

TEXTO CONVIDADO ANTOLOGIA MIGUEL CASTELO

Miguel Castelo

Miguel Castelo, logo de abandonar a súa profesión de mariño mercante, atraído polo mundo da comunicación, realiza o estudos de Ciencias da Información, na especialidade de Imaxe e Son, na Universidade Complutense de Madrid, onde se licencia en 13 11 a Conferencia Internacional de Cinema de Viana do Castelo . Programa 1976. En 1979, crea a marca produtora ÁBRAGO FILMES e, tras uns anos dedicado a labores de xornalismo en prensa, radio e TV e á realización de labores de organización e difusión na primeira etapa da Dirección Xeral de Cultura da Xunta de Galicia, retoma en 1990 a actividade da produción e realización cinematográficas. Ten escrito traballos (artigos, informes, entrevistas, reportaxes) sobre cinema, teatro e outros aspectos da cultura en diversas publicacións e xornais galegos e de fóra de Galicia, impartido cursos sobre narrativa audiovisual e efectuado colaboracións en TVE en Madrid, no seu Centro Territorial de Galicia e na TVG. Así mesmo, ademais de traballar, realizando labores diversos, na maior parte das producións galegas dos 70, foi membro fundador da, xa desaparecida, empresa audiovisual "Trama", pioneira en Galicia na especialidade do vídeo industrial. A súa primeira realización como guionista e director, O pai de Migueliño, foi seleccionada nos máis importantes encontros cinematográficos españois (San Sebastián, Valladolid, Bilbao, Gijón...) e estranxeiros (Oberhausen, Moscova, Utrecht, Londres) e galardoada co Premio da Crítica no V Certamen Internacional de Films Cortos "Ciudad de Huesca" e cunha Mención Especial na XIX Setmana Internacional del Cinema de Barcelona. O seu último traballo polo momento, O desexo, obtivo o Gran Premio do Cinema Español do XXXVI Festival Internacional de Cinema Documental e de Curtametraxe de Bilbao, o Prémio Especial do Juri e o Prémio da Organización do Festival Internacional de Cinema do Algarve, o Tatu de Prata á Mellor Fotografía do XXII Festival Internacional de Cinema de Bahía e o Premio AEC á Mellor Fotografía en la VI Semana Internacional de Cinema Experimental de Madrid. Así mesmo, ademais de ser incluído no Panorama de Cinema Español do XVI Festival Internacional do Novo Cinema Latinoamericano da Habana, do Curtocircuíto de Nápoles 96 e do II Festival Internacional do Cortometraggio de Siena, O desexo foi seleccionado oficialmente para tomar parte nos festivais internacionais de Mannheim-Heidelberg, Huy, Namur, Alcalá de Henares e Torelló, nas súas edicións cuadrexésimo cuarta, trixésimo quinta, terceira, vixésimo quinta e décimo cuarta, respectivamente. En calidade de produtor executivo, levou a cabo Isolina do Caurel, de Chema Gagino, e O matachín, de Jorge Coira (Premio á Mellor Curtametraxe no I Festival de Cinema Independente de Ourense).

CiNEMAS
CINEMA | EDUCAÇÃO | INVESTIGAÇÃO

CINEMA GALEGO

O Home e a Paisaxe. Algúns apuntamentos arredor da obra de Lois Patiño, con especial atención a Costa da Morte



Paréceme advertir na traxectoria creativa de Lois Patiño que todo responde a un ideario previo, a un concienciado mapa estratéxico, que nada fica ao albur da improvisación. Non quero dicir con isto que, de aparecer algo no decurso da toma de vistas non contemplado nos planos da batalla, de o cineasta o considerar de interese para os seus obxectivos, non o inclúa. E atreveríame mesmo a engadir, a risco de me trabucar, que esta metodoloxía táctica non se establece de modo individual para cada proxecto, senón que agrupa unha serie deles, que se trata dun deseño de conxunto, dunha concepción de máis longo percorrido. Que o cineasta coñece de antemán, na abordaxe da varios proxectos, o itinerario que vai seguir. Dun modo ou outro, concibida a priori ou descuberta a posteriori, a progresión da obra de Patiño tráeme á memoria o camiño, neste mesmo sentido, transitado polo grupo teatral Els Joglars no decurso dos primeiros momentos da súa historia¹. No progresivo camiñar do silencio á palabra, do abstracto ao concreto, do fragmentario ao secuencial, do descritivo ao narrativo, levado a cabo pola case que lendaria compañía catalá, é posíbel encontrar -tendo en conta as desemeallanzas entre cine e teatro e outras circunstancias- un paralelismo coa andaina cinematográfica de Lois Patiño.

1. Logo de experimentar arredor de sete anos no ámbito do mimo tradicional, o grupo catalán presenta a primeira das case corenta pezas que produciu e realizou no decurso de 51 anos de existencia, *El Diari* (1968), unha ollada reinterpretativa das noticias dun xornal da época, xogo no que se substitúe o mimo clásico por unha caste de expresionismo esperpéntico subliñado por máscaras de maquillaxe na mesma liña, no obxectivo de trasladar a idea do silencio imposto, da necesidade de manifestar doutro modo as cousas que a realidade imperante impide expresar coa linguaxe das palabras; *El Joc* (1970), sete situacións (referidas por números, non por títulos) dispostas ao modo dun concerto musical, nas que se incide no afastamento do mimo clásico e se foxe da exposición narrativa, creando só co movemento, a xestualidade corporal e a asistencia da onomatopeia como expresión vogal única; *Cruel Ubris* (1971), peza de mimo e pantomima en dous actos, na que se conserva a estrutura das situacións, agora dez, e se introduce un breve texto falado de quince palabras (de clara inspiración na traxedia grega), que se repite en todos os episodios, desprovisto do seu sentido literal, procurando só o efecto da súa expresividade sonora: *Oh, Zeus! La disortada terra, ferotge destí. Fuetejat per implacables déus de l'Olimp. Cruel Ubris!* (en tradución ao galego: *Ou, Zeus! / Infortunada terra, feroz ventura. / Frustrigada por implacábeis deuses do Olimpo. / Cruel fatalidade do destino!*); *Mary D'Ous* (1972), espectáculo aberto sobre aspectos diversos da realidade do momento, no que se retoma o quinto xogo de *El Joc*, se afonda nos paralelismos entre música e teatro (co traslado do método musical weberniano á acción teatral), adoptando as formas dun concerto de obertura e dous movementos que conclúen mesturados nun crescendo; pola súa parte, *Alias Serrallonga* (1974), a historia e a lenda de Don Joan de Serrallonga, bandoleiro catalán do século XVII, coa que se establece un paralelismo co presente do momento, mantén a expresión do mimo e a pantomima, céntrase nun único personaxe, introduce o diálogo como forma expresiva, cancións, música ao vivo e danzas populares, ao tempo que diversifica o se espazo escénico entre o escenario e o patio de butacas por medio de estrados enriba delas; por cabo, *La Torna* (1977), o xuízo e a execución a garrote vil en 1974 de Heinz Chez (alemán de orixe polaca, na súa deriva española desde o cabo de 1972, vagamundo e comediante de rúa, acusado da morte dun garda civil), cos que se establece unha relación -a da operación mediática compensatoria- coa morte do anarquista Salvador Puig Antich, polo mesmo método e o mesmo día, retoma o teatral narrativo iniciado na peza precedente, continúa co uso da palabra, na que catalán e castelán alternan diglosicamente, achegase á mestura de xéneros -a traxicomedia- e aborda o uso permanente da máscara (utilizada de modo parcial na montaxe anterior), á que así mesmo se dota dun significado dialéctico (o único que leva o rostro descuberto é o executado).

