



ariel [n.3]

bresson (e 3) · por un cinema pobre

entrevista v́ctor erice

BOLETÍN DE CINEMA EN GALEGO

ANO III · INVERNO · 2004 · 2 EUROS



**rúa
Nova**
de salomé
COMPOSTELA

Pub A Calexa

Calexóm da Algália de Abaixo
Compostela

Rúa Nova



**CAFETERIA
RESTAURANTE**

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

MALAS PECORAS

café-bar rock

Tel.: 981 577 915



R. Algália de Abaixo, 7

N A O

REP
ARGENTINA
42



COMPOSTELA

BERLIN

CACHAN



Loureiros 16



ambigú

Praza de
San Miguel, 6
COMPOSTELA

café pirata

BAR de
ROCK



Jesús Rosendo
Salgado, 13.
GALERIAS
ZAFIRO

BARRES E VIVOS DO PAÍS



MARIA CASTAÑA

Raiña, 19 - Tlf. 981 56 01 37
SANTIAGO de COMPOSTELA



CAMALEA

JAZZ FUNK SOUL

PZA. SAN MARTÍN, 4



Pub GRIMPIS

2

Santiago de Chile, 5
SANTIAGO DE COMPOSTELA

magüero

Travassas, 7. Compostela

Embora



Rúa Irmá San Fiz de Solovio, 12
15704 Santiago de Compostela
Tlf. 981 581 118
emboracafe@mixinsail.com
GALIZA

Cafe



BAR-TOLO

PUNK ROCK ★ BAR
Fonte de Sam Miguel, 8
COMPOSTELA



el matadero

praza do matadoiro, nº 3
santiago de compostela

CASA DAS CRECHAS



Via Sacra, 3 - 15704 Compostela
Tel.: 981 58 07 51
Fax 981 58 07 89

BORRIQUITA DE BELÉM
LOCAL DE JAZZ



S. Paio 22 (Zona Vella)
Santiago de Compostela



O Curruncho

Entremuros, 12
SANTIAGO DE COMPOSTELA



café · bar

rúa das Rodas 17
Santiago D.C.



Pub

XACOBEO 2004

Ninguén pode enxergar o verdadeiro senso do cinema se non o considera nos seus vencellos co xenio e as ansias dos pobos.

GEORGE SADOUL

ARIEL INVERNO 2004



O espí rito da colmena (Ví ctor Erice, 1973)

[6] Filmes Revisados

Amencer, de F. W. Murnau
A gran redada, de Fritz Lang

[10] Víctor Erice

Entrevista con Víctor Erice
O espírito da colmea. A pantasma apprehendida.
O sur. Contra o centrismo estético.
O sol do marmelo. Pegadas no real

[20] Robert Bresson (e III)

Por unha relectura de Robert Bresson

[26] Donostia 2003

Crónica da Sección oficial.
Afastado. Pescudar no silencio.
Preston Sturges, a risa como factor revolucionario

[36] Artigos

Blade Runner. A procura fantástica da realidade.
Alén da excepción cultural
Por un cinema pobre.

[47] Libros e discos

Print the legend, *Vida de Chaplin*, *Tocado polo mal* (B.S.O.), *Memorias de un cineasta bolchevique*, *Las maravillas del cine*, *Jean-Luc Godard y el grupo Dziga Vertov*, *Cine y música*.

[51] Documentos

Carta de Brasília: reorganizar, avanzar e crescer.

Director

Daniel Salgado

Redactores

Aurelio Castro Varela
Iván Cuevas
Iván García Ambrunheiras
Juan Gómez Viñas
Ramiro Ledo Cordeiro
Diego Temprano Abruñedo
María Valle Galdo
Iván Villarmeas
Julio Vilarriño Cabezas

Colaboran

Jean-Louis Comolli
Mario Iglesias
Gonzalo Pallares Castro

Agradecementos

Tomás Montes
Álvaro Pérez
Daniel Pérez

Artes gráficas

J.Carlos Hidalgo Lomba

Edita e distribúe

Cineclub de Compostela

Tiraxe

800 exemplares

Depósito Legal

C-368-03

* A responsabilidade dos textos contidos nesta publicación é exclusiva dos seus autores

catálogo DO ARREPÍO



HISTORIADORES E CRONISTAS de Terra Ancha, pero tamén das periferias sometidas, adoitan encarnar o actual proceso de fascistización estatal na figura do presidente Aznar. Aínda coa mellor das vontades -caso da “aznaridade” do Vázquez Montalbán- ou con certo esguello -o “aznarato”, de Javier Tussell-, esta caste de, ao cabo, culto á personalidade remata por luxar máis unha vez a cerna do debate. Ao focaren a viaxe á dereita de todo o eixo político nun personaxe realmente tan escaso coma o Aznar, insinúan que coa súa retirada do primeiro plano mediático xa zafamos a torboada. Mais o estremismo de clase oligarca exercido polo Partido Popular en cada unha das accións de goberno non se dá explicado só a través da visión do valisoletano. Da contrarreforma educativa á fenda coas nacións que arman este artificio das Hespañas, da política exterior de penico ao golpe de estado so a carauta do transfuguismo, de Fraga Iribarne e xa ao terrorismo ecolóxico do Prestige, do peche de *Egunkaria* ao fusilamento de principios mesmo liberais, do estado teocrático ao reforzo dunha sociedade patriarcal, os intereses que alimentan a maquinaria lexislativa da dereita imperial non han desaparecer co esvaemento da sinistra sombra do presidente español. Para continuaren o proceso de acumulación, as estruturas encouzadas do capitalismo serodio na península esixen certa estabilidade no xeito de administrar a vida pública. As políticas económicas da dereita, aguzadas durante a bixelislatura negra, arincaron na II Restauración Borbónica. Os executivos do PSOE non só non as frearon, se non que as levaron a cuestión de sobrevivencia. Hoxe, a demisión ou a ausencia, polo menos nos eidos electorais nacional e estatal, dunha alternativa artellada na esquerda embafa maiormente o horizonte das mudanzas. E o catálogo do arrepío vaise agrandando cadora. **Ariel**

AMENCER UNHA CANTIGA DE DOUS SERES HUMANOS

POR DIEGO TEMPRANO ABRUÑEDO

*A verdadeira arte é sinxela
pero a sinxeleza require moita arte*
F.W. MURNAU

UN DOS PRINCIPIOS máis importantes no cinema de Robert Bresson é que o cinematógrafo ten que afastarse da influencia do resto das artes e atopar deste xeito a propia esencia¹. Esta preocupación está implícita xa dende os inicios do cinema, onde se buscaba a imaxe coma forma de narración no canto da palabra. Porén, a importancia da literatura e o teatro no cinema catalizou o aumento do número de rótulos nos filmes e, posteriormente, coa chegada do son a imaxe foise subordinando á palabra, perdéndose así a esencia do cinematógrafo.

Sen abandonar o período mudo, moitos filmes ilustran esta preocupación polo emprego da imaxe coma unha linguaxe propiamente cinematográfica². **O vento** e **O que recibe a labazada** de Víctor Sjöström, **Avaricia**³ de Erich von Stroheim ou os filmes de Dreyer son claros exemplos do poder visual do cinema. Asemade, o cineasta alemán F.W. Murnau tras varios filmes con clara herdanza teatral froito da súa colaboración con Max Reinhardt, toma conciencia da necesidade dun cinema puro e illado doutras artes. Así, anticipándose ás teorías de Robert Bresson, manifestaba mediados os anos vinte: “Os decoradores que fixeron **Caligari** non imaxinaban a importancia que tería o seu filme, e non embargantes nel descubríronse cousas abraiantes. Simplicidade, máis e máis simplicidade: aquí está cal debe ser o carácter dos filmes do futuro (...). O noso esforzo tenderá cara á abstracción de todo o que non sexa verdadeiro cinema, cara á exclusión de todo o que non sexa verdadeiro patrimonio do cinema, de canto sexa trivial e proceda doutras fontes: todos os trucos, recursos, moldes vulgares que proveñen do guión ou do libro. Pois isto é o que lle ocorre a un filme cando logra alcanzar o nivel da grande arte.”⁴

É a partir de **Nosferatu**, o filme co que acadou fama internacional, cando o seu cinema se libera desa herdanza teatral e comeza a buscar a abstracción mediante a imaxe. Os seus filmes non son expresionistas coma pode ser **O gabinete do doutor Caligari**. Evita os decorados barrocos e prefire rodar en escenarios naturais, é un cinema realista, pois mesmo cando emprega decorados deformes con puntos de fuga anormais, próximos ao expresionismo, o encadre fainos posibles dentro da realidade do filme. Posteriormente, **O último** representa toda a idea de facer cinema de Murnau. A narración cinematográfica sublímase ante a ausencia de rótulos. A cámara de Murnau, e en especial os seus movementos, actúa coma unha lanceta que reconstrúe cirurxicamente a miserábel vida dun ser humano. “O mellor

[1] Como ben expresaba no seu artigo “Illarse das artes existentes”, publicado en *La nouvelle Revue Française*, 226, outubro, 1971, páxs. 153-154.

[2] Factor fundamental na historia do cinema pois, moitos dos máis grandes cineastas comezaron a facer cinema na época muda. Os filmes de Ozu, Mizoguchi, Dreyer, Renoir, Ford ou Hitchcock mostran unha sabedoría visual pouco habitual froito da súa aprendizaxe cando a imaxe importaba máis que a palabra.

[3] No caso de **Avaricia**, os numerosos rótulos incluídos no filme son froito das amputación sufridas de mans da productora ante o esaxerado metraje inicial -oito horas- pero pódese intuír o poderío visual de Stroheim en varias secuencias como a voda ou o final no deserto.

[4] SADOUL, GEORGES. *Diccionario de cineastas*. Ediciones Istmo, 1977.



filme do mundo”, como foi designado en Hollywood, abriulle as portas para facer cinema en Norteamérica, onde deixou dous filmes extraordinarios coma **Amencer** e **Tabú** antes de que un accidente de automóbil rematara prematuramente coa súa vida en 1931.

En 1926, Murnau marcha cara a Hollywood na busca de novos horizontes. William Fox, sabedor do seu talento e prestixio, ofrécelle un contrato sen precedentes, total liberdade e crédito ilimitado. A súa obsesión por eliminar os rótulos, empregando

unicamente a imaxe como medio narrativo, permítele crear unha linguaxe cinematográfica servíndose da profundidade de campo, da iluminación e do encadre. O punto de partida de *Amencer* é moi sinxelo. A aparición dunha muller que vén da cidade no seo dun matrimonio de campesiños provoca o namoramento do home e ambos os dous urden un plano para se desfaceren da esposa.

A participación de Carl Mayer no proxecto, colaborador habitual na confección dos guións dos filmes de Murnau, convértese en fundamental. Moitas das ideas visuais que Murnau reflicte no seu filme están presentes no guión. Como por exemplo, un dos máis fermosos momentos do filme, o famoso trávelin por entre os xuncos seguindo ao home até a súa xuntanza coa muller da cidade, reflectindo o misterio da muller, oculta entre a néboa e a fascinación que o home sente por ela. A maxia que zumega esta secuencia atópase nas escenas do pantano de *Andei cun zombi*, onde a néboa insufla unha mestura de perversión e atracción, pero sobre todo en *Mozo e inocente*⁵, onde a cámara se move a través dunha sala de festas por entre as parellas bailando até chegar a un dos músicos que amosa un tic nervioso que nolo identifica coma o asasino.

Murnau, que estudou arte cando era mozo, concibe as secuencias coma cadros en movemento. A presentación da muller da cidade é unha homenaxe a *Luar* de Edward Munch. A influencia da pintura expresionista no seu cinema ten grande importancia. Todos os elementos -decorados, movementos dos actores, iluminación, ...- están pensados como membros dun encadre, como unha impresión visual conxunta para producir emoción. En palabras de Luciano Berriatúa⁶: “A imaxe debe expresar un sentimento e todo debe organizarse con esa finalidade”. Así, nunha das escenas do filme, cando o home decidiu asasinar a súa muller, Murnau encádraos a carón da porta da casa, ela iluminada pola luz do sol que tenta entrar e el escurecido pola penumbra interior.

O filme ten unha estrutura simétrica. Tras a introdución dos personaxes, o matrimonio viaxa á cidade, onde se reconcilia, e volta ao pobo onde viven. Na viaxe de ida prodúcese a tentativa de asasinato, pero ao home remórdelle a conciencia e móstrase incapaz de consumalo plano. É na cidade cando o home se decata de que segue namorado da súa muller. A estancia na cidade é moi fermosa. Como en *Casque d'Or* a parella asiste a unha voda, coma se fose a propia, saíndo da igrexa para sorpresa dos que agardaban fóra polos noivos. A partir de aquí, Murnau introduce sabiamente o humor, como medio de distensión.

A progresiva transformación da paisaxe rural en urbana vista a través das fiestras do tranvía pon de manifesto a dicotomía entre campo e cidade. Esta oposición é clásica en todo o cinema, sobre todo o norteamericano. A cidade vese como un lugar de corrupción e de maldade fronte ao campo, lugar de

paz e tranquilidade. Ao longo de todo o filme se establece esta dialéctica entre campo-cidade e día-noite, onde a iluminación como medio de expresión dos sentimentos desenvolve un papel principal. A muller da cidade é a personificación do mal, atractiva e fumadora, sempre vestida de negro, mentres a muller representa a pureza e a inxenuidade. O emprego de transparencias reforza este aspecto. É moi habitual no filme que os pensamentos dos personaxes se materialicen sobre eles. A muller da cidade fai soñar o home co maravilhoso mundo de luces e diversión da gran cidade, mentres Murnau emprega un elemento de traxe para que a cidade apareza sobre eles. O sentimento oposto ocorre durante a reconciliación dos cónxuxes, momento no que cren estar no medio dun campo, coma no edén, cando realmente están a atravesar unha rúa chea de coches.

Por todo isto, *Amencer* convértese nun filme excepcional, situándose na culminación dunha maneira de facer cinema que o ano seguinte levaría un pau moi duro coa chegada do son, e que motivaría a decadencia dunha linguaxe que evolucionou dende a invención do cinematógrafo. “Desgraciadamente a cámara será esquecida, mentres se agudiza o espírito por aprender a se servir do micrófono”⁷

FICHA TÉCNICA Sunrise, a Song of Two Humans
País: E.U.A. **Ano:** 1927 **Duración:** 97' **Dirección:** Friedrich Wilhelm Murnau; **Guión:** Carl Mayer segundo o relato “Die Reise nach Tilsit” de Hermann Sudermann **Productor:** William Fox **Producción:** Fox Film Corporation **Supervisor da produción:** Winfield R. Sheehan **Música:** Hugo Reisenfeld en Vitaphone **Fotografía:** Charles Rosher, Karl Struss en branco e negro **Cámaras:** Stewart Thompson, Hal Carney **Montaxe:** Harold Schuster **Dirección artística:** Rochus Gliese **Axudantes de decoración:** Edgar G. Ulmer, Alfred Metscher **Axudante de dirección:** Herman Bing **Tempo de rodaxe:** Setembro de 1926 a xaneiro de 1927. **Intérpretes:** George O'Brien (o home), Janet Gaynor (a muller), Margaret Livingstone (a muller da cidade), Bodil Rosing (serventa), J. Farrell MacDonald (o fotógrafo), Ralph Sipperly (o barbeiro), Jane Winton (a manicura)

[5] A influencia que Murnau exerceu en Hitchcock foi moi importante. Nos anos vinte o director inglés viaxou, invitado polo UFA, a Alemaña onde aprendeu a facer cinema nas rodaxes de Murnau. Como dato anecdótico, unha das composicións musicais que aparecen ao longo de *Amencer* será utilizada nos anos cincuenta como sintonía da serie de televisión *Alfred Hitchcock presenta...*

[6] BERRIATÚA, LUCIANO, *Apuntes sobre las técnicas de dirección cinematográfica de F.W. Murnau* Filmoteca regional de Murcia, 1990.

[7] Carta de Murnau a Lotte Eisner dende Tahití durante a preparación de *Tabú*.



A GRAN REDADA

O COMBATE DE PROMETEO

UN TEXTO DE MARÍA VALLE
GALDO

A GRAN REDADA presentouse na súa orixe como un proxecto pouco ambicioso do que nin o mesmo Lang, en principio, esperaba demasiado. Outro filme policial e de gánsters, máis opio para o pobo ávido de abstraerse da dura realidade social que o asollaba. É doado partir a priori da idea de estarmos ante outro filme de xénero máis, sen personalidade, pero aquel espectador que logre liberarse dos seus prexuízos caerá na conta axiña de que se atopa ante unha desas xoias que fan que os límites dos xéneros se desdubuxen. Esta obra do director vienés vai máis aló dunha convencional intriga criminal para converterse nun duro reflexo social, mesturando deste modo altas doses de verismo coa importancia da posta en escena propia do cinema *languiano*.

“Gústame pensar que todos os meus filmes denominados “de crimes” son documentais”, declarou o autor falando de *A gran redada* e de *Mentres a cidade dorme*. Coa nova inclinación do cineasta cara ao documentalismo realista contrasta a súa obsesión pola planificación rigorosa da escenografía e a case total utilización de escenarios artificiais froito da súa herdanza expresionista. Lang e Peterson colaboraron intimamente para crear os decorados que tanto ían dicir dos personaxes do filme. Entre os traballos do director artístico figuraban os filmes de Nicholas Ray *Chamade a calquera porta* e *Nun lugar solitario*.

Atopámonos ante unha aproximación entre o cinema criminal e o cinema social, a unha reflexión sobre a vinganza encuberta. Vinganza que confire unha estraña fascinación ao filme, de ton moito máis “quente” e apaixonado que outras obras de Fritz Lang. A carga emotiva do filme vese acentuada porque o espectador chega a sentirse totalmente identificado co protagonista naqueles intres nos que este está sendo máis duramente abatido polas circunstancias. No suceso clave que supón a morte da súa esposa Katie, arredor do que xira toda a xenreira



desatada de Dave Bannion, a cámara permanece no punto de vista do protagonista, que se atopa na habitación da súa pequena contándolle un conto para que durma, mentres a acción se desenvolve fóra. Katie colle o coche para ir buscar a rapaza que coiraría de Joyce na súa ausencia e este estoupa con ela dentro. No plano obsérvase a través da ventá a explosión e escoitamos o ruído pero o que sen dúbida ten máis relevancia é que en todo momento seguimos a reacción de Dave identificándonos coa súa angustia e impotencia e non vemos a súa muller ata o intre no que a ve el. Non é a violencia o que se nos amosa senón a profunda dor que causa. A un nivel diferente, logra o que Ingmar Bergman n'*O manancial da doncela* provocando a ansia de xustiza no espectador que se identifica emocionalmente co pai da moza violada.

Privado do seu maior apoio, Bannion abanearase na fronteira entre o ben e o mal. Falando desta dualidade do personaxe principal, Lang expresaba: “en todo ser humano existe o anhelado de que o ben venza o mal”. Non foi a primeira vez que o autor afrontou o tema do individuo contra o entorno, situación que tamén se vivía en *Só se vive unha vez*, e el mesmo recoñecía como tema principal desta etapa do seu cinema: “o combate do individuo contra as circunstancias, o eterno problema dos antigos gregos, o combate contra os deuses, o combate de Prometeo. Do mesmo modo que hoxe loitamos contra as leis e os imperativos que non nos parecen nin xustos nin apropiados para o noso tempo”.¹ E non só dentro do cinema negro abordou este tema. Dave Bannion ten moito que ver co Vern de *Rancho Notorius*, máis incluso que co Eddie Taylor de *Só se vive unha vez*. Vern, logo da violación e asasinato da súa moza, emprende unha viaxe para atopar ao asasino. Introducirase no universo de Chuck-A-Luck da man de Altar Keane do mesmo modo que Dave Bannion utilizará a Debby Marsh para achegarse aos baixos fondos e ao culpábel da morte da súa esposa. A canción en *off* do seu recente filme do oeste describía o relato coma unha historia de odio, asasinato e vinganza e do mesmo trata *A gran redada*, trasladando a acción do vello oeste a un contemporáneo escenario urbano. Ambas vinganzas teñen o seu precedente en *Furia*, primeiro filme da etapa americana do autor.

Outro exemplo de estilismo visual por riba da violencia gratuíta témolo no tratamento da desfiguración do rostro do personaxe de Gloria Grahame. Un plano de detalle da cafeteira advirtenos da próxima acción de Stone e cando lle deita o café fervendo na cara, no lugar de ver como Debby se retorcede pola dor que é o que cabería esperar partindo do desexo *languiano* de identificarnos co protagonista da acción, o que vemos é a cara de Stone reflexo da maldade e corrupción. Novamente se nos presenta unha personalidade dual pero neste caso, se cabe, moito máis definida pola súa mostra superficial. Lang xoga cos dous perfís do rostro da rapaza con gran acerto superpoñéndoos coas escenas que amosan un ou outro lado do seu carácter. Reflexo do pensamento do autor sobre a ambigüidade de todo ser humano mesmo o gánster Lagana se nos presentará á súa vez coma un pai e fillo modelo, isto último mediante a atención recorrente que a cámara presta ao retrato da súa nai presidindo unha estancia da mansión.

O filme comeza con outro plano de detalle previsor, nesta ocasión dun revólver, para logo situar fóra de campo o suicidio do seu portador. Non tan transcendente coma o da cafeteira pero pola súa misión de apertura do filme tamén importante, confírelle unha relevancia ao recurso similar a que acadou dentro da obra de Hitchcock. Os obxectos son

o principal protagonista dunha linguaxe visual baseada nas relacións simbólicas. Lang non renunciou na súa carreira á metáfora e ao símbolo en detrimento dunha representación obxectiva. Non abandonaría por completo este legado expresionista a pesar do seu achegamento ao realismo. O castelo construído por Joyce que Dave derruba distraído, a cafeteira, a carta, o revólver, etcetera, acadan un protagonismo meirande que moitas das presenzas humanas. Coma abstracción última do gusto de Lang polo símbolo e pola parábola atopamos o tenente Wilks lavando as mans ao tempo que lle indica a Bannion que suspnda a investigación.

Sen dúbida, *A gran redada* revélase coma un dos cumios da filmografía dun autor prolífico que tocou diversos temas e xéneros e que destacou no marco do cinema negro americano por ir alén das súas regras formais. Afondou nos sentimentos dos personaxes a través dunha estilizada linguaxe visual, reflectindo o duro do cotián e, sen dúbida, cun amplo sentimento de responsabilidade ante unha situación social que repele e denuncia ::

[1] Declaracións de F.Lang a Jean Domarchi e Jacques Rivette para a revista *Cahiers du cinéma* en 1959.



FICHA TÉCNICA *The Big Heat* País: E.U.A. Ano: 1953; Duración: 90' Dirección: Fritz Lang Guión: Sydney Boehm segundo a novela homónima de William P. McGivern Productor executivo: Jerry Wald Productor: Robert Arthur Producción e distribución: Columbia Pictures Música: Daniele Amfitheatrof Son: George Cooper Fotografía: Charles Lang Jr. Montaxe: Charles Nelson Dirección artística: Robert Peterson Decorador: William Kiernan Vestuario: Jean Louis Axudante de dirección: Milton Feldman Intérpretes: Glenn Ford (Dave Bannion), Gloria Grahame (Debby Marsh), Jocelyn Brando (Katie Bannion), Alexander Scourby (Mike Lagana), Lee Marvin (Vince Stone), Jeannette Nolan (Bertha Duncan), Peter Whitney (Tierney), Willis Bouche (Tenente Wilks), Robert Burton (Gus Burke), Adam Williams (Larry Gordon), Howard Wendell (Comisionado Higgins), Michael Granger (Hugo), Chris Alcaide (George Rose), Carolyn Jones (Doris), Dorothy Green (Lucy Chapman), Dan Seymour (Atkins), Ric Roman (Baldy), Edith Evanson (Selma Parker), Linda Bennet (Joyce).

VÍCTOR ERICE



“SEMPRE me teño que enfrontar á pregunta de por que non rodo máis filmes; sinceramente, eu fixen o que puiden”. A Víctor Erice desprácelle afondar nas causas dos seus delongados silenzos. Mais, para un cineasta que escolle antes a ausencia que o suborno da ollada, a industria non pode ofrecer demasiadas facilidades. O sur ficou coxa por mor dunha decisión unilateral do seu produtor, Elías Querejeta, quen lle impediu rematala. Cando Erice presentaba o proxecto d'O SOL DO MARMELO ás produtoras en busca de

financiamento, recibía o consabido “iso non é un filme”. Do final aborto d'O FEITIZO DE SANGHAI falouse abondo hai catro anos. Que maravillosa inocencia a do crítico que acompaña a Guido-Mastronianni en Oito e medio: “para iso están os produtores, para perder cartos”. Con todo, as pouco máis de cinco horas de celuloide que o libre mercado permitiu impresionar ao director donostiarra en trinta e catro anos bastan para o situar aló onde non chega quen quere, se non quen pode.

ENTREVISTA:

"Encarnar a realidade no canto de representala é o único xeito de evitar o fracaso cinematográfico"

ENTREVISTA DE DANIEL SALGADO

Máis que a esgrimida falta de tempo, unha certa timidez ou se cadra o medo a entullar coa presenza física a vida do seu traballo mudaron o face a face con Erice nunha conversa á distancia durante o pasado mes de decembro. E velaquí as luces e as sombras que o cineasta deitou encol do cinematógrafo.

Se, como espetou Jacques Rivette, *Viaxe por Italia* fixo avellentar dez anos a todo o cinema italiano, *O espírito da colmea* estourou coa mesma potencia na paisaxe do cinema español. Os vieiros abertos daquela polo seu filme, foron transitados?

Paréceme que, en liñas xerais, non. Entre outras cousas porque ese filme dificilmente podía supor un camiño polo que transitase todo o mundo. É algo que se cadra está na súa natureza. Non embargantes, é certo que no seu intre serviu para rachar algúns tabús, algunha que outra inercia ou lugar común. Mais socialmente fallou unha continuidade, un verdadeiro caldo de cultivo onde xermolasen certa caste de buscas. E sabido é que o medio cinematográfico español sempre tivo un talante abondo conservador.

De que xeito *O espírito da colmea* vencía o “despotismo do guión”?

Se algún dos meus filmes vence ás claras, de principio a fin, esa caste de despotismo é *O sol do*

marmelo. Polo sinxelo motivo de que se rodou sen unha soa liña escrita de guión.

Que debe levar o peso da narración no cinema?

O peso da narración -trátase dun relato, dun ensaio ou dun poema- despréndese da acción do autor, da súa capacidade para se saír de si propio e para facer que a súa obra sexa razón común.

As súas dúas longametraxes de ficción transcurren na posguerra. Como determina o intre histórico os seus personaxes?

Os personaxes son froito do tempo que lles tocou vivir. É difícil que poidan fuxir desa condición. En troques, o filme, que sempre supón unha entidade doutro rango, si pode transcender o peso da historia. De aí que, á marxe dos motivos conxunturais que no seu intre puideron facelas interesantes, sexa o tempo quen dea a medida do verdadeiro valor dos filmes. Se *O espírito da colmea* segue a ser unha obra viva será por unha razón vencellada ao xeito no que a poesía sobrevive alén da historia.

Na súa representación da posguerra, por que todo é murmurado?

Non, non todo. Aínda que máis que de murmurios eu falaría de elipses. Un xeito de narrar que acostuma a medrar en circunstancias onde, por motivos políticos, non é posíbel falar de moitas cousas esenciais

directamente, empregando todo o vocabulario. A longuíssima posguerra española foi un tempo no que se deron esas circunstancias: un tempo de silencio, moi precario en todos os sentidos.

Emprega o cinema como memoria, para, en expresión de José Luis Guerín, “embalsamar o tempo”?

Probabelmente, si. Para min, téño dito nalgunha outra ocasión, o cinema é, sobre todo, memoria e soño. A expresión “embalsamar o tempo” pertence a André Bazin. Máis exactamente, cando falaba do realismo ontolóxico da imaxe cinematográfica, Bazin dicía que os filmes tiñan a capacidade de embalsamar a realidade. E o tempo forma parte dela, claro está.

A que circunstancias se corresponde o paso ao xénero documental puro da súa terceira longametraxe *O sol do marmelo*?

Non sei moi ben que é un documental puro. É certo, de todos os xeitos, que *O sol do marmelo* resulta distinta aos meus filmes anteriores, mais só nunha certa dimensión. Se mudei o rexistro foi pola propia natureza do proxecto. Quixen proxectar unha ollada cinematográfica o máis espida posíbel, despois da caste de literatura que adoitan conter os guións.

Antonio López fracasa cando tenta representar o marmelo. Pode o documentalista fracasar na súa tentativa de representación da realidade? En que consiste este fracaso?



Victor Erice (FOTO: DANIEL SALGADO)

"É ben sabido que o cinema español sempre tivo un talante abondo conservador"

O que se denomina adoito realidade é só unha idea. Mesmo diría que é unha ficción máis, na medida que sempre parte dun ollar sobre o mundo. O cineasta - abandonemos os lugares comúns, as clasificacións - pode naturalmente fracasar, sobre todo se porfía en representar. Así case sempre ficará na superficie. As ficcións, reais ou imaxinarias, hai que as encarnar. É o único xeito de poida abrollar algunha verdade delas.

Cal é o compromiso moral do cineasta no seu traballo?

O que se dá a si propio en todas as demais ordes da vida, en relación cos demais. Por moi ensumida que poida ser a súa expresión, facer un filme sempre supón, como dicía Jean Renoir, tender unha ponte cara aos outros.

Que espazo resta para os cinemas europeos á marxe de multinacionais, estadounidenses ou non?

