “Greenaway non é un director de cinema, é un artista, e cando atope a súa arte e o lugar para expresala será un intre importante para a arte do século XX, XXI e os que veñan”. Mentres a prensa especializada discute o papel de Greenaway na historia do cinema (no caso de que o que fai sexa cinema), a súa obra cambalea entre a anovamento intelixente da linguaxe cinematográfica e o efectismo estéril e manierista. *As maletas de Tulse Luper: A historia de Moab* é un triste exemplo da alienación tecnolóxica da que falaba José Luis Guerín durante a súa conferencia no CGAI este verán en A Coruña. O tempo e os espectadores decidirán cal é ese lugar na historia unha vez que morra o rebumbio dos críticos ::

AS MALETAS DE TULSE LUPER: FICHA TÉCNICA

Título orixinal: The Tulse Luper suitcases: The Moab story. **Nacionalidade:** Reino Unido, España, Italia, Luxemburgo, Países Baixos, Rusia, Hungría. **Ano:** 2003. **Dirección e guión:** Peter Greenaway. **Fotografía:** Reinier van Brummelen. **Música orixinal:** Borut Krzisinik. **Montaxe:** Elmer Leupen e Chris Wyatt. **Dirección de produción:** Davide Bassan, Billy Lelieveld, Pirra Jesús Lorenzo, Bettina Schmidt, Márton Ágh. **Vestuario:** Andrea Flesch e Beatrice Giannini. **Reperto:** JJ Feild (Tulse Luper / Floris Creps), Valentina Cervi (Cissie Colpitts), Drew Mulligan (Martino Knockavelli), Nigel Terry (Sesame Esau), Raymond J. Barry (Stephen Figura), Caroline Dhavernas (Passion Hockmeister), Deborah Harry (Fastidieux), Steven Mackintosh (Gunther Zeloty), Jordi Mollà (Jan Palmerion), Kevin Tighe (William Gottschalk), Scot Williams (Percy Hockmeister). **Duración:** 127 minutos.

Cineclub de Compostela

Cineclub de Compostela

Facultade de Ciencias da Comunicación
Avda. Castelao, s/n - 15782 - Santiago de Compostela
cineclub@galeon.com - <http://galeon.com/cineclub>

Apelidos:	Enderezo:
Nome:	Localidade:
N.I.F.	CP:
Telé fono:	Provincia:
Enderezo electrónico:	Sinatura e data:

Tipo de Socio:

Cota de ingreso: 6 euros	Prezo das entradas
Cota mensual: 9 euros	3 euros/sesión
Cota mensual membros USC: 6 euros	Membros USC: 2 euros/sesión
Socio protector: 90 euros/ano	Socios: de balde

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

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

LIBROS DISCOS REVISTAS



CHARLIE CHAPLIN

André Bazin

Charlie Chaplin

Paidós-Sesión Continua

Barcelona, 128 pp.



[1]
BAZIN, ANDRÉ;
Orson Welles,
Paidós, Sesión
Continua,
Barcelona,
2002.

[2]
Especialmente
dende a publi-
cación do arti-
go de Susan
Sontag “Contra
a interpreta-
ción” en 1966.

[3]
“Le Journal
d'un curé de
campagne et la
stylistique de
Robert
Bresson”,
Bazin, A.,
*Cahiers du ciné-
ma*, n°3, xuño
de 1951

[4]
“William Wyler
ou le janséniste
de la mise en
scène”, Bazin,
A., *Revue du
cinéma*, 1948

[5]
Publicado en
edición castelá
en *¿Qué es el
cine?*
Editorial
RIALP

BAZIN, O REFERENTE básico de entre todos pra pensar o cinema, a pingas, comeza a verse traducido ao castelán. Disimúlase así un dos moitos laños no eido da literatura sobre cinema no Estado, no tempo que agardamos ansiosos a traducción á lingua nosa, e chegan en fardo lexíbel acó Renoir, Welles ou, neste caso, Charlie Chaplin.

No limiar do moi indiscutíbel por tantos, se cadra máis por mito ou produción que por contundencia dos seus traballos, François Truffaut, preséntasenos Chaplin, “o home máis popular do mundo ao remate da I Guerra Mundial”. Truffaut esfórzase por trazar un texto o máis limpo que lle é posíbel ao abeiro das ideas que sucederán na colección de artigos de André Bazin; dende o asocial porque non antisocial de Charlot até a relación cos obxectos ou o peche coherente dunha filmografía, dende 1914 até *A condesa de Hong-Kong*. Pode que se acade o obxectivo aceptábel de querer ler Bazin, algo que non vai conseguir no seu extenso en demasiado limiar de *Orson Welles*¹ (e tampouco Eric Rohmer no

seu epílogo a conto d'*Un rei en Nova Iorque*), pero son, fóra de dúbida, os artigos de Bazin o importante.

Malia un inicio algo atrancado, por mor dun texto se cadra máis lixeiro do que nos ten afeitos verbo de *Tempos Modernos*, ou mesmo polo artigo “Imitación e postizo ou a nada por un bigote”, no que bordea as excesivas concesións para achar unha interpretación dalgún modo superflua e sempre arbitraria², a lectura obrigada dos artigos sobre *Monsieur Verdoux* ou *Candelezas* revélase fundamental, ao nivel de calquera dos sobranceiros estudos e críticas de filmes que ten publicado o autor francés, desaparecido en novembro de 1958. Nomeadamente “*Diario dun crego* e a estilística de Robert Bresson”³ ou “William Wyler, o xansenista da posta en escena”⁴.

Bazin vainos guiando con tino, como decote, desfiándonos o nobelo da obra do xenial cineasta e facéndonos entender o espírito de Charlot, da man do de Charlie Chaplin, a “inesgotabilidade” dos seus filmes, o xeito de se desfacer dos problemas pra lles volver pór a face, o pesimismo optimista que deixa Chaplin fóra do supraterrero: “A categoría do sagrado nin sequera existe pra Chaplin; élle tan inconcebíbel como a flor do xeranio a quen naceu cego”; tamén a síntese de “Se Charlot non morre...”.

Mais precisamente pola facilidade que ten Bazin pra nos absorber cara a si, por saber que, como ben dixeron un día aqueles aos que se encadrou dentro dunha nova vaga que hoxe vista sospeita entelequia, é el o único verdadeiro crítico de cinema que existiu, porque precisamente el é o primeiro que sabe que “se as obras mestras lle escapan ao propio autor, con moita máis razón lle escapan á crítica” e malia todo facer brillante e fonda cada verba sen a presunción de quen ten a razón contra todos (miren de esguío pra “Defensa de Rossellini” que lle enviou ao daquela redactor en xefe da revista *Cinema nuovo* italiano, Guido Aristarco⁵), resulta sempre, pero se cadra agora indispensábel, botarlle un ollo antes a todos os filmes denantes de ler o que alguén pensa sobre eles. Non custa moito caro e abofé que si paga a pena.