Cun afán, se cadra, taxonómico de máis, poderíase organizar a súa obra en tres apartados: estampas humanas, propostas conceptuais e pezas de sinalado carácter conceptual. Desde o seu primeiro traballo, *Rostros de arena* (2006-2009), tres retratos de homes socialmente excluídos, co común denominador da súa singularidade vital marcada pola escisión da personalidade, realizado en estreita colaboración cos protagonistas, pasando por *Recordando los rostros de la muerte* (2009), onde se abordan imaxes de momentos agónicos, *El cuerpo vacío* (2010), videoinstalación de dous módulos (*Ecós del rostro* e *Cuerpos de luz*), na que se representa unha caste de estado entre a vida e a morte, *Paisaje duración* (2010) e *Paisaje distancia* (2010-2011), achegamento sensorial á paisaxe, con especial énfase no tempo e no espazo, respectivamente, *Esliva* (2011), representación da natureza como suxeito latexante, *Na vibración* (2012), ollada contemplativa sobre paisaxes primitivas, cuase virxes, respectivamente protagonizadas pola terra e a auga, *En el movimiento del paisaje* (2012), particular achegamento ás relacións home-paisaxe a través de catro diferentes situacións, *Montaña en sombra* (2012), nova ollada sobre as relacións entre a figura humana e a paisaxe, *La muerte trabajando* (2013), peza, concibida como unha videoinstalación e inspirada na idea central do Orfeo de Jean Cocteau, sobre o tempo e o seu constante efecto estragador e a memoria, *Costa da Morte* (2013), achegamento observacional a tal entorno xeográfico, sobre o que afondaremos unha miga algo máis adiante, até, o polo momento último, *La imagen arde* (2013), nova peza de marcada traza conceptual, agora sobre as relacións de alteridade entre o espectador e a imaxe, a obra de Patiño presenta unha unha serie de ecos, correspondencias, progresións e pequenas rupturas interesantes de observar.

Así, a paisaxe e a figura humana, coas súas correlacións de espazo e tempo, son os grandes temas do groso da súa obra, sobre os que vai introducindo pequenas, mais significativas variacións. O lume devorador da natureza en *Esliva*, malia a consideración do bosque como ente sublimado atribuída no relato, introduce a presenza da intervención humana, coa minimización do carácter romántico da paisaxe. Este efecto volve comparecer en *Na vibración*, a través da puntual presenza de pequenos grupos de turistas, se ben a énfase se sitúa no primitivismo da paisaxe e os seus latexos, evocadores dos primeiros momentos do percurso da formación xeolóxica. En *En el movimiento del paisaje*, retoma algúns dos espazos de *Na vibración*, se ben a proposta da peza traballa agora a idea da contemplación da paisaxe desde o seu interior, nun convite á experiencia de sentir en sincronía con ela (xa, aínda que doutro modo, apuntada en *Esliva*), coa vivencia do tempo exterior que corresponde ás cousas e o tempo interior da conciencia, detido ante a forza extasiante do contemplado, á que pola disposición de costas da figura humana se engade o efecto de identificación do espectador, ao que se sitúa a un tempo dentro e fóra do real cinematográfico². En *Montaña en sombra*, onde se retoman as relacións entre a figura humana e a paisaxe, muda a escala de ambos elementos, a primeira é apenas un corpo diminuto na inmensidade da segunda (idea xa parcialmente abordada en *Paisaje distancia*), ao que se engade un tratamento pictórico da imaxe, até o punto de por momentos semellar esta un lenzo.

Pola súa parte, *La muerte trabajando*, un exercicio arredor do tempo e a memoria no que, reflectidos no espello, observándose, uns rostros humanos abordan un dobre cometido de autoidentificación: a reconstrución en retroceso, a través

2. Un dobre xogo, temporal e espacial, ao que mesmo cabería engadir un novo desdoblamento: o do punto de vista dun espectador adestrado, quen, na escuridade da sala, contempla, ao tempo que a pantalla, a contemplación dos outros espectadores situados por diante del.

dos seus trazos actuais, dos sucesivos rostros que desembocaron no actual, e as paralelas imaxes mentais retrospectivas, e *La imagen arde*, onde a imaxe ralentizada do lume, coa puntual presenza da figura humana e diferentes tratamentos sonoros, convida a reflexionar sobre a dobre condición de experiencia temporal, supoñen un punto de inflexión e dalgún modo, dada a súa acentuada condición conceptual, unha ruptura coas pezas precedentes.

O espazo sonoro na obra de Lois Patiño non é menos importante do que o visual. Mentres este asenta no uso de planos xerais e grandes planos xerais, nalgunhas das pezas sometidos na toma de vistas ou posteriormente a tratamento pictórico e dotados de moi escasos movementos de cámara, o son, agás o dos ambientes, en ocasións reconstruídos, adoita estar en primeiro termo, na procura dun efecto de estrañamento, que ás veces tamén se consegue por elaboracións sonoras que non se corresponden coa imaxe.

Do conxunto destes recursos narrativos participa así mesmo Costa da Morte, a súa primeira longametraxe, onde tamén é posíbel encontrar ecos dos procedementos expresivos do groso das súas pezas precedentes. Nela reverberan moitas das fórmulas e recursos experimentados con anterioridade. Con todo, non resulta doado falar da obra de Patiño sen incidir en observacións xa por el efectuadas. Elaboradas antes ou despois da súa realización, o cineasta vigués deita, tamén por escrito, elocuentes reflexións sobre o seu traballo, o que facilita e dificulta a un tempo o achegamento a el. Non é sinxelo encontrar algunha idea ou razoamento inédito. Calquera cousa que a un se lle ocorra, xa antes foi matizada por activa e por pasiva e considerada polo autor.



Nesta particular aproximación á singular zona xeográfica que se espalla de Malpica a Fisterra ao longo de arredor de cen quilómetros de litoral, evocación do ciclo de dúas xornadas e media sobre as súas paisaxes máis representativas e as xentes que as habitan, permanecen, en efecto, moitos dos elementos que definen a obra de Lois Patiño e o seu carácter poético, mais tamén son perceptíbeis variantes salientábeis. A inclusión da palabra e máis a redución do tamaño do cadro, aquí desprovisto de texturas pictóricas, son se cadra as máis rechamantes. Sen renunciar definitivamente ao uso de planos de grandes dimensións, este xeral achegamento ás escenas glosadas establece un equilibrio entre a figura humana e a paisaxe, desprazando o protagonismo que aniñaba na segunda cara a primeira. Conservando a súa importancia o escenario, a figura humana que o ocupa cobra agora notábel protagonismo, enfatizado ademais

pola concesión do suplemento da palabra. Unha palabra próxima, en primeiro termo, en aparente contradición coa distancia da figura humana no plano, no obxectivo de trasladar un discurso simultáneo enunciado pola forza épica da natureza e o íntimo e persoal punto de vista dos seus habitantes. Así mesmo, a intervención humana, tanto no ámbito do laboral como do ocio, diminúe o carácter romántico da paisaxe, devolvéndolle a súa condición de entorno natural. E, fendido o silencio e desprazada a música (cara o cometido de subliñar transicións) pola expresión oral, o tempo vese alterado. O ritmo acelera e a imaxe perde o carácter descritivo, presente nunha boa parte das outras pezas, ao tempo que se carga de narratividade e esvaece a súa compoñente hipnótica.

