

Follas do Cineclub | 05/10/2022

XOGOS DE VERÁN
(Sommarlek, Ingmar Bergman,
Suecia, 1951, 96', VOSG)

01

(tirado de *Cahiers du cinéma*, n.º 85, xullo de 1958)

Na historia do cinema existen cinco ou seis filmes dos cales nos gusta limitar a crítica a estas soas palabras «É a máis fermosa! É a mellor». E é que non hai meirande eloxio que este. Por que estendernos, en efecto, en falar máis de *Tabú* (Tabu, 1931), de *Viaxe por Italia* (Viaggio in Italia, 1954), ou de *A carroza de ouro* (Le Carrosse d'or, 1952). Como a estrela de mar que se abre e se pecha, estes filmes saben ofrecer e agochar o segredo dun mundo do cal son á vez as únicas depositarias e o fascinante reflexo. A verdade é a súa verdade. Lévana no máis profundo de si mesmas e, con todo, a pantalla desgárrase en cada plano para propaga-la aos catro ventos. Dicar dalgunha delas que é o máis fermoso dos filmes é dicilo todo. Por que? Porque é así. E só o cinema pode permitirse empregar este razoamento infantil sen sentir unha falsa vergoña. Por que? Porque se trata do cinema. E porque o cinema se basta a si mesmo.

Para alabar os méritos de Welles, de Ophuls, de Dreyer, de Hawks, de Cukor, mesmo de Vadim, bastaríanos con dicir: «Isto é cinema!». E cando, a modo de comparación, xorde baixo a nosa pluma o nome de grandes artistas dos séculos pasados, non quereíamos dicir outra cousa. Pero, podemos imaxinar, pola súa parte, a un crítico alabando a derradeira obra de Faulkner dicindo: «Isto é literatura»; de Stravinsky, de Paul Klee: «Isto é música», «Isto é pintura»? Moito menos aínda, de feito, en relación con Shakespeare, Mozart ou Rafael. Tampouco se lle ocorrerá a un editor, aínda que se tratase de Bernard Grasset, de promocionar a un poeta co slogan: «Isto si que é poesía». Mesmo Jean Vilar, cando intenta arranxarse como mellor dá con O Cid, sentiría vergoña se puxese nos carteis: «Isto si que é teatro». Sendo así que «Isto si que é cinema», máis que un contrasinal, constitúe aínda o grito de guerra do vendedor, como tamén o é do afeccionado cinematográfico. En resumo, en relación co cinema, o menos importante de entre todos os seus privilexios é certamente o de erixir como razón de ser a súa propia existencia e facer, ao mesmo tempo, da ética a súa estética.

Dixen cinco ou seis filmes, mais hai outra máis, porque hai que citar *Xogos de verán* (Sommarlek, 1950) como o máis fermoso dos filmes.

O DERRADEIRO GRANDE ROMÁNTICO

Os grandes autores son probablemente aqueles dos que un so sabe pronunciar o nome, porque resulta imposible explicar doutro modo as sensacións e os múltiples sentimentos que nos asaltan, en certas circunstancias excepcionais, ante unha paisaxe abraiante, ou cando sucede un acontecemento imprevisto: Beethoven, baixo as estrelas, no alto dun acantilado batido polo mar; Balzac cando, visto desde Montmartre, semella que París nos pertence. Pero no sucesivo, se o pasado xoga ás agochadas co presente no rostro daquel ou aquela que amamos; se cando, humillados e ofendidos, acadamos por fin suxerirle á morte a pregunta suprema, respóndenos, cunha ironía moi ao estilo de Valéry, que hai que tratar de vivir. Así pois, no sucesivo, se as palabras verán prodixioso, últimas vacacións, eterno espellismo... veñen aos nosos beizos, é que automaticamente pronunciamos o nome daquel ao que, definitivamente, grazas á segunda retrospectiva que a Cinemateca francesa acaba de ofrecer a aqueles que só tiñan visto algúns dos seus dezanove filmes, consagrou como o autor máis orixinal do cinema europeo moderno: Ingmar Bergman.