Un espazo a cada paso menor. Porque o que hoxe en día está en xogo é se os filmes van ser consideradas, dunha volta por todas, unha mercadoría máis e, como tais, sometidas sen ningún xénero de protección ás leis do mercado. Dun mercado cinematográfico que se anuncia por todas partes como libre mais no que, e de xeito moi particular no español, non se dan as condicións de liberdade de acceso, de igualdade de competencia e de transparencia imprescindíbeis. Antes Estados Unidos podía amortizar as súas producións no mercado interior e todo o que gañaba en Europa era beneficio neto. Agora o mercado interior só serve ao cinema norteamericano para cubrir entre o 40 e o 50 por cento do seu custe, e por iso non se conforma cun anaco do mercado da Unión Europea. Sinxelamente, quereoo todo. A consecuencia de todo isto é que, en Europa, as denominadas cinematografías nacionais, agás algunha excepción, desapareceron ou están en vías de desaparecer. Trátase dunha perda capital, que pode chegar a adquirir o carácter do irremediábel ::

Esta entrevista foi realizada coa colaboración de Aurelio Castro e Iván Cuevas.

O ESPÍRITO DA COLMEA



A PANTASMA APREHENDIDA

TEXTO DE JULIO VILARIÑO CABEZAS

VÍCTOR ERICE é un cineasta do mito. As súas tres longametraxes están ateigadas de pantasmas, pero as súas pantasmas, a diferenza do que sucede nos filmes de outros cineastas, xorden dunha realidade perfectamente delimitada, realidade da que fai abrollar elementos máxicos. Todas as súas obras teñen relación co que el describiu como “esa contradición, socialmente establecida, entre historia e poesía”, enfrontamento que el se empeña en demostrar falso, facendo ver que non existe ningunha separación entre o que chamamos realidade e o soño. Isto inscribe a obra do director nunha sorte de realismo máxico, que parte sempre dunha representación fidel do “mundo real” para levarnos mediante a abstracción o mundo onírico dos mitos, lendas e pantasmas.

O espírito da colmea parte dun tempo e dun lugar significativos. A película está ambientada na temperá posguerra española, como di o rótulo que abre a película “Un lugar da meseta castelá contra 1940”. Pero esta frase vai precedida de outra que di “Érase unha vez”, o que marca claramente que estamos en

presenza dun conto, dunha lenda, que subordina o segundo rótulo a este primeiro. Erice trata o comezo dunha maneira case documental, até que aparece na pantalla a advertencia de que os espectadores van ver un filme terrorífico e espantoso, advertencia que non so fai referencia ao *Frankenstein* de James Whale, senón que se estende á propia película de Erice. A partir de aquí a historia arrinca coa presentación dos catro personaxes principais. Todo o tratamento visual que achegaba estes primeiros cinco minutos ao campo do cine documental dá paso a unha planificación moito máis estilizada.

Os títulos de crédito, debuxos feitos polas nenas protagonistas do filme, anticipan o que vai ser a película mediante a representación do que o director deu en chamar imaxes primordiais, que imos ver durante todo o filme. Estas substitúen a narración convencional, eliminan a relación de causalidade entre as sucesivas escenas; o director decide facernos un retrato dos personaxes mostrándoos só nun momento determinante no canto de diseccionalos detalladamente a través das súas accións. O tempo e o espazo do filme están suspensos, inmóbeis,

Víctor Erice: o espírito da colmea: a pantasma apreendida

[1]

Curiosamente, o propio Erice recoñeceu tamén a enorme influencia do célebre libro do director francés n'**O Sol do Marmeleiro**, sendo **O Sur**, a película que utiliza a mecánica de narración máis convencional (que non por iso a peor) do cine de Víctor Erice a película menos impregnada do espírito bressoniano

[2]

Hai xente que quere ver tamén conexións formais coa pintura barroca española. Santos Zunzunegui di que hai unha influencia de Zurbarán nos planos que presentan persoas ou obxectos contra un fondo neutro, pero probablemente todo isto teña que ver máis con Velázquez, figura que marcou tanto o resto dos pintores barrocos españois como os flamencos holandeses, especialmente Vermeer.

[3]

Texto tomado por Víctor Erice e Ángel Fernández Santos do libro *A Vida das Abellas*, do premio Nobel de literatura Maurice Maeterlinck

[4]

Durante a ditadura militar de Primo de Rivera (1923-1930) Miguel de Unamuno estivo exiliado, primeiro na illa de Forteventura e máis tarde en Hendaya. Pola outra banda, é sabido que Miguel de Unamuno gustaba de facer paxaras de papel que tiña no seu escritorio, o mesmo que Fernando nun momento do filme.

podemos incluso ver as diferentes escenas como ilustracións dun libro, máis aínda, dun conto infantil, dun relato de iniciación na vida, que é o que vive Ana durante toda a metraje.

Esta negación da narración tradicional leva ao director a ter que utilizar outros mecanismos para contar a súa historia: os encadeados e as elipses, estas últimas tanto temporais como espaciais. A relación que Víctor Erice establece entre os planos encadeados dalle sentido á película e compón algunhas das súas metáforas máis suxestivas. Este recurso de montaxe, que chegará a mudar nun dos riscos de estilo do director vasco ao longo da súa carreira remite ao seu admirado Josef Von Sternberg. Pola súa parte, esas elipses que “deixan pasar a poesía polas súas xunturas” lévanos ás *Notas verbo do cinematógrafo* de Robert Bresson¹, quen tamén exerceu sobre Erice unha grande influencia, como queda demostrado no uso da banda sonora para enriquecer e completar o que vemos no plano, nunca para subliñalo.

A calidade plástica de toda a película é extraordinaria, e débelle gran parte ao bo facer de Luis Cuadrado, un dos meirandes, e menos reivindicados, directores de fotografía europeos da época. Pódense apreciar tres tratamentos luminosos diferentes ao longo de toda a película. Os exteriores son solemnes, plúmbeos, grises, e, aínda que conciben grandes espazos abertos, resultan agoniantes. En canto aos interiores, xa se ten incidido en moitas ocasións na relación que garda o filme coa pintura barroca flamenca. Víctor Erice concibiu unha fotografía semellante aos lenzos de Johannes Vermeer, o que non debe verse como un feito gratuito e unicamente estético; hai que ter en conta que un dos obxectivos da pintura de xénero flamenca era servir de exemplificación moral, xa que nos territorios onde prevaleceu a Reforma protestante estaba prohibida a imaxinería relixiosa. Os interiores da casa están fotografados desta maneira para transmitir o estrito código de normas que rexe o interior da colmea; a casa convértese así en elemento reitor e opresor da vida dos seus inquilinos, por que se non aparece presidindo o seu dormitorio ese anxio da garda vixiante e dominante que leva da man unha nena?² Hai un terceiro tipo de iluminación ao longo da película, a de tonalidade azulada, oposta, e por tanto complementaria, do amarelo ocre presente en toda a película. Non só iso, esta luz é a que desprende ao principio o proxector de cine, que é o que ilumina a Ana ao comezo das súas inquedañas e da súa fascinación polo prohibido. Máis adiante, ao final da súa pequena aventura (e do filme), Ana levántase da cama e diríxese á fiestra, pola que entra a luz da lúa, unha luz novamente azulada e achegada á do proxector. Para Víctor Erice esta luz, a luz cinematográfica máis pura, é a que pode descubrirnos a verdade, iluminar o noso camiño, facernos sentir fascinación polo des-

coñecido e o prohibido, para sermos capaces despois de experimental, comprendelo e asumilo.

Ana descobre no cine á pantasma, ao monstro, Isabel entón comeza a xogar con ela e a falarlle dos espíritos nos que ela non cre. O día seguinte, na clase de anatomía, Ana queda fascinada pola posibilidade de construír o monstro ela mesma no momento que lle coloca os ollos a Don José. Isabel leva entón a súa irmá Ana á casa e ao pozo polos que, segundo ela, vaga o espírito, quedando Ana fascinada e iniciando un vínculo co lugar. Cando Isabel, aburrída, decide simular ante a súa irmá a morte a mans do espírito, Ana enfárase e decide invocalo de verdade. Aparece entón o fuxitivo, no que ela ve non só o monstro, se non un substituto do seu pai, de aí que lle regale o reloxo deste. Cando Ana descobre o seu asasinato decide escapar, e volve contactar con el mediante o que seu pai real lle prohibiu tocar, a seta velenosa.

Fernando é como Ana, pero négase a admitilo. A primeira vez que o vemos aparece disfrazado, tal e como Isabel di que os espíritos móstranse ante as persoas. El é un intelectual republicano refuxiado nun pobo perdido. O escrito de Fernando sobre a vida das abellas³ é unha metáfora sobre a súa propia vida. Fernando afastou a vista dos horrores da posguerra, deixou de mirar e calou; é máis, a única vez que fala coas súas fillas é para tentar transmitir-las regras da colmea, non quere que sexan como el, non quere que teñan contacto co que hai fóra da colmea. Fernando coñeceu a Miguel de Unamuno, o que sabemos pola foto que mira Ana. A diferenza de aquel, que se enfrontou coa ditadura que lle tocou vivir e se viu abocado ao exilio⁴, Fernando exiliouse na meseta, nas alturas, o mesmo que ese San Xerónimo do lenzo que preside o cuarto dende parede que ten tras de si cando escribe.

Víctor Erice establece un compromiso moral coa historia que está a contar. Ana interioriza a súa experiencia e, a diferenza do resto de habitantes da colmea, acepta o monstro, que ela invoca e, unha vez morto, sae de dentro dela, o que podemos ver cando o seu rostro transfórmase no do monstro no reflexo do río. Ana cae na conta de que o monstro é ela, pero contra o seu pai, non ten medo de recoñecelo e de asumilo. A pantasma, o espírito de fóra da colmea vive agora dentro dela ::

FICHA TÉCNICA **Título orixinal:** El Espíritu de la colmena. **País:** Estado español **Dirección:** Víctor Erice. **Guión:** Víctor Erice e Ángel Fernández Santos. **Producción:** Elías Querejeta. **Fotografía:** Luis Cuadrado. **Música:** Luis de Pablo. **Montaxe:** Pablo González del Amo. **Son directo:** Luis Rodríguez. **Dirección artística:** Jaime Chávarri. **Decorados:** Adolfo Coiño. **Vestuario:** Peris. **Maquillaxe:** Ramón de Diego e Ángel Luis de Diego. **Reparto:** Ana Torrent (Ana), Fernando Fernán Gómez (Fernando), Teresa Gimpera (Teresa), Isabel Tellería (Isabel), José Villasante (Monstruo de Frankenstein), Juan Francisco Margallo (O fuxitivo), Laly Soldevila (Milagros / Lucía), Miguel Picazo (Doutor). **Ano:** 1973. **Duración:** 97 min.



CONTRA O CENTRISMO ESTÉTICO

TEXTO DE DANIEL SALGADO

NO ANO DE 1982, *Volver empezar* recibiu o primeiro dos óscar que a Academia estadounidense outorgou ao cinema do Estado español. Se cadra pola adopción, cómoda, do espello estético dun Hollywood que levaba décadas transido -a mudanza política ao gusto do Imperio implicou tamén aceptar certos modelos de traballo nas culturas-, a ascensión ao olimpo comercial¹ da cinematografía das Hespañas correu en paralelo ao descenso aos infernos do seu interese como arte. O crítico Carlos F. Heredero había definir os tempos con tino: “confir-mouse o avance progresivo dun centrismo estético equivocadamente vencellado ao cinema de calidade², á estandarización da sintaxe e, en definitiva, á preeminencia dun *look* brillante e relucente (“profesional”, dicíase) que se vai sobrepondo, de a pouco, encol das pegadas autorais ou distintivas de buscas estéticas diferenciadas”. “A familiaridade dos repartos, a monotonía academicista e a homologación visual da meirande parte das propostas xera así un cinema máis valorado en función do recoñecemento e da

ortodoxia estética”, remataba Heredero a súa aguda análise da situación, “que da súa capacidade para convidar á reflexión ou para propor novos vieiros de achegamento á realidade viva”. Abofé que a cousa non foi a mellor.

Coma case sempre, na meseta non sopraban bos aires para a lírica. Pero velaquí que, un ano despois da apoteose garciá no corazón da besta hollywoodiense, Víctor Erice rexurdiu do silencio cinematográfico coa segunda das súas longametraxes, *O Sur*, para apor bafo poético nunha industria que ía esquecendo producir obras de arte. Significativo, curioso e, asemade, revelador, resulta que as narracións d'*O Sur* e de *Volver empezar* nacesen do mesmo intre histórico, a Guerra Civil. Significativo porque xa transcorreran anos da morte do ditador e, dalgún xeito, comezouse, mal que ben, a obviar o pacto de esquecemento³ que desembocou na monarquía borbónica. Debuxouse lenemente o innomeábel. Curiosa, a maneira exacta na que *O Sur* logra xunquir forma e fondo so a explicación do exilio interior de posguerra e curioso o fracaso do convencionalismo estético e ideolóxico, moi en liña co “pesoísmo”

sen ira abrollante, de *Volver empezar*. Revelador porque o óscar déronllo á fita de José Luis Garcí e porque o produtor Elías Querejeta non permitiu que Erice rematase o proxecto d'*O Sur*. Charanga y pandereta.

IMPRESIONISMO DE POSGUERRA

Antes de calquera outra consideración, Víctor Erice sempre teima en que *O Sur* é un filme inacabado: “para min resulta tan evidente, está nas imaxes o seu carácter incompleto”. Unha traizón da produtora, que parou a rodaxe cando debía de comezar a parte da acción que acontecía no sur xeográfico, ocultou a simetría do relato. “No proxecto orixinal”, conta o director donostiarrá, “o sur ía ser máis que un monllo de postais”. Así, o sur fica no paraíso perdido que nin Estrella, a rapaza cerne da fita, nin o espectador chegarán a coñecer. “No sur, case nunca neva”, conta Julia á filla, Estrella, quen abre os ollos: “Vaia sitio máis raro”. O éxito absoluto de crítica e relativo de público tras a estrea do material até daquela rodado dificultou, segundo Erice, a continuación da obra, pese ao compromiso do produtor, Elías Querejeta, de financiar o seu remate. Axiña e albisado o negocio, Querejeta dixo que concluir *O Sur* “era cousa de eruditos” e que o filme “estaba ben como estaba”. Un parágrafo de *Nos mares do sur*⁴ pechaba o filme tal e como o pensara Víctor Erice. No estreado, Estrella retoma o presente, logo da longa volta atrás na que se vai desenvolvendo a narración, e pecha o relato, cun fondo de troupeleio de tren, no paradoxo das cancelas inauguradas: “Por fin, ía coñecer o sur”.

Para *O Sur*, Erice recunca nos tempos e nos espazos d'*O espírito da colmea*. Se o poeta sempre escribe o mesmo poema, o cineasta sempre roda o mesmo filme. Que amais, no caso de Erice, pon nos ollos moito de poesía. Os ermos casteláns encadran a destruída paisaxe moral que peiteou a posguerra. O que non se di ou o que non se dá dito arte-lla a anécdota argumental en ambas fitas. No entanto, *O sur* abre unha porta que *O espírito da colmea* apenas entornaba: “Miña nai foi unha das mestras represaliadas logo da Guerra Civil”, explícita Estrella.

O cinema funciona dentro do cinema como limiar da realidade. Do que de propio pode haber nos anos de iniciación á vida de Estrella, o mesmo Erice deita pistas nun artigo seu titulado “Ao cinema, *in memoriam*”. O cineasta tamén foi cativo na posguerra e probablemente, como tantos na súa xeración, entraba no cinema, igual que o director afirma do personaxe Agustín, pai de Estrella, “para dimitir da realidade”. Malia a que ese mesmo Agustín, nunha carta ao amor oculto, asegura que xa sabe que “o que pasa no cinema é mentira”, non deixa de entrar. O estudioso da obra de Erice, José Luis Castrillón, autor de 231 infumábeis páxinas

arredor d'*O espírito da colmea*, asegura que “nos filmes de Erice, o recinto do cinema cobra unha dimensión de espazo case sagrado, onde o home está destinado a topar cunha certa revelación da verdade”. Para Agustín o cinema é asemade memoria, o lugar onde recupera os pasados que tronzoou o fascismo en 1936 e que personifica a actriz Irene Ríos. Memoria e soño conforman o cinema segundo Víctor Erice.

Dos eidos asollados polos que discorre *O sur*, sitios escordados a través dun ollar rompido en riscos impresionistas, debedor do pensamento cinematográfico do Bresson, dá noticia certo ambiente crepuscular. O intre que salfire todo o filme aparece en boca de Estrella: “Á saída de clase, cando prendían as luces e aínda restaba un lene resplandor no ceo, gustaba de andar soa, sen présa”. O celuloide d'*O sur* zumega a beleza do engurrado. E todo o que sobrevive entre as engurras ule a esa poesía azul tan única deste filme. Os fundidos a negro deteñen a imaxe, anegan a pantalla de saudade do que aínda non foi e deixan respirar co osíxeno viciado do pasodobre “En er mundo”, de Enrique Granados, no estremecido plano secuencia do baile da primeira comunión.

Víctor Erice pensa que “todo filme, independentemente da súa anécdota argumental, é un documental do intre no que foi rodado”. Quizabes de aí que guste, ao contrario do seu admirado Hitchcock, a quen homenaxea n'*O sur* cun cartaz de *Sombra dunha dúbida*, de traballar con cativas. Se o cineasta inglés pretendía cada punto e cada coma so o seu mandato totalitario, Erice prefire desatuar as fendas para que o azar molle o seu cinema. Como Rosellini escribiu documental nos rostros de Ingrid Bergman asemade que escollía un posicionamento ético, *O sur* documenta os actores no intre de actuar e recolle memorias politicamente asolagadas. O século XX, ese que para Erice foi o século do cinematógrafo: “a historia deste século que remata é, dalgún xeito, a do cinematógrafo, non só en canto memoria das cousas, coma linguaxe que forneceu o meirande caudal de imaxes á memoria colectiva, senón tamén porque foi, como Félix Guattari sinalou, a única psicoanálise de masas”⁵.

FICHA TÉCNICA Director: Ví ctor Erice; **Producción:** Elí as Querejeta, Chloe Production; **Director producció n:** Primitivo Ávaro; **Productor delegado:** Jean Pierre Fouguez; **Guió n:** Ví ctor Erice segundo un relato de Adelaida Garcí a Morales; **Fotografí a:** José Luis Alacaine; **Segundo operador:** Alfredo F. Mayo; **Operador de ví deo:** Domingo Martí n Mateo; **Axudante de cá mara:** Santiago Zuazo; **Montaxe:** Pablo Garcí a del Amo; **Músí ca:** Maurice Ravel, Frank Schubert, Enrique Granados, temas populares; **Decorados:** Antonio Belizó n; **Son:** Bernardo Francisco Mé ndez; **Maquillaxe:** Ramón de Diego; **Reparto:** Omero Antonutti, Sonsoles Aranguren, Icí ar Bollaí n, Lola Cardona, Rafaela Aparicio, Marí a Caro, Francisco Merino, Aurore Clement, Germaine Montero; **Duració n:** 93 minutos; **Paí s:** Estado españo l; **Ano:** 1982

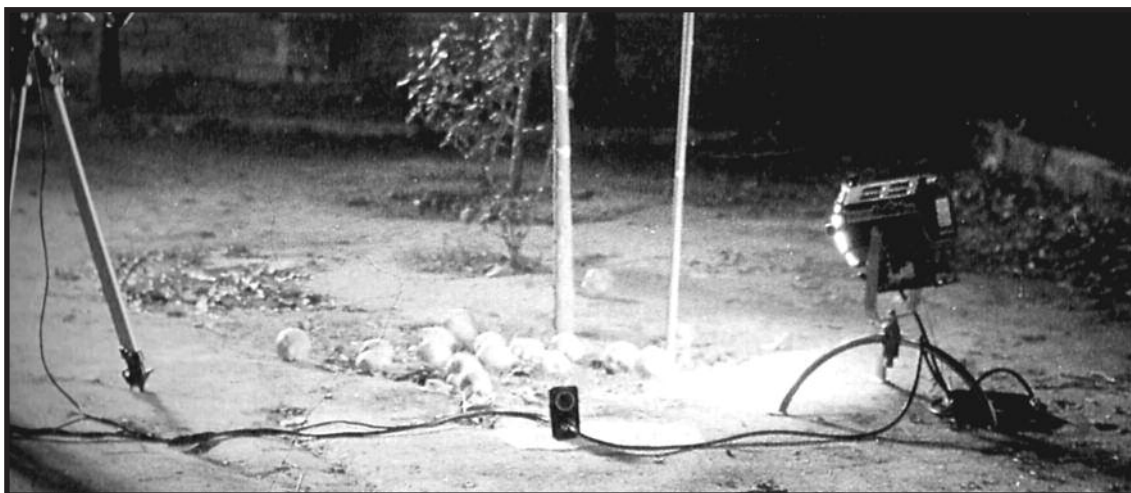
[1] Para logo, xa no devaldo do goberno do PSOE, acadaron o galardó n ianqui *Belle Époque e Todo sobre miña nai*.

[2] No senso da “qualité” francesa anterior á convulsión da Nova Vaga contra finais da década dos cincuenta.

[3] A prol de Erice cómpre sinalar que o seu anterior filme, *O espírito da colmea*, ollaba, en 1973 e admirabelmente, anacos de historia esmagada no trauma da posguerra.

[4] Robert Louis Stevenson.

O SOL DO MARMELO



AS PEGADAS NO REAL

TEXTO IVÁN GARCÍA AMBRUÑEIRAS

Estamos n'*O sol do marmelo* perante unha experiencia singular, un salto sen rede de Víctor Erice que, abandonando a seguridade da ficción, decide arriscarse nun filme no que o camiño a percorrer é incerto, onde se parte dende cero para acompañar o pintor na súa estancia xunto á arbore. E tendo en conta este carácter de busca e improvisación, é se cadra máis abraiante a perfección rítmica do filme, a consecución dun tempo fluído e perfectamente construído, capaz de conseguir que, incluso as escenas máis claramente explicativas -como a dos chineses- e outras nas que a incomodidade que provoca a cámara nos personaxes faise notar, non supoñan un dano para a obra, senón todo o contrario, sexan contaxiadas do harmónico transcorrer do filme e non desentoen do conxunto.

Mais a pesar do extraordinario paso adiante dado, no principio d'*O sol do marmelo* atopamos unha serie de imaxes habituais do cinema de Erice e que o conectan co resto da súa filmografía, especialmente c'*O Sur*. A primeira imaxe rima cos camiños que en todos os seus filmes marcan tanto a estrada que leva ás casas dos protagonistas coma a fronteira, o límite que illa ese lugar do resto do mundo facéndoo espa-

zo privilexiado da representación. Outro elemento que remite claramente ao seu filme inmediatamente anterior é o péndulo co que Antonio López marca a vertical da súa mirada e que remite ao pai de Estrella, ao territorio do rito, que agora é convertido nunha necesidade para poder atrapar o real, unha peza máis da aparataxe do pintor, dobre evidente da tremoia do cinema, e co que Erice se representa a si mesmo e o seu equipo técnico. Pero a máis significativa destas imaxes, que case poden ser nomeadas figuras de estilo, é o plano no que Antonio López comeza a preparar o lenzo, cunha ventá como fondo que alumea a estancia, e máis concretamente o cadro. A luz do sol será durante a realización do óleo a quimera tras a que corra o pintor¹, pero ademais asimila a figura de Antonio López coa de Estrella ou a de Ana, comezando el tamén un vieiro de coñecemento, unha sorte de viaxe ao misterio da realidade, inda que coa compañía do cineasta, cun compromiso infinitamente superior co traxecto do protagonista que en ocasións anteriores. De feito, pode que un dos maiores avances de Erice sexa aceptar ese camiño, esa experiencia como súa², por veces máis ca a do propio representado. E que, como o soño do final da fita e que Antonio López considera máis real que moitos feitos “verdadeiramente” acontecidos, o relevante do filme

[1] Consecuentement e, a preparación do lenzo para o debuxo farase pola noite, sen a mediación da luz solar e co emprego de iluminación artificial.

[2] J. E. Monterde, despois de sinalar a estrutura de diario íntimo d'*O Sur*, chega incluso a falar deste filme en termos de autorretrato.

non é o que explica ou amosa, senón o irreversiblemente vivido nel.

Nesa concepción de filme que se constrúe diante do espectador conforme o mira, do cinema como proceso, atopamos, non só a herdanza do cinema documental - sen dúbida, Flaherty - senón tamén a dunha forma de entender a modernidade como a involucración da vida no celuloide -*Viaxe por Italia*, como pedra inaugural, seguido despois por Godard e outros. Mais non só iso o acerca a Godard. *O sol do marmelo* parece querer respostar á máxima reiteradamente exposta por Godard: “Xa non se sabe mirar, xa non se sabe filmar”. A réplica de Erice é clara: se xa non se sabe mirar nin filmar haberá que aprender de novo a facelo. E para aprender de novo o mellor é desfacerse do que se sabe ou se coida saber, limpar totalmente a ollada. Como guía para este aprendizaxe “escolle”, e non por casualidade, a Antonio López. Artista con evidentes conexións co cineasta, na forma na que os dous abordan o problema do “realismo”, transcendéndoo para achar nas cousas un significado máis amplo, un "algo máis" que rolda por embaixo. Bastaría coller algunha sentenza como a que segue (e poderíamos cansar de citar exemplos da estraña semellanza e comunión dos dous artistas) de Antonio Bonet Correa sobre a obra de López, para ver que ben podería ser aplicada a Erice, e máis a *O sol do marmelo*: “Tanto na plena luz diurna, ao aire libre, como na penumbra dun cuarto á noite, o misterio dos feitos obxectuais imponse, eliminando a banalidade e insignificancia do cotián”^[3]. O modelo tampouco é un pintor de forma gratuíta, porque Erice ve nel, profesional da mirada, un acercamento máis puro á realidade, sen a mediación da máquina. Os límites de ambas disciplinas artísticas é un dos temas fundamentais sobre os que se estrutura o filme. A fascinación pola relación do pintor co pintado será forzada cara ao outro lado ao poder filmar Erice o que López non é quen de representar.

Se o obxectivo é a recuperación dunha ollada primitiva, a dos Lumière, por exemplo, a guía debe ser un pintor, porque á fin e ao cabo, a pintura é o modelo de Lumière^[4], inda que só sexa porque non pode ser outro o modelo dun creador de imaxes neses momentos. O cineasta busca a distancia xusta para filmar, e colócase a rebufo do pintor, ao principio gardando incluso certo respecto coa súa práctica, chegando ás veces a aparecer o óleo como se fose unha mancha, unha sombra que fose invadindo o branco do lenzo. Mais a situación dura pouco, e a cámara cobra autonomía para ser capaz de filmar o aire, de filmar fugazmente o marmeleiro sen a presenza do pintor compondo algún dos planos de maior beleza plástica dos últimos tempos. O ollo do espectador, esperto polo cineasta coa axuda da forza que o pintor pon no marmeleiro, poderá apreciar a beleza dos marmelos alumeados polo sol, inda cando non sexa o contido fundamental do plano. A crea-

ción dun espectador atento, sensíbel á beleza, ás inflexións e diferenzas da luz, será un dos grandes achados da fita, pese á molestia da sucidade e ao desalíño dos planos gravados en vídeo analóxico.

Non embargantes, hai un aspecto no que Erice xoga con naipes marcados. A xénese do filme -amais da decisión de Antonio López de pintar o marmeleiro- radica no relato que fai Antonio López do soño co que remata a fita. E ese soño latexa dunha forma obsesiva nas imaxes, nas que hai unha preocupación extrema por retratar a paisaxe ausente de figuras humanas, por achar as pegadas que o home deixa no real despois da súa fuxida. Así cobra sentido o soño, onde as obsesións do cineasta e do pintor se dan cita: o cruel automatismo da máquina lidado á morte, o tempo cíclico da vida, a morte que se agocha en todas partes no real, a luz convertida agora en artificial... e o propio cadro proxectado e inacabado, xa que veremos por primeira vez a árbore dende o punto de vista do pintor, unha vez foi este plenamente substituído pola cámara de cinema. Aquí abrázase irremediabilmente o misterio, a utopía de tentar mostrar o impalpábel, o irrepresentábel e o efémero. E por iso todo o filme - testemuña dunha conquista imposíbel- aparece tinxido coa cor da melancolía (ata en escenas nas que non parecería ter lugar, como as plácidas conversas dos dous amigos pintores).