Lois Patiño, quen á súa natural timidez, suma o talento de non recusar falar de “cociña”, de desvelar procedementos retóricos e métodos de traballo, afirmaba con certa ironía na súa recente intervención no CGAI, cando a presentación deste filme, que, logo de recibir o Premio do Público no Festival dei Popoli, de Florencia, albergara por un momento a sospeita de ter realizado a súa peza máis comercial³. E non lle falta razón: lonxe de ser esta unha película de salas (non se fixo o mel para a boca dos distribuidores...), sen menoscabo das súas calidades fílmicas, *Costa da Morte* é o seu filme máis asequíbel, máis próximo á sensibilidade e ás capacidades perceptivas do público medio. A isto non é allea a presenza da palabra, un elemento sempre tranquilizador, fronte ao silencio, en todo relato audiovisual. As máis das veces fóra de boca, a palabra dos paisanos (sexan os da imaxe ou outros, que máis ten) traslada, como se dixo, aquí á narración as súas consideracións sobre o entorno natural ao que pertencen. E é coa presenza da expresión oral, nomeadamente coa palabra requirida ex profeso para o relato, cando se orixinan os efectos máis controvertidos do filme. Agás a escena onde a palabra é sincrónica coa imaxe, onde dos dous interlocutores un é un paisano ilustrado (e que dalgún modo funciona como “gancho”), o resto das conversas son no que cadra (un pouco de todo) e primordialmente en castelán; un castelán, claro está, inzado de modos expresivos (morfolóxicos, fonéticos, sintácticos) da lingua materna, na que se estrutura o pensamento, o galego. Emerxe aquí, por se non aboiaise permanentemente, o fenómeno lingüístico da diglosia. Formulaba Patiño no referido coloquio, a instancias dunha moza interesada na cuestión, o seu lamento, explicando que nesas solicitadas declaracións pedira aos paisanos que se expresasen en galego, detallando que el vivira desde neno en Madrid e non o falaba, pero que o entendía perfectamente. Un convite as máis das veces estéril, se ademais a intervención falada se vai producir ante unha cámara ou un magnetófono. E resulta curioso observar os resultados: os atrancos expositivos dos intervenientes, unidos á enunciación da ringleira dos coñecidos (cando menos para os da “casa”) tópicos sobre a orixe de tan desconcertante denominación toponímica, producen a risa do espectador. Unha risa que non deixa de ser, cando menos, sospeitosa. De que ri o espectador? Das eivas duns paisanos para expresar nunha lingua o que están a pensar noutra? Da súa incapacidade para formular un mínimo discurso coherente e documentado sobre a lenda da terra que habitan desde o berce? E unha derradeira pregunta: que pasou pola cabeza da interlocutora, xeralmente galegofalante, para formular unha observación doente por non usaren os paisanos nas intervencións a súa lingua, facendo ela outro tanto na meirande parte da súa alocución? Fica certamente probado, por se aínda houberse dúbida, que o innato poder de sedución do autor deste fermoso filme non se limita só á súa condición de cineasta.

3. No sentido adxacente: comprensíbel, popular, etc.

Ángel Santos Termar do tempo

Algunhas consideracións arredor dun autor, os seus filmes e a sesión que o Centro Galego de Artes da Imaxe, CGAI, lle dedicou no tempo posterior á andaina infausta da pandemia.

Para ben e para mal, a opción cinematográfica das conversas a medias, de carentes ou escasas expectativas dramáticas (por veces circulantes por camiños desacostumados), que propoñen á audiencia non saber máis do que a(s)/o(s) protagonista(s), que a convidan a camiñar cando a el(es)/a(s) na súa andaina, ou que mesmo renuncia á figura protagónica, deixa polo camiño unha chea de espectadores/as afeitos/as ás normas narrativas clásicas e dispostos/as a non investir un minuto e seguir asistindo a algo que non acaban de entender. Absolutamente desinformadas, non deixan de ser xentes preguiceiras que ao pouco de ter comezado a proxección abandonan a sala na escuridade como alma levada polo díaño, ou, coñecendo de antemán a figura responsable da dirección, escollen para esa ocasión outro modo de divertimento. Porque o cine é, entre unhas cantas outras cousas, un divertimento. E na escolla do brinquedo co que pasar o tempo, como noutras ordes da vida, hai con todo o dereito xente de toda condición.

A mesma óptica, diferente paisaxe

A estas dúas partes que compoñen un amplo espectro de público -a que a un perfil cultural baixo suma unha actitude nugallán, ou, a máis informada, que tan só estima a época dourada do cinema clásico- úneas a decisión firme de utilizar a mesma óptica para se achegar a filmes de tan diferente fasquía, de negar que o cine é unha expresión que, como as outras artes, está suxeita á evolución da súa linguaxe. Para ben e para mal. Para ben porque deixa ver no cinema a súa condición de ser vivo, que turra da audiencia, estimula a súa curiosidade e

provoca a súa capacidade de atención, tratándoa como un ente adulto; e, para mal, porque o sector máis recalcitrante, obstinado na súa porfía, non pasa pola billeteira nin se asoma a outras xanelas onde poder contemplar estes filmes diferentes e tan precisados de recuperar os seus investimentos, sempre ben máis cativos que os das grandes produtoras.

O CGAI, Centro Galego de Artes da Imaxe, sen esquecer a súa atención aos clásicos, dedica unha boa parte da súa programación a este cine máis minoritario, que trata de reproducir a vida dun modo menos espectacular e se dirixe á audiencia con maior respecto. Para iso é a Fílmoteca de Galicia. Un cine cuxas/os autoras/es optan por lle entregar aos/ás espectadores/as o filme aberto, carente de verdades absolutas e certezas manifestas, ripándolles as orelleiras e convidándoa/os a ser co-relatores/as do que nel se conta e/ou se deixa de contar.

Preocupacións recorrentes

A este modelo cinematográfico pertencen *O Cazador* e *Las altas presiones*, da autoría de Ángel Santos Touza, que o CGAI vén de recuperar (13/03/2021) dentro do espazo *Off Galicia* para conmemorar o décimo aniversario do acuñamento do termo Novo Cinema Galego (NCG10).

Pontevedrés de nacemento (Marín, 1976), licenciado en Historia da Arte pola Universidade de Santiago de Compostela (USC) e diplomado en Dirección Cinematográfica polo Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya (CECC), Ángel Santos é un dos realizadores máis interesantes dos que hoxe ofician en Galicia. *O Cazador* (2008) é a súa segunda curtametraxe, logo da diplomatura en 2002; e *Las altas presiones* (2014) a súa segunda e, polo momento, última longametraxe. Entrambos títulos, ademais da súa primeira longa, *Dos fragmentos / Eva* (2012), median diferentes pezas en soportes diversos e de variada duración que revelan as súas preocupacións temáticas e narrativas recorrentes, perceptibles en maior ou menor medida en todos os seus traballos: as relacións persoais, o universo dos sentimentos, o camiñar do tempo..., a adecuada escolla de escenarios e intérpretes, a dirección de actores (e actrices), a fuxida de diálogos explicativos, o preciso sentido do encadre, a función dramática do tempo, o conxunto da posta en escena, as lindes e frotamentos do documental coa ficción... Intereses e propósitos que estando nas intencións de moitos/as realizadores/as non sempre aparecen nos resultados dos seus traballos en cuxos títulos de crédito figuran como responsables da tarefa de dirección.

Elegancia artística

Tirada do conto homónimo de Antón Chéjov, *O Cazador* estruturase en tres partes -O conto, Os intérpretes, A ficción-, independentes e complementarias, nas que se presenta un orixinal e brillante exercicio que ilustra con sutil vocación didáctica e elegancia artística o proceso de adaptación: a lectura unipersonal en alta voz do relato literario, o ensaio escénico dos intérpretes e a solución adoptada ou versión especificamente cinematográfica. Contido nunha espléndida fotografía, tanto en interiores como exteriores, o filme cumpre á perfección con todos os preceptos antes enunciados para nos trasladar sen dramatismo, con inqueda frialdade e riqueza expresiva ao aldraxante estado de desamparo, desprezo e submisión ao que unha muller é levada polo seu home.

Un retorno revelador

Con guiión orixinal do propio Santos e Miguel Gil, *Las altas presiones*, goza igualmente dunha adecuada fotografía (se cadra unha miga irregular) na que

se envolve a andaina do retorno circunstancial á súa cidade dun home xove. Provisto dunha pequena cámara videográfica, o home grava imaxes no amplo interior dun edificio ruinoso que semella unha antiga nave industrial. Xa en zona urbana, atópase cun vello amigo e quedan de se chamar, toma algo nun bar e observa aos paisanos, filmaos con prudencia, brevemente... Aos poucos, no seu seguimento, iremos sabendo que se chama Miguel e reside fóra de Galicia, se cadra en Madrid, onde se move no ámbito da actividade cinematográfica, e que está en Pontevedra co encargo de localizar escenarios para un novo filme que, afirma, non dirixirá el, cometido do que non tarda en se desentender para orientar a cámara cara outras manifestacións da vida que o arrodea. Nos sucesivos movementos en reencontros con amigas/os, irémoslle descubriendo o peso dos sentimentos encontrados, o desexo de se avir cos escenarios dos anos mozos e unha certa sensación de estrañeza e desacougo de se volver encontrar neles, se cadra a crise da entrada nos cuarenta. Vai tomando conciencia dos efectos do camiñar do tempo nas persoas e nas cousas; descubriendo que non todo é igual a como el o tiña estabulado. Tampouco a súa situación na súa actual cidade de residencia semella estar moi boiante. Este conxunto vital insatisfactorio e o desexo de atención cara a súa persoa lévano mesmo a cometer algunha torpeza. Por cabo, no medio deste revelador encontro coas paisaxes de tempos idos, unha raiola de esperanza preséntase no seu horizonte próximo.