Ramiro Ledo Cordeiro.

MOITAS DAS MÚSICAS que acompañaron filmes sobranceiros da xeración estadounidense de Francis Ford Coppola excederon as derregas da leira cinéfila e inseríronse no cancionero popular. *A guerra das galaxias* ou *Indiana Jones* -na conta do compositor John Williams- e mesmo os tecidos de cancións pop cos que Scorsese adubía inda hoxe a meirande parte dos seus filmes encaixan na memoria musical colectiva. Mais o suceso comercial non sempre garante, ben é sabido, unhas mínimas calidades artísticas, en todo caso, dubidosas a respecto do sinfoníaco místico Williams.

Abofé que o gran Nino Rota xoga noutra división. Antes de se achegar ao ensaio cinematográfico que Coppola elaborou arredor da mafia siciliana en tres fitas, o italiano xa traballara con, entre outros, Fellini. Logo da consagración a través das melodías d'*O padriño*, Rota probabelmente rubiu ao chanzo superior dos músicos italianos para cinema. Partilla o posto, de certo, con Ennio Morricone. Fóra do seu lugar celmoso en arte e vida -de non ser igual cousa resulta doado achar ascendentes da banda sonora de don Vito no máis selecto da música estritamente contemporánea. Non por obvio menos salientábel, o valse d'*O Padriño* chama a berros pola orquestrina de Pascal Comelade. As tarantellas do sur italiano inspiraron por igual ao Rota e ao Tom Waits post-

NINO ROTA: ARTE E VIDA

Nino Rota
The Godfather (B.S.O.)
Columbia Records, 1972



*Swordfish*strombones. Ou cantas veces non homenaxeou o italiano Paolo Conte o compatriota nese jazz popular mediterráneo que abanea os seus elepés. Sufridora do mau trato cotián na reedición de bandas sonoras, a música de Nino Rota volve hoxe á dispoñibilidade, afastada do circuíto mercantil nos buscadores da Internet. **Daniel Salgado.**

WELLES POR BAZIN

André Bazin

Orson Welles

Paidós-Sesión Continua
Barcelona, 2002, 208 pp.



AQUEL QUE TEÑA lido algún dos apaixonados artigos que André Bazin ten adicado a artistas como Charles Chaplin, William Wyler ou Roberto Rossellini e, ó mesmo tempo, admire a arte do autor d'*Os magníficos Ambersons* -que diría Bazin- botarase á rúa para tentar facerse con este libro.

Non embargante, a cousa semella non dar para tanto. Se ben a obra contén pasaxes que, xuntadas nun só artigo, deixarían con pouco que dicir o resto da crítica cinematográfica, Bazin toma aquí, máis ca nunca, consciencia de ser o escritor dun libro. Un libro co seu prólogo e a súa estrutura cronolóxica na

que datos biográficos e creación artística van entrelazando de xeito bastante predecible.

Quen goste das exposicións lóxicas e busque na crítica cinematográfica textos amplos e utilitarios que enriquezan a súa clasificación persoal dos meirandes autores do cinema estará de noraboa, pois o libro amosa unha vontade biográfica e completista na que pretende abranguer a vida e a obra de Welles ata *Sede de mal* -momento no que Bazin escribiu o libro-.

En troques, aqueles que agardan mergullarse nos densos parágrafos cos que Bazin adoita profundizar no esencial da expresión artística dos grandes autores do cinematógrafo, cecais queden con gañas de algo máis, quedando abraizados en certas pasaxes que non terán moita continuidade.

O libro complétase con dúas entrevistas moi interesantes realizadas polo propio Bazin, nas que descubrimos un Welles sorprendentemente humilde e insatisfeito, cunha fonda conciencia do seu labor artístico por tras e por diante da cámara. Menos entusiasmos nos transmite o prólogo de François Truffaut, quen semella querer emular a Bazin cun texto longo en exceso, no que realiza un percorrido por toda a filmografía welliesiana -do mesmo xeito que logo fará Bazin no libro-, pero sen acadar nin a décima parte da brillantez analítica e a capacidade expresiva da intervención, coma sempre exemplar, do mestre Bazin. **Juan Gómez Viñas**



“FOI ESCRITO polo mellor crítico, sobre o mellor director” afirma no prólogo un afervorado François Truffaut, que remexeu nos caixóns de André Bazin para artellar o libro; a morte prematura do crítico francés interrompeu a elaboración deste *Jean Renoir*. De aí que boa parte dos escritos que contén sexan apenas bosquejos de críticas, ou impresións furtivas que puideron abrollar logo do visionado dun filme. E aínda que esta obra anda a miúdo polos recantos do anecdótico, amais de virar por veces un panexírico referido ao propio Bazin, os textos rematados eríxena coma unha referencia imprescindible, se non a que máis, dentro da bibliografía sobre Renoir. Para o seu autor resulta ser, en certo modo, o que *Unba saída ao campo* foi para o cineasta francés: unha xoia a medio facer.

Se cadra a principal fazaña do padriño da *Nouvelle Vague* foi establecer, no eido da crítica cinematográfica, unha sorte de diálogo cos filmes e cos directores, e ao tempo un diálogo consigo mesmo. Bazin

A MÁ EDUCACIÓN DA EMPRESA CAPITALISTA

Cameron Crowe.

Conversaciones con Billy Wilder

Alianza Editorial - Cine y comunicación

Madrid, 2000/2002, 379 pp.

O CAPITALISTA é un mercado malensinado. Que xa na contracapa algún espelido da editora mente o libro de Hitchcock e Truffaut non resulta senón unha deshonesto manobra da libre empresa para ten-