Dende este punto de vista -mostrar o que non ten imaxe posíbel- tense falado moito de “poesía” para caracterizar o cinema de Erice. Os riscos poéticos que aniñan no seu estilo son tamén outros, como o emprego de determinadas imaxes que funcionan como rima, e así mesmo como métrica. Achéganos no segundo caso a unha concepción musical do cinema, coa creación ás veces de verdadeiras sinfonías de imaxes e sons (por exemplo, as viaxes da cámara polos arredores da casa). E é tamén o senso ritual, mítico, das súas narracións, que remite a unha idea da poesía que idealmente fala de “restaurar a perdida unidade do home”^[5], en definitiva, dunha volta ás orixes, a unha nova (por antiga) relación coa natureza. Un compromiso ético coa realidade derivado dunha ollada máis limpa, aquela que cambia a nosa percepción do mundo para non ter que ser rexida por ese “sol” nocturno que asaltou o salón das nosas casas. Porque, empregando unha frase de Antonio Gramsci que Erice gustaba de usar na súa mocidade crítica: “cando un autor é quen de producir poesía, auténtica poesía, significa que está vivo na sociedade do seu tempo”^[6] ::

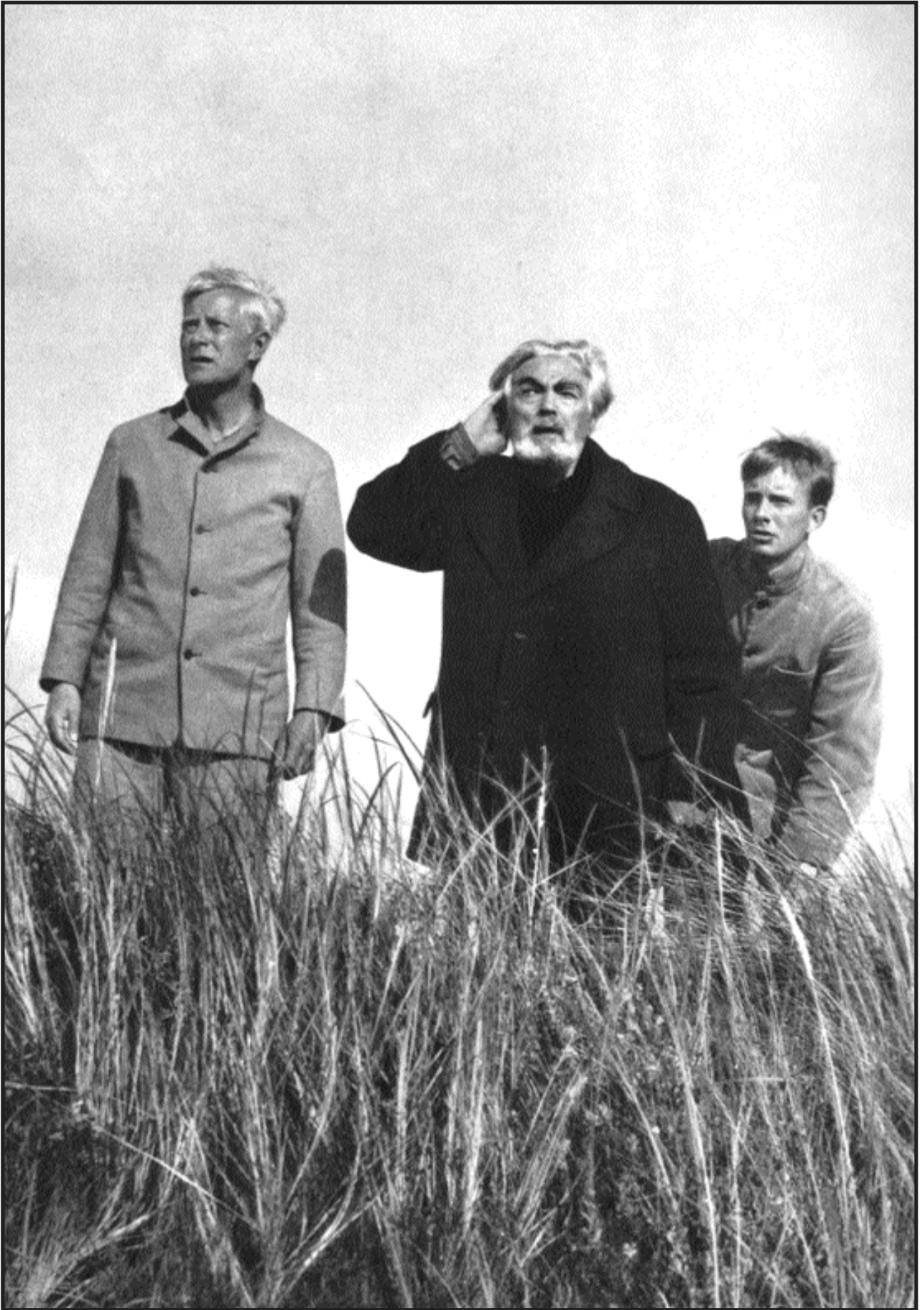
FICHA TÉCNICA Nacionalidade: España. Dirección: Víctor Erice. Producción: Marí a Moreno P.C. Fotografía: Javier Aguirresarobe e Ángel Luis Fernández. Fotografía en Betacam SP: José Luis López Linares. Música: Pascal Gaigne. Montaxe: Juan Ignacio San Mateo. Son directo: Ricardo Steimberg e Samuel Goldstein. Reparto: Antonio López, Marí a Moreno, Enrique Gran, Marí a López, Carmen López, Elisa Ruí z, José Carretero. Ano: 1992. Duración: 135 min.

[3] BONET CORREA, ANTONIO: “Pintura muda” en *Antonio López García*, Cuad. Guadalimar, Madrid, Rayuela, Madrid, 1977.

[4] Godard califícou en varias ocasións como o “último dos pintores impresionistas”.

[5] FISCHER, ERNST: *La necesidad del arte*, Península, Barcelona, 2001.

[6] VÍCTOR ERICE: “Itinerario de Kenji Mizoguchi” en *Nuestro Cine* núm. 37, Madrid, 1965.



Ordet (Carl Theodor Dreyer, 1954)



POR UNHA ACTUALIZACIÓN DE ROBERT BRESSON

Continuación de "Achegamentos ao estilo de Robert Bresson",
artigo publicado no Ariel nº1 (inverno de 2002/2003)

Coido que o cinema, a radio, a televisión, as revistas, son unha escola de inatención. Miramos sen ver, escoitamos sen entender. Se por min fose, o primeiro que faría ía ser destruír ese cinema, esa radio, esa televisión e refacer todo dende cero
ROBERT BRESSON

O Kino-pravda faise con materiais o mesmo que a casa se fai con tixolos. Cuns tixolos pódese construír unha cheminea, o muro dunha fortaleza e moitas cousas máis.
DZIGA VERTOV

É o filme o que lle dá vida ao personaxe e non o personaxe o que lle dá vida ao filme.
ROBERT BRESSON

[1] Da que é nomeadamente responsable o libro de Paul Schrader *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*, traducido en Ediciones JC, Madrid, 1999.

[2] Ver, ao final do artigo, extractos de artigos da época.

[3] *As nubes são aqui* entrevista con Aki Kaurismäki realizada por Iván Cuevas, Juan Gómez Viñas e Ramiro Ledo Cordeiro en *Ariel*, boletín de cinema en galego, número 1, inverno de 2003.

TEXTO DE RAMIRO LEDO CORDEIRO

DE CERTO, o mérito de Robert Bresson vai estar máis nun recuar coa testa ergueita, o máis achegado ao punto de partida do cinema Lumière, primeiro, e ao devir en tensión da loita xa encetada nos anos vinte pola defensa da autonomía do cinema como nova escrita fronte a unha mestura das artes. Por moito e ben que xente dabondo escribira xa sobre o tema, no comezo do século e até hoxe, seguimos a notar no cinema, polo que nos toca, confusión a mancha. Non andamos moito para adiante, e se tal foi deixamos quedar atrás algo máis cós calzóns. Vemos moi claro o espírito parello de Bresson con Dziga Vertov e os seus *kinoks* e, por mal que a visión de espello deformado que se foi

mantendo co tempo sobre Robert Bresson foino situando na aura do "estilo trascendental", da significación relixiosa¹, este feito que pasou dogma fedatario baixo a estilográfica da crítica de cinema contemporánea só tivo a utilidade de anular a importancia do cineasta no seu esforzo por facer, mediante a súa práctica do *cinematógrafo*, unha reflexión que parte do cuestionamento da propia idea de cinema valorando a súa vixencia dende o seu mesmo cerne.

Bresson é a actualización, e queríamos ver que os puntos en suspenso, de toda unha corrente de cineastas preocupados pola maneira de construír mediante a máquina, mediante o instrumento do *cinematógrafo*, unha nova escrita, logo unha nova forma. É a evolución lóxica que se nos agochou

durante máis de vinte anos, dende as avangardas até que ben andou o medio século vinte, do cinema experimental e xeométrico de Hans Richter, dos cinemas surrealistas ou do *Ballet mecánico* de Fernand Lèger, do cinema documental baseado na espera e no íntimo co corpo filmado de Flaherty, do “ollo da cámara” de Vertov e os kinoks na URSS do Kino-Pravda. Esmorecendo os anos vinte, a obriga tecnolóxica da aparición do son en cinema orixinou a necesidade de lle facer fronte como unha necesidade de vida dos creadores cineastas, obrigados a adoptar a tecnoloxía baixo risco de cambiar o chollo. Saen desa época as reflexións verbo do “contrapunto orquestral” de Eisenstein, Pudovkin e Aleksandrov, os experimentos do Kulechov, as teorías da montaxe do propio Pudovkin, os escritos de Jean Epstein, veremos tamén as teorías de Béla Balázs sobre a montaxe... Mesmo Walter Ruttmann².

Esta xente fixo un esforzo admirábel, por outra banda abofé lóxico e necesario pois que eran eles tamén, colléndolle emprestado o termo a Aki Kaurismäki³, os máis serios dos cineastas. “Todos os que aman a súa arte buscan a esencia profunda da súa técnica”⁴. Seica é o menos de respecto que se precisa gardar para tentar facer as cousas simplemente o mellor posíbel e cunha miga de dignidade. É aí onde inserimos Robert Bresson, entre os máis serios dos cineastas, coma Ozu, coma Tati, coma o propio Kaurismäki ou José Luís Guerín e tantos outros que, non necesariamente tomándose en serio a si propios, si o fixeron co seu traballo.

A concepción do ecrán coma un lenzo que defendeu até a súa desaparición Robert Bresson, xúntao aos filmes xeométricos de avangarda, a *Ritmos 21&23*, de Richter, a *Opus I-IV*, de Ruttmann, á *Sinfonía diagonal* de Viking Eggeling. Filmes nos que a imaxe non figurativa, as puras formas xeométricas, quedan limitadas polo cadro do ecrán, liberando o sentido da narración á percepción sensorial, nos que se deron tamén en chamar filmes abstractos. O movemento cubista en pintura e as ideas de fragmentación e

os filmes de Bresson son unha experiencia de base, levan o cinematógrafo de volta ao rego da súa orixe, á esencia, á "escritura con imaxes e sons"

descomposición do espazo visual en partes independentes que xuntas crean unha nova realidade que trascende quedan espidos ante o Charlot cubista do final d’*O Ballet mecánico* de Lèger.

«Ve o teu filme coma unha combinación de liñas e de volumes en movemento, no canto daquelo que representa e que significa»⁵

Cando Bresson nos fala de imaxes útiles fronte a imaxes fermosas, da repetición das imaxes, a base de todo repousa nas avangardas. Bresson foi tamén,



Nanuk o do norte (Robert J. Flaherty, 1922)

xunta Jean Cocteau e Roger Leenhardt -Bazin andaba ao redor tamén- quen fundou a revista e o grupo de *Obxectivo 49*, en ano tal, non máis que a formalización dunha maneira particular de entender o cinema que a priori pode semellar antitética, coma a do cinema-poesía de Jean Cocteau e a do *cinematógrafo* de Robert Bresson, pero que os levara xa a colaborar en 1945 no brillante *As damas do Bois de Boulogne*.

Pomos a orixe do cinema no documental, e botamos fóra as pantasma que nos tentan contradicir opondo ora que os filmes Lumière estaban todos postos en escena⁶, pois que ben certo que se busca un resultado, non se pode pór en escena a reacción dunha crianza, bebé, mentras lle dan a xantar, ora se o *Nanuk* de Flaherty estaba dirixido. Madia leva que si, pero máis ca dirixido (se non onde hai filme?) “posto en situación de” convivir coa cámara, co propio Flaherty, nun proceso que precisou de varios anos até chegar ao filme que hoxe podemos ver, anos que o cineasta botou a vivir cos esquimós e a lles amosar os anacos que el propio ía revelando logo de os filmar⁷. Pomos tamén na orixe do cinema un certo xénero de filmacións que son as que chamaremos *home-movies* ou vídeos caseiros. Onde o suxeito filmado, máis que actuar ou representar prá cámara, se libera no cotián ante a empatía co suxeito que filma, ou un pai a filmar a festa de aniversario do seu fillo de dez

[4] Dziga Vertov, “Nós. Variante do manifesto” en ROMAGUERA I RAMÍO, JOAQUIM / ALSINA THEVENET, HOMERO (eds), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1998.

[5] «Vois ton film comme une combinaison de lignes et de volumes en

mouvement en dehors de ce qu’il figure et signifie», ROBERT BRESSON, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Folio, Paris, 1995. Traducción ao castelán en *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid, Árdora Ediciones, 1997, edición e traducción de Daniel Aragón Strasser.

[6] É seguro que moitos deles mesmo recorreron á trucaxe, que popularizara Méliès, pero non imos por aí.

[7] Non só do período 1920-22 co que aparece datado, pois Flaherty filmara xa antes a súa convivencia cos esquimós nun celuloide totalmente destruído por un cigarro prendido, o mesmo que Flaherty nos relata a curiosa viaxe acompañando varios kilómetros baixo cero a Nanuk para cazar un oso no que ao final case son eles os cazados e non se puido filmar nada

Bresson (III): por unha actualización de Robert Bresson

anos con todos os convidados. Seica clarexa a diferenza, que aquí vemos, entre o clásico recurso da “posta en escena” e a que José Luís Guerín prefire chamar “posta en situación”, ou coñecer a quen se vai filmar, para establecer a confianza que permita a liberación da súa expresión.

Velaquí onde Bresson se revela absolutamente orixinal. Na voda entre o cinema de ficción e o cinema documental, entre o cinema e o cinema, entre un suxeito independente e outro suxeito independente que son o mesmo en canto tal pero que non se mesturan por imposibilidade biolóxica. Vexamos que, mentres no cinema documental a naturalidade se pretende acadar coa espontaneidade do suxeito filmado logo dun proceso no que o cineasta trata de crear a situación na que este acadará a expresarse coa máxima naturalidade, Robert Bresson tratará de conquistar este mesmo trunfo prá ficción axuntando a técnica da repetición das tomas dun encadramento determinado coa fragmentación do suxeito filmado en distintos planos

[8] «Modèle. Réduire au minimum la part de sa conscience. Resserrer l'engrenage dans lequel il ne peut plus ne pas être lui et où il ne peut plus rien faire que d'utiles»

[9] «Ce qui se fait sans contrôle de soi, principe actif (chimique) de tes modèles»

[10] «De l'automatisme: Les 9/10^e de nos mouvements obéissent à l'habitude et à l'automatisme. Il est antinature de les subordonner à la volonté et à la pensée.»



As damas do Bois de Boulogne (Robert Bresson, 1945)

[11] «Ton film commence quand tes volontés secrètes passent directement à tes modèles»

[12] «Modèle. La cause qui lui fait dire cette phrase, faire ce geste n'est pas en lui, elle est en toi. Les causes ne sont pas dans tes modèles. Sur les planches et dans les films de cinéma, l'acteur doit nous faire croire que la cause est en lui»

[13]

que nos vaian amosando os seus pés, o torso, as mans, a cabeza, ... A repetición das tomas, en planos que son filmados varias ducias de veces (ben delas), diante de obter o bo, pretenden que o *modelo* bressoniano finalice por ser un autómatas perante a cámara, esquecendo a súa presenza, intre no que unicamente será un obxecto, ou sexa, el mesmo. O cinema materialista de Robert Bresson:

«Modelo. Reducir ao mínimo a parte da súa consciencia. Axustar o engrenaxe no que xa non pode ser el e no que non pode servir máis ca d'útil.»⁸

«O que fan sen control de si propios, principio activo (químico) dos teus modelos.»⁹

«Do automatismo: Os 9/10^o dos nosos movementos atenden ao hábito e ao automatismo. É antinatural subordinalos á vontade e ao pensamento.»¹⁰

«O teu filme comeza cando a túa vontade secreta lle pasa directamente aos teus modelos.»¹¹

«Modelo. A causa que lle fai dicir esta frase, facer este xesto non está nel, está en ti. As causas non están nos teus modelos. No escenario e nos filmes de CINEMA, o actor debe facernos crer que a causa está nel.»¹²

Ou, ben entendido, o materialismo é un humanismo :

«Modelos. A maneira de ser das persoas do teu filme, é dicir, de seren eles mesmos, de ficar tal e como son. (Mesmo en contradición co que ti imaxinaras).»¹³

«Modelo. Alma, corpo inimitábeis.»¹⁴

«Modelo. A súa maneira de ser interior. Única, inimitábel.»¹⁵

«Modelos. Mecanizados exteriormente. Intactos, virxes interiormente.»¹⁶

«Actores. Canto máis se achegan (no ecrán) coa súa expresividade, máis se afastan. As casas, as árbores achéganse; os actores afástanse.»¹⁷

Mediante este proceso, malia a que poida apuntar o contrario, o extremo detalle do guión técnico que Bresson preparaba para cadanseu filme e que deixa ver en dúas columnas, unha na que vai anotada a imaxe do plano, o mesmo que as entradas e as saídas de campo dos personaxes, e unha outra dedicada en exclusivo ao son, previsto xa antes da rodaxe, nas que incluía tanto o son que corresponde co que se ve no campo da imaxe coma o son do fóra de campo, non é máis que a mínima suxeición precisa, unha necesaria “lei de ferro” a partir da que na rodaxe se conseguirá a máxima liberdade. Eis que no cinema de Robert Bresson, coma tamén no de Yasujiro Ozu (mais cadaquén ao seu xeito), se tratará de fixar ben unhas constantes que lles van permitir a maior liberdade de expresión artística. Así, no caso do mestre francés, as múltiples repeticións dun plano xa concretado no guión técnico, van permitir a absoluta liberación do seu *modelo*, a automatización e o espir dos seus sentimentos amosándose “tal e como é”.

“A fidelidade de Bresson ao seu sistema non é en todo caso máis que a xustificación dunha liberdade adubiada con cadeas”¹⁸.

Humbert Balsan, asistente de Bresson na

gravación d' *O demo probabelmente*, di ben que “Veláí xente coma Michel Piccoli que soña con rodar xunta Bresson. Iso nunca se fará, pero Piccoli comprendeu que sería un pracer formidábel para un actor que un determinado director conseguira captarlle os momentos de abandono”¹⁹.

«Forxar leis de ferro non será máis que para as obedecer ou desobedecer *difficilmente*»²⁰

Se Bresson pretende conseguir a maior naturalidade prá ficción utilizando o espírito do cinema documental, o proceso ficaría sen sentido ningún de non ser complementado pola técnica da fragmentación, que nos deixa en presenza dunha historia na que o obxectivo último é acadar o real pola interacción de imaxes e sons nun *cinematógrafo* que foxe absolutamente, a cento por hora, da representación e, radicalmente, do realismo; da representación da realidade. Así, a descomposición do espazo visual en fragmentos, compostos por imaxes mortas pero útiles, aplanadas e en estado de latenza que cobrarán forza e toda a vida mediante a montaxe, que nos sorprenderá coas moxicas por entre as xuntas, fronte ao “tarxetapostalismo” das imaxes fermosas que non casan coas que lles son parellas e da falsidade da actuación dramática.

«DA FRAGMENTACIÓN³

É indispensábel se non se quere caer na REPRESENTACIÓN. Ver os seres e as cousas nas súas partes separábeis. Illar esas partes. Facelas independentes para lles dar unha nova dependencia.»

^a “Unha cidade, unha leira, ao lonxe son unha cidade e unha leira; pero, segundo nos achegamos, son casas, árbores, tellas, follas, herbas, formigas, patas de formigas até o infindo”. (Pascal)²¹

«Retoque do real co real.»²²

«Montaxe. Paso de imaxes mortas a imaxes vivas. Todo reflorece.»²³

Un proceso enormemente calculado e traballado, que abrirá novas vías, precisamente, no traballo co cinema documental, de onde a abstracción á que se nos remite atopará un exemplo admirábel no traballo que o cineasta francés, Nicolas Philibert, realizou no seu filme *A cidade do Louvre*, creando unha sinfonía viva de obxectos a base de sons e imaxes fragmentadas e da montaxe como medio para traer o morto até unha nova vida, do que xa falaba o xenial documentalista holandés Johan van der Keuken, desaparecido en 1999, no seu filme *As vacacións do cineasta*: “O crítico de cinema André Bazin dixo que o cinema é o único medio que é quen de amosar o paso da vida á morte. Eu filmei ese paso unha chea de veces. Coido que non

as repeticións dun plano xa concretado no guión técnico permitirán a liberación do modelo, a automatización, o espirito dos seus sentimentos amosándose "tal como é"

hai nada que aprender; non pasa nada. É ben máis complicado amosar o paso da morte á vida”. Philibert consegue de cheo o obxectivo, tamén no fermoso filme sobre o museo de Historia Natural de París, *Un animal, animais* ou no pequeno documental editado co gallo de complementar a edición de dvd aparecida na Francia deste último filme, *Na pel dun teixugo* que, malia non ter persoalmente a oportunidade de velo, non podo evitar imaxinar que a beleza deste filme nos poida remitir á pasaxe que John Grierson lle adicou a *Industrial Britain*, o pequeno filme documental de Robert Flaherty sobre os oleiros. Pola contra, os filmes nos que Philibert vai preferir traballar con personaxes humanos, en óso e carne, do tipo de *Ser e ter* ou *A menor das cousas*, fannos desconfiar sobre a validez desta técnica para tratar das persoas. Un dos motivos é ben a necesidade que temos de ver, sen montaxe, o plano de conxunto no que se nos poñan en relación os compoñentes do grupo, nomeadamente n' *A menor das cousas*. É unha necesidade tal que de non se cubrir contaxiará o filme todo dun embrullo de falsidade. Eis André Bazin no seu famoso artigo “A montaxe prohibida”, segundo o que “cando o esencial dun suceso depende da presenza simultánea de dous ou de máis factores da acción, a montaxe está prohibida”²⁴. Nomeadamente, lembrámonos d' *O circo*. Charlot e o león están dentro da mesma gaiola e dentro do mesmo plano tamén.

Pero seica sería preciso, dende a aparición das *Notas verbo do cinematógrafo*, corpo teórico do *cinematógrafo*, completar un pouco esta tese. Hoxendía, o exemplo máis evidente da culminación da filosofía de Robert Bresson e da súa ampliación ao campo do documental está ben máis perto de nós. Tomamos *En construción*, o filme do cineasta catalán José Luís Guerín e, por simpatía e porque nos chega máis fondo, a conversa entre o obreiro emigrado galego, Santiago Segade, e o seu compañeiro marroquino. Se o problema que máis

«Modèles. Leur façon d'être les personnes de ton film, c'est dire, d'être eux-mêmes, de rester ce qu'ils sont. (*Même en contradiction avec ce que tu avais imaginé*)»

[14] «Modèle. Âme, corps inimitables»

[15] «Modèle. Sa manière d'être intérieure. Unique, inimitable»

[16] «Modèles. Mécanismes extérieurement. Intacts, vierges intérieurement»

[17] «Acteurs. Plus ils s'approchent (sur l'écran) avec leur expressivité, plus ils s'éloignent. Les maisons, les arbres s'approchent; les acteurs s'éloignent»

[18] ANDRÉ BAZIN: «O diario dun crego e a estilística de Robert Bresson» en *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 2001

[19] Entrevista de Philippe Arnaud en *Robert Bresson*, Cahiers du cinéma, París, 1986

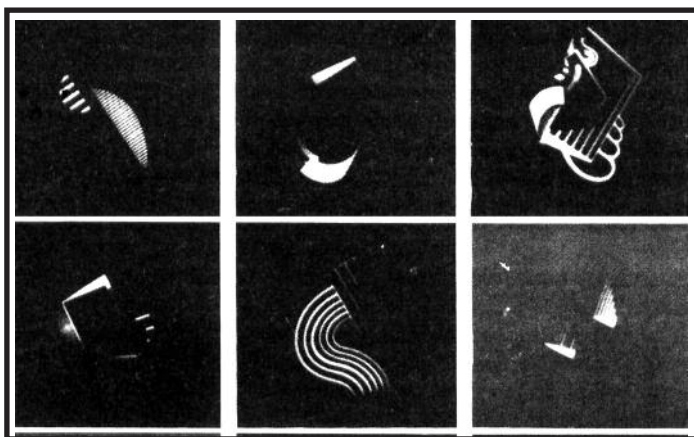
[20] «Se forger des lois de fer, ne serait-ce que pour leur obéir ou désobéir *difficilement*»

[21] «DE LA FRAGMENTATION³. Elle est indispensable si on ne veut pas tomber dans la REPRESENTATION. Voir les êtres et les choses dans leurs parties séparables. Isoler ces parties. Les rendre indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance»

[a] *Une ville, une campagne, de loin est une ville et une campagne; mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes des fourmis, des jambes de fourmis à l'infini* (Pascal)

[22]

«Retouche du réel avec du réel»
perigo nos trae á hora de fragmentar a imaxe é o da abstracción que faría perigar na falsidade a necesaria marca do verdadeiro imprescindíbel no docu-



Sinfonía a diagonal (Viking Eggeling, 1924)

[23] mental, a utilización do son coma contrapunto de unión, coma o elemento de peche para configurar un ambiente compacto, desenvolve o traballo de complemento que une as conversas, mediante o diálogo entre eles e a utilización dos ruídos que recrean o escenario da obra. Dese xeito, sabémonos en verdadeira presenza desa escena, malia que estamos a ver unicamente no ecrán unha man, un pé, unha sombra, un tixelo, unha face que escoita:

[24] ANDRÉ BAZIN: "A montage prohibida" en *¿Qué é el cine?*, Rialp, Madrid, 2001

[25] Bresson en *Bresson, ni vu ni connu*, serie *Cinéma de notre temps*

[26] «Économie. Faire savoir qu'on est dans le même lieu par la répétition des mêmes bruits et de la même sonorité»

[27] «L'oeil sollicité seul rend l'oreille impatiente, l'oreille sollicitée rend l'oeil impatient. Utiliser ces impatiences. Puissance du cinématographe qui s'adresse à deux sens de façon réglable»

[28] «Lorsqu'un son peut remplacer une image, supprimer l'image ou la neutraliser. L'oreille va davantage vers le dedans, l'oeil vers le dehors»

[29] Entrevista de Philippe Arnaud en *Robert Bresson*, Cahiers du cinéma, París, 1986

«Se poidese só construír os decorados con sons, non o dubidaría.»²⁵

«Economía. Facer saber que se está no mesmo lugar pola repetición dos mesmos ruídos e da mesma sonoridade.»²⁶

«Ao solicitar o ollo, inquadamos a orella, ao solicitar a orella, inquadamos o ollo. Utilizar estas impaciencias. Poder do cinematógrafo que se dirixe a dous sentidos *de xeito ordenado*.»²⁷

«Sempre que poidamos substituír unha imaxe, suprimila ou neutralizala. A orella vai primeiro cara a dentro, o ollo cara a fóra.»²⁸

E por ficción que se sabe en Bresson, a imaxinación previa deses sons, como viamos antes ao estar incluídos xa de previo no guión técnico, faise unha parte imprescindíbel, se ben iso non quitará a experimentación posterior á propia gravación e a necesidade de tentar suprimir as entoacións dos *modelos*, aplanando o son o mesmo que a imaxe, virando a atención cara ao interior do *modelo*, convertendo os diálogos en monólogos. Unha vez finalizada a rodaxe do filme, e xa na posproducción de son, as frases son cortadas en anacos, en segmentos

moi curtos, algo previsto xa durante a filmación. Logo de escoitar ben veces o son directo da rodaxe, sempre na ausencia do *modelo*, que nunca o escoitará, Bresson fai entrar o *modelo* na sala de postsincronizado de son e comeza outravolta a "tortura". Conta o montador d'*O diñeiro*, Jean-François Naudon, que "(Bresson) non lle di (ao *modelo*) o que ten que facer, pero faillo repetir até a desesperación, até que o actor atope o ritmo bo"²⁹.