Escenarios e estados de ánimo

Ademais das sinaladas ao comezo destas consideracións, *Las altas presiones* ofrece as virtudes de logradas atmosferas, tanto en escenas esenciais como circunstanciais, ao que contribúe a función dramática dos lugares da acción. Cometido este que, sen pasar nunca inadvertido, resulta nomeadamente patente entre o estado de ánimo do protagonista e a fasquía dalgúns dos escenarios, xustamente os que abandona por dalgún modo verse reflectido neles. Porén, acaba retornando, e será nesa nova tentativa de concordia onde atope un pretexto que o encamiñe cara un posible cambio vital. Unha idea que emana da ambigüidade, estimulante e provocadora, do plano final do filme.

Circunstancias da sesión

A interrogante do cineasta pontevedrés, manifestada na súa presentación virtual (certamente interesante) referida á esperanza de que detrás da cámara -diante da pantalla- estivese alguén, razoablemente fundada no retraimento orixinado pola crise sanitaria e a conseguinte limitación do aforo da sala de Durán Loriga, ten unha resposta pouco estimulante. Cinco persoas: tres mulleres e dous homes. E, non tiña rematado aínda a segunda parte de *O Cazador*, cando o outro home decidiu abandonar. Sabido é que a programación do CGAI ten desde hai un tempo un público notablemente ecléctico, xa antes referido. “A entrada é economicamente accesible (agora gratis), dentro vai menos frío do que fóra, a ver que poñen hoxe, se non me gusta, marchó”: son as recorrentes consideracións dunha parte del. Coñecido espectador habitual, o desertor responde con fidelidade a este perfil.

Rematada a proxección, nada indicou que as mulleres non saísen satisfeitas. E a un só lle queda constatar que a súa presenza viña motivada polo desexo de repasar: o primeiro filme estaba fóra de toda dúbida; o segundo pedíame unha segunda volta. E a conclusión é que da vez anterior non debía ter a tarde adecuada para me achegar a esta historia entre o desacougo e a esperanza. Puidese ser tamén que hai filmes que, como os bos viños, melloran co tempo.

A ferida profunda da saudade

“Nada hai comparábel ao rostro humano. É un territorio que un nunca cansa de explorar”.

C. T. Dreyer

Unha parella na trintena encóntrase nunha cidade para pasar unha fin de semana xuntos. E o que se supuña ía ser unha feliz estadía acaba por se converter nunha sucesión de desencontros e insatisfaccións que levan a interrompir o acordo e a se despedir antes do previsto. No seu deambular, inesperadamente, a muller atopa unha nova compañía masculina, un mozo máis novo, co que establece unha puntual e singular relación, á que non é alleo o recordo do infortunado episodio anterior. Este é o magro fío argumental no que se sustenta *Dos fragmentos / Eva* (2012) primeira longametraxe de Ángel Santos.

A operación de apreixar coa palabra escrita un universo de imaxes e sons, de facer a viaxe inversa da habitual no proceso da construción cinematográfica - da película no papel á película da cámara e a “moviola” - resulta en certo modo imposible, mais tamén apaixonante polo que ten de tentativa de se apoderar do obxecto fílmico, de esnaquizalo e volvelo recompoñer para descubrir como traballa, o porqué do seu funcionamento. Mais fique aquí - no limiar e o conxunto narrativo seguinte - este, malia que torpe, esforzado achegamento, que permite observar como a presentación da historia anticipa con elocuencia as formas, o tempo narrativo, as regras de xogo que o propio filme propón para a súa lectura.

Dos fragmentos Eva - Segmentación

Un retrato de muller. Dous perfís masculinos. Unha historia de amor clandestino, un pautado encontro afastado do cotián, unha dúbida, unha intromisión tele-

fónica, un desencanto. A aceptación, no entresoño da madrugada, da sedutora incitación do obxecto amado. Un paseo pola cidade histórica, un percorrido polos escenarios do pasado. O hermetismo, a inhibición e a comodidade do non compromiso. Unha insatisfacción recorrente, a angustia existencial, novas dúbidas, retraementos e silenzos. O interese do que se dí, a importancia do que se cala. Unha fin de semana frustrada e frustrante. Un desencontro, unha ruptura amorosa, unha despedida.

O desexo - racional ou inconsciente - de recuperar espazos compartidos. O cine dentro do cine. Un encontro inesperado. Un xove enxeñoso, ocorrente e divertido, interesado no misterio feminino. Unha muller pairando no mar do desencanto, un ser mergullado na mágoa da perda. A naturalidade e a perspicacia como recursos da seducción. Unha noite diferente. Unha presenza ausente, un estar coa cabeza noutro sitio; a procura do equilibrio entre a acción e a reflexión, a franqueza, a espontaneidade e a tenrura, cualidades para a comunicación. Un novo desencontro de emocións, o inusitado tremor da música, a beleza fronte ao horror, a beleza e o horror, obra do ser humano. Un novo reencontro na noite cos espazos do amor e o desacougo. A semanticidade dos escenarios da vida. A entrega da tribulación e o desamparo ao cobertor da noite. O retorno á cidade ao albor dun novo día.

E, nunha nova destilación: o tremor da expectativa, o esperanzado encontro, a primeira decepción; o poder do desexo e a paixón; itinerancias, acordos e trasacordos nun novo día e unha obrigada separación; un novo, engaiolador e inoportuno encontro, un desacordo de intereses, unha sorte de expiación panteísta. Un limiar, un subseguinte tramo narrativo e dous “fragmentos” a través dos que a nosa protagonista efectúa o seu itinerario vital desde un presente solitario e esperanzado cara a ferida profunda da saudade. Sobre isto todo versa a historia de *Dos fragmentos / Eva*.

Unha historia que principia nun mosteiro, coa súa imaxinería relixiosa en proceso de restauración, transita por unhas instalacións aeroportuarias, un hotel, e deambula por unha antiga librería, un edificio público en fase de rehabilitación dos seus espazos interiores, unha exposición fotográfica, un antigo camposanto convertido en lugar de ocio e esparexemento, un centro cultural, cafés e bares diversos, viais e travesías históricas, rúas en obras... Escenarios en ocasións “baleiros”, que os personaxes ocupan oportunamente para os dotar de sentido; espazos espidos, lugares en transformación. Ambientes sonoros que con frecuencia insisten tamén na mesma idea de cambio e renovación, que latexan en nós coma un eco do corazón desolado da nosa protagonista.

Unha historia sustentada nunha estrutura narrativa precisa e rigorosa, construída co manexo proverbial do ritmo interno, da xusta relación entre espazo e tempo, da correspondencia xusta dos personaxes co seu entorno, alén da súa beleza, espazos significantes - sempre significativos -, apañados con primor e pulcritude pola luz reveladora de Alberto Díaz “Bertitxi”. Unha composición visual en completa sintonía co espazo sonoro, elaborado por Xavier Souto, no que a música, asinada por W., de modo oportuno, anticipa, subliña, define, substitúe, cumpre coa súa función no seu sentido máis nobre sempre, e interactúa cos outros elementos sonoros producindo resultados altamente estimulantes.

Con delicadeza e exquisitez inusuais, por medio dun rexistro formal esteticamente impecábel, Ángel Santos indaga no complexo mundo das emocións, se cadra un dos desafíos da realización cinematográfica que ofrece maiores atrancos, efectúa unha incursión na soidade e establece unha sorte de xeometría das

paixóns, unha cosmografía dos sentimentos encarnada na figura dunha muller e dous homes. Tres diferentes tipoloxías humanas, tres intérpretes en estado de grazas - Iria Pinheiro, Isak Férriz, Fernando Tielve -, dirixidos con singular intuición e sabedoría.