RENOIR ATRAPADO NO PAPEL

André Bazin

Jean Renoir, períodos, filmes y documentos

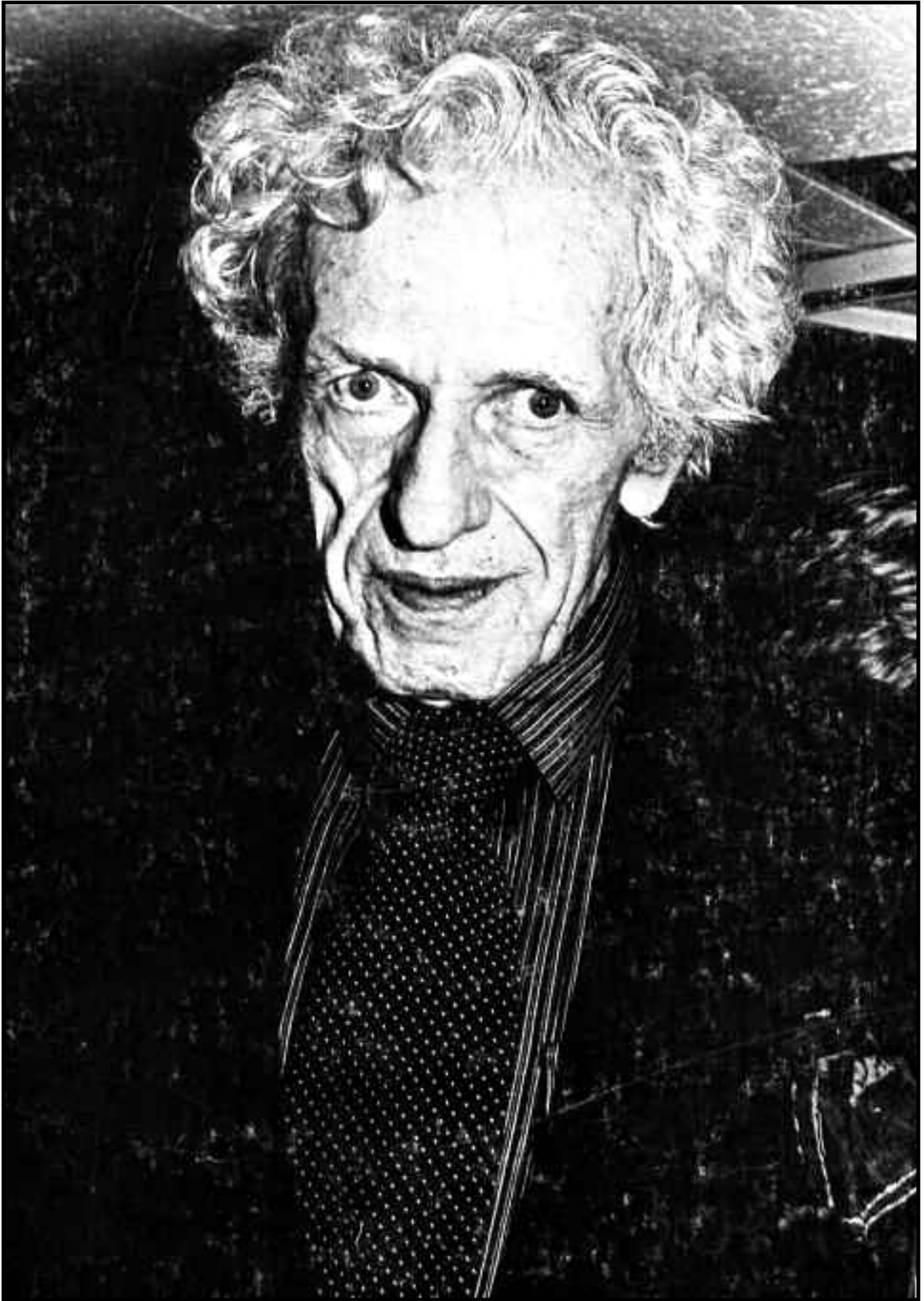
Paidós - Comunicación

Barcelona, 1999

renuncia a vulgar o celuloide, a prol dunha amábel descripción analítica que semella funcionar ao xeito da psicanálise. A respecto da etapa estadounidense do creador de *Toni*, ou das súas primeiras pegadas na sétima arte, prefere entender no canto de condear ou salvar. E doutra banda, vai erguendo o seu propio ideario fílmico a través dos traballos do realizador, que sobordan o estatuto de referentes para se converter en exemplos dunha teoría ontolóxica sobre o cinema.

Non hai no libro un texto longo dedicado integramente a *A regra do xogo*, abofé que o que Bazin celebrou cun maior entusiasmo, e non embarcante este filme percorre case todas as páxinas. Aínda máis no texto Renoir francés, que atrapa no papel o estilo de Renoir cunha extraordinaria lucidez. Asemade, figuran no apéndice críticas de *Cahiers*, feitas co gallo dunha retrospectiva sobre o director e firmadas por Jean-Luc Godard, Rivette ou Truffaut, entre outros. En definitiva, se para coñecer o celuloide francés cómpre coñecer a Jean Renoir, para penetrar neste último esta obra confírmase coma o mellor compás. **Aurelio Castro**

tar colocar máis libros no peto dos incautos consumidores. Quen así discorreu deixa unha obra abondo interesante, esta, nun lugar máis ben comprometido. Logo da lectura compróbase que as páxinas de *Conversas con Billy Wilder* non dan termado das expectativas publicitarias. Nin Billy Wilder é Hitchcock nin, moitísimo menos, Cameron Crowe é Truffaut. Todo o que falan Wilder e Crowe fica na epiderme do cinematógrafo, sen se entremeter a fondo nos contados aínda que reais grandes filmes do director de orixe austríaca -*Dobre indemnización*, *Sunset Boulevard*, *O apartamento* ou, menores, *Un escandalo internacional* e *Fedora*-. Crowe pescuda entusiasmado no confeti de actores e anécdotas mais nunca ousa traspasar a raia que arreda fariña de farelo. Para a memoria resta, unicamente, a autocrítica inmisericorde do entrevistado e de que xeito *Breve encontro* inspirou en Wilder o argumento d'*O apartamento*. **Daniel Salgado**



COMA NUN ESPELLO

UN TEXTO DE VICTOR ERICE



No meu caso, toda a miña vida
está compensada pola aventura do
cinema, que se confunde en
derradeira análise coa
aventura da miña propia vida
NICHOLAS RAY, EN 1974

I

[1] OS DATOS DA HISTORIA son máis ou menos coñecidos. Nos dezaseis anos comprendidos entre 1947 e 1963 -anos decisivos na evolución do cinema- Nicholas Ray asinou vinte filmes, todos eles producidos dentro da industria, rodados na América e na Europa. Logo, outros dezaseis anos, dominados pola frustración, vividos coma un pesadelo, entre o exilio e o silencio, dos que, coma restos dun naufraxio, aboian algúns traballos marxinais, fragmentarios e espallados. Finalmente, xa no limiar da morte, unha

[2] *Por que ficamos conxelados perante as fotografías de Agre victoria, aínda que sabemos que son as fotografías do máis fermoso dos filmes? Porque non expresan nada. E con razón.*
[...]

tentativa derradeira de recuperar a identidade perdida e o respecto por si mesmo a través dun filme.