Orixinal? O sétimo selo (Det sjunde inseglet, 1956) ou *Noite de circo* (Gycklarnas Afton, 1953), pase; se acaso *Sorrisos dunha noite de verán* (Sommarnattens leende, 1955); pero *Un verán con Monika* (Sommaren med Monika, 1952), pero *Soños de mulleres* (Kvinnodrom, 1955), pero *Polo pracer* (Till glädje, 1950), todo o máis un

Maupassant menor... E, en canto á técnica, vexamos: uns encadres ao Germaine Dulac, uns efectos ao Man Ray, uns reflexos na auga ao Kirsanoff, uns flashbacks como xa non se permite facer do pasados de moda que están... «Non, o cinema é outra cousa» exclaman os nosos competentes técnicos; e, por outro lado, é un oficio.

Pois ben, non! O cinema non é un oficio. É unha arte. Non é unha obra dun equipo. Sempre se está só, ben sexa no estudio de filmación, ben sexa ante a páxina en branco. E para Bergman, estar só supón ter en consideración certas preguntas. Ninguén máis podería ser máis clasicamente romántico.

Certamente, de entre todos os cineastas contemporáneos, Bergman é sen dúbida o único que non renega abertamente dos procedementos tan do gusto dos vangardistas dos anos trinta, tales como os que seguen a deambular polos festivais de filmes experimentais ou de afeccionados. Pero é máis ben audaz o que fai o director de *A sede* (Törst 1949), porque Bergman emprega estes tópicos para outros fins sabendo perfectamente o que se leva entre mans. Eses planos de lagoas, de bosques, de pradeiras, de nubes, eses ángulos falsamente insólitos, eses contraluces demasiado rebuscados non son xa na estética bergmaniana xogos abstractos da cámara ou proezas dun director de fotografía; intégranse, polo contrario, na psicoloxía dos personaxes no /instante preciso/ no que, para Bergman, se tratade expresar un sentimento non menos preciso; por exemplo, o pracer de Monika atravesando en barco un Estocolmo que esperta, e despois o seu abatemento no traxecto de volta, mentres Estocolmo adormece.

A ETERNIDADE EN AUXILIO DA INSTANTANEIDADE

No instante preciso. En efecto, Ingmar Bergman é o cineasta do instante. Cada un dos seus filmes nace nunha reflexión dos protagonistas no momento presente, profunda esta reflexión por unha especie de desmembramento da duración, un pouco á maneira de Proust, pero cun pouco máis de poderío, como se se tivese multiplicado Proust á vez por Joyce e por Rousseau, e devén finalmente unha xigantesca e desmesurada *meditación a partir dunha instantaneidade*. Un filme de Ingmar Bergman é, se se quere, un cuarto de segundo que se metamorfosea e se alonga durante unha hora e media. É o mundo entre dous palpabrexos, a tristeza entre dous latexos de corazón, a alegría de vivir entre dúas palmadas.

De aí a importancia primordial do flashback nesas ensoñacións escandinavas de paseantes solitarias. En *Xogos de verán*, basta cunha ollada ao seu espello para que Maj-Britt Nilsson parta como Orfeo e Lancelot na procura do paraíso perdido e do tempo recobrado. Empregado case sistematicamente por Bergman na meirande parte das súas obras, o flashback deixa entón de ser un deses *poor tricks* aos que se refería Orson Welles para converterse, se non no tema mesmo do filme, polo menos na súa condición *sine qua non*. Ademais, esa figura de estilo, mesmo empregada como tal, posúe no sucesivo a vantaxe incomparábel de dar unha considerábel consistencia ao guión, tanto máis canto non conforma nin o ritmo interno nin a armazón dramática.

So con ter visto calquera dos filmes de Bergman nos é dado observar que cada *flashback* remata ou comeza sempre «en situación», en dobre situación debería dicir, xa que o máis sólido é que este cambio de secuencia, como en Hitchcock na súa mellor forma, corresponde sempre á emoción interna dos protagonistas; dito doutro modo, provoca un xiro na acción, algo que só é patrimonio dos máis grandes. Tomamos por fácil algo que non era se non un acrecentamento do rigor. Ingmar Bergman, o autodidacta desacreditado por «os do oficio» brinda aquí unha lección aos nosos mellores guionistas. E darémonos de conta de que non é a primeira vez que o fai.