Os filmes de Robert Bresson son xa que logo unha experiencia de base, un xeito único de volver a se formular a seriedade do cinema, no seu caso, do *cinematógrafo*, e de levalo de volta ao rego da súa orixe, á súa esencia, á "escritura con imaxes e sons". Algo que semella xa non esquecido por moreas de cineastas, senón nin sequera tido en consideración. Bresson fainos ver os filmes dun xeito diferente, algo que nos abrirá innumerábeis vías de aprendizaxe para unha mirada cinematográfica máis limpa, absolutamente necesaria, na que as posibilidades da linguaxe cinematográfica, agora si, vense aumentadas até o infindo. Se ben é certo que sería mexar por fóra chamarlle bressoniano a un filme que non fose do propio cineasta francés, pois a complexidade e coherencia da súa reflexión implica a visión da súa obra coma un conxunto pechado xa e absolutamente inimitábel, si é certo tamén que a súa pegada, malia se cadra velada e non por outra banda sempre presente en quen a reivindica, vai ser clave na formación e no traballo de cineastas de hoxe, e dos que xa ninguén dubida a súa importancia. Kaurismäki, Guerín, Erice, Philibert ou tantos outros, poucos, nos que fica a esperanza dun cinema de resistencia. De resistencia formal, para poder entrar no xogo, e unha cousa leva á outra ::

inserirnos a Bresson entre os máis serios dos cineastas, coma Ozu, coma Jacques Tati, coma Kaurismäki ou Guerín e tantos outros que, non necesariamente tomando en serio a si propios, si o fixeron co seu traballo

“Case todos os traballadores do cinema artístico son inimigos, declarados ou ocultos, do Kino-pravda e dos kinoks. É completamente normal, pois no caso de trunfar a nosa opinión veríanse na obriga de volver aprender o seu oficio ou, pura e simplemente, a abandonar o cinema”

DZIGA VERTOV

“Seica pode resultar abraiante dicilo, pero a literatura ten primeiro que ser literaria; o teatro, teatral; a pintura, pictórica; e o cinema, cinematográfico”

JEAN EPSTEIN

“Un filme non é rodado, senón construído (...). Unha palabra, sexa bidueira, non é, por dicilo ao xeito, máis que a convención dun obxecto dado, e fica privada dun valor espiritual intrínseco: só na relación con outras palabras, no marco dunha forma elaborada, recibe vida e realidade artística”

“O movemento dun obxecto ou dunha persoa fronte á cámara non é aínda o movemento fílmico, senón que non constitúe máis ca a materia primeira prá futura composición-montaxe. Só cando o obxecto é recollido nunha multitude de fotogramas individuais e resulta a síntese de diversas formas particulares, a imaxe adquire vida fílmica”

“Os obxectos deben ser levados ao ecrán por obra da montaxe, de xeito que se obteña unha realidade non fotográfica, senón cinematográfica”

VSEVOLOD PUDOVKIN

“O mesmo que saltan faíscas ao se achegaren dous obxectos cargados de electricidade, a unión das imaxes desencadea no filme iste proceso asociativo, en cuxo transcurso as imaxes se verifican unhas a outras, tanto se o director o quixo coma se non. É unha forza inmanente que está en mans do artista. El pode formalala e darlle unha dirección”

“O filme pode despertar ideas no espectador, pero non debe proxectar sobre o ecrán símbolos conceptuais xa elaborados, ideogramas, que teñen un significado convencional e por todos coñecido”

BÉLA BALÁZS

“Só a utilización do son a xeito de contrapunto respecto a un fragmento da montaxe visual ofrece novas posibilidades de desenvolver e perfeccionar a montaxe (...). Só este método de ataque producirá a sensación buscada que, co tempo, levará á creación dun novo contrapunto orquestral de imaxes-visións e de imaxes-sons”

EISENSTEIN/PUDOVKIN/ALEKSANDROV

“Calquera material serve, sempre que se utilice de xeito conveniente. As imperfeccións técnicas son menos perigosas que a utilización da técnica por si mesma”

WALTER RUTTMANN

“Tamén o micro pode mobilizarse, ben que seña seguindo o tomavistas, ben percorrendo un traxecto independente. Xa que logo, pode inscribirse simultaneamente un movemento de formas e outro movemento de sons, cuxo sincronismo só existe na intención do autor, non engade máis valor alén do puramente dramático. Nada impide equipar un micro sobre un eixo dirixido a distancia: unha rotación duns poucos graos crea entre os sons todas as distancias”

JEAN EPSTEIN



Robert Bresson

[a] DZIGA VERTOV, “O Kino-Pravda” en Romaguera i RAMÍO, JOAQUIM / ALSINA THEVENET, HOMERO (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1998.

[b] JEAN EPSTEIN, “A pé feito dalgunhas condicións da fotoxenia” en *Ibidem*.

[c] VSEVOLOD ILARIONOVITCH PUDOVKIN, “A montaxe no filme” en *Ibidem*.

[d] BÉLA BALÁZS, “A montaxe” en *Ibidem*.

[e] SÉRGEE MIKHAILOVITCH EISENSTEIN, VSEVOLOD ILARIONOVITCH PUDOVKIN, GRIGORI VASILIEVITCH ALEKSANDROV, “O contrapunto orquestral” en *Ibidem*.

[f] WALTER RUTTMANN, “Revelación do mundo audíbel” en *Ibidem*.

[g] JEAN EPSTEIN, “O cinematógrafo continúa” en *Ibidem*.

As augas toldadas nas que andan mergullados os festivais europeos de máis sona anegan especialmente as súas seccións competitivas. O cinema irrelevante paze ben a gusto nas pantallas "glamurosas" desta Europa que quere ser Estados Unidos e non pode, que quere ser Hollywood e que tampouco dá. A edición 51 do Donostiako Nazioarteko Zinemaldia, obvia e evidentemente, non resultou excepción a esta regra. Os dezaseis filmes en lide no Kursaal movéronse entre a especulación xeopolítica das admisións a concurso -non estaba aí DOUCHE OS MEUS OLLOS para levar a Cuncha de Ouro?: filme español, neoprogresista, convencional e politicamente correctísimo- e a ineptitude nepotista de aspiración ao escándalo -queiramos pensar que a catástrofe de NO VERMELLO DO SOLPOR proxectouse unicamente porque actúa Marisa Paredes. Da pretenciosidade intelectual(oide) da gañadora MEDO A DISPARAR pouco fica por escribir, se acaso que amais de xustificar violencias de balde, na liña de certo cinema estadounidense dos noventa, amosa uns personaxes sen xeito algún, que evolúen entre extremos inverosímiles nunha narración pesada e estarricada até o infinito.

DONOSTIA 2003



Historia de Marie e Julien (Jacques Rivette, 2003)

DANIEL SALGADO E IVÁN CUEVAS

A restra de despropósitos en celuloide que enfiaron a sección oficial en Donosti consumiría mesmo o espectador mellor encarado. Inaugurada pola evocación nugallá e tan cursi polo xardín de *Suite Habana* a modelos realmente valedoiros, o que confirma que un cineasta é algo máis que mirar unha e outra volta *O home da cámara* ou *En construcción*, o comezo non presaxiaba, malia a todo, a enxurrada que foi chegando cos días e coas fitas. O repetido éxito que recolleu aquí e acolá o cinema rutineiro, atrapallado e máis ben insoportabelmente empachoso d'*O xefe de estación* explica por onde campan segundo qué propostas. Envolto nunha música de ascensor mal encaixada, a fita do director

indie estadounidense Tom McCarthy dá nunha galería de caracteres escasos, amábeis ou previsíbeis, que nin apenas convocan o retrouso: que falen de min aínda que sexa ben. A esquecer.

O director Gerardo Herrero afoga a novela de Vázquez Montalbán *Galíndez* tirándolle toda carga política e mudando unha trama na que abrollaban as tensións internas do exilio republicano nun *thriller* soporífero cun reparto de vergoña allea, ao que engade palabras para o título: *O misterio Galíndez*. Repugnancia é o único que poden inspirar cousas tan falsas e tan fóra da honestidade, tan hipócritas artística e ideoloxicamente coma *Novembro* ou a historia dunha compañía de teatro "radical". Premio do xurado mozo, da xeración X á xeración Manu Chao, o cineasta Achero Mañas,

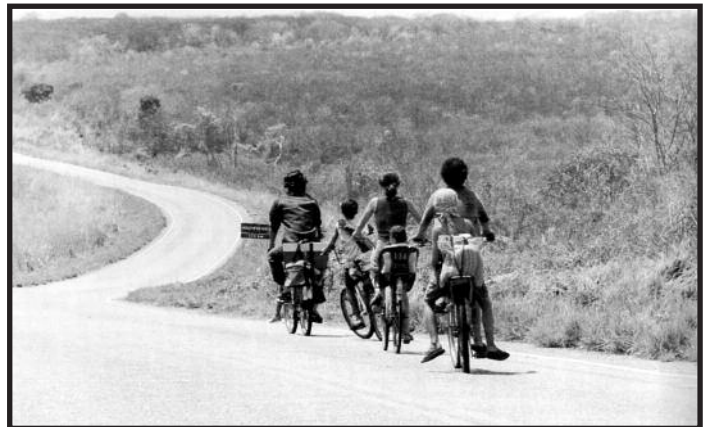
amais de luxar a palabra anarquismo proclamándose tal en entrevistas de dominical, tamén salfere a Gabriel Celaya cunha paráfrase inútil visto o visto. **Novembro** paira na reacción ética e estética das súas pretendidas verdades absolutas. O director Cesc Gay, catalán, completa con **Na cidade** a cota de cinema estatal cunha comedia de mozos no “cimo das idades tristes”, os trinta, sen meirande pena nin gloria.

Se mesmo o seu último responsábel, o cineasta holandés Alex Van Warmerdam, reconece que para enfaixar **Grimm** partiu de tres ideas sen relación algunha, a ningunha debe estrañar o espaxado desta narración con riscos de conto de fadas. De realización parva, a fita remata por virar cara á estulticia con migallas fantásticas. **A herdanza**, do danés Per Fly, válese dunha cámara epiléptica e de interpretacións esgrevias para deitar na pantalla un guiión reviravoltado -premio- e de posta en escena televisiva verbo de coitas familiares. **A historia de Verónica Guerin**, unha xornalista do Eire enfrontada aos narcotraficantes de Dublín, desemboca nunha case que apoloxía do linchamento. Sabendo que a dirixe Joel Schumacher, perpetrador dos dous últimos *Batmans*, non debe renxer a súa estética hollywoodiense, o seu sentimentalismo para clase media ou a escasa distancia do telefilmado. N'**O camiño das nubes**, soa representante da lusofonía no festival vasco, domina a imaxe de vídeo *clip*. O seu realizador, o brasileiro Vicente Amorim, que se formou no eido da publicidade, trae na súa primeira longametraxe un filme de estrada en bicicleta no que a simpleza do argumento -no peor dos sentidos da perífrase- non dá agachado elementos absolutamente disfuncionais dentro da trama.

Aqueles filmes que, noutro intre das cinematografías europeas -hai trinta anos, a Cuncha de Ouro levouna **O espírito da colmea-**, ocuparían o espazo do accesorio, reveláronse en Donosti 2003 como o feble gran da sección oficial. A coreana **Lembranzas de asasinatos**, premio á mellor dirección para Bong Joon-Ho, aínda con se servir de enxeños narrativos do cinema ianqui, ensarilla un ton de correcta feitura. Nesta sinxela historia de detectives, a tentativa de ir alén a través da crítica

**a restra de despropósitos
en celuloide que enfiaron a
sección oficial en Donostia
consumiría mesmo o
espectador mellor encarado**

social fica metida con calzador. **A rapaza da perla**, de Peter Webber, presenta a biografía do pintor holandés do século XVII Johannes Vermeer a partir do seu célebre cadro. O relato cinematográfico, de ritmo ben armado, adoce da invasión dun preciosismo abafante, característico de gramáticas acomodadas. O cineasta peruano Francisco Lombardi debuxa en **Ollos que non ven** as paisaxes cruzadas do Perú de Fujimori. Debedor do Costa-Gavras máis estimábel, malia a carecer da rigorosidade nos guiños do greco-francés, Lombardi define con tino os personaxes, pero escápalle a metraxe, excesiva, e algún que outro lugar común. De metraxe abondosa tamén aparece servida **Historia de Marie e Julien**, o último filme de Jacques Rivette. Máis de unha hora resulta precisa para entrar na trama que propón o vello “cahierista”, a un ritmo que de vagaroso e ás veces incomprendible pode rematar por excluír ao espectador. Con todo, a cámara ceibe, a sabedoría visual e a dirección dos intérpretes entornan, cando menos, certa e propia idea de qué facer co cinema ::



O camiño das nubes (Vicente Amorim, 2003)

PALMARÉS:

Cuncha de Ouro ao mellor filme: *Medo a disparar*, de Dito Tsintsadze. **Premio Especial do Xurado:** *O axente da estación*, de Tom McCarthy. **Cuncha de Prata ao mellor director:** Bong Joon-Ho, por *Lembranzas de asasinatos*. **Cuncha de Prata á mellor actriz:** Laia Marull, por *Douche os meus ollos*. **Cuncha de Prata ao mellor actor:** Luis Tosar, por *Douche os meus ollos*. **Premio do Xurado á mellor fotografía:** Eduardo Serra, por *A rapaza da perla*. **Premio do Xurado ao mellor guiión:** Per Fly, Kim Leona, Mogen Rukov e Dorte Hogh, por *A herdanza*. **Premio Altadis-Novos directores:** *Lembranzas de asasinatos*. **Mencións especiais aos filmes:** *Faithless Games* e *Cando chegue o meu home*. **Premio perla do público:** *Primavera, verán, outono, inverno... e primavera*. **Premio da mocidade:** *Novembro*.

AFASTADO



PESCUCHAR NO SILENZO

TEXTO DE AURELIO CASTRO VARELA

PRETÉNDESE ZABALTEGI un enclave “ceibe para mostrar o cinema máis novo en todos os sentidos”; no canto descóbre-se, coma a a propia sección oficial do Festival Internacional de Donostia 2003, un espazo ateigado de celuloide ruín, de realizadores que ben poderían ser avogados, fontaneiros ou xornalistas (calquera cousa). Topamos coa violencia inmoral -no senso *godardiano*- e a narración túzara de *Carandiru*, na que o brasileiro Hector Babenco afronta a terríbel represión exercida no cárcere de São Paulo, en 1992; coa alienación tecnolóxica -tan advertida por José Luís Guerín este verán no CGAI- de *Neste mundo* e do seu autor, Michael Winterbotton; coa banalización de maio do 68, e a morea de clixés culturais filmada por Bertolucci n’*Os soñadores*. Topamos, en definitiva, coa intranscendencia de certo cinema contemporáneo,

caduco, que apenas sabe ou comprende o que houbo denantes del, que carece da consciencia precisa para se insirir no seu presente. Culpa da produción filmica actual, ou da dirección do certame, á que lle toca escoller a fin de contas?

Non embargantes, xorden dúas excepcións que, máis ca nunca, confirman a regra. Claude Chabrol, náufrago da *Nouvelle Vague* e bo coñecedor do seu oficio, firma *A flor do mal*; un exercicio digno e lúcido no que, malia a todo, o francés non dá atravesado os seus propios límites como cineasta, a liña que separa arte de artesanía. E temos tamén a terceira longametraxe do turco Nuri Bilge Ceylan, *Afastado*, Gran Premio Fipresci ao Mellor Filme do Ano, Gran Premido do xurado e Premio ao Mellor Actor en Cannes (*ex-aequo* para os dous protagonistas). Cadra esta última coas maneiras de Carl T. Dreyer, de Tarkovski, de Theo Angelopoulos -por citarmos tres influencias manifestas-, nas que o ritmo narrativo, despacioso, opera deliberadamente na construción de imaxes reflexivas, e dun contido que se sinte pero que se resiste a ser dito ou explicitado na pantalla.

O ritmo é onde se atopa o máis persoal do cineasta, aseguraba Tarkovski en *Esculpir o tempo*. Angelopoulos diría: “non só no ritmo, que é algo interior que proxectamos cara ao exterior, senón tamén na paisaxe. Eu transformo a paisaxe, escollo as cores, as formas. ¿E por que? Porque a paisaxe é tamén algo persoal, unha proxección interior”¹. Ritmo e paisaxe converxen decisivamente no estilo

[1] Entrevista con Theo Angelopoulos, en *Nosferatu* n.º 24, maio, 1997.

Donostia 2003: afastado: pescudar no silencio

de *Afastado*. O Istanbul nevado, someso á posta en escena estrañada de Ceylan, vira o escenario polo que os dous protagonistas, Yusuf e Mahmut, pasean as súas tristesas infinitas, o seu desenraizamento. Adivíñase unha cidade que mira para Europa coma un devezo, e que refuga ao tempo do rural turco, ese “curmán pobre”.

Tal como apunta o título, *Afastado* versa sobre a distancia, aquela que media entre o que os personaxes queren ser e non son, ou entre o que son perante o contorno humano que os arrodea. Mahmut, fotógrafo que outrora pretendeu dedicarse á arte, pero que rematou por lle tirar fotos comerciais a baldosas, remite ao primeiro caso. E esta precipitación contra si propio, contra un presente baleiro, tradúcese no illamento afectivo, a respecto da súa ex muller e de Yusuf. Estoutro é o familiar da aldea que vén na procura de choio -ao comezo de mariño mercante, aínda que o soño axiña virará entullo-, que bate logo cunha casa allea, a de Mahmut, e cunha cidade irremediabelmente arredada (velaquí a escisión co “curmán pobre” antes referida). Mais ambos os dous protagonistas, a pesar de pertencer a ámbitos sociais diferentes, experimentan problemas parellos: a incomunicación coas mulleres, a imposibilidade de se definiren satisfactoriamente no traballo.

Para se achegar a tanto desacougo, ao espectador non lle queda outra que pescudar nos planos delongados, calmos, na ollada esvaída de Muzaffer Ozdemir (actor non profesional, amigo de Ceylan, que encarna maxistralmente a Mahmut), nos moitos silenzos de *Afastado* -que tamén comunican-. Afeitos a ver como moitos cineastas contemporáneos agochan as súas eivas expresivas so o balbordo da música ou do diálogo, o realizador turco non lle ten medo ao demudamento formal nin a contar a modo, sen ruído. E quen mira o filme non é un convidado de pedra, tamén a el lle toca construílo e revelar o seu contido.

Se cadra Ceylan pode ser cuestionado por repetir esquemas formais doutro tempo, por non rubir outro chanzo do cinema ou nin sequera tentar rubilo, por non gozar tampouco da densidade conceptual e argumental de, por exemplo, un Theo Angelopoulos. Porén, o emprego atinado das elipses e da montaxe, a riqueza dos encadres, a estupenda dirección de actores, e sobre todo, o feito de concibir o espectador coma un interlocutor válido, que pode e debe armarse intelectual e emocionalmente nunha sala de cinema, fan de *Afastado* un traballo excelente. Máis aínda no contexto no que abrolla ::

FICHA TÉCNICA Título Orixinal: *Uzak* Director, produtor e guionista: Nuri Bilge Ceylan Producción: NBC Film Fotografía: Nuri Bilge Ceylan, en cor Dirección Artística: Ebru Yapizi Montaxe: Ayhan Ergusel e Nuri Bilge Ceylan Duración: 109 minutos Interpretes: Muzaffer Ozdemir (Mahmut), Mehmet Emin Toprak (Yusuf), Zühal Gencer Erkaya (Nazan), Nazan Kırılmaz (amante), Feridun Koc (conserxe), Fatma Ceylan (nai), Ebru Ceylan (nena).



Playtime (Jacques Tati, 1967)

PRESTON STURGES:



A RISA COMO FACTOR



REVOLUCIONARIO

Entre os realizadores norteamericanos, Sturges aparece como exemplar único, inzado de contradicións. A súa figura é admirada pola crítica e, no entanto, os seus filmes continúan a ser pouco ou nada vistos. Malia a estar especializado nunha comedia escapista netamente americana, as súas fitas reflicten unha crítica social máis cínica e destrutiva ca doutros directores supostamente sociais e unha cultura elevada entroncada coa tradición artística europea. E a súa carreira levouno de realizar oito títulos en catro anos a atoparse sen traballo en menos dunha década. O festival de Donostia deste ano ofreceu a oportunidade de ver todos os filmes dirixidos (e ben dos escritos) por este curioso autor.

UN TEXTO DE IVÁN CUEVAS

A VIDA DE PRESTON STURGES estará dende moi cedo dividida entre dúas correntes que o marcarán. Por un lado, a súa nai, Mary Stelle Dempsey, inimiga de convencións que, en 1901, se separa do pai de Preston e viaxa co neno de tres anos a París, onde contacta coa intelectualidade europea. A outra será o seu padrazo, Solomon Sturges, empresario que casa con Mary Stelle á chegada a París e ao que Preston terá como o seu pai natural até 1905. Sturges afirma “me bombardearon con arte por todos os lados. Non hai un fodido museo no mundo ao que non me vira arrasado [...]. Pero eu non quería ser artista. Quería ser un bo home de negocios como meu pai”^[1]. De feito, lonxe de camiños artísticos, Sturges parecía predestinado aos negocios. Con 16 anos encárgase dunha sucursal da tenda de cosméticos que a súa nai montara e adía a ruína con inventos como a barra de

labios a proba de beixos. Ante o fracaso económico casa cunha rica herdeira, e retirase a traballar en artefactos que ninguén financiará, como un motor diesel sen vibracións ou unha máquina de risas enlatadas. A súa muller, cansa da dispersión creadora de Preston, pronto pide o divorcio.

Os primeiros contactos de Sturges coa creación artística limitábanse entón á un *ragtime* editado por unha compañía de Lituania. Pero non ten dabondo coa música e, aproveitando unha convalecencia, escribe unha comedia musical que lle resulta horrenda, polo que decide ler *Estudo sobre o drama*, de Brander Matthews, para aprender. Será a única obra de teoría que reconeña ler na súa vida. E algo aprendeu, porque estrea cinco comedias, unha delas un gran éxito. Casa de novo, cunha rapaza aínda máis rica ca anterior, que anulará o matrimonio dous anos despois e tras ter probado cun par de guións, acepta unha oferta para traballar na Universal. Despois de

[1] AGEE, James *Agee on Film*. New York: Beacon Press, 1964, citado en URSINI, 2003

quinze días e de cambiar completamente *O home invisíbel* para unha adaptación, é despedido.

A independencia de Sturges, afeito á soidade do autor de comedias, enfrontouno coa práctica de realizar un filme con varios guionistas. En resposta a B. P. Schulberg, que defendera que “é mellor ter de dous a oito autores que non un”, escribe: “non podo pensar en ningún xeito mellor de suprimir a orixinalidade, a iniciativa, o orgullo do acabado e a calidade”². Así, decide traballar por libre e realiza o guiión d'*O poder e a gloria* en solitario e sen contrato previo. Convertirase no primeiro autor que venda un guiión cobrando dereitos de autor. Jesse Lasky, o produtor que llo mercara, afirmou que buscaran algo que cambiar, mais non puideron atopar nada. A seguinte innovación de Sturges foi acudir á rodaxe e comentar as escenas co director. Talvez sen o saber, abría xa o camiño para o director-guionista.

O poder e a gloria é un punto de inflexión na carreira de Sturges. En primeiro lugar, comproba que o profesional respectado é o director e decide que ese é o traballo que quere facer. E ademais neste filme inventa o *narratage*, técnica que definiu como “a visualización non lineal das lembranzas do narrador na que a voz deste aparece esporadicamente sincronizada coa do personaxe que fala”³. O *narratage* será utilizado repetidamente por Sturges nos seus filmes, e convertirase nunha técnica recorrente no cinema moderno. Esta, xunto con outras coincidencias, fixo que en numerosas ocasións se puxese este filme como unha influencia clara de *Cidadán Kane*⁴.

A partir deste momento, Sturges tentará conseguir sen éxito converterse en director-guionista, algo impensábel naquelas datas, entrando en sucesivas liortas coa industria. É contratado pola Metro para adaptar *O sombreiro verde*, de Michael Arlen. O guiión non gusta, o filme non se fai e Sturges é despedido ás catro semanas. Traballa no guiión de *Século XX*, da Columbia, sendo despedido aos catro días por saltarse os mandatos de Harry Cohn. Colabora quince días no guiión de *A imitación da vida* para a Universal, e non se utiliza case nada. Entra no equipo de guionistas de *Princesa por trinta días* da Paramount, do que é expulsado ao ter unha pelexa co produtor. Samuel Goldwyn contrátalo para *Vivimos de novo*, pero o seu guiión é alterado e pide non saír nos créditos. E todo isto só en 1934.

Finalmente, coloca outro guiión propio co *A fada boa*, da que a crítica destaca, algo nada habitual, o seu labor⁵. Este filme inicia un período de certa estabilidade, no que escribirá en solitario *Diamante Jim*, *Hotel Haywire*, *Vida fácil* e *Porto dos sete mares*. Destes destacan sobre todo dous. O primeiro, *Diamante Jim*, é o filme no que aparece o seu primeiro ollar sobre o home feito a si mesmo tipicamente americano, ao que retrata como un xan inocente que non se sabe adaptar e cae na ostentación cómica. E en *Vida fácil*, con case total

seguridade o mellor dos guiións de Sturges non dirixidos por el, constrúe unha comedia tola cun ritmo trepidante e cun argumento de contacto entre clases que lle será moi querido e que, a pesar do seu final feliz, afástao do cinema moralista e de amor interclasista da época. Aínda que Sturges non gustou da dirección, o filme chega até nós como unha xoia, co cumio na escena na que o acceso gratuíto a un comedor económico desata unha revolución a base de lanzamentos de comida.

En 1936 logra un contrato na Paramount, onde lle sorprendeu a estreita colaboración entre directores e guionistas. Ademais de *Vida fácil*, antes de 1940 escribe para esta produtora tres novos guiións, nos que se nota a depuración do seu estilo e se observa a comicidade coa que trata os conflitos sociais (*Se eu fose rei*), o sexo como instrumento de poder (*Nunca digas morre*), a América aldea (*Lembra esa noite*), e o talento multidisciplinar de Sturges, que realiza novas traducións dos poemas de François Villon para *Se eu fose rei*, por non estar convencido das existentes. Grazas ao éxito e aos cartos que comeza a acadar, merca dúas casas, un iate, crea unha empresa de enxeñería e monta dous restaurantes⁶. Tamén casa por terceira vez, e nace o seu primeiro fillo.

Sturges levaba anos tentando colocar un guiión propio que rexeitarán tres estudos por motivos moi diversos (o filme estaba demasiado politizado, non interesaría, non existía ningún precedente de director-guionista, o orzamento era excesivo...). Nun

[2] *Hollywood Reporter*, 2-III-1933, citado en COMAS, 2003

[3] URSINI, 2003

[4] A relación entre este filme e o debut de Welles coméntase con frecuencia, en numerosas ocasións para tratar de restarlle importancia ao segundo na historia do cinema. Welles (BOGDANOVICH, 1994) afirmou admirar a Sturges, pero negou que vira *O poder e a gloria*. Richard Corliss (“Preston Sturges”, in URSINI, 2003) tenta explicar a cuestión lembrando que Herman Mankiewicz, coguionista de *Cidadán Kane*, era un dos principais escritores da Paramount na época en que Sturges entrou neste estudio, e realiza unha interesante comparación entre as dúas fitas.



O poder e a gloria (William K. Howard, 1933)

derradeiro intento, ofrece o guiión á Paramount por un dólar, coa condición de que o filme o dirixiría el propio. William LeBaron, xefe de produción desta compañía, acepta, sabendo que Sturges cobraba entre 1.000 e 2.500 dólares semanais por guiión. O resultado vaise chamar *O gran McGinty* e Sturges convírtese no primeiro guionista de Hollywood⁷ en dirixir unha historia propia desde a época silente.

O éxito d'*O gran McGinty* permite a Sturges

[5] “A dirección parece que ignorou as posibilidades do guiión e acentuou o divertimento. Pero mantéñense algúns diálogos e situacións boas”. (*Variety*, 5-II-1935, citado en URSINI, 2003)

[6] O segundo destes, *The Players*, terá unha grande importancia na vida de Sturges. Con tres niveis de distinto status e cun escenario no que se representarán obras de autores como Chekhov, foi punto de reunión para a intelectualidade cinematográfica europea exilada aos Estados Unidos: Fritz Lang, Max Ophuls, René Clair, Billy Wilder, Jean Renoir, Julien Duvivier...

[7] Realmente os primeiros son Ben Hecht e Charles McArthur con *Crime sen paixón* e outros tres filmes antes de Sturges, mais este último será un caso moito máis relevante e decisivo para os que veñan detrás.

seguir dirixindo filmes. En total serán oito en catro anos os que realizará para a Paramount: ademais do xa citado, *Nadal en xullo*, *Lady Eve*, *As viaxes de Sullivan*, *Historia de Palm Beach*, *O milagre de Morgan's Creek*, *Salve, heroe victorioso* e *O gran momento*. Todos, agás o último, serán grandes éxitos de taquilla e forman as máis grandes obras de Sturges⁸. Pero o idilio coa Paramount dura pouco e a relación de Sturges co produtor executivo Buddy DeSylva, que tenta cada vez máis inmiscirse nos filmes, vai esmorecendo. DeSylva busca calquera excusa para criticalo e atopa o argumento no fracaso comercial d'*O gran momento*. Cando remata o seu contrato en 1943 (mentres rodaba, sen cobrar, novas escenas de *Salve, heroe victorioso* para evitar que o modificaran sen o seu consentimento), ofrécenlle renovar, pero sen dereitos sobre a montaxe final, o que rexeita sen dubidar.

Nese momento, Sturges crea con Howard Hughes unha compañía independente, a California Pictures, pero as discusións xorden desde o comezo. Chegan á decisión de que Sturges terá total liberdade para elixir e levar adiante os filmes, pero Hughes se reserva o dereito a disolver a sociedade. O primeiro proxecto de Sturges é que Griffith volva dirixir, pero leva un gran desengano cando este, completamente bébedo, lle espeta "E quen lle deu a idea de que eu quería facer un filme?"⁹. Decide rodar el propio, rescatar a Harold Lloyd do esquecemento e



As viaxes de Sullivan (Preston Sturges, 1941)

[8] Rexeitamos unha visión bastante estendida que reduce os "grandes filmes" de Sturges a *Lady Eve* e *As viaxes de Sullivan*, pois consideramos que os outros títulos desta ... mesmo utilizar todo un rolo dun seu filme mudo, *O estudante novato*, para comezar a historia. Nace *O pecado de Harold Diddlebock*, unha magnífica homenaxe a Lloyd na que Sturges, probablemente levado pola total liberdade e o uso do seu propio diñeiro, gasta máis do que en calquera outro título. Logra o enfado de Hughes, que distribúe escasamente o filme (seis anos despois vaino remontar e estrear, sen permiso de Sturges, como *Mércores*

tolo). O seguinte proxecto da California Pictures, *Vendetta*, ía ser dirixido por Max Ophuls, pero o austríaco é despedido e Hughes pon fin á compañía. Sturges dirá a un amigo: "O fillo de puta comunícoume o despido ás sete da mañá. Se o fixera ás doce do mediodía podería perdoalo"¹⁰.