Estas dúas xeiras vitais, lonxe de entraren en contradición, complementáanse ata formar o todo indisolúbel dunha aventura cinematográfica na que a vida e máis a obra aparecen intimamente xunguidas e, o que é esencial, experimentada ata a fin coma unha paixón. Daí o carácter exemplar desta aventura e da figura que proxecta. Exemplar non no senso didáctico da palabra, mais si pola súa natureza excepcional, de exemplar único: o mellor da obra de Nicholas Ray vivirá para sempre no espacio, real e imaxinario, do mito. Un espacio ambiguo, como a figura que soporta; e o mito que, en definitiva, non é senón o do cinema moderno.

Jean-Luc Godard soubo mirar isto primeiro que ninguén cando, en 1958, un ano antes da realización de *Ata o derradeiro folgo*, logo de emitir o seu coñecido aforismo “Et le cinéma c’est Nicholas Ray”¹ escribía, a pé feito de *Agre victoria*:

“Pourquoi restons-nous de glace devant les photos de Bitter victory, alors que nous savons que ce sont les photos du plus beau des films? Parce qu’elles n’expriment rien. Et pour cause. Alors qu’une seule photo de Lilian Gish suffit á symboliser *Broken Blossoms*, une seule de Charles Chaplin *A King in New York*, une seule de Rita Hayworth *The Lady from Shanghai*, même une seule de Ingrid Bergman *Éléna*, la photographie de Curd Jurgens, perdu dans le désert de Tripolitaine, ou de Richard Burton affublé d’un burnous blanc, n’a plus aucun rapport avec Curd Jurgens ou Richard Burton sur l’écran. Un gouffre sépare la photo du film lui-même. Un gouffre qui est tout un monde. Lequel? Celui du cinéma moderne”².

Hoxe, case trinta anos despois, podemos saber con meirande exactitude aquilo que Godard quería dicir, pola sinxela razón de que toda a súa obra como realizador está construída precisamente a partir da visión dese abismo (*gouffre*). Neste senso, Godard non foi soamente un anticipador solitario e reflexivo, se non tamén, sobre todo a partir de *Pierrot o tolo*, un sobrevivente de si mesmo.

O destino de Ray foi outro. Posuidor dun ollar no que latexaba o cinema dos primitivos, formado dentro da súa experiencia clásica, foi moi probabelmente o derradeiro dos seus máis xenuínos representantes. Temperamento tráxico por excelencia, non só non quixo ou non puido liberarse da súa propia ficción, antes a apurou coma unha peneira ata a derradeira pinga. Fiel ao seu carácter, viviu ata a fin no fondo dese abismo, desempeñando, cunha vitalidade e cunha lucidez non libres de humor, o papel que o destino lle concedeu: encarnar o drama do cinema clásico, esgotalo ata a súa consumación. *Lóstrego encol da auga* próbao dun xeito esgazado, non deixando lugar a dúbidas. O aforismo guindado por Godard en 1958 probou ser pateticamente verdadeiro.

II

Nos acecha el cristal. Si entre las cuatro paredes de la alcoba hay un espejo, ya no estoy solo. Hay otro. Hay el reflejo que arma en el alba un sigiloso teatro³

JORGE LUIS BORGES

NA FIN DOS ANOS cincuenta, descubrir ese abismo que as imaxes de Ray tiñan aberto implicaba percibir a ficción dramática distanciada e crítica, moi diferente da do cineasta clásico. De súpeto, a ficción perdera a súa transparencia transformándose noutra cousa (“Il ne sagit plus qui dépasse de réalité ni de fiction -escribía Godard no artigo xa citado-, ni de l'une qui dépasse l'autre. Il s'agit de bien autre chose”⁴) tornando nun espello onde os mozos cineastas europeos descubrían bruscamente a súa imaxe solitaria, abraida no intre de filmar. Daí o sentimento de estrañeza e o pulo que, a partir dese intre, como para amolecer a vertixe que experimentan, os levara a se incluír con frecuencia, directamente ou a través dun intermediario, nas imaxes dos seus filmes, pondo en evidencia a presenza da cámara.

É esta a orixe dunha nova caste de realizadores -realizadores *poseurs*, coma os clasificou atinadamente Serge Daney nos *Cahiers du Cinéma*- que non soamente se deixan ver de vez en cando, fisicamente, nas súas obras, se non que integran nelas, por veces, como actores, algúns dos grandes cineastas do pasado, os seus vellos mestres inactivos, para deste xeito subliñar mellor as súas filiacións.

Nicholas Ray viviu este fenómeno dunha maneira extraordinariamente singular e intensa, ata o punto de tornar no protagonista sobranceiro da ficción dos escasos filmes nos que conseguiu intervir nos derradeiros dez anos da súa vida: O conserxe, episodio de *Soños húmidos* (1974) e sobre todo *Non podemos voltar a casa de novo* (1971-79) no que traballou ata a súa morte.

En *Non podemos voltar a casa de novo*, Ray encarna o seu propio papel: o de Nick, un vello e famosos realizador de Hollywood que, logo dunha tentativa frustrada de realizar un filme verbo do célebre Xuízo de Chicago de 1968, sobrevive dando aulas nunha universidade. O vencello que este personaxe establece cos seus alumnos está substanciado no traballo que en conxunto levan a cabo -a rodaxe dun filme- especie de experiencia total, onde a vida, como proxecto comunitario, e o cinema, como crea-

ción colectiva, se queren unidos. Trátase, malia as apariencias, dunha alianza que, alomenos en principio, non semella ser froito dunha auténtica comunión de ideas, antes tendo algo de circunstancial, de pacto entre sobreviventes de dous naufraxios diferentes que por acaso coincidiran nunha mesma illa deserta. Porque un dos motivos desta singular aventura, e que serve para entretecer os destinos dos seus protagonistas, non é senón a procura da identidade perdida, como home e como cineasta, do axente provocador da acción. Un mestre que se revela tan confuso coma os seus discípulos mozos, un pai que semella tan perdido coma os seus propios fillos adoptivos, mais que está disposto a arriscar todo para atopar non se sabe ben o que: unha resposta, un simple sinal, se cadra o camiño que os devolva a todos a aquel mítico lar das orixes, imaxe transparente da ficción, onde, segundo din, habitou en tempos a unidade. Logo de ter pasado por diversas situacións críticas, a experiencia, finalmente, desemboca no fracaso: Nick afórcase nunha trabe perante a pasividade dos seus alumnos.