Sen renunciar definitivamente ao narrativo, o filme adopta unha disposición fragmentaria. Equilibrada combinación de fragmentos breves con medidos planos-secuencia, na que conviven en perfecta harmonía escenas previamente concibidas con situacións atopadas. Fragmentos visuais e sonoros, distantes no espazo e no tempo, que trasladan sutilmente ao espectador a función de establecer entre eles relacións e sentidos, nun respectuoso convite a ser partícipe activo do relato. Unha participación que moi ben podería dar lugar a percepcións dalgún modo informativa, segmentada e intencionadamente fráxil, se propón como unha caste de cheque en branco que o espectador debe cumprimentar ao seu xeito. Un procedemento narrativo que acada a súa máxima expresión na secuencia na que Eva e Manuel escoitan na casa deste a aria enteira *Un bel di vedremo*, de *Madama Butterfly*. Dous personaxes, dous estados de ánimo, dúas expectativas, un coñecido fragmento musical.

Un anaco de música do que se tira un dobre significado. Un canon de beleza ao que, malia o seu recorrente uso cinematográfico, Ángel Santos, nun benfadado atrevemento, extrae un novo valor (semellante ao que posúe na súa orixe), cal é o de facer del e da situación no que se insire a caixa de resonancia de todo o anteriormente narrado, construíndo á vez un tempo de emoción profunda, que sen reparo se pode situar entre os momentos máis intensamente emotivos da historia do cine.

Dos fragmentos / Eva é a longametraxe de ficción máis fermosa de cantas todas até o momento se produciron e realizaron en Galicia. Unha película á que, con todo dereito, como propuña Bresson, podemos chamar bela porque dá unha idea elevada do cinematógrafo.

Un bel di, vedremo

Levarsi un fil di fumo

Sull'estremo confin del mare

E poi la nave appare

Poi la nave bianca

Entra nel porto

Romba il suo saluto

Vedi? È venuto!

Io non gli scendo incontro, io no

Mi metto là sul ciglio del colle

E aspetto, e aspetto gran tempo

E non mi pesa la lunga attesa

*E uscito dalla folla cittadina
Un uomo, un picciol punto
S'avvia per la collina*

*Chi sarà? Chi sarà?
E come sarà giunto
Che dirà? Che dirà?
Chiamerà Butterfly dalla lontana*

*Io senza dar risposta
Me ne starò nascosta
Un po' per celia
E un po' per non morire
Al primo incontro*

*Ed egli alquanto in pena
Chiamerà, chiamerà
"Piccina, mogliettina
Olezzo di verbena"¹
I nomi che mi dava al suo venire*

*Tutto questo avverrà, te lo prometto
Tienti la tua paura
Io con sicura fede
L'aspetto*

1. Reférese á verbena *officinalis*, pranta, principalmente tropical, da familia das verbenáceas, comunmente coñecida como "Herba sagrada". Outras traducións máis libres falan de "aroma de laranxas", expresión, malia a distancia literal, paradoxalmente máis dentro do contexto.

As Xornadas do Cine en Ourense Oportunas e necesarias

Nos ordes todos da vida hai un comezo, un primeiro momento. A actividade, na década dos anos 60 do século pasado, do Equipo Lupa, en Santiago, do Equipo Imaxe e dos membros máis significativos do Club Cine Amateur, así como de individualidades (Enrique R. Baixeras, Miguel Gato e Antonio Simón) na Coruña, do Cine Clube Valle Inclán e do Grupo Cinematográfico do Círculo das Artes, en Lugo, de Eloy Lozano, en Ourense, e de Rafael Luca de Tena en Vigo, alén das súas propias características e intencións, pon de manifesto que, aínda que con retardo, tamén a Galicia tiña chegado o fenómeno cultural do cinema amateur. Mais nunca é tarde... e esta dedicación acaba dando paso na década seguinte ao uso de cámaras tomavistas máis complexas e de maior tamaño, 16 e 35 mm. Estábanse dando, aos poucos, os primeiros pasos cara ao nacemento do Cine Galego. Dun cine nacional, xestado aquí e maiormente cos nosos medios. Falado en galego e con vocación narradora de historias de nós e atinxindo dalgún modo á nosa realidade.

Existían daquela tamén concursos, certames, festivais onde participaban os filmes que se ían sucedendo. Na Coruña, en Lugo, en Vilagarcía, ademais dos doutras latitudes. Pero, alén destas presentacións e esporádicos coloquios, faltaba un lugar onde os facedores destes filmes se puidesen coñecer e conversar. Un espazo de encontro e reflexión. E non tardou en agromar. Foi en Ourense, en 1973, véñse de cumprir o seu aniversario número 50, da man do Cine Clube Padre Feijoo, daquela presidido por Xosé Paz. E así, cun equipo de traballo (David Cortón, Segismundo Bobillo, Alfonso Sánchez Izquierdo, ademais doutros colaboradores) coordinado por Luis A. Pousa, a proposta botou seis anos cumprindo con eficacia o seu cometido de agora, no que a teoría e o debate tiñan nomeado protagonismo. Con esta significativa progresión no marco do lingüístico e o xeopolítico: *Semán do Cine en Orense, II Xornadas do Cine en Orense, III, IV, V Xornadas do Cine en Ourense, VI Xornadas do Cine das*

Nacionalidades e Rexións. Unha breve e intensa singladura chea de esforzos, experiencias, aprendizaxe, e bos momentos. Todo estaba por facer e esta plataforma foi de grande, activa e valiosa axuda. Nas lamas todas hai sempre poeiras precedentes.

CiNEMAS

CINEMA | EDUCAÇÃO | INVESTIGAÇÃO

CINEMA E ESCOLA

Cine e Ensino

O caso español: Breve percorrido histórico

Tal vez, algún dos aquí presentes teña asistido nalgunha ocasión a unha conversa na que se fala de cine e en concreto dunha película que, lonxe de espazos abertos, paisaxes e solpores, concentra o decurso da súa historia en interiores. E alguén alude á fotografía, á cualidade visual do filme, e algúns dos contertulios óllanse entre si como preguntándose: “de que fotografía está a falar este?”

Sirva este breve episodio como limiar da exposición na que tentarei facer unha panorámica sobre os procesos e tentativas da incorporación do cine ao ámbito do ensino, tanto como ferramenta de axuda para a transmisión de coñecementos como materia de aprendizaxe de seu, en si mesma; unha panorámica na que tamén se incluírán algúns aspectos da natureza do cine e da relación que se establece entre este e o espectador.

Se ben existe material audiovisual de carácter didáctico, especificamente creado para tal fin, o cine, a produción cinematográfica en xeral, non ten ese cometido. Malia todo, ou precisamente por iso, o cine é unha escola de aprendizaxe. É precisamente o seu carácter de expresión allea, independente do mundo do ensino regulado o que lle concede esa condición. Se cadra ten algo que ver nisto iso de que os humanos somos o espírito da contradición, e por tanto máis proclives a aprender coas cousas, cos obxectos de información que non presentan un marcado carácter pedagóxico ou didáctico.

Patrimonio cultural

No decurso do I Congreso Democrático del Cine Español, celebrado en Madrid no 1978, no marco da recién estreada democracia, estableceuse para o cine a seguinte definición: “O cine é un ben cultural, un medio de expresión artística, un feito de comunicación social, unha industria, un obxecto de comercio, ensino, estudo e investigación. O cine é, xa que logo, unha parte do patrimonio cultural de España, as súas nacionalidades e as súas rexións”.

E por tanto - podemos engadir -, unha parte do patrimonio cultural de calquera comunidade, grande ou pequena.

O cine é a manifestación máis importante do século XX e polo momento atreveríame a dicir que, dentro das súas novas formas de relación co espectador, tamén do S. XXI. O cine fai parte do acerbo cultural dos pobos, agora máis que nunca, na sociedade da comunicación, da información e a imaxe (TIC), e constitúe unha eficaz ferramenta para aprender a coñecer, aprender a facer, aprender a vivir e aprender a ser, os catro principais puntos de apoio do ensino.