Decepcionado, decide volver ás grandes produtoras, pero mantendo a maior liberdade posible. En 1947, mentres negocia o seu divorcio, firma coa Twentieth Century Fox un contrato polo que cobrará o primeiro ano 370.000 dólares (os terceiros ingresos dos EUA tras Henry Ford II e William Randolph Hearst). A Fox quere realizar un filme á medida de Betty Grable e Sturges acepta a condición de que lle deixen dirixir un proxecto que remoe desde hai tempo. Os dous filmes serán un fracaso na taquilla e aparecen como irregulares e menores dentro da súa filmografía. *A fermosa loira de Bashful Bend*, malia a ser unha distorsión do cinema do oeste e non o trampolín para a Grable que a compañía quería, é pueril e pouco aproveitábel. E *Infidelmente túa* amosa a alta cultura de Sturges na xenial utilización da música clásica e unha mestura de drama e comedia máis lograda ca d'*O gran momento*, pero non acaba de callar¹¹. Dous fracasos seguidos e a crise do cinema nesas datas fan que en 1949, Sturges se atope de súpeto sen emprego.

A partir dese momento, a súa vida pasará entre a busca de alguén que leve adiante os seus proxectos e solitarias e maratónicas sesións de alcol. Varios guións sonlle contratados, mais non se rodan, vende algunha obra de teatro que non ten éxito e tenta sen resultado que o contraten para televisión. Declara a Rudy Valle, desolado, "non queren darme traballo nin de guionista"¹². En 1951 casa por cuarta vez, cunha rapaza á que saca 34 anos e que lle dará dous fillos. Os fracasos levante a vender o restaurante, o barco e a fábrica de maquinaria para pagar a Facenda. En 1953 abandona Hollywood cara a Londres co proxecto de dirixir *A millonaria*, de Bernard Shaw, con Katharine Hepburn. O financiamento falla e marcha á busca dunha nova oportunidade a Francia.

Neste país rodará o seu derradeiro filme, *Os carterais do Maior Thompson*, a adaptación dunha columna satírica de éxito alí. A saída á venda do libro que recollía os artigos obrigou a Sturges a serlles demasiado fidel, e a imitación de Jacques Tati, ao que admiraba, non chegou a cadrar co seu facer, convertíndose nunha fita errada e mal envellecida. Sturges volve a Nova Iorque para dirixir unha obra de teatro, mais é despedido en só catro semanas. Segundo a súa muller, o único que o salvou de suicidarse foi o contrato pola súa autobiografía. Co título *Os feitos que conduciron á miña morte* en mente, féchase para a escribir. O seis de agosto de 1959 morre dun ataque ao corazón, vinte minutos despois de rematala.

ESFORZÁNDOSE EN DESTRUÍR O *AMERICAN WAY OF LIFE*

Sturges concebía a comedia como algo sagrado, para o que mesmo realizase unha sorte de mandamentos: “Unha rapaza guapa é mellor ca unha fea; unha perna, mellor ca un brazo; un dormitorio, mellor ca unha sala de estar; unha chegada, mellor ca unha partida; un nacemento, mellor ca unha morte; unha persecución, mellor ca unha trécola; un can, mellor ca unha paisaxe; un gatiño, mellor ca un can; un bebé, mellor ca un gatiño; un bico, mellor ca un bebé e unha caída, o mellor de todo”¹³. Co sentir relixioso co que trataba o xénero, non é de estrañar que as súas comedias se erixan en actos creadores propios dun demiúrigo.

Os filmes de Sturges forman un mundo propio que só funciona no celuloide, mais que vira reflexo crítico da realidade en xeral e a sociedade estadounidense en particular. A introducción ao guión d'**O gran McGinty** non pode ser máis explícita: “O escenario é a mítica cidade de Chicago no imaxinario estado de Illinois”¹⁴. As súas longametraxes están situadas de tal xeito nunha América vista como nun espello, que se permite cruzar referencias entre elas e en todos os títulos repitense actores con papeis moi semellantes que, ao repetiren o mesmo arquetipo, dan unha idea maior de universo propio. Neses lugares dunha terra mitolóxica que responde ao nome de Estados Unidos de América é onde Sturges se refuxia para lanzar os seus ataques, de forza destrutiva, contra o sistema político e moral. Malia ao carácter aparentemente lúdico dos seus filmes (e, se cadra, precisamente por el) a crítica emerxe, por máis que ao comezo resultara inapreciábel.

Sturges non fai filmes moralistas nos que a loita contra as fendas do sistema, aproveitadas por seres sen escrúpulos, acaba vencendo pola bondade intrínseca do home. Sturges é, como dixo Bazin, o anti-Capra¹⁵. Pode exaltar a vida dun delincuente como McGinty, medrado a base de corrupción política, porque o mal está dentro do sistema, e os personaxes non fan máis que adaptarse a el. Entre os seus protagonistas non atopamos ningún de moral eloxiábel. Ademais do devandito, temos, entre outros, un publicista afeccionado que triunfa pese a ser negado (**Nadal en xullo**), unha hábil timadora (**Lady Eve**), unha menor lasciva (**O milagre de Morgan's Creek**), un falso heroe de guerra (**Salve, heroe victorioso**), un investigador que suple a súa incompetencia aproveitando os descubrimentos dos outros (**O gran momento**) ou un marido celoso que pensa no asasinato (**Infidelmente túa**).

Mais a crítica de Sturges non fica só nas personaxes, senón que abrangue todo o modo de vida americano. N'**O gran McGinty**, a sacrosanta democracia ianque redúcese a un aparato político dominado por intereses económicos, controlado por frau-

preocupado polo equilibrio entre actores, Sturges fuxiu das grandes estrelas e só empregou unha, Henry Fonda, nun rexistro inusual

des e mesmo xustificado polos que se aproveitan del (“o que roubas, gástase, e así volve de novo á xente”). A maquina política é tan cruel na visión de Sturges que ao primeiro acto desinteresado de McGinty a xustiza e a policía caen sobre el. En **Nadal en xullo**, a posibilidade de medrar fai aparición, mais apenas para revelarse como un espellismo e esixir a volta ao traballo alienante. A alta burguesía americana é reflectida (en **Diamante Jim, Vida fácil, Lady Eve, Historia de Palm Beach...**) como unha banda de pailáns mal educados e peor adaptados, que o único que fan é ter ciumes da aristocracia europea. **As viaxes de Sullivan** lévanos a unha terra de desherdados e esmolantes, aínda que oficialmente xa pasarán os tempos da “gran depresión”, e descubrenos un sistema penitenciario cruel, violento e con poucas posibilidades de saír del.

Pero o caso máis claro sexa probabelmente o d'**O milagre de Morgan's Creek** e **Salve, heroe victorioso**, onde, cos EUA xa metidos na Segunda Guerra Mundial, críticase o culto cego aos heroes de guerra, presentados ou como esmorgantes con sede de cervexa e sexo (no primeiro filme) ou como tarados sen ningún sentido que non sexan o do honor e da obediencia (no segundo). Nestes filmes tamén aparece a típica vila americana, normalmente vista como lugar plácido e idílico, mais aquí poboada de túzaros, paparóns e intolerantes (cando os marines lle din ao falso militar de **Salve, heroe victorioso** que “todo vai ben, salvo un par de detalles”, el resposta “colgan a xente por un par de detalles”). E todo isto sen falar doutros aspectos que aparecen máis tapadamente nos seus filmes.

Que os defectos están presentes no conxunto da poboación e non nos seus individuos Sturges descubrenolo convertindo os seus filmes en títulos case de personaxe colectivo, facendo que todos os implicados desenvolvan a historia como colectividade, malia a gardaren o seu carácter individual. Os exemplos máis claros serían as longametraxes ambientadas en vilas, onde toda a poboación parece actuar en conxunto. Pero tamén o barrio obreiro de **Nadal en xullo** ou todos os pobres de París en **Se eu fose rei**. Sturges estaba moi preocupado polo equilibrio

... época son perfectamente comparábeis con estes, malia seren máis modestos nas súas pretensións. O d'**O gran momento** é un caso aparte. Totalmente modificado e mutilado pola Paramount, que non gustaba da mestura de comedia e drama que Sturges lle dera, o resultado final está claramente por baixo dos outros, aínda que contén o mellor exemplo do narratage, con continuos saltos adiante e atrás no tempo que modifican dun xeito revolucionario a cronoloxía natural do filme e adianta numerosos títulos posteriores.

[9] JACOBS, DIANE *Christmas in July: The Life and Art of Preston Sturges*. Berkeley: University of California, 1992, citado en COMAS, 2003

[10] COMAS, 2003

[11] Sturges tentou explicar, de maneira bastante axeitada, o fracaso deste filme: “Os espectadores rían de principio a fin, mais regresaban a casa sen nada, porque non acontecera nada. El non a matou e tampouco se matou. Isto foi o que ocorreu. O público comía o meu menú de dezasete pratos e marchaba a casa con fame” (COMAS, 2003).

[12] Rudy Vallee conta en **Preston Sturges, ascensión e caída dun soñador americano**. Neste documentario tamén se recolle a seguinte declaración de Sturges: “Tiven moita sorte durante moito...”

... tempo. É normal que o péndulo vaia agora cara á outra banda. E realmente non me podo queixar e non o vou facer".

[13] COMAS, 2003. A pesar do evidente reduccionismo destas "regras de ouro", cremos que reflicten bastante ben o sentir de Sturges sobre a comedia. Coñece moi ben o seu oficio, e sabe que é o que fai que o público acoda ás sás de cinema, pero por riba dos sentimentalismos e dos aspectos excesivamente centrados en algúns personaxes, Sturges remata por elixir a esencia da comedia máis pura do cinema silente, a caída, con todo o que esta ten de destructivo e sen renunciar a lle dar un significado máis fondo.

[14] Guión orixinal d'*O gran McGinty*, conservado na Biblioteca Preston Sturges da University of California Los Angeles, citado en URSINI, 2003

[15] Citado en COMAS, 2003. Porén, non todos os teóricos estiveron dacordo nesta capacidade crítica de Sturges. Siegfried Kracauer bóttalle en cara que "mentres Sturges expón amplamente a natureza sen piedade e a conducta antisocial do potentado fai esforzos considerábeis por o disculpar" ("Preston Sturges ou Laughter Betrayed" in *Films in Review*, Febreiro 1950, citado en COMAS, 2003). Hai que lembrar tamén que Sturges sempre negou que quixera facer crítica social...

o seu primeiro proxecto foi recuperar a Griffith para o cinema, pero este espetouille: "Quen lle deu a idea de que eu quería volver facer un filme?"

entre os seus actores para dar esta idea de comunidade, e por iso fuxiu decote das grandes estrelas, que rompían a unidade nos personaxes. O seu paradigma de actor era Joel McCrea, que nunca impoñería ningunha personalidade forte ao seu personaxe. McCrea dixerá que "ninguén escribe un guión para min, escribeno para Gary Cooper e, se este non está dispoñíbel, pasanmo a min". Pero Sturges, antes d'*As viaxes de Sullivan*, achegóuselle e díxolle "escribín un guión para ti"¹⁶. Repetiría noutros dous filmes.

Certo é que todos os filmes de Sturges rematan máis ou menos ben, que o sistema parece arranxarse de maneira automática, mais este desenlace non é outra cousa que unha concesión ao espírito xeral das comedias do momento. Poucos finais son realmente críbeis, case todos resólveos cunha reviravolta do destino, como querendo dicir que a sociedade non ten solución se non se recorre a trucos así. Uns irmáns xemelgos dos que non sabiamos nada, un parto múltiple feito asunto de estado, un testán que logra que todo un xurado cambie a concesión dun premio... Estas solucións fantásticas son válidas para o mundo dos filmes de Sturges, pero non para o seu fidel reflexo na vida real. Se cadra, esa é a razón da decisión final, tan censurada, de Sullivan, álder ego de Sturges¹⁷, de continuar coa comedia lúdica, criticando o cinema social. Sturges sabe que a xente precisa esquecer na sala de cinema as súas penurias. Porén, tamén sabe que pode non renunciar a amosar o que son as súas vidas, aínda que sexa a través dun calidoscopio cinematográfico.

A derradeira labazada que Sturges dá contra a sociedade americana vai contra o puritanismo e o seu sistema patriarcal. Fronte ao resto de comedias da época, nas que o sexo sempre estaba presente, mais de forma velada, aquí o erotismo e a lascivia estoupan todo o violentamente que permitía a censura. E toda a forza sexual, a utilización do sexo como método para obter algo, está unicamente en mans femininas. "Por suposto que o sexo tivo algo que ver. O sexo ten que ver con todo, meu. Non

pensarías que me ía dar todos estes cartos se eu fose gorda e fea?", responde a protagonista d'*A historia de Palm Beach* cando o seu marido a interroga, ciumento ao ver que conseguiu diñeiro. Esta muller, disposta a sacar cartos para o seu home da mellor maneira que sabe, divorciando e casando cun millonario, é bo exemplo. Pero non é a única. No mesmo filme, a Princesa Maud, que xa o ten todo, só atopa satisfacción en cambiar de amante como de vestido, e vai sempre acompañada por un home-xoguete de fala incomprensíbel que responde ao nome de Toto. A Trudy d'*O milagre de Morgan's Creek* non ten problema en casar e quedar embarazada dun militar do que non lembra nin o nome porque, con só chiscar os ollos, logra que Norval pase polo pai; e a Libby de *Salve, heroe victorioso* convence o seu novo mozo de que finxan non o ser ao ver o antigo convertido en heroe.

Mais o exemplo de muller que logra todo o que se propón por medio do sexo é, sen dúbida, a Jean de *Lady Eve*. De entre todas as mulleres de Sturges, ela é a que logra un dominio máis completo do seu destino e un maior poder, quizais tamén porque o Pike interpretado por Henry Fonda, tras varios meses no Amazonas, é o que máis se presta á dominación. A escena na que Jean olla por un espello e comenta as tentativas das súas rivais por chamar a atención de Pike, mentres as súas palabras dan significado totalmente novo ás imaxes, é case un exercicio de castración. Cos seus encantos, Jean logra conquistar a Pike nada menos que tres veces, e que rompa con el outras dúas, convertíndoo nun monicreque rendido aos seus desexos.

Nuns EUA nos que a xénero feminino pasara de estar representado nos filmes pola muller fatal a encarnarse na ama de casa sometida, saca o poder para elas do único recuncho que atopa, o do sexo, e ponas a utilizalo dun xeito que os moralistas ianques considerarían, cando menos, "inadecuada". Con isto, Sturges ataca a sociedade machista e, de paso, ofrece un espectáculo de "pornografía" aos fundamentalistas puritanos. E todo, simplemente facendo que se movan unhas cadeiras.

UN ARTISTA ATRAPADO DENTRO DA MAQUINARIA DA INDUSTRIA

Sturges merece, como argumenta Ángel Comas (2003), ser incluído dentro do grupo dos autores. Os seus filmes son completamente persoais e recoñecíbeis, desde a concepción até a posta en escena. Unha fíta súa non ten moito a ver coa dos seus contemporáneos especializados en comedia. Adoitaba dicir que "un filme sonoro é tan bo como os seus diálogos", pero a súa vea creadora non se limitaba ao papel. A realización de Sturges, inspirada nos comediantes do silente, especialmente en Mack Sennett,

xunto a varias aportacións propias como o *narratage*, imponen unha pegada moi característica.

Nos guións de Sturges, todas as palabras, a pesar da súa rapidez para escribir, parecen estar meditadas longo tempo. Segundo el, os diálogos filmicos debían ser “as cousas brillantes que terías que dicir, pero que non pensaches a tempo”¹⁸. Por iso as frases xeniais nunca renxen nos beizos dos seus personaxes. O conductor arrabaldeiro d'*As viaxes de Sullivan* advirte a un compañeiro, sen perder a compostura, que está a dicir unha perífrase; o taberneiro que serve a Harold Diddlebock a súa primeira copa afirma, emocionado, “vostede esperta o artista que hai en min” e, ante a pregunta da protagonista de *Nadal en xullo* sobre se un gato negro dá má ou boa sorte, o porteiro responde “iso depende do que ocorra despois”. Xunto a isto, Sturges utiliza dialectos, xergas, xogos de palabras e deformacións de frases feitas, nun estoupido de riqueza lingüística sen ningún límite. Mesmo os nomes propios convírtense en aliteracións e trabalinguas: Zodiac Z. Zippe, Hackensacker, Kockenlocker, Ratzkiwatzki...

Aínda así, Sturges está menos determinado polo texto que moitos dos seus contemporáneos. Bebe directamente do humor absurdo mudo e sabe a importancia que pode ter o plano visual. Pero a realización é, polo xeral, sobria. Os seus planos non están guiados, como acostuma o cinema ianque, pola funcionalidade rixida da acción e, sobre todo, dos diálogos. Non se adaptan ao repetitivo esquema do plano-contraplano e dos primeiros planos para recalcar os sentimentos. En Sturges, o plano máis común é o medio, que non rompe a harmonía entre os actores. Mesmo o plano detalle aparece normalmente antes que o primeiro plano. Os movementos da cámara (e, máis aínda, os cortes) son estritamente os necesarios. Só nas escenas de grandes masas é cando dá paso libre a maiores alardes e demostra o seu bó facer filmando ao mesmo tempo unha infinidade de accións e de personaxes. E, cando o momento precisa fuxir do diálogo, Sturges demostra que o pode facer con completo éxito. A definitiva viaxe de Sullivan cara ao lumpen está narrada sen palabras, cunha simple sucesión de planos. E na confesión da falsa Lady Eve, na que a verba vira balbordo irrelevante, é a montaxe a que rexe o progresivo enfado de Henry Fonda, coa frenética cadea de lóstregos e rodas de tren. Tan amigo do plano secuencia, Sturges non dubida en botar mán da edición en calquera momento en que sexa necesaria para os seus intereses.

Por todo, consideramos errónea a posición dalgúns críticos que a pesar de reivindicar a Sturges como director, despois só louvan acertos do guión. O talento de Sturges non queda nos diálogos, senón que, a partir deles, e precisamente por seren da súa autoría, leva á linguaxe cinematográfica o seu contido, nun produto acabado e propio. É polo sentido do labor filmico, polo celo con que gardaba o seu tra-

ballo, non só na fase do guión, tamén na realización e na montaxe, polo que en numerosas ocasións se viu confrontado á industria, sempre contraria a calquera tipo de propiedade intelectual e especialmente oposta daquela a que un guionista fora máis ca inventor de palabras, a que un director virase autor ::



O milagre de Morgan's Creek (Preston Sturges, 1944)

FILMOGRAFÍA DE PRESTON STURGES

1940:

O gran McGinty (*The Great McGinty*, EUA)

Nadal en xullo (*Christmas in July*, EUA)

1941: *Lady Eve* [*As tres noites de Eva*] (*The Lady Eve*)

As viaxes de Sullivan (*Sullivan's Travels*, EUA)

1942: *Historia de Palm Beach* [*Un marido rico*] (*The Palm Beach Story*, EUA)

1944: *O milagre de Morgan's Creek* (*The Miracle of Morgan's Creek*, EUA)

Salve, heroe victorioso (*Hail the Conquering Hero*, EUA)

O gran momento (*The Great Moment*, EUA)

1947: *O pecado de Harold Diddlebock* (*The Sin of Harold Diddlebock*, EUA)

1948: *Infidelmente túa* (*Unfaithfully Yours*, EUA)

1949: *A fermosa loira de Bashful Bend* (*The Beautiful Blonde from Bashful Bend*, EUA)

1956: *Os cartafóis do Maior Thompson* (*Les carnets du Major Thompson / The French They Are a Funny Race*, Francia / EUA)

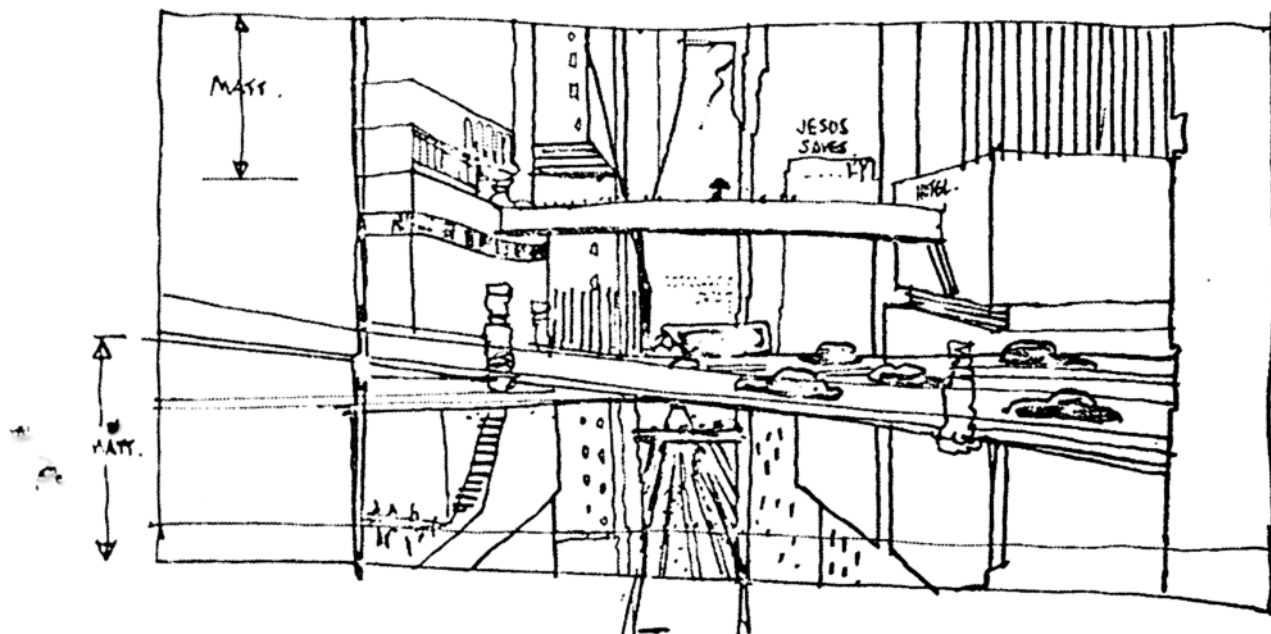
... n'*As viaxes de Sullivan* (considerado por moitos o seu filme máis crítico, criterio que non compartimos). Ante isto, seguimos a George SADOUL (1977) que se pregunta se tal afirmación non sería só “unha humorística coartada”.

[16]
COMAS, 2003

[17]
Sturges afirmou que a solución de Sullivan non tiña por que ser a súa (COMAS, 2003), mais, aínda que non o sexa, Sullivan non é máis que a enésima autoparodia nos filmes de Sturges (por iso dirixiu *Ants in Your Pants*, que era o título de traballo de *Nadal en xullo*), como o son todos os ricos ostentosos, todos os matrimonios con persoas máis ricas ou de menor idade ou todos os ridículos inventos das súas longametraxes.

[18]
COMAS, 2003

BLADE RUNNER



A PROCURA FANTÁSTICA DA REALIDADE

[1] TEXTO DE GONZALO PALLARES CASTRO

Filme no que os actores teñen que adaptar as súas actitudes e comportamento ás contorsións do decorado.

[2] *Blade Runner* realiza unha coitada depredación da súa brillante definición das Dúas cidades simbólicas. Á marxe do contexto decorativo, no crucial da importancia da psicoloxía dos personaxes convén destacar a superioridade de *Blade Runner* sobre *Metrópole*, servíndonos de circunstancias supe-ditadas á época de realización de ambos filmes.

[3] Atopamos no

DE TODOS OS XÉNEROS que abrangue a arte cinematográfica, preséntanos actualmente o fantástico coma un cinema que agatuña no obsesivo da recreación de mundos ficticios e randea impúdico por vieiros que semellan arribar cara a xalundes. Aniñan neste cinema sucesivas conculcas da capacidade narrativa explicitada polo binomio argumento-contexto cando se introduce un panorama visual descoñecido para o espectador. Desbotadas por un nefando alicerce argumental e un tratamento da psicoloxía dos personaxes en disonancia co correspondente universo ficticio, a intromisión do decorrer dunha realidade presunta supón unha inxerencia de tal dimensión que na ausencia do primeiro elemento se torna en prioritario o aspecto puramente contextual. Ateigadas pola vaidade e co adaxio de demostrar virtuosismos escenográficos e visuais, as producións fantásticas de hoxe acaroáanse ao abeiro deste último repunte até mergullarse na barafunda.

Herdeiro prístino, vixía insubornábel e modesto paradigma do cinema da súa caste, revélase *Blade*

Runner coma un filme de bagaxe renovadora, legado incorruptíbel e ambición mesurada. Baseada na excelente novela *Soñan os androides con ovellas eléctricas?*, de Phillip K. Dick, brinca *Blade Runner* cara ao cumio fílmico refugando acugular apuntamentos artísticos de balde. Coma se rubise no desacougo, foxe do acubillo exclusivo do fantástico e, enchoupado pola diversidade das súas fontes, mesmo arrufa pradicar sen aceno de prepotencia a fitas que abafallan insensatas a súa herdanza.

Mudan en *Blade Runner* concepcións tradicionais da tipoloxía fantástica para conformar unha obra estandarte do cinema. Atesoura unha estrutura argumento-contexto ensarillada con extrema pericia, gabeando a perfección no relativo á concepción da trama e á súa adaptación e na creación do seu correspondente escenario. Sen esquecer nunca a sensorial integración da psicoloxía actorial, rigorosamente artellada. Mais *Blade Runner* espreme nas súas versións -tanto a da estrea comercial coma a montaxe do director- un monllo innumerábel de connotacións engadidas ao seu redor. De feito, e no marco de circunstancias esóxenas, na súa estrea

resultou un filme de dubidábel aceptación de público e crítica, agás opinións discordantes coma as de Cabrera Infante, que a catalogou de obra mestra.

Cisma constatábel da narrativa fílmica da ciencia-ficción e advertida por Greimas na enunciación do modelo de afastamento dos eixos actorial/espacial/temporal, a rachadura co real vira en *Blade Runner* cara unha face inédita. Este distanciamento comezou a se evidenciar verbo do eixo espacial e coa fin de permitiren a exploración dunha xeografía descoñecida -*A viaxe á lúa*- para posteriormente, e coa contribución da obra de H.G. Wells, presentar un afastamento relativo ao contexto temporal. Namentres que no cinema do oeste ou no cinema negro o espazo se atopa condicionado e regulado por un referente histórico concreto, acontece que o fantástico non coñece límites xeográficos e pode localizarse en calquera lugar, dende o interior dun fogar -tal e coma sucede n'*O incrível home minguante*- até o espazo exterior -2001, unha odisea do espazo- pasando polo mesmo corpo humano -*Viaxe alucinante*-. A capacidade creativa, a plasticidade dos obxectos e a posta en escena contribúen á composición do escenario ficticio e axudan ao espectador a identificar ese distanciamento preciso para a comprensión do filme. En *Blade Runner*, a mentada fenda acada un achegamento á realidade impropio das obras fantásticas. Reflicítese a través da creación dunha cidade que se limita a transcribir algunhas das características das urbes actuais: polución, violencia, ruído, invasión publicitaria... e amosáanos o reflexo dun escenario infernal, caótico e ruinoso, fisicamente representado por un conglomerado de rañaceos xurdidos dos suburbios superpoboados dos niveis inferiores.

Formalmente *Blade Runner* revélase coma unha obra asimiladora de influencias tan recomendábeis coma as procedentes do expresionismo alemán, mostrando constantes referencias a dúas obras insignes deste movemento: *O gabinete do doutor Caligari*¹ e *Metrópole*². As influencias non remantan nesta corrente, pois a estrutura de deseño comparativo asemella captar quites estéticos de

cimo da súa carreira, na actualidade Ridley Scott chegou a converter en dubidábel a cuestión da verdadeira autoría deste e do seu anterior filme: ALIEN

Satiricón e narrativos d'*O conformista*. Mesmo se amplía con referentes orixinais doutros dominios artísticos: a pintura, a banda deseñada, a escultura, a arquitectura e até da literatura bíblica³.



Tom Dufield traballa nos decorados do filme

No que atinxe á composición da linguaxe argumental, o tratamento central verbo do tempo humano e da súa insuficiencia, sancionada en último termo pola morte (onde a conciencia libera o espírito), experimenta en *Blade Runner* o enaltecemento e a disección a xeito abraiante de creación poética dun ensaio filosófico cheo de simbolismos⁴. Correspóndenlle disquisicións verbo do futuro *modus vivendi* humano, do ofrecemento dunha visión global da sociedade vindeira, da aparición da retórica interrogativa existencial e do sometemento do home á publicidade e á tecnoloxía. Propón un panorama caracterizado por un porvir achegado que se nos presenta como novidade do xénero até a data. Todo enfrascado nunha atmosfera nocturna composta dun urbanismo ruzo e unha arquitectura sucia, mestura de pasado perenne e acumulación de novas construcións. Unha arquitectura posmoderna, complexa, diversa, orixe da mestranza, da adición, nunca da premeditación nin do laboratorio.

Froito das mentadas influencias recibidas do cinema, da pintura⁵, da banda deseñada⁶ e da arquitectura⁷, os eixos temporais e espaciais fican maxistralmente trazados. Fusiónanse cun argumento carente de fisgoa algunha, metafísico, filosófico, visionario, case profético, conducido con tino e prestancia por un Scott que daquela zumegaba unha axeitada combinación de precisión e creatividade. Grazas en boa medida á súa formación artística pero tamén á compañía de magníficos especialistas do mundo do deseño artístico e industrial, dos efectos especiais e visuais, dos decorados e iluminación, da fotografía e da música, Scott crea un universo espectral, asfíxiante, efervescente, enchido cunha interesante linguaxe estética de raíz publicitaria, asolagada de luces transversais, cromatismos fustringantes, contraluces, neóns, fumes e gases varios.

filme unha ringleira de chiscos bíblicos: a metrópole é unha Babel arquitectónica, lingüística (*cityscape*): a fala urbana de síntese idiomática e étnica (predominio de orientais e hispanos).