Lóstrego encol da auga, rodado en 1979 coa decisiva colaboura de Wim Wenders, supón, de certa maneira, a continuación e o remate de *Non podemos voltar a casa de novo*. A idea que guía a acción de Ray dentro do filme -como el mesmo declara publicamente en *Vassar*, logo da proxección de *Os homes sucios* -é practicamente a mesma: recuperar a identidade e o respecto por si mesmo, mais desta volta a partir da implacábel lucidez de consciencia que lle trae saberse á beira da morte. Proxecto clásico por excelencia, achegado ao modelo socrático, que Ray, máis fiel do que nunca ás súas orixes como artista, desexa colocar en termos de ficción dramática: *Lóstrego encol da auga*, isto é, a

[...] Ainda que unha soa fotografía de Lilian Gish abonde para simbolizar Abrochos rotos unha soa de Charles Chaplin, Un rei en Nova Iorque unha soa de Rita Hayworth, A dama de Xangai, mesmo unha soa de Ingrid Bergman, lena a fotografía de Curt Jurgens perdido no deserto da Tripolitana ou de Richard Burton vestido ridiculamente de albornoz branco non teñen ningunha relación con Curt Jurgens ou Richard Burton no ecrán. Un abismo separa a fotografía do filme. Un abismo que é todo un mundo. Cal? O do cinema moderno

[3] *Axécanos o cristal. Se entre as catro paredes do dormitorio hai un espello, xa non estou só. Está outro. Está o reflexo que arma no abreite un silandeiro teatro.*

[4] *Non se trata de quen vai máis aló da realidade ou a ficción, nin de que a unha vaia máis aló da outra. Trátase de algo moi distinto.*



Johnny Guitar (Nicholas Ray, 1954)

historia dun pintor de sesenta anos, outrora famoso, cun cancro, e que, en compañía dun amigo afectado polo mesmo mal, soña navegar ata as costas da China para alí procurar unha planta misteriosa, de poder lendario, capaz de devolverlles a saúde perdida.

Esta proposta é abertamente contestada, nunha das escenas máis significativas, por Wenders, cineasta poseur, teimado polo problema do realismo cinematográfico, que xa non cre nas ficcións inocentes, e que dalgún xeito, con certa razón, intúe que o tema do filme é outro. As palabras que pronuncia (“Why making the detour of turning him into a painter, because he's got your name? Why isn't he you, and why isn't he making films instead of paintings? It's you, Nick. Why take the step away?”⁵⁾) actúan como unha especie de cancro da ficción, dando libre curso ás imaxes gravadas en vídeo, que, coa súa impresión de realidade -é unha valoración do propio Wenders- respontan ás gravadas en negativo de cor. Nunha determinada perspectiva, Wenders pasa así a desempeñar o papel de antagonista, incluído o de traidor

[5] *Por que facer o rodeo de volvero pintor se ten o teu nome? Por que non es ti e por que non fai filmes no canto de cadros? Es ti, Nick. Por que dar o paso atrás?*



Rebelde sen causa (Nicholas Ray, 1955)

Ray non poderá fuxir de si mesmo, nin levar a cabo o seu proxecto clásico de ben morrer. Mais, a súa esixencia radical no cerne da confusión e do desamparo, múdao nun poderoso baluarte de autenticidade, nunha afirmación da vida na morte

(chega a abandonar a rodaxe para ir ata California respostando a unha chamada telefónica vencellada coa produción que está a preparar en Hollywood) e, a partir dese intre, a sorte de *Lóstrego encol da auga* está dictada, corre para o seu desenlace natural: a morte do protagonista.

Ray non poderá fuxir de si mesmo, nin levar a cabo o seu proxecto clásico de ben morrer. Mais, a súa esixencia radical no cerne da confusión e do desamparo, múdao nun poderoso baluarte de autenticidade, nunha afirmación da vida na morte: “Só o fracaso -escribiu Sartre- ao reter coma un ecrán a serie infinda dos seus proxectos, devolve o home a si mesmo, á súa pureza”.

O mozo discípulo xórdenos agora so unha nova luz, como figura executora do destino, coa misión principal -ignorada por el mesmo- de devolver o mestre á súa soidade esencial, de xeito que, esgotando a súa xeira vital, pronuncie o definitivo Cut!

Das cinzas desta paixón xurdirá a obra de Ray mudada en exemplo de carácter universal: espello no que todos nos podemos recoñecer, mito poético onde o cinema e a vida aparecen por fin fraternalmente xunguidos. **Madrid, xuño de 1985**

Traducción: DANIEL SALGADO.

Respectáronse os idiomas orixinais das citas do texto na medida na que o fixo o propio Erice, agás os títulos dos filmes, verquidos literalmente ao galego.