De curiosidade científica a espectáculo

O cine nace como unha curiosidade científica, iníciase como documental e triunfa socialmente como ficción. Os antecedentes do cinematógrafo teñen todos carácter científico. No ano 1826, Nicephore Niepce obtén a primeira imaxe fotográfica. Posteriormente, Louis Daguerre, Henri Fox Talbot e John F. Herschel melloran o procedemento descuberto por Niepce; en 1829, o físico belga Joseph-Antoine Ferdinand Plateau presenta a tese doutoral sobre as características da visión que se debían ter en conta para se producir no suxeito perceptor a ilusión de movemento, o que se denomina “a persistencia retiniana”; entre 1872 e 1878, Edgard Muybridge traballa nun dispositivo para tomar series de fotografías no obxectivo de estudar o movemento do cabalo. Dous anos e pouco despois (1882), Etienne Jules Marey perfecciona un fusil fotográfico que ao apretar un gatillo expón á luz placas fotográficas de modo consecutivo, cumprindo así o obxectivo proposto por Muybridge de estudar visualmente o desprazamento de animais e persoas. O historiador Georges Sadoul considera a Etienne Jules Marey o precursor do cine científico.

En 1889 (11 anos despois), Thomas Alva Edison (en colaboración con William Kennedy Dickson), mirando de conseguir imaxes animadas sonoras a partir do seu fonógrafo, descobre o Kinetoscopio, un aparello que se ben permite proxectar películas flexíbeis de breve duración (15 metros), estas nada máis poden ser vistas a través dun visor por un único espectador. Malia súa insatisfacción, xa que non dá cumprido co seu obxectivo de incorporar o son, Edison comercializa o seu invento en 1894. Paralelamente, en Franza os irmans Auguste e Louis Lumière andan a probar o seu invento denominado Cinematógrafo, que por cabo presentan oficialmente en París o 28 de decembro de 1895 no Grand Café, do Boulevard des Capucines. Os franceses gañaban así a dianteira ao inventor norteamericano, cun artiluxio que permitía a contemplación colectiva das imaxes en movemento, fronte á visión individual, e que ademais axuntaba na mesma máquina tres funcións primordiais: a de cámara, a de reveladora-impresora e a de proxector.

Cine e espectador: percurso histórico

A relación do feito cinematográfico co espectador ten experimentado mutacións diversas no seu percurso histórico. Resulta, logo, pertinente dedicar un tempo desta exposición a certos aspectos da especificidade da linguaxe cinematográfica e ao seu particular xeito de entendemento cos seus naturais destinatarios, os espectadores.

A esencia do cinematógrafo foi obxecto de preocupación desde os primeiros momentos do invento. Os irmáns Lumière definírono como “inscrición de movemento”, entretanto Edison fíxoo como “visión da vida”.

Con posterioridade, Mc Luhan (1968), en referencia aos aspectos máis materiais do artiluxio, subliña que a película cinematográfica non é outra cousa que un

carrete que contén material transparente e flexíbel sobre o que se fixa unha serie de fotos, recollidas pola cámara tomavistas e que, ao seren proxectadas sobre unha pantalla branca dan lugar a aparición dunha escritura visual que semella realizada coa materia prima proporcionada polos propios obxectos do mundo real.

Christian Metz (1968) sinala que o cine exerce no espectador unha sensación moito máis marcada que outros espectáculos, que este experimenta a impresión de estar asisitindo ao mero desenvolvemento da realidade ante os seus ollos.

Pola súa parte, Jean-Louis Baudry (1975) realiza especial énfase na situación do espectador ante a proxección dun filme, comparando aos espectadores das salas escuras cos cautivos da caverna de Platón.

É dicir, suxeitos relativamente pasivos, nunha inmovilidade forzosa, en superposición sensorial e vixilancia crítica. Ou sexa, a situación do neno na “fase do espello”, constitutiva da función do eu, da que fala Lacan (1971).

E son estas consideracións as que levan a estes mesmos autores, Baudry (1975) e Metz (1979), a establecer a existencia no suxeito-espectador cinematográfico do que Freud denominou nos seus estudos sobre a mente humana “dobre identificación”, e a formular unha sorte de xerarquías sobre este particular. Así, a “identificación cinematográfica primaria” é a que o espectador establece coa cámara, por medio da que se identifica a si mesmo en tanto ollada. Unha ollada que pertence a unha cámara que xa ollou antes o que el está a ollar agora e que por tanto o sitúa nunha posición de privilexio, de omnipotencia, de omnisciencia, no lugar do propio Deus.

O espectador nunca perde a conciencia de estar ante un espectáculo. Por un lado, sabe que está ante un artificio, nunha situación pasiva e externa, e por outro identifícase de seu. Sen embargo - afirma Metz -, esta autopercepción como suxeito trascendental non se obstaculiza co mecanismo através do que o imaxinario percibido se reconstitúe como continuidade no seu interior, no interior do propio suxeito.

E ao pé desta “identificación primaria”, existe unha “identificación secundaria”, que é a que o espectador establece con tal ou cal personaxe da ficción cinematográfica. E este mecanismo de identificación, en contra do que se podería pensar, ten menos que ver coa consecuencia da relación psicolóxica que o espectador establece cos personaxes que cun efecto estrutural. É dicir, a “identificación secundaria” provén do feito de que o espectador encontre en cada momento do relato o seu lugar adecuado. En consecuencia, a “identificación secundaria” é susceptible de circular dun personaxe a outro no decurso do relato cinematográfico. Unha rotación que determinan catro procedementos de produción de sentido propios da linguaxe audiovisual: a selección progresiva de puntos de vista, a escala de planos, as angulacións e, de modo especial, as olladas; as olladas dos personaxes (ou, por mellor dicir, dos actores), que son as que en todo momento conducen a ollada do espectador.

E para concluir con esta veta sobre os mecanismos de percepción na relación filme-espectador, cabería enumerar tamén á denominada “identificación primordial co relato”, sobre a que se teñen detido entroutros autores Jacques Aumont (1983). Esta identificación é previa á “identificación secundaria” e non é só patrimonio do cine; é dicir, pertence asimesmo ás artes narrativas todas, e ten como base a analoxía existente entre as estruturas fundamentais de todo relato e a estrutura edípica formulada por Freud. Daí que se diga que todo

relato exemplifica o conflito básico entre o desexo e a lei.

O caso español: algúns datos

En España, concédese por primeira vez importancia e interese ao cine científico e educativo no marco da Ditadura de Primo de Rivera, en 1912, por iniciativa do Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, coa constitución da comisión encargada de estudar a implantación do cinematógrafo na escolas nacionais. Dezaioito anos despois, no verán de 1930, a instancias do Instituto Internacional de Cinematografía Educativa (organismo con sede en Roma, constituido en 1928 baixo os auspicios da Sociedad de Naciones, e que ten como órgano de expresión a “Rivista Internazionale de Cinema Educatore”), créase en Madrid o Comité Español de Cinema Educativo, iniciativa que non vai máis alá da súa representación institucional, carecendo de toda repercusión na práctica educativa. Meses máis tarde, na primavera de 1931, xa no marco da II República, fúndase o Patronato de Misiones Pedagógicas, unha realización da Institución Libre de Enseñanza que, xunto con outras expresións artísticas, fará uso do cine documental no seu labor culturizador da España rural. Pero as limitacións non son poucas, apenas existe produción propia e a maioría dos filmes proceden do estranxeiro e principalmente dos EEUU. En torno a isto, na súa obra (1977), “El cine sonoro en la II República. 1929-1936”, Román Gubern explica:

“La República liberal y laica se ocupó, en efecto, de la enseñanza y de otros sectores de la cultura popular. Entre 1931 y 1933 creó 13.480 escuelas y en 1931 impulsó también las Misiones Pedagógicas itinerantes. En un clima de auge de los Ateneos Populares, de las bibliotecas circulantes, de los grupos teatrales de vocación popular (La Barraca de García Lorca, El Búho de Max Aub, el TEA de Rivas Cherif, etc.), el cine, que era el medio hegemónico de la comunicación de masas, fue abandonado al control del capital privado y sojuzgado a las leyes comerciales de la oferta y la demanda, así como a los intereses ideológicos de la derecha conservadora y clerical. No debe extrañar, por lo tanto, que la politización republicana de otros medios culturales contrastase con el conformismo, cuando no con el camuflamiento social, operado por el espectáculo cinematográfico”.

E como contrapunto a este panorama un tanto desolador que retrata o historiador catalán, no ano 1935 o Ministerio de Agricultura da República crea a súa Sección de Cinematografía que consegue producir con continuidade filmes divulgativos sobre diversos aspectos do mundo agropecuario.