[4] Animais como a pomba, símbolo da eternidade; ou o moucho, que serve de icono das constantes alusións ao ollo á mirada.

[5] Scott reconece influencias de pintores do século XIX ou de hoxe, e os cadros son un elemento decorativo usado no interior das edificacións

[6] De Moebius e Dan O' Bannon, quen xa colaborara con Scott en *Alien*.

[7] No filme aparece o Bradbury Building e Scott confesa igualmente a predilección polas construcións de Frank Lloyd Wright.

[8] Coma os *spinners*,

A función transcendental que cumpre a psicología dos personaxes incorpora outra curiosidade entre as múltiples que inzan esta obra: á nidia representación do eixo actorial -en especial Rutter Hauer- engádese o xenial tratamento do protagonista principal, Rick Deckard. Interpretado por Harrison Ford, Deckard comparte nome de pía con Bogart en *Casablanca*, revelando o inevitábel paralelismo patente entre o protagonista e un bocexo de Marlowe posmoderno. Daquela aparecen riscos dun novo xénero no filme, o cinema negro -axudado por un vestiario de tendencia clásica-. Instáurase unha visión da dimensión temporal como a converxencia dos anos corenta, os primeiros anos oitenta -punto de partida da produción- e o proposto outono de 2019. A proximidade e a distancia entre uns tempos e outros fluctúa continuamente nos obxectos⁸, os escenarios⁹, os personaxes, as ideas, etcétera, mantendo a suxestión dun pasado e dun futuro intercambiábeis. Non entanto, outros estereotipos do xénero fantástico mudan arredor da figura do protagonista: asasino confeso, Deckard non é máis ca un detective ao que lle perdoan a vida en varias ocasións, neutro, apático, intoxicado pola bebida e a deshumanidade, e está moi lonxe da tradicional visión do heroe auténtico na ciencia ficción.

Sendo unha obra dotada dunha exquisita capacidade narrativa en relación ao contexto en que se desenvolve, e posuidora dun abondoso conxunto de quites e peculiaridades, *Blade Runner* é un referente obrigado no cinema de ficción fantástico e das artes¹⁰ e estética en adiante. Constitúe amais un punto de inflexión na prometedora carreira dun cineasta que na actualidade chegou a converter en dubidábel, non exenta de sorna, a cuestión da verdadeira autoría deste e do seu anterior filme: *Alien*.

Resulta imposible encadrar argumentalmente *Blade Runner* no *thriller* ou na ciencia ficción. A sensacional e coidada ambientación que outorga doses de ambigüidade sutís no referente ao contexto temporal e espacial e o tratamento sobrio e enigmático que posúen os personaxes, provocan no espectador unha aproximación equilibrada lonxe dese citado distanciamento que se presupon nas creacións fantásticas tantas veces evidenciado na historia deste cinema. Un razoábel e familiar realismo empurra unha trama intelixíbel ausente de elementos distorsionadores desconcertantes¹¹ pero xenerosamente exposta no eido do ser humano e do seu entorno. En síntese, *Blade Runner* degaña as chaves da natureza humana en harmónica consonancia cunha localización espazo-temporal ficticia, aínda que substancialmente preto dunha realidade plausíbel. Aventúranos o sino da nosa existencia dentro dos límites do posíbel, non só respecto da identificación estética nin da sensación da chegada dun futuro próximo, senón tamén da autoanálise derivada da teoría do armazón argumental e que nos vencella coa negación da nosa verdadeira conciencia humana: o sentimento latexante de que todos somos replicantes::

FICHA TÉCNICA **Título orixinal:** Blade Runner
Director: Ridley Scott **Producción:** Blade Runner Partnership, Ladd company, Run run Shaw **Productor asociado:** Ivor Powell
Productor: Michael Deeley **Guión:** Hampton Fancher e David Webb Peoples baseado en *Soñan os androides con ovelas eléctricas?* de Philip K. Dick **Fotografía:** Jordan Cronenweth
Música Vangelis **Efectos especiais:** Terry Frazee, Steve Galich, Logan Frazee, William G. Curtis **Axudante de cámara:** Alan Harding **Montaxe:** Terry Rawlings, Marsha Nakasima
Decoración: Tom Dufield **Son:** Peter Pennell, Michael Hopkins
Maquillaxe: Marvin Westmore **Reparto:** Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Edward James Olmos, M. Emmet Walsh, Daryl Hannah **Duración:** 117 minutos; **País:** EUA **Ano:** 1982

vehículos con apariencia de ourizos de mar ingravidos, ou os paraugas luminosos, que puxeron en circulación o termo *retro-fitted* (retroadaptábel), como fórmula de desenvolvemento dos obxectos e dos seus entornos baseada na prevalencia da función sobre o estilo.

[9] Fundamento básico do filme é a precisa organización dos elementos plásticos que deriva nunha forte consistencia visual.

[10] Mesmo aparecen alusións ao filme en libros de cociña xaponesa.

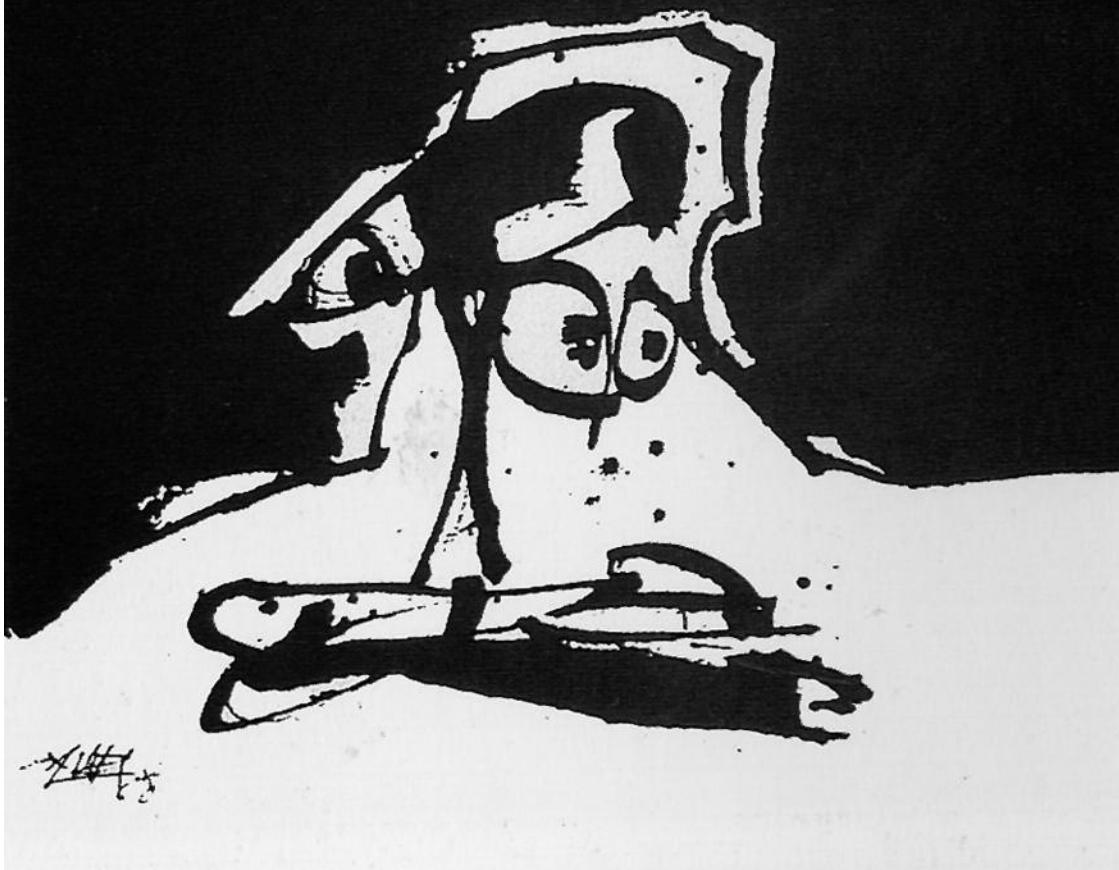
[11] Neste senso, a alteración premeditada da narrativa liñal ou a omisión confusa da temporalidade pasado-presente tan utilizada no cinema de ficción non se manifestan en *Blade Runner*. Por tanto, a exposición ambivalente da natureza orixinal de Deckard, en canto que pode ou non ser un replicante e que fica aclarada na montaxe do director, non debe ser considerada unha traba de carácter argumental.



Blade Runner (Ridley Scott, 1982)

memorias del subdesarrollo

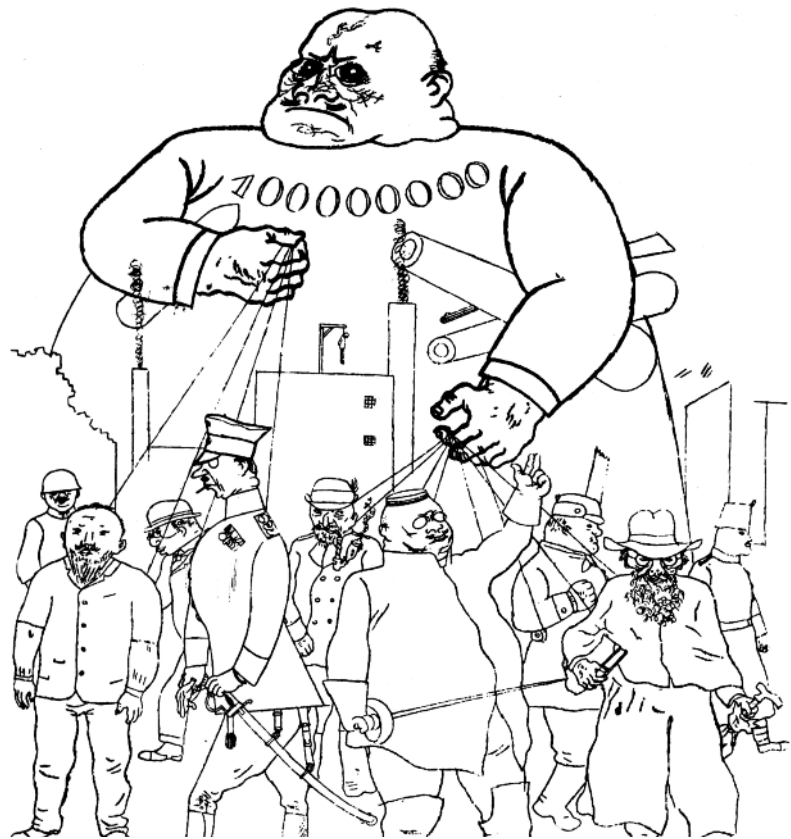
film cubano dirección: tomas gutierrez alea / con: sergio corrieri y daisy granados



Cartaz de Antonio Saura para *Memorias do subdesenvolvimento* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968)

ALÉN DA EXCEPCIÓN CULTURAL

Tantas veces convocada polo máis progresista das cinematografías europeas, a excepción cultural exclúe dos acordos mundiais de libre comercio a produción das industrias culturais comunitarias. Dende a negociación na década dos noventa do GATT¹ verbo da troca de servizos, a Unión Europea adoptou as teses francesas establecendo unha tanda de medidas, en nome da exención, para a creación cinematográfica -sobre todo cotas de difusión e axudas financeiras- que eluden a dimensión de violencia simbólica do imperialismo cultural estadounidense, válense dunha perversa dobre moral e esquecen apor unha alternativa ao modelo Hollywood.



A divina providencia (George Grosz)

TEXTO DE DANIEL SALGADO

[1] O primeiro GATT (General Agreement on Tariffs and Trade: acordo xeral verbo dos aranceis e do comercio) pactado por 23 estados contra 1947, buscaba "a substancial redución de aranceis e outras barreiras ao comercio e a eliminación de tratamento discriminatorio no comercio internacional". A derradeira rolda de negociacións do GATT, logo substituído pola OMC (Organización Mundial do Comercio) durou

O CONCEPTO DE EXCEPCIÓN CULTURAL, ideado a comezos dos anos oitenta polo ministro de cultura francés Jack Lang, alicérase na idea de que a produción cultural non pode someterse á pretendida lóxica do libre mercado do mesmo xeito que o fan os demais produtos das economías mundiais. Os apólogos das medidas de exención, que de cote arman os sectores máis "altermundialistas"² dos seus respectivos gremios, branden razoamentos críticos coas doutrinas mercantís do neoliberalismo, pero adoitan ficar nun morno punto medio perante o dominio absoluto do *laissez-faire*. "O libre xogo das forzas do mercado non pode garantir", manifesta a Declaración da conferencia de autoridades cinematográficas de Iberoamérica³, "que a cultura se desenvolva en plenitude e que acade o obxectivo da diversidade cultural no seo da rexión iberoamericana,

así coma no resto do mundo, no marco da mundialización". Segundo a Federación Iberoamericana de Productores Cinematográficos e Audiovisuais, a lóxica do mercado tende a xerar procesos de concentración e asimilación. O membro do Consello Asesor Económico do gabinete do primeiro ministro francés, Elie Cohen, explica, instalado nesa que renza de *grandeur*⁴ gaullista, que "se pode liberalizar o comercio, suprimir as barreiras arancelarias e crear unha autoridade reguladora sen aceptar necesariamente que só debe prevalecer o criterio comercial, en todo tempo e en toda parte".

No entanto, velaquí unha das contradicións fundacionais desta maneira de considerar a excepción cultural. Dende os posicionamentos descritos admítase a desigualdade que a actual organización do sistema capitalista mundial⁵ xera nos procesos comerciais. Mais, porén, só se referencia a necesidade de evitar a "concentración e asimilación" no

referido á produción das industrias culturais e semellan darse por perdidas ou, alomenos, duras por demais, as batallas polos dereitos fulcrais da persoas. Que estraña secuencia de pensamentos leva a concluir que todas as perversións do libre mercado -a distribución inxusta- na cultura non inciden tamén nos produtos básicos, na alimentación, nas medicinas ou no vestido? Ou é que artistas e artesáns do vello continente xa rubiron outra volta á torre de almafí e non queren ou non se arriscan a mirar que a desigualdade superestrutural nace dunha desigualdade na base económica?

A ASFIXIA DA ALTERNATIVA EUROPEA

A declaración das autoridades cinematográficas iberoamericanas de Parlar reza asemade que “a batalla pola excepción cultural é unha resposta ás pretensións de Estados Unidos de confundir bens culturais con calquera outro tipo de manufacturas industriais”. Non ha resultar doado evitar esta confusión namentres, dentro das ringleiras dos que turran pola excepción cultural, siga a consideración de cultura como produto da industria cultural. Para os analistas culturais Patrice Flichy, Bernard Miége e Gaétan Tremblay, “a industria cultural fúndase nunha organización do traballo de caste capitalista; é dicir, transforman o creador en traballador e transforman a cultura en produtos culturais”. E precisamente esta cultura abrollada da industria de organización capitalista correspóndese cos receos do pensador que antes e máis matinou no concepto de industria cultural, Theodor W. Adorno. “A cultura, por definición propia, non só se limitaba a estar ao servizo da vontade do home, senón que sempre protestaba contra as endurecidas condicións de vida”, escribiu o filósofo alemán, “mais agora adaptación totalmente a estas circunstancias e, en certo xeito, degrada ao home”.

A Europa que pretende a excepción cultural non difire, a cotío, da Europa que se opuxo á guerra do Iraque. Nesta beira do Atlántico, e nas alturas gobernamentais, non existe ningún modelo alternativo de relacións internacionais nin de estruturación social, como non existe tampouco unha alternativa de organización da produción ou da creación cultural. Rífase pola cabeceira e polos privilexios dun sistema que, en expresión do economista Samir Amin, se limita a xestionar unha crise permanente. Cando Estados Unidos aperta ás autoridades europeas para a retirada das medidas de excepción cultural, e en cada cimo de acordos multilaterais -no Acordo Multilateral de Investimentos (AMI) ou no Novo Mercado Trasatlántico (NTM)- así acontece, por tras fluctúa a posición ianqui de principal exportador mundial desta caste de produtos. Dentro do estraño e evanescente mundo do “audiovisual”, o desequilibrio no troco entre Europa e Estados Unidos



Medio século de social-democracia (George Grosz)

medra a velocidade considerábel. Contra 1996, o déficit europeo sumaba 5600 millóns de dólares, un 18 por cento máis que o ano anterior, mentres que para o 97, aumentou arredor dun 9%.

Para mobilización de sensibilidades románticas ou poscomunistas, os gobernantes da Nova Europa non dubidan en empregar unha mondanura de nobres ideais⁶. Maiormente, de novo, Francia érguese en adail do cinema como arte -con André Malraux de ministro de cultura do xeneral DeGaulle o cinema foi incorporado ao Ministerio de Asuntos Culturais en 1958- fronte á consideración industrial que a cinematografía ostenta nos Estados Unidos. E dende unha moral subrepticamente adquirida presentan un debate falseado, que entulla o seu carácter mercantil so a máscara da “vella Europa”, aquela que inventou dende a filosofía grega ata a avangarda dadá.

Mais o espello da gobernación europea, igual de determinada polas grandes transnacionais -neste caso do lecer- que calquera outro dos centros do sistema capitalista⁷, para un modelo de produción cinematográfica, de se afastar realmente de Hollywood, semella pousar a idea no agora célebre Bollywood da India. Como se a substitución, idea que campa en non poucas instancias oficiais, dun imperialismo por outro solucionase os problemas do cinema europeo. Cómpre lembrar a bota esmagante de Bollywood encol da produción de cinema da África subsahariana. A dimensión superestrutural das cinematografías, industriais ou non, fica interesadamente diluída no novo patriotismo europeo da excepción cultural.

SUPERESTRUTURA DA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA

Con todas as tachas expostas, o certo é que aínda se poden achar riscos ou, se cadra, utilidades positivas

oito anos (1986-1994) e deu nun texto final asinado por 125 estados no que se recollían as medidas de excepción para a troca de produtos culturais.

[2] "Altermundialista" é o novo palabra inventando polas hostes do politicamente correcto para substituír ao de "antiglobalización" na procura dunha organización política contra o novo e suposto liberalismo.

[3] Asinada en Parlar, Venezuela, en xullo de 2002.

[4] Unha certa idea nacionalista non tan afastada do "una, grande y libre".

[5] Para o economista expicio Samir Amin, "o centro e a periferia pertencen ben ao mesmo sistema. Para percibir este conxunto de fenómenos ligados é preciso, pois, razoar non en termos de nacións, coma se estas constituísen conxuntos autónomos, senón ...

a violencia simbólica que exercen os EUA a través da ocupación das pantallas cinematográficas, non só de Europa, senón de todo o planeta, revélase amais de abafante, obscena

... en termos de sistema mundial (de cadro mundial de loita de clases) caracterizado por elos fortes e elos fracos".

[6]

O paralelismo coa recente crise nas relacións transatlánticas chouta outra volta. A brillante alegación no consello de seguridade de Nacións Unidas do ministro de exteriores do goberno Chirac, Dominique de Villepin, contra as guerras en abstracto enganaría de non vir do eido político da dereita francesa, a mesma que procura a hexemonía militar europea a través da OTAN e que apoiou a primeira guerra do Golfo ou o ataque aéreo a Serbia e Kosova.

[7]

Samir Amin considera centros do sistema capitalista mundial, por seren os consumidores da plusvalía producida polos pobos na periferia, aos Estados Unidos, Europa e Xapón.

[8]

Os catro restantes resultan o monopolio tecnolóxico, o control dos mercados financeiros mundiais, o acceso monopolista aos recursos naturais do planeta e o monopolio das armas de destrución masiva.

[9]

Fonte: Screen Digest, 1999.

[10]

De Antonio Gramsci: A formación dos intelectuais.

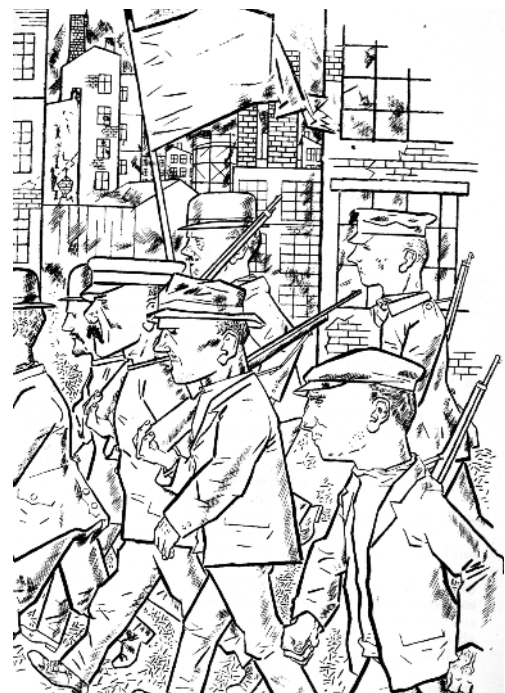
na cohibida lexislación europea verbo da excepción cultural. Porque o vehículo do imperialismo cultural estadounidense non se pode esgazar da súa estrutura económica. Non en balde, o cinema conforma na actualidade o segundo sector de exportación estadounidense, logo do armamento. Agora ben, cando a industria dos EE.UU. exporta o seu produto cinematográfico non está soamente a obter un beneficio económico directo. A imposición da hexemonía cultural ianqui implica que, en palabras de Jean-Pierre Warnier, "se pon en xogo a capacidade dos países para producir a súa propia cultura e para facela perdurar perante as agresións exteriores e perante a invasión selectiva de mercadorías culturais". Con tino, o cineasta Jean-Luc Godard sentencia: "Actualmente facer un filme é contar unha historia como a contan en Hollywood". Asemade, o imperialismo cinematográfico dos Estados Unidos arrinca dun dos cinco monopolios que, para Samir Amin, terman dos centros do sistema capitalista: o monopolio dos medios de comunicación⁸. "Dito monopolio non só leva á uniformidade cultural", explica o economista exipcio "senón que abre a porta a novos medios de manipulación política". Daí que unha extensión cultural, mellor canto máis avantada, poida contribuir a puír as arestas máis esgrevias da política cultural estadounidense no exterior.

O cinema estadounidense ocupaba, en 1998, máis da metade da recadación das salas de cinema en todo o mundo, agás en Hong Kong, China, Malaisia e Filipinas. Apenas en Hong Kong, China, Francia, Italia, Xapón e máis Corea do Sur os filmes de produción propia acadaban máis da cuarta parte do mercado da exhibición comercial. 465 millóns de persoas -o 8% da poboación mundial- non dispón de imaxes cinematográficas que reflectan a súa propia cultura⁹. Tomando en conta a advertencia do sociólogo do cinema Guy Hennebel -"Hollywood é o axente de relacións públicas do imperialismo de Estados Unidos"-, a violencia simbólica que exercen

os Estados Unidos a través da ocupación das pantallas cinematográficas, non só de Europa, se non de todo o planeta, revélase, amais de abafante, obscena.

Na hexemonía cultural estadounidense despregada mundo avante ecoa a voz de Adorno: "O imperativo categórico da industria cultural [...] di: debes someterte, sen explicar a que; someterte ao que de todos os xeitos xa existe e pensar, como reflexo do seu poder e omnipresencia, o que xa pensan todos". Así, o imperialismo cultural dos Estados Unidos desemboca na hexemonía social da clase dominante que, xunta o dominio directo do aparello estatal, perpetúa o estado de cousas. Os que deciden qué se impresiona no celuloide -en Hollywood, poucas veces foron os cineastas- funcionan como "xestores do grupo dominante para o exercicio das funcións subalternas da hexemonía social e do goberno político"¹⁰.

Apoiar, reclamar e, sobre todo, afondar na excepción cultural no cinema pode supor un axeitado primeiro chanzo cara a unha percepción da complexidade dos fluxos políticos, sociais, culturais e económicos o máis ampla posibel. "A tendencia a subdividirse e proliferar en diversos eidos e especializacións é", argumentaba o profesor palestino Edward W. Said, "contraria á comprensión do conxunto, onde debemos de debater o carácter, a interpretación e as tendencias da experiencia da cultura". A consigna de realizar cinema non estadounidense, en cada un dos estratos do oficio, fai por degorar a hexemonía dos Estados Unidos. Aínda co servizo da moral de dúas faces da actual Europa, a resistencia cultural é outro cantazo, non o único, á guindar contra a liña de flotación da súa maquinaria para a imperialización mundial ::



Arriba parias desta terra (George Grosz)

CINECLUBE DE COMPOSTELA

programa de cinema en 35 e 16 mm.

primavera 2004

*Nova Vaga · Os carabineiros · Fin de semana · Gernika
Corno de cabra · Winchester 73 · O home do Oeste
Ritmética · O merlo · Gertrud · Nun lugar solitario
A multitude · Correo nocturno · Madame D... · O pracer
A espiral · Música na escuridade · Prisión
Xogos de verán · Un verán con Mónica
Unha lección de amor · Sorrisos dunha noite de verán
O sétimo selo · O manancial da doncela · Persoa · O rito
Monstros · O descoñecido · Meigas
A caixa de Pandora · Manhatta · Contos de Toquio*

CINECLUBE DECOMPOSTELA

Cineclube de Compostela

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

Apelidos:
Nome:
D. I.
Telé fono:
Enderezo electrónico:

Enderezo:
Localidade:
CP:
Sinatura e data:

Tipo de Socio:

Cota de ingreso: 7 euros
Cota mensual: 10 euros
Cota membros USC/Parados: 7 euros
Socio protector: 150 euros/ano

Prezo das entradas

3,5 euros/sesión
Membros USC/Parados:
2,5 euros/sesión
Socios: de balde

Os socios teredes acceso ao noso fondo de filmes en VHS,
de libros de cinema e de revistas.

Mándanos
por correo
este cupón
(xunto coa
foto, a foto-
copia da
carta de uni-
versitario/a
e a cota de
ingreso) ou
ben déixao
todo na
Facultade de
Xornalismo

COMO PENSAR O PORVIR DO CINEMA SEN A TELEVISIÓN POR UN CINEMA POBRE

TEXTO DE JEAN-LOUIS COMOLLI

1.

UN CINEMA SEN A TELEVISIÓN? Daquela cómpre pensar a televisión non só coma unha fonte de financiamento e unha canle de difusión do cinema, é preciso pensala polo que é: un aparello ideolóxico maior e maioritario, un sistema de control das condutas e dos pensamentos, unha vitrina da sociedade mercantil. Está claro (para min) que o cinema ao que vou bate dende sempre contra todo iso á vez. Mais é certo que ben pode un bater contra o adversario dende o interior mesmo do seu campo de acción, contra a televisión dentro da televisión, como fan por exemplo os filmes de John Ford ou os de Fritz Lang (poñamos por caso) cando se pasan por un ou outro dos innumerábeis satélites que nos entornan; como fan, ao seu xeito, as obras do cinema documental contemporáneo cando pasan (cada vez menos, tamén é certo) polas canles xeralistas, mesmo cando é Arte¹ a única que os pasa: as lóxicas, os medios, o conxunto dunha aposta cinematográfica ergue un vieiro por entre a hostilidade xeral dun universo publicitario e mercantil que os arredou. A televisión como lugar de exposición aleatoria: iso remata. Nós vimos da *tele terreo indefinido* ou *terreo de xogo*, a que eu coñecín e practiquei, a que produciu e exhibiu durante corenta anos *Cineastas do noso tempo*². Hoxe: a publicidade e nada máis. Os programas: os que permiten aos publicistas coller folgos, nova definición en camiño. Estas televisións non poderán ser consideradas polos cineastas máis ca coma poderes estabelecidos aos que se trata de (tentar de) piratear, revirar, de utilizar temporal e perigosamente, co inmediato das tomas de guerra e non, sen dúbida, coma aliados, e aínda menos compañeiros. O que se cadra non estaba claro hai cousa de quince ou vinte anos -por máis que aínda poidamos ler con gusto os escritos de Pasolini “contra a televisión”, ou mesmo *O salario do zappeador* de Serge Daney³- é abofé preciso hoxe, en razón do devir en

toleira e caricatura das televisións (públicas e privadas) cara a unha apoteose do mercado (medidores de audiencia, comerciais, telerrealidade, márketing, xogos, etc.). Non podemos dubidar xa máis: aí non está o cinema. O cinema supón para si un espectador que se poña a proba de continuo, expectante á alteridade, preto a se arriscar. Un suxeito en crise consigo. Digamos, para antes rematar, que a televisión achaira, recobre, reprime todos os signos activos dunha crise en curso. Do *malestar na civilización* que é a nosa, á televisión non lle restan máis cás letanías conxuratorias dos expertos pagos para desactivar as bombas xa estoupadas (Cf. o “sismo” de abril de 2002... logo do de setembro de 2001). O cinema está historicamente consagrado, el, a se situar na profecía: non hai porqué se remontar a Griffith (*Nacenza dunha nación, Intolerancia*) ou a Eisenstein (*Iván o terríbel*), ou aínda a Fritz Lang (os *Mabuse, M, Furia, Mentres todos dormen na cidade*); valen ben Rossellini, Godard ou Kiarostami: son eles as testemuñas dos *tempos que veñen*. Destes tempos, dos seus terrores, dos seus abismos, as televisións non nos dan máis ca síntomas carantoñentos. Como traballar con elas nun proxecto de cinema íntegro? Como non velas coma ise *inimigo* ao que lle hai que facer a guerra por unha meirande liberdade para o espectador, por unha maior consciencia no mundo?

2.