FILMES CITADOS

- A través das nubes* (*Przez Chmury*, José Enrique Iglesias Vigil, España/Polonia, 2002)
- Abrochos rotos* (*Broken Blossoms*, David Wark Griffith, EUA, 1919)
- Adversario, O* (*L'adversaire*, Nicole García, Francia-España-Suiza, 2002)
- Agardarei o seguinte...* (*J'attendrai le suivant...*, Philippe Orreindy, Francia, 2002)
- Agre victoria* (*Amère victoire*, Nicholas Ray, Francia-EUA, 1957)
- Albergue español, O* (*Heremakono*, Abderramane Sissako, Francia-Mauritania, 2002)
- Amén* (*Amen*, Constantin Costa-Gavras, Francia-Alemaña-Romanía-EUA, 2001)
- Amencer* (*Sunrise*, F.W. Murnau, EUA, 1927)
- American Graffiti* (*American Graffiti*, George Lucas, EUA, 1973)
- Amor de xogue* (*Toy Love*, Harry Sinclair, Nova Zelandia, 2002)
- Anne das Indias* [*A muller pirata*] (*Anne of the Indies*, Jacques Tourneur, EUA, 1951)
- Anxos, Os* (*Des anges*, Julien Leloup, Francia, 2000)
- Apartamento, O* (*The Apartment*, Billy Wilder, EUA, 1960)
- Apocalipse agora* (*Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, EUA, 1979)
- Ararat* (*Ararat*, Atom Egoyan, Canadá-Francia, 2002)
- Arca rusa, A* (*Russkij Kovcheg*, Aleksandr Sokurov, Francia / Rusia, 2002)
- Ata o derradeiro folgo* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, Francia, 1959)
- Batalla d'Alxer, A* (*La battaglia di Algeri*, Gillo Pontecorvo, Alxeria-Italia, 1965)
- Batalla de Maratón, A* (*La battaglia di Maratona*, Jacques Tourneur, Italia, 1959)
- Berlín Express* (*Berlin Express*, Jacques Tourneur, EUA, 1948)
- Boa moza, A* (*The good girl*, Miguel Arteta, EUA-Alemaña-Holanda, 2002)
- Boogie Nights* (*Boogie Nights*, Paul Thomas Anderson, EUA, 1997)
- Brazil* (*Brazil*, Terry Gilliam, Reino Unido, 1985)
- Breve encontro* (*Brief encounter*, David Lean, Reino Unido, 1946)
- Burato, O* [*A evasión*] (*Le trou*, Jacques Becker, Francia, 1960)
- Cabaleiro Don Quixote, O* (*El caballero Don Quijote*, Manuel Gutiérrez Aragón, España, 2002)
- Cadea de mulleres* (*Zendan-e zanan*, Manijek Hekmat, Irán 2002)
- Calendario* (*Calendar*, Atom Egoyan, Armenia-Canadá-Alemaña, 1993)
- Camiño a casa, O* (*Wo de fu qin mu qin*, Zhang Yimou, China, 1999)
- Candeleixas* (*Limelight*, Charles Chaplin, EUA, 1952)
- Cantante de jazz, O* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, EUA, 1927)
- Cara de anxos* (*Angel Face*, Otto Preminger, EUA, 1952)
- Cidadán Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, EUA, 1941)
- Cidade baixo o mar, A* (*The City under the Sea / War Gods of the deep*, Jacques Tourneur, EUA, 1965)
- Cigarros e café* (*Cigarettes & Coffee*, Paul Thomas Anderson, EUA, 1993, curtametraxe)
- Comedia dos terrores* (*The Comedy of Terrors*, Jacques Tourneur, EUA, 1964)
- Como Mike* (*Like Mike*, John Schultz, EUA, 2002)
- Condeado a morte escapou, Un* (*Un condamné à mort s'est échappé* ou *Le vent souffle où il veut*, Robert Bresson, Francia, 1956)
- Condesa de Hong-Kong, A* (*A Countess from Hong-Kong*, Charles Chaplin, Reino Unido, 1967)
- Dama de Xangai, A* (*The Lady from Shanghai*, Orson Welles, EUA, 1947)
- De Mesmer, con amor ou Té para dous* (*De Mesmer, con amor o Té para dos*, Salvador Aguirre e Alejandro Lubezki, México, 2002)
- Delicatessen* (*Delicatessen*, Marc Caro e Jean-Pierre Jeunet, Francia, 1991)
- Derradeiro tren, O* (*El último tren*, Diego Arsuaga, Uruguai-Arentina-España, 2002)
- Descoñecido, O* [*Gadoupas humanas*] (*The Unknown*, Tod Browning, EUA, 1927)
- Desgracias menores* (*Sma uhykker*, Annette K. Olesen, Dinamarca, 2002)
- Devezo, O* (*Das Verlangen*, Iain Dilthey, Alemaña, 2002)
- Días de gloria* (*Days of Glory*, Jacques Tourneur, EUA, 1944)
- Do the Right Thing* (*Do the Right Thing*, Spike Lee, EUA, 1989)
- Dobre indemnización* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, EUA, 1944)
- Doce porvir, O* (*The Sweet Hereafter*, Atom Egoyan, Canadá, 1997)
- Doces dezaseis* (*Sweet sixteen*, Ken Loach, Reino Unido-Alemaña-España, 2002)
- Domingo sanguento* (*Bloody Sunday*, Paul Greengrass, Reino Unido-Irlanda, 2002)
- Dous amigos* (*Due amici*, Spiro Scimone - Francesco Sframeli, Italia, 2002)
- Elena e os homes* (*Elena et les hommes*, Jean Renoir, Francia / Italia, 1956)
- Eloxio do amor* (*Éloge de l'amour*, Jean-Luc Godard, Francia / Suiza, 2001)
- Emprego do tempo, O* (*L'emploi du temps*, Laurent Cantet, Francia, 2001)
- En construción* (*En construcción*, José Luis Guerín, España, 2001)
- Era unha vez nas Midlands* (*Once Upon a Time in the Midlands*, Shane Meadows, Gran Bretaña-Alemaña-Holanda, 2002)
- Escándalo internacional, Un* [*Berlín Occidente*] (*A Foreign Affair*, Billy Wilder, EUA, 1948)
- Espera da felicidade, A* (*Heremakono / En attendant le bonheur*, Abderrahmane Sissako, Francia-Mauritania, 2002)
- Espigadores e a espigadora, Os* (*Les glaneurs et la glaneuse*, Agnès Varda, Francia, 2000)
- Eu camiñei cun zombi* (*I Walked with a Zombie*, Jacques Tourneur, EUA, 1943)
- Exótica* (*Exotica*, Atom Egoyan, Canadá, 1994)
- Familiar máis achegado* (*Next of Kin*, Atom Egoyan,