SEMPRE ADIANTADO

Cando apareceu Vadim, aplaudímolo por chegar no momento preciso, cando a meirande parte dos seus colegas aínda arrastraban

BERGMANORAMA
JEAN-LUC GODARD

o atraso dunha guerra, tamén aplaudimos a Fellini, cuxa frescura barroca despedía certamente un aroma de renovación. Pero cinco anos antes, o fillo dun pastor sueco xa levava este renacemento do cinema moderno ao seu apoxeo. En que estabamos, pois, sofando cando se estreou *Un verán con Monika* nas pantallas de París? Todo o que lles reprochabamos aos cineastas franceses non ter levado aínda a cabo, Ingmar Bergman xa o fixera. *Un verán con Monika* era xa *E Deus... creou a muller* (Et Dieu... créa la femme, 1956), pero acadado de forma perfecta. E este derradeiro plano de *As noites de Cabiria* (Notti de Cabiria, 1957), cando Giuletta Masina fixa os seus ollos obstinadamente na cámara, caso esqueceramos que tamén se atopa no penúltimo rolo de *Un verán con Monika*? Non non deramos de conta de que esa conspiración entre o espectador e o actor, que entusiasma tanto a André Bazin, vivímolaxa, cunha forza e unha poesía mil veces maior, cando Harriett Andersson, cos seus riseiros ollos embazados de desconcerto cravados non obxectivo, tómanos por testemuñas para amosarnos a aversión que sente ao ter que elixir o inferno en contra do ceo.

Non todo aquel que quere ser artesán pode selo. Non todo aquel que o proclame aos catro ventos adiantarase aos demais. Un autor verdadeiramente orixinal é aquel que non rexistrará xamais os seus guiños na sociedade do mesmo nome. Xa que é novo o que é xusto, como nos demostra Bergman, e será xusto o que é profundo. Agora ben, a profunda novidade de *Xogos de verán*, de *Un verán con Monika*, de *A sede*, de *O sétimo selo*, é que posúen, por riba de todo, unha admirábel precisión no ton. Si, para Bergman, certamente, un gato é un gato. Pero tamén o é para outros moitos máis, e iso é o que menos conta. O máis importante é que, dotado dunha elegancia moral a toda proba, Bergman pode acomodarse a calquera das tres verdades, mesmo á máis escabrosa como o derradeiro sketch de *Luvax de muller* (Kvinnos Vantan, 1952). É profundo o que é imprevisíbel, e cada novo filme do noso autor desconcerta a miúdo ao máis fervente admirador do precedente. Agardabamos unha comedia, e o que nos chegou foi un misterio da Idade Media. O seu único punto en común é moitas veces esa incrível liberdade de situacións á que Feydeau cualificaría de notábel, igual que Montherlant alabaría a veracidade dos diálogos, así como, por outro lado, como supremo paradoxo, Girardoux faría o propio respecto ao seu pudor. Nin que dicir ten que esta folgura soberana na elaboración do manuscrito se duplica, desde o momento en que a cámara comeza funcionar, cunha mestría absoluta na dirección dos actores. Ingmar Bergman equipárase neste terreo a un Cukor ou un Renoir. Certamente, a meirande parte dos seus intérpretes, que de feito integran a veces o seu grupo teatral, son en xeral excelentes actores. Penso sobre todo en Maj-Britt Nilsson, cuxo voluntarioso queixo e os seus xestos de desprezo non deixan de lembrar a Ingrid Bergman. Pero é preciso ter visto a Birger Malmsten como o raparigo soñador en *Xogos de verán*, e atopalo de novo, irrecoñecíbel, como un burgués pretencioso en *A sede*; é necesario ter visto a Gunnar Björstrand e a Harriet Andersson no primeiro episodio de *Soños de mulleres* e atopalos de novo, con outra ollada, novos tics e un ritmo do corpo diferente en *Sorrisos dunha noite de verán* para darse conta do proximoso traballo de modelado do que é capaz Bergman, a partir dese «gando» do que falaba Hitchcock.

BERGMAN CONTRA VISCONTI

O guiño contra a posta en escena. Estamos tan seguros diso? Podemos opor un Alex Joffé a un René Clément, por exemplo, porque

só é unha cuestión de talento. Pero cando o talento roza tan de preto o xenio como ocorre con *Xogos de verán* e *Noites brancas* (Le notti bianchi, 1957), é acaso útil pórse a disertar longamente para clarear quen é a fin de contas superior ao outro, se o autor completo ou o puro director? Quizais si, despois de todo, xa que iso significaría analizar dúas visións do cinema das cales unha ten un valor superior á outra.