Case 20 anos máis tarde, na nova orde política imposta militarmente por Franco, créase en 1954 a Cinemateca Educativa Nacional, dependente da Comisaría de Extensión Cultural, organismo á súa vez pertencente ao Ministerio de Educación Nacional. Esta Cinemateca chegou a dispór dun nutrido fondo de títulos que os centros educativos podían solicitar en réxime de préstamo.

No ano 1968, o réxime ditatorial do xeral Franco emprende unha reforma no seu aparato administrativo: créase a Ley General de Educación e a Comisaría de Extensión Cultural desaparece, sendo substituída nas súas funcións polo Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, entidade que confecciona un novo catálogo de películas e incorpora a facultade de nunha certa medida poder tamén producir. Na década seguinte, o Instituto Nacional de Ciencias de la Educación crea unha filмотeca educativa que chegará a ter

unha notábel importancia.

A iniciativa privada

Sucesivamente, nas dúas décadas seguintes, os 80 e os 90, nada muda no ámbito institucional a propósito da cuestión que nos ocupa. Con todo, cómpre subliñar movementos no ámbito da iniciativa privada.

En 1970, nace en Barcelona “Drac Magic”, un colectivo dedicado fundamentalmente ao estudo e divulgación dos audiovisuais e a súa utilización en diversas actividades educativas, sociais e culturais. Unha das súas áreas preferentes de actividade é a representación da muller nos medios de comunicación audiovisual e a súa presenza como autora no campo da realización e a crítica.

Pola súa parte, o Certamen Internacional de Cine para la Infancia y la Juventud, de Gijón, a partir de 1982, incorpora ás súas actividades paralelas as Jornadas sobre Pedagogía de la Imagen, unha iniciativa que nace da man de diversas persoas e colectivos implicados na cuestión, entre os que está a referida entidade catalana. Nesta edición, a vixésima do festival, queda constituida a Oficina Permanente de la Pedagogía de la Imagen (OPPI), que se encargará de coordinar e organizar as próximas edicións das xornadas. As súas primeiras conclusións resultan rotundas: “Ni las Facultades de Ciencias de la Información, ni las de Ciencias de la Educación, ni las de Bellas Artes, ni las Escuelas Universitarias de Formación del Profesorado, ni siquiera a un nivel más elevado los ministerios responsables, han dado muestras de tener una mínima preocupación en este campo pedagógico.”

No marco da seguinte convocatoria do encontro cinematográfico asturiano (1983), ten lugar a segunda edición das Jornadas sobre Pedagogía de la Imagen, nas que se abordan cuestións como a natureza da imaxe, os niveis de comprensión, receptividade e impregnación do neno ante a imaxe ou a situación do ensino da imaxe dentro das escolas de formación de profesorado. As terceiras (1984), que contan coa presenza de expertos na materia de diversos países europeos, dedican especial atención á indefensión do neno ante os contidos dos espazos infantís da TV. Logo de cinco días de intenso debate, as conclusións destas terceiras xornadas centran a súa atención en TVE: “La programación infantil y juvenil de TVE, salvo excepciones muy aisladas, se circunscribe al modelo de sociedad dominante. Reproduce los roles marcados por los grandes bloques de la programación para adultos e impone la competitividad como único medio de realización personal y promoción social”. Polo que se lle propón ao ente público que investigue “en colaboración con grupos interdisciplinarios de sociólogos, psicólogos, expertos y educadores en general, fórmulas educativas alternativas, que puedan tener condiciones de diseño y programación similares a las series elaboradas por las grandes cadenas productoras mundiales, cuyos programas son emitidos con regularidad por nuestra televisión estatal.”

Os perigos da televisión privada para a programación infantil das canles públicas foi asimesmo tema de debate nestas terceiras Jornadas sobre Pedagogía de la Imagen, que haberían de ser as derradeiras. Luccía Polcconi, encargada das emisións infantís da RAI, e Hada Haug, representante da cadea norueguesa NRK, coincidían en afirmar que “xaponeses e norteamericanos realizan as súas producións infantís sen escrúpulo ningún.”

En 1986, o xeneral Gutiérrez Mellado crea en Madrid a Fundación de Ayuda contra la Drogadicción, institución privada sen ánimo de lucro, dentro da que se inclúe a actividade Cine y Educación en Valores.

A experiencia galega

En Galicia, ten especial importancia Pé de Imaxe, estrutura creada en 1998 por Nova Escola Galega e a Escola de Imaxe e Son da Coruña (EIS). Un anual encontro, con sede n´A Coruña, de poñencias, obradoiros e debates, onde especialistas diversos e profesionais docentes se dan cita para tratar as cuestións que atinxen á pedagogía da imaxe e á necesidade da súa inclusión nas aulas. Como é perceptíbel, posúe un espírito moi semellante ao das desaparecidas xornadas asturianas, e se ben é unha plataforma que principiou dezaseis anos despois daquelas, sigue en activo e neste curso celebrará a súa décimo oitava edición.

Neste apartado xenérico de divulgación do cine como medio de coñecemento, e máis concretamente como elemento de axuda no ensino, cómpre asimesmo sinalar a existencia dunha iniciativa pioneira de carácter privado, Rula, Difusora Cultural Galega, xa desaparecida. Nacida n´A Coruña en 1978 (vinte anos antes que Pé de Imaxe), Rula, Difusora Cultural Galega, S.L. ten como principal cometido difundir a produción galega daquela existente, se ben a partir dun certo momento inclúe entre os seus materiais dous pequenos filmes sobre educación sexual. Os seus circuitos foron as agrupacións culturais, comisións de festas e centros de ensino.

En 2008, creado por Estinga, Servicios Sociales, S.L., con sede en Santiago de Compostela, pónse en marcha en Galicia Cinensino, programa de prevención de drogodependencias, que promove e financia a Consellería de Sanidade e o Ministerio do Interior.

Ben é certo que existen outras moitas iniciativas de diversa índole e procedencia encamiñadas ao exercicio da docencia coa axuda do cine -abonda con se armar de paciencia e adentrarse na Rede-; diversos programas e propostas que relacionan o cine coas diferentes materias do ensino - Historia, literatura, lingua, matemáticas... -, e mesmo con outras disciplinas do saber como a pintura, o xornalismo e a comunicación, o medio ambiente..., ou con temas monográficos como as enfermidades, a eutanasia, a Guerra Civil, os cristiáns, Shakespeare, Don Quijote, Xullo Verne, e mesmo o cine dentro do cine. Ben é certo que existen tamén numerosos docentes de Educación Secundaria Obligatoria (ESO) e Bacharelato que adoitan se axudar nas súas aulas con material cinematográfico diverso. Mais, isto acontece por propia iniciativa, xa que non está regulamentado no currículo escolar.

En definitiva, que, malia as moitas e diversas tentativas, non se pode afirmar que no decurso do tempo se teña creado en España a infraestrutura precisa para a normalización deste apartado do ensino, coa planificación, realización e distribución de películas didácticas de produción propia.

Rango universitario

De diferente modo acontece no apartado do ensino sobre o cine; co ensino que tenta desenvolver sistematicamente no alumnado, tanto a capacidade de comprensión e consideración da linguaxe cinematográfica como o dominio das habilidades precisas para se poder expresar através do cine.

Coa desaparición en 1970 da Escuela Oficial de Cine (EOC), de Madrid, antigo (1947) Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEE), nacen as Facultades de Ciencias da Información, dentro das que se acollen tres especialidades diferentes: Imaxe, Xornalismo e Publicidade. O ensino e a titulación do Cine adquire así rango universitario, ao tempo que perde o seu carácter de aprendizaxe teórico-práctica, propia da súa condición de expresión

industrial. Pasa duns estudos regulados impartidos nun periodo de tres anos e cun carácter eminentemente práctico a outros estruturados nun tempo de cinco anos, nos que a aprendizaxe práctica se ve desprazada por numerosas asignaturas de contido humanístico.