- Canadá, 1984)
Family Viewing (*Family Viewing*, Atom Egoyan, Canadá, 1987)
Fedora (*Fedora*, Billy Wilder, Francia-RFA, 1978)
Filho, O (*Le fils*, Jean-Pierre e Luc Dardenne, Bélgica-Francia, 2002)
Fin da primavera, A (*Banshun*, Yasujiro Ozu, Xapón, 1949)
Fitzcarraldo (*Fitzcarraldo*, Werner Herzog, RFA-Perú, 1982)
Fodida Âmãl (*Fucking Âmãl*, Lukas Moodysson, Suecia, 1998)
Gomshodeh dar Aragh (*Gomshodeh dar Aragh*, Bahman Ghobadi, Irán, 2002)
Grande assalto ao tren, O (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter, EUA, 1903)
Guerra das galaxias, A (*Star Wars*, George Lucas, Estados Unidos, 1977)
Guia, O (*The tracker*, Rolf de Heer, Australia, 2002)
Halbe Treppe (*Halbe Treppe*, Andreas Dresen, Alemanha, 2002)
Historia de dúas cidades (*A Tale of Two Cities*, Jack Conway-Robert Z. Leonard, EUA, 1935)
Historia(s) do cinema (*Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard, Francia, 1989-1998)
Home coa cámara, O (*Chelovek s kinoapparatom*, Dziga Vertov, URSS, 1929)
Home das estrelas, O (*L'uomo delle stelle*, Giuseppe Tornatore, Italia, 1995)
Home leopardo (*The Leopard Man*, Jacques Tourneur, EUA, 1943)
Home que matou a Liberty Valance, O (*The Man who Shot Liberty Valance*, John Ford, EUA, 1962)
Home sen estrela, O [*A pradia sen lei*] (*Man Without a Star*, King Vidor, EUA, 1955)
Homes sucios, Os (*The Lusty Men*, Nicholas Ray-Robert Parrish, EUA, 1952)
Indiana Jones e a derradeira cruzada (*Indiana Jones and the Last Crusade*, Steven Spielberg, EUA, 1989)
Indiana Jones e o templo maldito (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, Steven Spielberg, EUA, 1984)
Irmãs da Magdalena, As (*The Magdalene Sisters*, Peter Mullan, Reino Unido-Irlanda, 2002)
Johnny Guitar (*Johnny Guitar*, Nicholas Ray, EUA, 1954)
Ken Park (*Ken Park*, Larry Clark e Ed Lachman, EUA-Holanda, 2002)
Lama vermella (*Rosso Fango*, Paolo Ameli, Italia, 2002)
Lanterna vermella, A (*Da hong deng long gao gao gua*, Zhang Yimou, China, 1991)
Lilja para sempre (*Lilja 4-ever*, Lucas Moodysson, Suecia-Dinamarca, 2002)
Liquidador, O (*The Adjuster*, Atom Egoyan, Canadá, 1991)
Lóstrego encol da auga (*Lightning Over Water*, Nicholas Ray-Wim Wenders, Suecia, RFA, 1980)
Luces da cidade (*City Lights*, Charles Chaplin, EUA, 1931)
Lume e a frecha, A [*O falcón e a frecha*] (*The Flame and the Arrow*, Jacques Tourneur, EUA, 1950)
Magníficas Ambersons, Os (*The Magnificent Ambersons*, Orson Welles, EUA, 1942)
Magnolia (*Magnolia*, Paul Thomas Anderson, EUA, 1999)
Malcolm (*Malcolm*, Baker Karim, Suecia, 2002)
Maletas de Tulse Luper: A historia de Moab (*The Tulse Luper Suitcases: The Moab Story*, Peter Greenaway, Reino Unido - España - Italia - Luxemburgo - Países Baixos - Rusia - Hungría, 2003)
Malo e o fermoso, O [*Cativos do mal*] (*The Bad and the Beautiful*, Vincente Minnelli, EUA, 1952)
Marie-Jo e os seus dous amores (*Marie-Jo et ses deux amours*, Robert Guédiguian, Francia, 2002)
Marisco (*Haixian*, Wen Zhu, China-Hong Kong, 2001)
Marnie (*Marnie*, Alfred Hitchcock, EUA, 1964)
Memorias de África (*Out of Africa*, Sydney Pollack, EUA, 1985)
Meu nome é Joe, O (*My name is Joe*, Ken Loach, Reino Unido, 1998)
Monsieur Verdoux (*Monsieur Verdoux*, EUA, 1947)
Monstros (*Freaks*, Tod Browning, EUA, 1932)
Mortos, Os (*The Dead*, John Huston, Reino Unido, 1987)
Mouchette (*Mouchette*, Robert Bresson, Francia, 1967)
Mozos (*Kids*, Larry Clark, EUA, 1995)
Muller pantera, A (*Cat People*, Jacques Tourneur, EUA, 1942)
Na calor da noite (*In the Heat of the Night*, Norman Jewison, EUA, 1967)
Nalgures en África (*Nirgendwo in Afrika*, Caroline Link, Alemanha, 2001)
No lago (*Am see*, Benjamin Heisenberg-Ulrike von Ribbeck, Alemanha, 2001)
Noite do cazador, A (*The night of the hunter*, Charles Laughton, Estados Unidos, 195)
Noite do demo, A (*Night of the Demon / Curse of the Demon*, Jacques Tourneur, Gran Bretaña, 1957)
Non podemos voltar a casa de novo (*We can't Go Home Again*, Nicholas Ray, EUA, 1976)
Novecento (*Novecento*, Bernardo Bertolucci, Francia-Italia-Alemaña, 1976)
Padre patrón (*Padre patrone*, Paolo e Vittorio Taviani, Italia, 1977)
Padriño, O (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, EUA, 1972)
Partes contratantes (*Speaking Parts*, Atom Egoyan, Canadá, 1989)
Paxaros, Os (*The Birds*, Alfred Hitchcock, EUA, 1963)
Pedra da tolemia, A (*The stone of folly*, Jesse Rosensweet, Canadá, 2002)
Pequeno Dickie, O (*Little Dickie*, Anita McGee, Canadá, 2002)
Pianista, A (*La Pianiste*, Michael Haneke, Francia-Austria, 2001)
Pierrot o tolo (*Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, Francia-Italia, 1965)
Pillow Book, The (*The Pillow Book*, Peter Greenaway, Francia - Reino Unido - Holanda, 1996)
Por estar contigo (*Por estar contigo*, Teresa Marcos, Asturias, 2002)
Promesa, A (*La promesse*, Jean-Pierre e Luc Dardenne, Bélgica-Francia-Luxemburgo, 1996)
Promesa, A (*La promesse*, Luc e Jean-Pierre Dardenne, Bélgica-Francia, 1996)
Punch-drunk love (*Punch-Drunk Love*, Paul Thomas Anderson, EUA, 2002)
Rabbit-Proof Fence (*Rabbit-Proof Fence*, Phillip Noyce, Australia, 2002)
Rachida (*Rachida*, Yamina Bachir, Alxeria-Francia, 2002)