En liñas xerais hai dous tipos de cineastas. Os que camiñan pola rúa coa ollada no chan e os que o fan coa cabeza alta. Os primeiros, para ver o que ocorre ao seu redor, están obrigados a levantar a cabeza a miúdo e de repente, e a xirala tanto á dereita como á esquerda, abarcando con varios ollares o campo que se ofrece ante eles. Eses primeiros ven. Os segundos non ven nada, *miran*, fixando a súa atención no punto preciso que lles interesa. Cando se dispoñen rodar un filme, o encadre dos primeiros será aéreo, fluído (Rossellini); o dos segundos estará calculado ao milímetro (Hitchcock). Atopárase nos primeiros un desglose das escenas sen dúbida disparatado, pero tremendamente sensíbel ás tentacións do azar (Welles); e nos segundos uns movementos de cámara, non só dunha precisión inaudita no estudio, senón que teñen o seu propio valor abstracto de movemento no espazo (Lang). Bergman formaría máis ben parte do primeiro grupo, o do cinema libre; Visconti do segundo, o do cinema rigoroso.

Pola miña banda, prefiro *Un verán con Monika* a *Senso* (Senso, 1953), e a política dos autores á dos directores. A aquel que estea dubidando que Bergman, en efecto, máis que calquera cineasta europeo, coa excepción de Renoir, sexa o seu representante máis típico, *Prisión* (Fangelse, 1948) aportaralle, se non a proba, polo menos o símbolo máis evidente. O tema é ben sabido: un director atópase con que o seu profesor de matemáticas proponlle un guiño sobre o díaño. Con todo, non é a el a quen lle sucederán toda unha serie de desventuras diabólicas, senón ao bo do seu guionista, ao que lle pediron que realice o correspondente desenvolvemento. Como home de teatro que é, Bergman admite poñer en escena obras alleas. Pero como home de cinema esixe ser o único patrón a bordo. Ao contrario que un Bresson e que un Visconti, que transfiguran un punto de partida que raramente é algo seu persoal, Bergman crea ex *nihilo* aventuras e personaxes. *O sétimo selo* está dirixido de forma menos hábil que *Noites brancas*, os seus encadres son menos precisos, os seus ángulos menos rigorosos, ningún o negará; pero, e este é o punto capital da distinción, para un home dun talento tan inmenso como Visconti, facer un *moi bo* filme, a fin de contas, é un asunto de *moi bo* gusto. Está seguro de non trabucarse, e en certa medida resulta doado. É doado escoller as cortinas máis bonitas, os móbeis máis axeitados, limitarse a facer os movementos de cámara posíbeis, se se sabe por anticipado que se está dotado para iso. Por parte dun artista, coñecerse demasiado é un pouco ceder ao doado. O que é difícil, ao contrario, é avanzar nun terreo descoñecido, recoñecer o perigo, tomar riscos, pasar medo. É sublime o instante de *Noites brancas* en que caen grandes copos de neve arredor da barca de Maria Schell e Marcello Mastroianni! Pero este instante sublime non é nada en comparación co que amosa ao vello director de orquestra de Polo pracer, quen, botado sobre a herba, mira a Stig Olin, mentres este fai amorosamente o propio con Maj-Britt Nilsson, reclinada na súa hamaca e pensa «*Como describir un espectáculo dunha beleza tan grandel!*».

Eu admiro *Noites brancas*, pero amo *Xogos de verán*.

CINECLUBE DE COMPOSTELA



ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as) cineclubedecompostela.wordpress.com facebook.com/cineclubedecompostela @cineclubedecompostela@gmail.com

PROXECCIONS

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

5 DE OUTUBRO

XOGOS DE VERÁN (Sommarlek, Ingmar Bergman, Suecia, 1951, 96', VOSG)

12 DE OUTUBRO

O HOME DO OESTE (Man of the West, Anthony Mann, EUA, 1958, 100', VOSG)

19 DE OUTUBRO

TODA UNHA NOITE (Toute une nuit, Chantal Akerman, Bélxica-Francia-Países Baixos-Canadá, 1982, 90', VOSG)

26 DE OUTUBRO

UNHA SESIÓN COMO AS OUTRAS (Pezas curtas de Jean-Luc Godard, 1962-2022, 90')