ANTE UN CINEMA SEN A TELEVISIÓN iríamos logo ao empobrecemento? Cara a un cinema pobre? Tanto mellor! Imos aló, tempo é. Poño os cincuenta ou mesmo os cen filmes máis importantes dos últimos, digamos, trinta anos, e ben deles son máis ben pobres, ou moi pobres. Queda fóra, probabelmente, *O diñeiro*, de Robert Bresson. Está xustifico, madia leva. Pero mirade Manoel de Oliveira, mirade Straub-Huillet, mirade algún Godard, e Rouch, e Eustache, e Biette, e Monteiro, e Paolo Costa, vede con ganas algo máis atrás os primeiros Skolimowski,

e acó os Kaurismäki e Kiarostami, os Dardenne, e Robert Kramer, e máis preto aínda de nós os filmes de Claire Simon e de Nicolas Philibert, d'Amos Gitai e de Rithy Panh, d'Avi Mograbi e de Daniele Segre, sen esquecer Claude Lanzmann, e diante del tiñamos Bernard Cuau, e Chris Marker, e François Leterrier, e tantos outros que xa non sei. Cinema pobre e en case todos os casos sen televisión. Que lería temos para nos compadecer? Non é todo o contrario dunha presión? Quero dicir, non é unha presión vital, un folgo ben fondo que lle abre de feito a porta a unha maior liberdade e responsabilidade? Canto máis vello se fai o cinema non máis os cartos estragados polos malos cineastas (os bos non os teñen, quero dicir eu dende esta beira do oceano). Haberá logo un cinema pobre -maiormente bo- e un cinema rico -mediocre decote, as máis das veces execrábel-. Por que? Hai que amar o cinema para filmar con poucos medios. Hai que amar os cartos para crer que se fai cinema con grosos orzamentos. Diríao doutra forma: aquilo que custa fortunas (sen que a relación sexa directa en todos os casos), é o espectáculo -sempre "grande", mesmo cando non se di nada-. O cinema non é o espectáculo. Non só o espectáculo. É outra cousa. Velái todo.

Dicir "poucos medios", como veño de facer, non é apelar ao miserabilismo: pretendo sobre todo unha relación xusta entre o xesto artístico e a administración dos cartos. Xusta, ou o mesmo: necesaria e suficiente. Se ben os pequenos orzamentos non impiden os grandes filmes, os orzamentos grosos non evitan os filmes miserábeis: certo dende sempre. Pero coido que dun tempo acó as dúas tendencias se concretizan. Se queremos pensar supondo poucos os medios do cinema, cómpre seguir polo miúdo as dúas direccións e preguntarse polo senso que pode existir entre que os máis filmes bos custen menos e os menos filmes bos custen máis. Coido que hai unha relación, unha *razón*, mesmo se as máis das veces fica indescifrabel, entre os medios económicos mobilizados por tal proxecto cinematográfico e a escolla estética (medios, escritura) aos que recorre. Que a escritura cinematográfica non é exclusivamente xesto artístico, que é tamén unha reflexión, amén unha acción económica

3.

O REINO DO FILME COMA MERCADORÍA: como saír? Cuestión tabú. Sobre todo, non a formular. Antes de formulala e para non a formular, dicir que é absurda: non hai máis outra existencia posíbel do cinema ca dentro do mercado! E ben deita del! Lerías. Unha boa parte, unha parte cada vez máis importante do que hoxe coñecemos por *filmes de cinema* (hai que subliñalo!) é feito, faise, faráse nas fendas do mercado, polas xuntas, por onde creba, aproveitando as

migallas, é dicir, sen el, malia el e contra el. A moi meirande parte dos filmes documentais está nese caso: malia o esforzo, non hai un "mercado" do documental, mesmo televisado. Algunhas presadas véndense daquela maneira, todo hai que dicilo. Outras non. Mercado de fame, se se quer de penuria, de nada. O que, paradoxo, non impide que os filmes boten a andar, gusten; non os priva de existir -ben ao contrario: será o *mercado imaxinario* activo na cabeza dalgúns responsábeis de televisión e dalgúns produtores o que impedirá, el propio, que se fagan os filmes. O mercado coma censura. Ah, pensadores do liberalismo económico, que de contorsións ides ter que facer nos tempos que veñen! E mesmo pode que nin teñades necesidade: os vossos crimes están, aínda por riba, menos cubertos polo silencio cómplice ou complacente dos media (que vos pertencen) que pola bela indiferenza dos que renunciaron a ser outra cousa alén do voso soño de humanidade.

Facer filmes: actividade de expresión aberta, que non será xa máis "reservada" a unha profesión, menos aínda a unha aristocracia. Como escribir, como pintar, como facer comedia, coma quen coida dun xardín, como cantar. Crear: actividade humana. Deixar os "profesionais" coa súa pantasma: o espectáculo cada vez máis cobizoso, custoso, con dó de si, necesitado de "profesionais" cada vez máis eminentes. É a urxencia da maior das necesidades a que fai as obras, con ou sen "eminencia".

As redes paralelas, as asociacións, os clubs, os sitios na internet..., e tantas portas estreitas para unha economía reducida do cinema. Pero á medida da relación social: precaria, fráxil, a construír e reconstruír de continuo -Sísifo-. Que é o que é a cultura? O que non se anda con lerías, en todos os sentidos do termo

4.

DE AÍ O EXEMPLO DO DVD (cinema): apoteose do consumo. Posúese (por fin!) o filme que se merca. Tense entre os dedos. Ponse nun estante. Ditosa cinemateca privada. E trunfo do máquetin: os consumidores son numerados, canalizados, organizados en segmentos de mercado. Unha vez realizada a compra, todo vencello co cinema fica unha cuestión privada (privada de interese). Podo ben pasar o DVD pola lavadora, tanto lle ten ao vendedor. A posesión física dunha bolacha de plástico sobre a que figura unha etiqueta que loce (por exemplo) o título *Stromboli* non significa máis ca unha adquisición nun comercio, baixo o aguillón dunha cinefilia mal liberada do fetichismo do obxecto. Agora é preciso ver o filme que vén gravado nese disco. Xa chegará ese intre, non hai dúbida. Daquela, si, na relación entre un ecrán (calquera que sexa), un soporte mecánico (calquera que sexa, película, vídeo, dixital)

e un espectador (calquera), daquela o cinema ten o seu lugar, e será outravolta o vello milagre máis ca centenario e que non depende das tecnoloxías: abonda cun espectador, cunha espectadora, enfrontados a un filme e en relación con el. Nin a sala, nin o soporte, nin as condicións do visionado garanten que teña sitio o *cinema*: é o caso, por exemplo, da *publicidade*. O cinema é un certo tipo de espectador que é quen de se redescubrir a si mesmo calquera que sexa o formato, os sistemas de produción, etc., mesmo se ises parámetros lle afectan, se o desprazan. Que espectador? Aquel que acepte darlle as costas ás ilusións da infancia para tornalas en azos da imaxinación. A proxección esencial é menos a dun proxector sobre un ecrán (nunha sala ou na casa de cadaquén) cá dun espectador ante un filme. Proxectarse fóra de si, velai a cousa. O cinema é unha máquina que permite esa proxección.

O “novo espectador” non nace logo nos cinemas, senón nos supermercados. É máis doado de regrar o márquetin do que se atopa fóra do cinema (a vida material, a vida soñada, a vida publicitaria) que de traspor o cálculo cara ao que fica na mesma xuntura da ambivalencia: un filme, a relación dun espectador cun filme. Posto que o cinema conta dun por un, é rebelde ao márquetin (Daney: non un “público”, senón 1 + 1 + 1, etc.: individuos = suxeitos, e cada suxeito el mesmo en anacos)

5.

É POR ISO QUE ben podemos lamentar a desaparición do fóra de campo no seo do familiar artellado ao redor da televisión coma “home cinema”. (Ollo: para que haxa “home cinema” é preciso que haxa “home”. A televisión é logo, sempre, menos elitista.) O fogar, daquela, reduce o fóra de campo. Será mesmo isa a súa función social, o seu rol histórico: un “dentro” que se ocupa do de “fóra”. O que eu vexo no ecrán permanece visíbel en tanto que familiar. Nada alleo, agás o filme que pasa. Alienación tranquilizadora. Un sofá, unha mesa, mobles, obxectos que son o “meu” o “seu” ou o “noso” decorado. É certo que o espectador do pequeno ecrán, a forza de resolución ou de ascese, pode e mesmo debe reinventar absolutamente un outro fóra de campo dentro do campo familiar para que funcione certa representación. Mais como, nun cuarto, nun salón, cos amigos ou mesmo sen compañía, como manterse ergueito e mergullarse en tal representación? Sería preciso que fose quen de me prender completamente, de me absorber nela até un punto de intensidade que lle escape ao cinema. Non é tal a condición actual do visionado dos filmes (ou a das telenovelas, as series, os xogos, etc.) no pequeno ecrán. Somos pola contra conducidos e obrigados, nesa situación de reforzo do fogar (*home*), a unha visión distante,

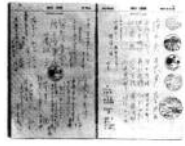
sen posibilidade de escape. Que facer da relación cinematográfica -que se reduce á proxección do espectador no filme- cando a maxia da representación murcha, cando compite coas necesidades cotiás, coa economía familiar? *Seino ben, pero de calquera xeito* no cerne disa posibilidade de proxección -sei ben que estou no cinema, que é artificio, pero de calquera xeito creo niso que me está a ser representado- pode resistir o enfeblecemento dunha das súas dúas compoñentes: demasiado de *seino ben* e menos de *pero de calquera xeito*?

O que está en xogo é unha nova concepción do espectador: para o imperio das mercadorías, o espectador non debe ser máis ese suxeito que, entregándose ao cinema, acepta ao tempo abrirse ao descoñecido, ao que veña, ao estranxeiro, ao non etiquetado, ao non programado, a un fóra de campo que tamén está, posibelmente, fóra das normas e fóra do mercado. O consumidor, máis alienado ca nunca, debe custe o que custe manterse no convencimento de que é “libre” e “dono” do xogo. Trátase logo de fabricar espectadores que deixen de se abandonar ao non-control para ver as obras. Farano dalgún xeito sen se arriscar de máis e na súa casa, ben ao abeiro. O cinema é para o espectador a aventura e o risco dunha perda de control. Coas televisións, coas lóxicas mercantís, aparece un novo peso: o dun control que se sostén no mesmo cerne da experiencia vivida polo espectador. Por dicilo doutro xeito: unha experiencia artística sen perigo, a consumir sen incomodo. Calquera cousa que se lle asemelle ao cinema, que teña as mesmas cores, o mesmo gusto, pero que sente menos peor. Reservemos o cinema coma o derradeiro terreo virxe: na hora na que tantos outros modos de expresión se fartan de seren calibrados, as malas herbas e os malos encontros aínda son posíbeis. Por que? No fóra de campo está sempre o non visto (Marie José Mondzain), logo tamén o non sabido, o non pensado e o non consciente. Todos os non-coñecidos cos que nos atopamos no cinema::

Texto publicado no número 583 dos Cahiers du cinéma, outubro de 2003.

Traducción: Ramiro Ledo Cordeiro

Jean-Louis Comolli vé n de estrear **Soños de Franza en Marsella**, último episodio até a data do seguimento da vida electoral na cidade francesa que comezou en 1989 con **Marsella de pai a fillo**. Amais de cineasta, foi actor, entre outros, no filme de Jean-Luc Godard **Alphaville**. Imparte clases de cinema na Universidade París VIII, na FEMIS e no máster de documental da Pompeu Fabra de Barcelona. Colaborador tamén das revistas *Jazz Magazine*, *Trafic* e *Images documentaires*, escribiu nos *Cahiers du cinéma* entre 1962 e 1978, publicación da que foi redactor en xefe dende 1966 até 1971.



LIBROS DISCOS

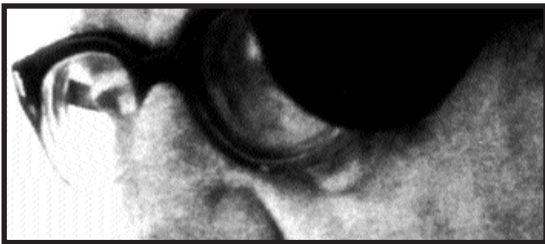
A LENDA DO IRLANDÉS

Scott Eyman

Print the Legend. La vida y época de John Ford

T&B Editores

Madrid, 2001, 614 páxs.



DEFINIDA nesta biografía como “unha épica acumulativa da mitoloxía nacional estadounidense contada polos soldados de a pé”, a filmografía de John Ford semella ser o único periplo vital de interese dun home aparentemente tan duro e desagradábel como poida selo un autoritario director de filmes do Oeste. De non ter sido cineasta, non é difícil imaxinalo coma un gañeiro alcólico e nostáxico da Arcadia feliz dunha imaxinaria e ultracatólica Irlanda na que nunca viviu e pola que se inventou a falsa historia de que o seu verdadeiro nome era Sean Aloysius O’Fearná. A intención de Scott Eyman é deixar esa imaxe de lado e presentar outro John Ford, desmontando unha serie de tópicos que o propio director de *Dilixencia* se encargou de difundir. Eyman potencia a imaxe do artista puro, no que os filmes só serían a manifestación cara ao exterior dunha personalidade pechada, temerosa de mostrar uns sentimentos que sempre gardaba para os seus personaxes e marcada por un catolicismo férreo, un alcoholismo esporádico pero violento e unha lealdade cara ao que vulgarmente se definiría como “a súa xente”. Esta fidelidade aparece marcada en menor medida polo afecto que pola dependencia, polo temor ou por unha sorte de débeda impagábel a causa unha imaxinaria, ou real, primeira oportunidade concedida (con John Wayne como paradigma).

A chegada de Ford a Hollywood, por mor das influencias do seu irmán Francis¹, foi en 1914, onde dirixiu quince filmes no seu ano máis prolífico, 1919. A pesar do progresivo aumento do prestixio e da calidade dos filmes de Ford, o biógrafo remarca que nunca deixou de ser un director fecundo, capaz de realizar entre 1939 e 1941 sete filmes, entre os que se atopan *Dilixencia*, *As uvas da ira*, *A longa viaxe a casa*, e *Que verde era o meu vall*, sempre usando unha cantidade mínima de metraje e cumprindo o tempo pactado coas productoras. Eyman tenta evitar un relato meramente descritivo das rodaxes e estreas e asume tamén o papel de crítico cinematográfico; as valoracións dos filmes de Ford non son en ningún caso compracentes e non ten reparo en emendar parcialmente *As ás das aguias* e *Dous cabalgaban xuntos* e totalmente *O fuxitivo*, *A cabalería* ou *Sete mulleres*.

Print the legend non obvia a innegábel carga ideolóxica da filmografía *fordiana*, aínda que sempre baixo o discutíbel punto de partida de que Ford era un liberal capaz de apoiar a esquerda durante a Guerra Civil española, de facer un filme como *As uvas da ira* ou de enfrontarse con Cecil B. DeMille durante o macarthismo. En troques, non lle concede excesiva importancia á súa relación de total dependencia con John Wayne na última parte da súa filmografía (da que Eyman culpa á ruptura con Henry Fonda, que representaba o “sector liberal” dos habituais de Ford) á utilización para varios filmes de historias de James Warner Bellah² ou a un inequívoco aliñamento a prol da guerra do Vietnam, consecuencia do seu reiterado apego polo estamento militar e redondeado pola última expresión que pronunciou en público (“Deus bendiga a Richard Nixon”).

A pesar destas debilidades, *Print the legend* desvela non só a fachada do “home que facía filmes do oeste”, senón que tamén chega ó cerne da mitoloxía creada pola súa obra, da que é paradigmática a abraiante análise que fai do espírito común de *Fort Apache* e *O home que disparou a Liberty Valance*, o da historia construída sobre a mentira, sobre os “sacrificios feitos, os amores perdidos, as familias rotas, as comunidades enteiras disgregadas”. **Mario Iglesias**

[1] Autor de cinema mudo, con máis de cen filmes dirixidos entre 1912 e 1928)

[2] Escritor de novelas baratas, definido polo seu fillo como “un home con ideas políticas á dereita de Atila: un fascista, un racista e un fanático de primeira, a que lle desgustaba Hollywood porque estaba cheo de xudeus e de vulgares plebeos”)

MITIFICACIÓN DO ARTISTA

Georges Sadoul

Vida de Chaplin

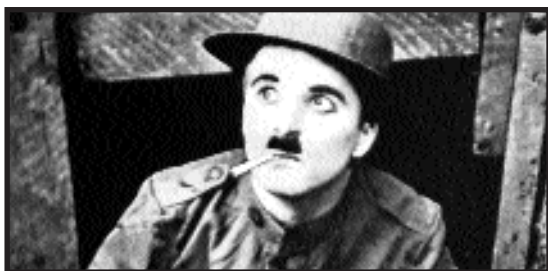
Fondo de Cultura Económica

México, 1952.

MÁIS CA BIÓGRAFO, George Sadoul vira avogado dun Chaplin xunguido á industria cinematográfica, sobrevivente das labazadas da prensa de William R. Hearst (o cidadán Kane de Orson Welles) e da sona acadada. Un Chaplin por quen non oculta a súa admiración superlativa, quer no artístico coma no humano. En case duacentas cincuenta páxinas, o crítico francés convoca unha infancia de fame e cotra no barrio obreiro inglés de Kennington; o ingreso no *music-ball* de Fred Karno, ao tempo que na arte popular; as primeiras curtametraxes á outra beira do Atlántico, e logo o éxito internacional, rotundo, cos filmes producidos pola United Artists; finalmente, unha volta a Europa precipitada pola mafia anticomunista de McCarthy, que coincide asemade coa etapa sonora do cineasta.

Adoece o texto do certo afán apoloxético, de tentar facer da persoa, en cada capítulo, un heroe, de apresentarnos a Chaplin coma un Charlot cando non foi tal. E remata por ser un retrato mitificador, sen a distancia precisa entre o escritor e o biografado, que empece a revelación do artista, do seu ideario íntimo, das súas contradicións -que de certo foron moitas-. Amais, Sadoul non deita luz abondo derriba de episodios sobranceiros, por exemplo a esgrevia transición do mudo ao sonoro (na que Keaton, Griffith e outros moitos resultaron feridos de morte), ou o fracaso comercial de *Monsieur Verdoux*, onde achamos a semente de *Candears*.

A fume de carozo lese esta vida de Chaplin, na que o autor apenas achega contido analítico, nin tampouco material no que o cineasta se exprese ceibe, nas súas propias palabras (faltan entrevistas ou correo, no canto das declaracións de turno para os medios). A dedicatoria do libro reza: “a Charles Spencer Chaplin, con todo o meu respecto e toda a miña admiración para un artista de xenio, un gran cidadán, un home bo, este bosquexo de retrato”. Pois iso. **Aurelio Castro**



O ANOVAMENTO CANTARUXÁBEL

Henry Mancini

Tocado polo mal (B.S.O.)

Blue Moon, 1958



FICARÍA COXO o excepcional plano secuencia que lle pon comezo a *Tocado polo mal*, de non ser pola tonada de Henry Mancini, que xoga a casar a percusión co tic-tac da bomba no maleteiro, que axita os ánimos do espectador dende o primeiro fotograma. Denantes do 58, os filmes de serie B da Universal (principalmente de terror e ciencia-ficción) foran o espazo anónimo no que o compositor puido tantear as posibilidades do oficio. Pero sería a longametraxe de Orson Welles o abrente dunha obra que conciliou o favor de crítica e público, cantaruxada en tantas horas de vida doméstica e de oficina -lonxe das salas de cinema-.

Se as bandas sonoras de Mancini deron en sobordar a pantalla, foi pola súa concepción pioneira (e comercial) da partitura cinematográfica: dotada de valor por si propia, vendíbel en formato disco e sen imaxes. Ata entón non ocorrera tal, e aínda houbo quen o acusaría de traballar, por veces, desleigado do filme. Non é o caso. No canto de paisaxe física, a linde mexicana recollida por Welles torna paisaxe mental, se non metafísica; e a amálgama musical ideada polo compositor acrescenta este efecto simbólico, sen perder sentido artístico de seu.

O tema inicial, que colle arrecendo latino nas estruturas poderosas dunha *big-band*, e a balada morriñenta que xorde da pianola de Tana, eríxense os dous tótems sonoros da longametraxe. O primeiro dálle folgos á narración; o segundo resoa áspero, coma un láido, no presente de Hank Quinlan (“era un home extraordinario. Que importa o que digan os demais?”), conclúe a prostituta a respecto do detective). E escoitamos asemade rocanroles desdebuxados en arranxos jazzísticos, que anuncian as macarradas do sobriño de Grandi no motel do deserto, alucinado. Porque tamén a banda sonora que mestura xéneros e estilos, inédita no cinema nortamericano da época, arranca coas notas vertidas en *Tocado polo mal*. **Aurelio Castro**.

O OLLO DA CÁMARA

Dziga Vertov

Memorias de un cineasta bolchevique

Labor - Colección Maldolor

Barcelona, 1974, 314 páxs.

A CINEMATOGRAFÍA carrexou, dende a súa nacemento, un feixe de convencións e empregos interesados que impediron o seu desenvolvemento libre e xenuíno. A condición representativa da imaxe cinematográfica facilitou, dende as orixes do cinema, o emprego mercantilista do filme, ficando a expresión pura do cinematógrafo oculta baixo o brillo dos artificios técnicos e dos sentimentos externos achegados pola introducción de prácticas alleas ao cinema.

Para o soviético Dziga Vertov, daquela -anos vinte- o cinema non era máis que un esqueleto literario recuberto por unha cine-pel, baixo a que, non mellor dos casos, podía acharse unha cine-graxa ou unha cine-carne, mais nunca poderíamos ver unha cine-osamenta. Daquela, o traballo de Vertov parte dun cuestionamento ontolóxico da natureza mesma da imaxe e da expresión da cámara cinematográfica. Para o autor soviético o procesamento da realidade por parte da máquina chega ao artista unha nova realidade, a da propia cámara, a partir da cal, e non antes -xa que logo, fóra guiión previo, fóra posta en escena e actores-, poderase artellar un relato no que a imaxe perde senso por si soa mais expresa de xeito imperceptible ao entrar en contacto coa que lle segue e coa que lle precede mediante a montaxe.

Deste xeito, a defensa da integridade do cinematógrafo foi a mellor arma que atopou Vertov para atacar a invasión burguesa no cinema que non facía senón afogar a expresión libre baixo un verniz de brillantez aparente que serviu no resto do século para entreter mais non formar o público sinxelamente maleábel. Co seu filme metalingüístico **O bome da cámara**, Vertov achegará ao pobo soviético a esencia, o esqueleto da construción do cinema concedendo ao seu pobo a oportunidade de coñecer unha linguaxe nova e específica que lle permitise a comprensión non dirixida do cinematógrafo; a aprendizaxe como medio para acadar a liberdade, fóra de calquera vontade panfletaria.

Mágoa que o ideario socialista, que se atopa por tras das teorías vertovianas, se esgotase tan cedo na URSS, quedando o cinema de Vertov no práctico esquecemento e a arte cinematográfica en mans dos que convertiron o filme nun medio sinxelo de obter capital e prestixio. Só algunha louvável excepción -a máis importante no devir do cinema moderno, a de Robert Bresson- foi quen de continuar ao seu xeito a inmensa labor teórica acadada verbo do cinematógrafo polo soviético Vertov. **Juan Gómez Viñas.**

O CINEMA DOS CONDENADOS

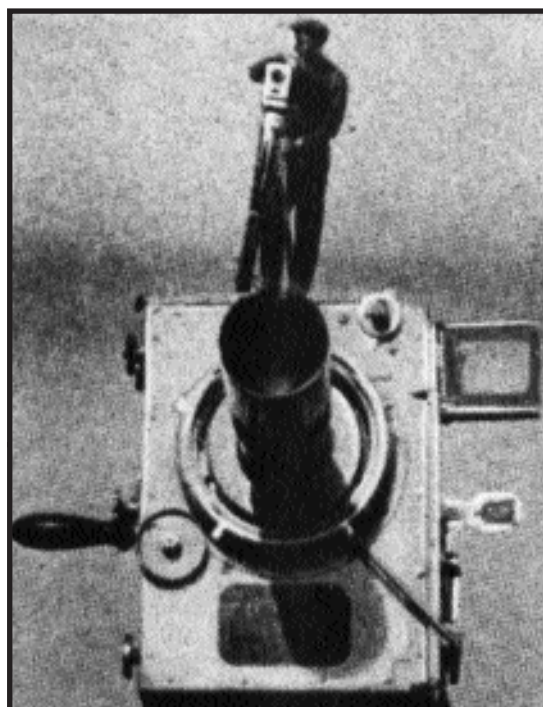
Georges Sadoul

Las maravillas del cine

Fondo de Cultura Económica - Breviarios

México, 1960, 271 páxs.

SO UNHA PROSA NIDIA, ao xeito do seu célebre diccionario de cineastas, Georges Sadoul modela n'*As maravillas do cinema* un atinado mapa para se adentrar no que el define como nó de arte e industria: o cinema. Útil á hora de axuntar e simplificar os avances técnicos do cinematógrafo, revelador na denuncia do imperialismo estadounidense tamén no cinema, siareiro do documental con causa e da hoxe esquecida produción soviética, o libro de Sadoul se cadra ranquea na desmandada importancia que concede ao factor tecnolóxico. Ao crítico francés, malia a amasar certa capacidade premonitoria -advirte a chegada do vídeo en 1956-, escápalle o inmediato ataque da Nouvelle Vague e o desprezo polos medios que zumegarán obras tal **Sen folgos**. Porén, Sadoul milita lucidamente na ribeira dos condenados. Na paisaxe do cinema da época coa que pecha o libro, declárase convencido de que a revolución no cinema non arribará de Hollywood. E clausura as súas matinações citando a Léon Moussinac: "Mais o cinema non chegará ao cimo do seu descubrimento senón cando os pobos acaden o cimo da liberdade. O cinema, nos seus riscos cumpridos, expresará a unidade humana. Naceu para iso". **Daniel Salgado**



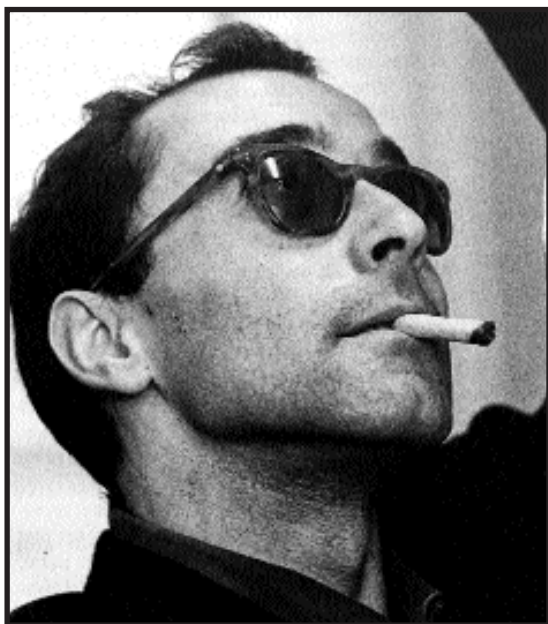
O CINEASTA NA BARRICADA

Jean-Luc Godard

Jean-Luc Godard y el grupo Dziga Vertov: un nuevo cine político Anagrama

Barcelona, 1976, 186 páxs.

EDITADO, TRADUCIDO E PROLOGADO por Ramón Font, esta escolma de traballos do Grupo Dziga-Vertov de, conviviamos, acción cinematográfica - dirixiuo Jean-Luc Godard xunta o militante maoísta Jean-Pierre Gorin no ocaso dos sesenta- axuda a esclarecermos o posicionamento respecto do corazón, xa dende **O soldadiño**, da obra do director francés: o vencello entre ética e estética. Para tan arelado obxectivo, Godard non dubida en botar man de cantos adicaron miolos ao problema. Do Bertolt Brecht, posto en escena explicitamente en **Todo vai ben** -filme ao que se refire a Carta a Jane Fonda incluída no libro e que pecha o ciclo Dziga Vertov-, ao desviacionismo dun Guy Debord presituacionista nos guións redactados con Gorin, Godard remata por se esmendrellar contra a cuestión que ocupou o debate da cinefilia de esquerdas. Onde se atopa o cineasta na revolución? E, a través de voltas e reviravoltas, de cote con máis problemas que solucións pero, para ben ou para mal, subvertendo os modos de representación e narración tradicionais, asistimos por escrito á máxima heterodoxia dun Jean-Luc Godard que non deixaba de fuxir de si propio. Qué nos depararía hoxe mirar a obra do Grupo Dziga Vertov deberémolo de imaxinar a partir de **A chinesa**, porque as fitas da etapa maoísta deitáronse tristemente polo desaugadoiro da historia. **Daniel Salgado**.



MÚSICA PARA O CINEMA

Hanns Eisler / T.W. Adorno

El cine y la música

Fundamentos, serie Cine

Madrid, 1976, 189 páxs.

AS RELACIÓNS entre dúas (ou máis!!!) artes preséntanse coma unha das tarefas máis arriscadas para os pensadores do noso tempo. Moitos deles esnafran no mito wagneriano da arte total, ese mesmo que percorre hoxe os alxubes de tantos centros de arte contemporánea, salas de cinema e teatros.