filmes citados

- Rancho Notorious* [*Encubridora*] (*Rancho Notorious*, Fritz Lang, EUA, 1952)
- Rapaça da fábrica de mistos, A* (*Tulitiekentehtaan tyttö*, Aki Kaurismäki, Finlandia-Suecia, 1989)
- Rebelde sen causa* (*Rebel without a Cause*, Nicholas Ray, EUA, 1955)
- Regra do xogo, A* (*La règle du jeu*, Jean Renoir, Francia, 1939)
- Rei en Nova Iorque, Un* (*A King in New York*, Charles Chaplin, Reino Unido, 1957)
- Resurrección* (*Resurrezione*, Paolo e Vittorio Taviani, Italia-Francia-Alemaña, 2001)
- Retorno ó pasado* (*Out of the past*, Jacques Tourneur, EUA, 1947)
- Revolución* (*Revolución*, Martín Rosete, España, 2002)
- Riff-Raff* (*Riff-Raff*, Ken Loach, Reino Unido, 1990)
- Roma, cidade aberta* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, Italia, 1945)
- Rosetta* (*Rosetta*, Jean-Pierre e Luc Dardenne, Francia-Bélica, 1999)
- Saída ao campo, Unha* (*Une partie de campagne*, Jean Renoir, Francia, 1936)
- Salteadores da Arca Perdida, Os* [*En busca da Arca Perdida*] (*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, EUA, 1981)
- Sede de mal* (*Touch of Evil*, Orson Welles, EUA, 1958)
- Ser e ter* (*Être et Avoir*, Nicolas Philibert, Francia, 2002)
- Sónos húmidos* (*Wet Dreams*, Lasse Braun - Max Fischer - Oscar Gigard - Hans Kanters - Geert Koolman - Lee Kraft - Dusan Makavejev - Nicholas Ray - Jens Jorgen Thorsen - Heathcote Williams, Alemaña (RFA)-Holanda, 1974)
- Sra. Meitlemeibr* (*Mrs. Meitlemeibr*, Graham Rose, Reino Unido, 2002)
- Suceso de inverno* (*Fait d'hiver*, Dirk Belien, Bélxica, 2001)
- Sunset Boulevard* (*Sunset Blvd.*, Billy Wilder, EUA, 1950)
- Tempo* (*Tempo*, Per Carleson, Suecia, 2002)
- Tempo dos cabalos bébedos, O* (*Zamani barayé masti asbha / Un temps pour l'ivresse des chevaux*, Bahman Ghobadi, Francia-Irán, 2000)
- Tempos felices* (*Xingfu shiguang*, Zhang Yimou, China, 2001)
- Tempos Modernos* (*Modern Times*, Charles Chaplin, EUA, 1936)
- Ten conta de Amélie* (*Occupe-toi d'Amélie*, Claude Autant-Lara, Francia / Italia, 1949)
- Terminal* (*Terminal*, Aitzol Aramaio, Euskal Herria, 2002)
- Toni* (*Toni*, Jean Renoir, Francia, 1934)
- Trainspotting* (*Trainspotting*, Danny Boyle, Reino Unido, 1996)
- Tren de sombras* (*Tren de sombras*, José Luis Guerin, España, 1997)
- Trocado* (*Swapped*, Pierre Monnard, Suíza, 2001)
- Vento hanos levar, O* (*Bad ma ra khabad bord / Le vent nous emportera*, Abbas Kiarostami, Irán-Francia, 1999)
- Viaxe de Felicia, A* (*Felicia's Journey*, Atom Egoyan, Canadá-Reino Unido, 1999)
- Viaxe por Italia* (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, Francia-Italia, 1953)
- Vida de ninguén, A* (*La vida de nadie*, Eduard Cortés, España, 2002)
- Xuntos* (*Tillsammans*, Lukas Moodysson, Suecia-Dinamarca-Italia, 2000)

ariel

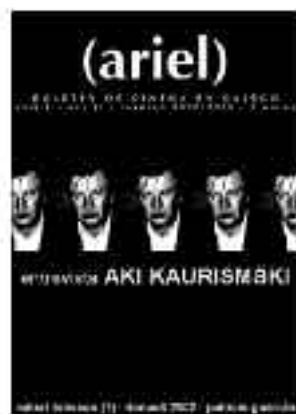
BOLETÍN DE CINEMA EN GALEGO

Consegue os números atrasados de Ariel (0 e 1), enviando unha carta co importe das revistas máis dous euros (gastos de envío) en selos de curso legal a:

CINECLUBE DE COMPOSTELA
Fac. CC da Comunicación
Avd. Castelao, s/n
15782, Compostela
A CORUÑA



ariel.0 (1 euro)



ariel.1 (2 euros)

ARIEL 0: Retrato de Max Ophuls, *Vivir a sua vida* de Jean-Luc Godard, *O sol do marmeleiro* de Víctor Erice...

ARIEL 1: Entrevista exclusiva con Aki Kaurismäki, Donostia 2002, Entrevista con Patricio Guzmán, estudo sobre Robert Bresson (I), *O río* de Jean Renoir, *Ave do paraíso* de King Vidor...

no vindeiro número...

INVERNO 2003/2004: 51 Festival de cinema de Donostia 2003, Robert Bresson (III), 41 Festival de cinema de Xixón, filmes revisados, entrevistas...

libreria **SISARGAS**
 Rúa Curros Enríquez, 9
 15002 A CORUÑA
 TEL. & FAX 981.200082

BAMBA
 CAFÉ
 MÚSICA BRASILEÑA
 Y
 LA MEJOR CAPIRINHA
 Miras Azules, 3 • 15001 A Coruña • Tel: 981 211 677

Lume e ferro
 Taberna
 Campo da Feira, Carral
 Contra a burla negra
 INUNCA MÁIS!

guarda o segredo

DERVELERIA
EL RENGUE
 rúa Doutor Dámaso Fernández nº 35
 Zona Campus - OURENSE

horario:
 8pm a 2 am
 fins de semana:
 8pm a 4:30 am
 e todos os venres
 e sábados servimos
 das linhas especiais

POP&DANCE PARADA OBRIGADA

 rúa boza-mar, 15
 a coruña

OCACH'VACHE

 orzán, 28
 a coruña
 925331746
 ocachivache@hotmail.com


 MANUALIDADES **ARTE**
 CASAS DE MUÑECAS
 Miniaturas escala 1:12
 Joaquín Costa, 16
 Tlf y Fax: (34) 986 943784
 36001 PONTEVEDRA

bar taperia
TUROQUA
 PASANTERÍA, 6 (frente Museo) PONTEVEDRA

ANÚNCIATE EN
ariel
 módulos dende
 30 euros
 tlf.: 686 13 84 43
 cineclub@galeon.com



TABERNA
LA BARRIKA



ESPECIALIDAD EN PINTXOS
 Rúa San Pedro, 21
 Santiago de Compostela
 TEL: 981 58 63 89

Rúa Nova



**CAFETERÍA
 RESTAURANTE**

Tel.: 981 566 980
 Tel./Fax: 981 571 353
 Rúa Nova, 36 - SANTIAGO

Atlántico
 CAFÉ • ROCK

Fonte de San Miguel, 9 • Compostela

A'VEIRIA



ESPECIALIDADES
 AREPAS
 BRAT WRST
 PATATAS BRAVAS

Rúa do Fornos, 12
 Zona Viños • Ourense

OURCNSC



Serie B

GALERIAS PABLO
 DE SAN JAZAR
 PRÓXIMA APERTURA
 C/ VALLE MOLIN
 OURENSE



café & pop
BORGAL

Celso Emilio Ferreiro, 20 Sótano • Ourense

AURIENSE



café cultural
 Praza do corredor 11
 TEL.: 988 22 25 36

OURCNSC



TRAMA
 LIBRERÍA

AVENIDA DA CORUÑA, 21 (GALDEAS)
 TEL. E FAX: 982 254 062 - 27003 LUGO



cervexaria

Capitán Eloy, 17
 Tel.: 988 23 93 60
 OURENSE

O RAIO VERDE



**O RAIO VERDE:
 ESCOLA DE PRODUCCIÓN
 DE AUDIOVISUAIS, RADIO E ESPECTÁCULOS**

Rúa da Angustia, 31
 15703 Santiago de Compostela - A Coruña
 tlf 981 577 797 fax 981 573 674
<http://www.oraioverde.com>
 e-mail: oraioverde@oraioverde.com



A fin da primavera · Yasujiro Ozu · 1949