Por parte, nos corenta, os filósofos Hanns Eisler e Theodor Wiesegrund Adorno (musicólogo fundamental da primeira parte do século XX e pai xunto a Max Horkheimer da noción de Industria Cultural) desenvolveron investigacións paralelas dentro da Fundación Rockefeller, nos E.U.A. Eisler dirixiu o *Film Music Project* e Adorno a parte musical do *Princeton Radio Research Project*. Das experiencias comúns xorde *Komposition für den Film*, nesta edición desafortunadamente traducido como *El cine y la música*. A composición de música para os filmes da industria cinematográfica norteamericana dende as súas orixes até o intre dos autores é o núcleo deste traballo, que parte do filme entendido “como medio característico da cultura de masas contemporánea que emprega as técnicas de reprodución mecánica”. Neste senso, a conclusión que se tira do que a composición musical debora ser para o cinema é un bo correlato da relación que Adorno establece en *Disonancias* entre sociedade e música, “que non debe nunca garantir ou reflectir a orde e a tranquilidade, se non obrigar a que emerxa á superficie o que hai oculto baixo esta, e dese xeito oponer resistencia a tal superficie”.

Na búsqueda dunha teoría verbo da música composta *para o* cinema, os autores desenterran cuestións que atinxen á música *no* cinema e mesmo ao son no cinema. Botan man de Eisenstein, quen nega as equivalencias absolutas entre imaxe e música e cifra o seu nexo na idea de movemento como “elemento de unidade concreta” (aquí está o fundamento da noción de “Contrapunto orquestral”, manifesto escrito por Pudovkin, Aleksandrov e o propio Eisenstein á chegada do cinema sonoro).

Eisler e Adorno afástanos de ilusións wagnerianas, constrúen unha guía para o compositor cinematográfico (e unha guía estética para o espectador) e descubren problemáticas tanxenciais que nos puideran axudar a comprender unha relación que xordeu nos primeiros tempos do cinema. E mesmo nos agasallan con algunha guía provisoria para o camiño: “Que a música non interveña automaticamente coma quen obedece unha consigna”. **J. Carlos Hidalgo Lomba**

CARTA DE BRASÍLIA: REORGANIZAR, AVANÇAR E CRESCER

APÓS 13 ANOS DE DESARTICULAÇÃO, ressurge com força no cenário cultural brasileiro o movimento cineclubista, em sua Jornada de Reorganização, em Brasília. Se essa desarticulação se deve em grande medida às políticas generalizadamente desastrosas, em particular para a área do audiovisual, se deve também, e as discussões desta Jornada de Reorganização o demonstraram, a outros fatores, quer relacionados a insuficiências do próprio movimento, quer relacionados a fatores mais gerais em escala global, que envolvem desde políticas de governo e de Estado a questões relacionadas ao vertiginoso desenvolvimento tecnológico dos últimos anos.

Podemos dizer que se não vivemos um período de coma algumas vezes profunda, não estivemos distantes disso. Uma cinematografia que produziu quase 100 longas/ano, numa só canetada, foi a zero, literalmente.

Felizmente estamos vivendo um novo tempo, e tudo nos parece, agora que nos reencontramos, como um longo pesadelo, melancolicamente esgotado, do qual despertamos e o qual já vamos deixando para trás.

A ação do Estado na modernização da legislação do audiovisual, a instituição da ANCINAV, num contexto de retomada vigorosa do cinema brasileiro, demonstra que existe de fato vontade política do governo federal de reestruturar e democratizar o setor em todos os níveis e elos da cadeia produtiva, da produção à exibição, da difusão ao ensino, ação que em muito se deveu à pressão organizada pela ABD-Nacional, ao Congresso Brasileiro de Cinema entre outras entidades.

No mundo atual, os parâmetros da globalização têm a pretensão de moldar as normas do viver e do com-viver das sociedades, com propósito de uma "interação mundial" bastante particular e cujos efeitos vamos conhecendo mais ampla e profundamente nestes inícios de anos 2000.

Parte essencial dessa mundialização, as novas tecnologias da comunicação, propiciadoras de aces-

so imediato às informações e ao entretenimento numa abundância nunca suspeitada, exercem papel predominante nessa instantânea interação, ao mesmo tempo fascinante e ameaçadora.

Todavia, essa interação tem sido feita em detrimento das experiências locais, comunitárias e mesmo nacionais, do que tem resultado, para estes lados do Ocidente, uma hamburguerização cultural inaceitável.

As identidades locais, comunitárias, nacionais, precisam florescer, e as tecnologias hoje disponíveis podem auxiliar e muito nesse florescer cultural.

Sob esse aspecto, é evidente a necessidade de criação e de vitalização de espaços culturais e de convívio que articulem a democratização do fazer e do fruir cultural relacionados ao cinema e às tecnologias audiovisuais, em particular o movimento de imagens, que envolve da compreensão da obra exibida ao domínio progressivo do fazer.

Consciente dos meios técnicos e de posse de certo fazer, o público tem condições de desenvolver sua consciência crítica em relação ao cinema, à TV e às demais tecnologias audiovisuais, tão importantes na construção da identidade e da autoimagem individual e coletiva.

A prática cineclubista sempre teve e tem em seu horizonte a inclusão social, palavra tão em moda atualmente. Não há parte em que a atividade cineclubista se tenha desenvolvido em que não tenha havido mobilização, organização, difusão e produção cultural livre e dinâmica, e que não tenha tido como resultado a formação de indivíduos participativos e de público crítico.

O cinema, a imagem em movimento, além de ser objeto comercial e industrial é acima de tudo arte, fonte expressiva de cultura, ele não existe sozinho, e pode trazer consigo a memória e a luta pela construção da identidade de indivíduos, de comunidades locais, de grupos sociais e de culturas, enfim de todo um povo.

O cinema, o vídeo -em VHS, DVD, cibernético ou via satélite- e a televisão, associados às linguagens escrita e sonora, permitem a apreensão e a compreensão do mundo até mesmo por aqueles excluídos do mundo das letras.

Por isso, a linguagem cinematográfica, e seus congêneres, pode e deve ser instrumento de democratização da cultura humana em geral e das manifestações de grupos sociais e culturais em particular - democratização que envolve acesso não só aos meios de exibição, mas também aos de produção e aos de organização em torno de objetivos específicos.

E nada mais oportuno hoje do que as instituições historicamente organizadas voltarem a ocupar seu espaço.

O cineclubismo entende que não é suficiente ter televisão, vídeo ou DVD, ou ainda dinheiro para ir ao cinema: é necessário ter um domínio crescente da gramática audiovisual, ter consciência dos mecanismos e processos de produção audiovisual e educar-se para a organização em entidades que lutem pela democratização da produção, da difusão e do saber relacionados ao cinema, à televisão, à fotografia e às novas mídias e técnicas audiovisuais, o que não se faz sem reflexão crítica e sem ação transformadora, que é o que, em resumo, estamos realizando nesta Jornada de Reorganização do Movimento Cineclubista Brasileiro.

Para que cineclubes existam de fato e de lei, vários são os aspectos a considerar, desde a constituição formal, até os mínimos aspectos relacionados ao cotidiano de uma entidade, tais como a capacitação humana, a programação, a divulgação, a preservação da memória, a pesquisa, a produção, a autonomia para gerir, propor, administrar e obter respostas positivas dos setores envolvidos em todas as etapas e facetas das atividades afins: realização de cursos, seminários, exposições, debates, e principalmente iniciativas para a formação de platéia, o que permitirá, assim, a constituição de um novo modo de olhar a história da cultura brasileira.

E se o que propomos encontra acolhida em necessidades gerais da economia do audiovisual, mais ainda a encontra nas imensas necessidades da população brasileira, em sua maioria privada não só de comida, mas também de diversão e arte. E esse não atendimento de demandas simbólicas tão essenciais sujeita o indivíduo a uma profunda miséria espiritual, a uma semioclusão que em nada fica a dever às correntes da escravidão física, que em outros tempos não tão distantes da nossa história caracterizaram a situação de nossa classe trabalhadora.

O que propomos nesta Jornada Nacional de Reorganização tem sua razão de ser apoiada na compreensão de que o público necessita participar de modo ativo não só da fruição, mas também da produção simbólica do Brasil, que envolve elementos de

reconhecimento de autoimagem e de construção e transformação de identidade. Isso não pode ser feito condenando-se o público a ser eterno espectador acrítico de obras audiovisuais, é preciso que ele entenda de cinema como entende de seu esporte predileto: como público crítico e como coautor.

A luz essencial do cinema, a final de contas, é gente, são as pessoas.

Sem gente não há brilho, só há sala escura. Todavia as pessoas não têm tido seu potencial de envolvimento com as atividades audiovisuais respeitado. Os grandes conglomerados de comunicação estabelecem uma via de mão única com o público, de cima para baixo, opressiva, massacrante, escravizante, alienante.

Neste momento de arejamento da vida cultural brasileira, é bem hora de se lutar pela democratização de tudo que envolve a produção e a difusão audiovisual. Democratização significa participação, acesso aos meios de produção e de difusão, espaço para o debate, a crítica e a ação transformadora coletiva. É preciso que o público ilumine o cinema com sua luz e o aqueça com seu calor, que vem de sua luta, de sua esperança e fé no futuro.

Nesta nova fase que se abre larga e plena de possibilidades para o cineclubismo brasileiro, pretendemos exhibir, discutir, estudar e produzir, tendo presente em nossos espíritos a necessidade e a possibilidade de contribuir, com modéstia, mas com combatividade, a identidade brasileira nas telas do cinema e da televisão, seja como for, em 35, 16, Super 8mm, vídeo, digital, via satélite ou o que vier.

Cineclubes é a casa do cinema, lugar onde se exhibe filmes, se estuda, se forma espectadores e mão-de-obra especializada para o cinema e para a ação cultural militante e voluntária. É o lugar onde é possível, ver e rever novos e antigos filmes e amigos. É o lugar onde a magia da sala escura permanece inalterada, com luz na tela e no coração das pessoas. Cineclubes é o ponto de encontro, é o oxigênio da atividade cinematográfica, o lugar de troca de experiências.

Mas o cinema só existe quando o filme ganha a tela à frente do público, que se estiver alienado, estará em parte cego, em parte morto, não só para as imagens que se movimentam à sua frente, mas para a sua própria identidade e para o seu papel de agente da vida de sua cidade, de seu país, do mundo, enfim, da história - esta palavra que andou esquecida nestes últimos anos de pensamento único, e que estamos neste momento, em suma, resgatando.

Viva o movimento cineclubista brasileiro.

Viva o cinema brasileiro.

**Plenária Final da Jornada
Brasília, 23 de novembro de 2003**

FILMES CITADOS

- 2001, *unha odisea do espacio* (2001: *A space odyssey*, Stanley Kubrick, 1968)
- Alfred Hitchcock presenta...* (*Alfred Hitchcock presents...*, Alfred Hitchcock e outros, E.U.A., 1955-62)
- Alien* (*Alien*, Ridley Scott, EUA, 1978).
- Andei cun zombi* (*I walked with a zombie*, Jacques Tourneur, E.U.A., 1943)
- Ás da agüia, As* [*Escrito so o so*] (*The wings of eagle*, John Ford, E.U.A., 19)
- Avaricia* (*Greed*, Erich von Stroheim, E.U.A., 1923)
- Ballet mecánico* (*Ballet mécanique*, Fernand Léger/Dudley Murphy, Franza, 1924)
- Batman e Robin* (*Batman & Robin*, Joel Schumacher, E.U.A., 1997)
- Batman para sempre* (*Batman forever*, Joel Schumacher, E.U.A., 1995)
- Belle Epoque* (*Belle Epoque*, Fernando Trueba, España, 1994)
- Cabalería, A* [*Misión de audaces*] (*The Horses Soldiers*, John Ford, E.U.A., 1959)
- Camiño das nubes, O* (*O caminho das nuvens*, Vicente Amorim, Brasil, 2003)
- Candeas* (*Limelight*, Charles Chaplin, 1952)
- Cando chegue o meu home* (*Wenn der Richtige kommt*, Suíza / Alemaña, 2003)
- Carandiru* (*Carandiru*, Hector Babenco, 2003, Brasil)
- Cartafóis do Maior Thompson, Os* (*Les carnets du Major Thompson / The French They Are a Funny Race*, Preston Sturges, Francia / EUA, 1956)
- Casablanca* (*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942).
- Casque d'Or* (*Casque d'Or*, Jacques Becker, Francia, 1952)
- Chamada a calquera porta* (*Knock on any door*, Nicholas Ray, E.U.A, 1949)
- Cidadán Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, EUA, 1941)
- Cidade do Louvre, A* (*La ville Louvre*, Nicolas Philibert, Franza, 1990)
- Cineastas do noso tempo* (*Cinéastes de notre temps*, creada por Janine Bazin e André S. Labarthe, Franza, 1964 -)
- Conformista, O* (*Il conformista*, Bernardo Bertolucci, 1970)
- Crime sen paixón* (*Crime Without Passion*, Ben Hecht / Charles MacArthur, EUA, 1934)
- Diamante Jim* [*O home dos brillantes*] (*Diamond Jim*, Edward Sutherland, EUA, 1935)
- Dilixencia, A* (*Stage coach*, John Ford, E.U.A. 1939)
- Diñeiro, O* (*L'argent*, Robert Bresson, Franza-Suíza, 1983)
- Douche os meus ollos* (*Té doy mis ojos*, Iciar Bollain, España, 2003)
- Dous cabalgaban xuntos* (*Two rode together*, John Ford, E.U.A., 1961)
- Doutor Mabuse, O* (*Dr. Mabuse*, Fritz Lang, Alemaña, 1922)
- En construción* (*En construcción*, José Luis Guerín, Catalunya, 2001)
- Espírito da colmea, O* (*El espíritu de la colmena*, Víctor Erice, España, 1973)
- Estudante novato, O* (*The Freshman*, Sam Taylor / Fred Newmeyer, EUA, 1925)
- Faithless Games* (*Faithless Games*, Michaela Pavlátová, República Checa, 2003)
- Fermosa loira de Bashful Bend, A* (*The Beautiful Blonde from Bashful Bend*, Preston Sturges, EUA, 1949)
- Flor do mal, A* (*Le fleur du mal*, Claude Chabrol, 2003, Francia)
- Forte Apache* (*Fort Apache / Massacre*, John Ford, E.U.A., 1948)
- Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale, Estados Unidos, 1931)
- Furia* (*Fury*, Fritz Lang, E.U.A.,1936)
- Fuxitivo, O* (*The fugitive*, John Ford, E.U.A., 1941)
- Gabinete do doutor Caligari, O* (*Das kabinett des Doktor Caligari*, Robert Wiene, Alemaña, 1919)
- Gran Bretaña Industrial* (*Industrial Britain/Art of the English craftsman*, Robert J. Flaherty, Inglaterra, 1933)
- Gran McGinty, O* (*The Great McGinty*, Preston Sturges, EUA, 1940)
- Gran momento, O* (*The Great Moment*, Preston Sturges, EUA, 1944)
- Grimm* (*Grimm*, Alex Van Warmerdan, Holanda, 2003)
- Herdanza, A* (*Arven*, Per Fly, Dinamarca, 2003)
- Historia de Marie e Julien* (*Histoire de Marie et Julien*, Jacques Rivette, Francia, 2003)
- Historia de Palm Beach* [*Un marido rico*] (*The Palm Beach Story*, Preston Sturges, EUA, 1942)
- Home da cámara, O* (*Tchelovek kinoapparatom*, Dziga Vertov, URSS, 1929)
- Home invisíbel, O* (*The Invisible Man*, James Whale, EUA, 1933)
- Home que disparou a Liberty Valance, O* (*The man who shot Liberty Valance*, John Ford, E.U.A., 1962)
- Hotel Haywire* (*Hotel Haywire*, George Archainbaud, EUA, 1937)
- Imitación da vida, A* (*Imitation of Life*, John M. Stahl, EUA, 1934)
- Incribel home minguante, O* (*The incredible shrieking man*, Jack Arnold, 1957)
- Infidelmente túa* (*Unfaithfully Yours*, Preston Sturges, EUA, 1948)
- Intolerancia* (*Intolerance*, David Wark Griffith, EUA, 1916)
- Iván o terríbel* (*Ivan Groznyj I-II-III*, Serguei Mikhailovich Eisenstein, URSS, 1945-1958-1988)
- Lady Eve* [*As tres noites de Eva*] (*The Lady Eve*, Preston Sturges, EUA, 1941)
- Lembra esa noite* (*Remember the Night*, Mitchell Leisen, EUA, 1940)
- Lembranzas de asasinatos* (*Sa-Lin-Eui-Chu-Eok*, Bong Joon-Ho, Corea do Sur, 2003)
- Longa viaxe a casa, A* (*The long voyage home*, John Ford, E.U.A., 1940)
- M* (*M - Eine Stadt sucht einen Mörder*, Fritz Lang, Alemaña, 1931)
- Manancial da doncela, O* (*Jungfrukällan*, Ingmar Bergman, Suecia, 1960)
- Medo a disparar* (*Schussangst*, Dito Tsintsadze, Alemaña, 2003)
- Menor das cousas, A* (*La moindre des choses*, Nicolas Philibert, Franza, 1997)

- Mentres todos dormen na cidade* (*While the city sleeps*, Fritz Lang, EUA, 1955)
- Mércores tolo* (*Mad Wednesday*, Preston Sturges, EUA, 1950) [remontaxe d'O pecado de Harold Diddlebock]
- Metrópole* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1926).
- Mil ollos do doutor Mabuse, Os* (*Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*, Fritz Lang, Franza-Italia-RFA, 1960)
- Milagre de Morgan's Creek, O* (*The Miracle of Morgan's Creek*, Preston Sturges, EUA, 1944)
- Misterio Galíndez, O* (*El misterio Galíndez*, Gerardo Herrero, España, 2003)
- Monsieur Verdoux* (*Monsieur Verdoux*, Charles Chaplin, 1947)
- Mozo e inocente* (*Young and innocent*, Alfred Hitchcock, Reino Unido, 1937)
- Na cidade* (*En la ciudad*, Cesc Gay, Catalunya, 2003)
- Na pel dun teixugo* (*Dans la peau d'un blaireau*, Nicolas Philibert, Franza, 1996)
- Nacenza dunha nación* (*The Birth of a nation*, David Wark Griffith, EUA, 1915)
- Nadal en xullo* (*Christmas in July*, Preston Sturges, EUA, 1940)
- Nanuq o do norte* (*Nanook of the North*, Robert J. Flaherty, EUA, 1920-22)
- Neste mundo* (*In this world*, Michael Winterbotton, 2003, Reino Unido)
- No vermello do solpor* (*Dans le rouge du couchant*, Edgardo Cozarinsky, Francia, 2003)
- Nosferatu* (*Nosferatu*, eine symphonie des grauens, F.W. Murnau, Alemaña, 1922)
- Novembro* (*Noviembre*, Achero Mañas, España, 2003)
- Nun lugar solitario* (*In a Lonely Place*, Nicholas Ray, E.U.A., 1950)
- Nunca digas morre* (*Never Say Die*, Elliott Nugent, EUA, 1939)
- O que recibe a labazada* (*He who gets slapped*, Viktor Sjöström, E.U.A., 1924)
- Oito e medio* (*Otto e mezzo*, Federico Fellini, Italia / Francia, 1963)
- Ollos que non ven* (*Ojos que no ven*, Francisco Lombardi, Perú, 2003)
- Opus I* (*Opus I*, Walter Ruttmann, Alemaña, 1921)
- Opus III* (*Opus III*, Walter Ruttmann, Alemaña, 1924)
- Opus IV* (*Opus IV*, Walter Ruttmann, Alemaña, 1925)
- Pecado de Harold Diddlebock, O* (*The Sin of Harold Diddlebock*, Preston Sturges, EUA, 1944)
- Poder e a gloria, O* (*The Power and the Glory*, William K. Howard, EUA, 1933)
- Porto dos sete mares* (*Port of Seven Seas*, James Whale, EUA, 1938)
- Preston Sturges, ascensión e caída dun soñador americano* (*Preston Sturges: The Rise and Fall of an American Dreamer*, Kenneth Bowser, EUA, 1990, TV)
- Primavera, verán, outono, inverno... e primavera* (*Bom, yeourem, gaenul, gyeonwool, geurigo, bom*, Corea do Sur / Alemaña, 2003)
- Princesa por trinta días* (*Thirty Day Princess*, Marion Gering, EUA, 1934)
- Que verde era o meu val!* (*How green was my valley!*, John Ford, E.U.A., 1941)
- Rancho Notorius* (*Rancho Notorius*, Fritz Lang, E.U.A., 1952)
- Rapaza da perla, A* (*Girl with a pearl earring*, Peter Webber, Reino Unido / Luxemburgo, 2003)
- Ritmo 21* (*Rhythmus 21*, Hans Richter, Alemaña, 1921)
- Ritmo 23* (*Rhythmus 23*, Hans Richter, Alemaña, 1923)
- Salve, heroe victorioso* (*Hail the Conquering Hero*, Preston Sturges, EUA, 1944)
- Satiricón* (*Satyricon*, Federico Fellini, 1969)
- Se eu fose rei* (*If I Were King*, Frank Lloyd, EUA, 1938)
- Século XX* [*A comedia da vida*] (*Twentieth Century*, Howard Hawks, EUA, 1934)
- Sen folgos* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, Francia, 1959)
- Ser e ter* (*Être et avoir*, Nicolas Philibert, Franza, 2002)
- Sete mulleres* (*Seven women*, John Ford, E.U.A., 1966)
- Sinfonía diagonal* (*Symphonie diagonale*, Viking Eggeling, EUA, 1924)
- Só se vive unha vez* (*You only live once*, Fritz Lang, E.U.A., 1937)
- Sol do marmeleiro, O* (*El sol del membrillo*, Víctor Erice, España, 1992)
- Soldadiño, O* (*Le petit soldat*, Jean-Luc Godard, Francia, 1960)
- Sombra dunha dúbida* (*Shadow of a doubt*, Alfred Hitchcock, E.U.A., 1942)
- Soñadores, Os* (*The dreamers*, Bernardo Bertolucci, 2003, EUA)
- Stromboli* (*Stromboli*, Roberto Rossellini, Italia, 1949)
- Suite Habana* (*Suite Habana*, Fernando Pérez, Cuba, 2003)
- Sur, O* (*El sur*, Víctor Erice, España, 1983)
- Tabú* (*Tabu*, F.W. Murnau e Robert J. Flaherty, E.U.A., 1931)
- Testamento do doutor Mabuse, O* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, Fritz Lang, Alemaña, 1933)
- Tocado polo mal* (*Touch of evil*, Orson Welles, 1958)
- Todo sobre miña nai* (*Todo sobre mi madre*, Pedro Almodóvar, España, 2000)
- Último, O* (*Der letzte mann*, F.W. Murnau, Alemaña, 1924)
- Un animal, os animais* (*Un animal, des animaux*, Nicolas Philibert, Franza, 1996)
- Unas da ira, As* (*The Grapes of Wrath*, John Ford, E.U.A., 1940)
- Vacacións do cineasta, As* (*Vakantie van der filmer*, Johan van der Keuken, Holanda, 1974)
- Vendetta* (*Vendetta*, Mel Ferrer, EUA, 1950)
- Vento, O* (*The wind*, Viktor Sjöstrom, E.U.A., 1928)
- Verónica Guerin* (*Veronica Guerin*, Joel Schumacher, E.U.A., 2003)
- Viaxe á lúa, A* (*Le voyage dans la Lune*, George Méliès, 1902)
- Viaxe alucinante* (*Fantastic Voyage*, Richard Fleischer, 1965).
- Viaxe por Italia* (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, Francia-Italia, 1953)
- Viaxes de Sullivan, As* (*Sullivan's Travels*, Preston Sturges, EUA, 1941)
- Vida fácil* [*Unha rapaza afortunada*] (*Easy Living*, Mitchell Leisen, EUA, 1937)
- Vivimos de novo* (*We Live Again*, Rouben Mamoulian, EUA, 1934)
- Volver empezar* (*Volver a empezar*, José Luis Garcí, España, 1982)
- Xefe de estación, O* (*The station agent*, Tom McCarthy, E.U.A., 2003)

BIBLIOGRAFÍA

Alén da excepción cultural

- AMIN, SAMIR: *A dimensão mundial da luta de classes*, Publicações Escorpião, Porto, 1975.
- AMIN, SAMIR: *El capitalismo en la era de la globalización*, Paidós, Barcelona, 1999.
- GRAMSCI, ANTONIO: *Antología; selección, introducción e notas de Manuel Sacristán*; Siglo XXI, Madrid, segunda edición, 1974.
- HENNEBELLE, GUY: *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood*; Fernando Torres Editor, Valencia, 1977.
- SAID, EDWARD W.: *Cultura e imperialismo*; Anagrama, Barcelona, 1993.
- VV.AA.: *Informe mundial sobre la cultura 2000-2001: diversidad cultural, conflicto y pluralismo*; Unesco, París, 2001.
- WARNIER, JEAN PIERRE: *La mundialización de la cultura*; Gedisa, Barcelona, outubro 2002.

Verbo de Preston Sturges

- BEACH, CHRISTOPHER: *Class, Language and American Film Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002
- BOGDANOVICH, PETER: *Ciudadano Welles*. Barcelona: Grijalbo, 1994
- COMAS, ÁNGEL: *Preston Sturges*. Madrid: T&B, 2003
- MONTERDE, JOSÉ ENRIQUE: "Un marido rico" en *Dirigido por...* N°322, Abril 2003
- NAVARRO, ANTONIO JOSÉ: "Hail the conquering hero" en *Dirigido por...* N°323, Mayo 2003
- QUINTANA, ÁNGEL: "Las tres noches de Eva" en *Dirigido por...* N°322, Abril 2003
- RODRÍGUEZ, HILARIO J.: "Sullivan's Travels" en *Dirigido por...* N°322, Abril 2003
- SADOUL, GEORGE: *Diccionario del Cine (Tomo 1: Cineastas)*. Madrid: Istmo, 1977
- STURGES, SANDY: "Preston Sturges Biography" en www.prestonsturges.com
- TRUEBA, DAVID: "Preston Sturges, el rey de la risa" en *Nickel Odeon* n°6, Primavera 1997
- URSINI, JAMES: *Preston Sturges. Un humorista americano / An American Humorist*. San Sebastián-Madrid: Festival Internacional de Cine de San Sebastián-Filmoteca Española, 2003

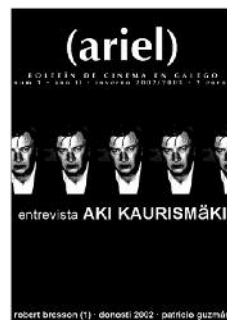
Verbo de Víctor Erice

- AROCENA, CARMEN: Víctor Erice; editorial Cátedra; Madrid, 1996.
- CASTRILLÓN, JOSÉ LUIS E MARTÍN JIMÉNEZ, IGNACIO: *El cine de Víctor Erice*, edita Caja España; 2000
- VV.AA.: *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, n° 22; editorial Archipiélago; Barcelona, outono de 1995.
- VV.AA.: *El cine español. Desde Salamanca (1955/1995)*; edita Junta de Castela e León; 1995

ariel

BOLETÍN DE CINEMA EN GALEGO

Consiga os anteriores números de Ariel. Boletín de cinema en galego enviando unha carta co importe das revistas máis dous euros para gastos de envío a este enderezo:
CINECLUBE DE COMPOSTELA
Facultade de CC. da Comunicación
Avd. Castelao s/n 15782 Compostela
Galiza



Ariel 0: Retrato de Max Ophüls, Vivir a súa vida (de J. L. Godard), O sol do marmelo (de Víctor Erice)... 1 euro

Ariel 1: Entrevista exclusiva con Aki Kaurismäki, entrevista con Patricio Guzmán, Bresson (I)... 2 euros

Ariel 2: Estudo Jacques Tourneur, Bresson (II), entrevista con Atom Egoyan... 2 euros

librería **SISARGAS**
 Rúa Curros Enríquez, 9
 15002 A CORUÑA
 TEL. e FAX 981.200082

JAZZ
NOA
 orzán, 31
 a coruña

Lume e ferro
 taberna
 CAMPO DA FEIRA - CARRAL
 Contra a burla negra
 NUNCA MÁIS

CASCARIA
 Estreita de San Andrés, 18 Baixo
 15003 A CORUÑA
 Tlf.: 981 92 54 45

horario: 8pm a 2 am
 fine de semana:
 8pm a 4:30 am
 e todas as noites
 e sábados servimos
 das liñas especiais

POP DANCE PARADA OBRIGADA
patachim
 rúa balneario 16
 a coruña

KONTRA
BAR
 PASADIZO DEL DREÁN, 5
 A CORUÑA

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




AURIENSE



café cultural

Praza do Corrazador 11
Tif.: 988 22 25 36

ourense

guarda o segredo



CERVELERIA
EL
REMPIE

rúa Iltanor Torres Iorán nº 28
Zona Campus OURENSE



camisetas de once varas



rúa San Pedro 59, baixo - 15703 - Santiago de Compostela
981 575 273 - camisetas@oncevaras.com - www.oncevaras.com

RESTAURANTE
VEGETARIANO

Cabalino do demo

Rúa Oller Ulloa, 7 baixo

981 58 81 40 Santiago d.C.



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: oraloverde@oraloverde.com

LA TAQUILLA



Fernando III o Santo, 14
SANTIAGO DE COMPOSTELA



TRAMA

LIBRERÍA

AVENIDA DA CORUÑA, 21 (GALERIAS)
TEL. E FAX: 982 254 063 - 27003 LUGO

livro galego
e portugués



Rua do Priz, 12 - 32005 Ourense (GALLIZA)
Tfn. e Fax (988) 25 07 37

störgal



Celso Emilio Ferreiro, 20, Sónaro
Ourense - 988217809

café & pop



Cartaz de Georgi e Vladimir Stenberg para *O home da cámara* (Dziga Vertov, URSS, 1929)