No mes de abril de 1983, o Ministerio de Cultura anuncia ante a comisión correspondente do Senado a existencia dun proxecto para recuperar a Escuela Oficial de Cine e asimesmo introducir unha asignatura de Cine no BUP. O ensino dos audiovisuais nos distintos niveis, desde EGB até a Universidade, estará sustentado no proxecto docente elaborado polo Catedrático da Universidade Autónoma de Barcelona, Román Gubern, segundo encargo da Directora General de Cinematografía, Pilar Miró. Uns proxectos esperanzadores que, como é sabido, nunca se levaron a efecto.

Non será até 1994, cando por decisión da Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, la Sociedad General de Autores de España (SGAE), a Academia de Cine e a Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (EGEDA), se cree a Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM). Cunha estrutura académica e un plan de estudos moi similar á desaparecida EOC, se ben adaptados aos novos tempos, a ECAM inicia as súas actividades no curso 1995-96 como un centro privado de formación académica que, como indica a súa propia información, “tiene como finalidad la preparación técnica y humanística de los futuros profesionales del cine y del sector audiovisual.”

Por outra parte, dentro do labirinto de titulacións e ciclos, actualmente os estudos de Comunicación Audiovisual pódense realizar en dúas das seis universidades públicas da Comunidad de Madrid: a Complutense e a Carlos III. Pola súa parte, a Rey Juan Carlos realiza postgraos e outras colaboracións coa ECAM.

En Catalunya, a Licenciatura de Comunicación Audiovisual pódese obter na Universidad Autónoma de Barcelona, en Bellaterra.

Pero, opinión unánime, onde os estudos de Comunicación Audiovisual acadan a máis alta cualificación docente é na Universitat Pompeu Fabra (UPF) de Barcelona, universidade pública que inicia a súa andaina no curso 1990-91.

En Galicia, esta especialidade académica está nos programas de estudo das Universidades da Coruña (UDC), Santiago (USC) e Vigo (UVIGO), campus de Pontevedra.

Diversos son tamén os centros de carácter privado onde se imparten os estudos de Comunicación Audiovisual: en Barcelona, na Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC), adscrita á Universidade de Barcelona, e no Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya (CECC). En Pamplona, na Universidade de Navarra. Pola súa parte, a madrileña Universidad Antonio de Nebrija ofrece a posibilidade del realizar o master nesta especialidade.

Asimesmo, a Universitat Oberta de Catalunya (UOC) imparte os estudos de Comunicación Audiovisual na modalidade non presencial, através do seu Campus Virtual.

E, na liña da enunciada “virtualidade”, resulta perceptíbel un incremento nas ofertas de formación audiovisual online, postgraos, cursos a distancia, etc.

Formación profesional

No ámbito da Formación Profesional, no País Vasco existen os estudos de Imaxe

e Son no Inedi/Instituto Superior de Diseño de Bilbao e na Escuela de Cine y Vídeo de Andoain (Guipúzcoa), centro homologado e concertado polo Goberno Vasco; e en Galicia, nas Escolas de Imaxe e Son da Coruña e Vigo.

Pola súa parte, tamén en Galicia, as Escolas de Arte e Superiores de Deseño inclúen diferentes módulos relacionados con fotografía, medios audiovisuais, teoría da imaxe, etc. Catro son os centros existentes na comunidade galega: o coruñés “Pablo Picasso”, o compostelán “Mestre Mateo”, o lucense “Ramón Falcón” e o ourensán “Antonio Faílde”.

Por outra parte, non son poucas e ben importantes, dada a cualificación profesional dos seus docentes, as iniciativas de seminarios, monográficos e cursos de verán que se organizan con frecuencia en distintas cidades españolas da man de entidades como a Asociación Española de Historiadores de Cine, o Patronato Municipal de Cine de San Sebastián, o Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI) - nun primeiro momento en colaboración coa Escola de Imaxe e Son da Coruña (EIS), baixo a denominación de “Cero en conduta” - ou máis recentemente a Aula de Cine da Universidade da Coruña, pertencente á Área de Cultura da Vicerreitoría de Extensión Universitaria e Comunicación.

E non sería xusto rematar esta non regulamentada frente de estudo, coñecemento e divulgación do feito cinematográfico sen traer aquí a súa tribuna pioneira: a Cátedra de Cine de Valladolid, que desde 1962 vén realizando os seus cursos de verán. Fundouna o xesuita Carlos María Stelling, creador tamén da Seminci/Semana Internacional de Cine, e é, despois da de Bolonia, a cátedra de cine máis antiga de Europa.

Mais, malia o dito, tamén neste territorio do ensino do cine, existen aínda evidentes carencias que se deixan sentir de modo especial nas áreas docentes de Primaria e Secundaria. E é que agás as Escolas de Imaxe e Son, públicas e privadas, e contados centros de Bacharelato que incluíron o módulo de Audiovisuais, estas ensinanzas están totalmente ausentes para o alumnado dos primeiros estudos regulados, onde como non se ignora a cualidade das bases adquiridas é de vital importancia para o desenvolvemento dos estudos superiores. Mais, tamén para o desenvolvemento na vida, para aqueles que decidan non seguir estudando. Ben é sabido que canto antes se familiarice ao alumnado co hábito de mirar e ver, de percibir e comprender, de establecer relacións de causa-efecto, de cara a se converter en espectadores activos e críticos, antes teremos gañada a batalla da formación de novos públicos.

Así, ademais de saber que a fotografía nun filme - tanto nos espazos exteriores como interiores, alén do que a imaxe mostré - é o resultado do traballo dun profesional adestrado na escritura da luz, saberá tamén que, malia véla toda en continuidade, unha película é unha sucesión de fragmentos de imaxe e son organizados en conformidade cunha estrutura prevista tres veces: no guión, na filmación e na montaxe.

Bibliografía

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNT, Marc. 1996, Barcelona: Paidós. p. 245-288.

BAUDRY, Jean-Louis, 1970, BAUDRY, Jean-Louis. 1970, “Le dispositif: approches métapsychologiques de l’impression de réalité », Communications, n. 23, p. 56-72.

FERNÁNDEZ IBAÑEZ, Juan José e DUASO, M^a Socorro, 1982, “El cine en el aula”, Revista Escuela Española, n. 2636, p. 3

GUBERN, Román, 1977, El cine sonoro en la II República, 1929-1936, p. 51, 224.

METZ, Christian, 2001, EL significante imaginario. Psicoanálisis y cine, Barcelona: Paidós. p. 63 , 64, 65

Webgrafia

<http://www.dracmagic.cat>

Escolas para o cinema, cinema para as escolas: A cultura, motor do rural

Presidido por un fermoso val e integrado por dez parroquias, cun total de arredor de 1.500 habitantes, Ramirás é un concello, cuxo centro neuráxico dista trinta e cinco quilómetros de Ourense, a capital da provincia, e nove de Celanova, cabeceira de comarca e vila de rico patrimonio histórico e tradición literaria.

A medio camiño entre O Picouto e Freás de Eiras, dúas poboacións da parte baixa do val, sitúase un poderoso edificio que leva por nome *Escuelas Concepción Yáñez*. Pertence á chamada arquitectura dos indianos e foi mandado construír por Rogelio García Yáñez, emigrante que fixera fortuna en Argentina, quen en 1936¹ o cedeu ao municipio -espléndidamente dotado de material pedagóxico, entre o que estaba un proxector de 16 mm.- para o exercicio da función docente, cometido que deixou de cumprir nos anos 80. Desde aquela, o grupo escolar, como era coñecido na contorna -grupo porque albergaba tres aulas: párvulos (meninas e meniños), maiores (raparigas) e maiores (rapaces)-, a cargo de tres distintos docentes, permaneceu mergullado no máis fondo dos abandonos, ante a indiferenza das autoridades municipais.

Nos anos 90, o concello realizou unha intervención no lateral esquerdo do edificio, onde se situaba a vivenda do mestre, para instalar a sede da Brigada de Extinción de Incendios.

Arredor do 2016 emprendéronse unhas obras de demolición interior sen ningún outro obxectivo que eliminar divisións e deixar espazos diáfanos.

No ano 2017, o alcalde recibiu en persoa a presentación da memoria do proxecto *Centro Cultural María Agra, Fundación Antigas "Escuelas Concepción Yáñez", Museos das Migracións e do Cinema e o Audiovisual*. Como toda estrutura mu-

1. No percurso da cerimonia inaugural recibíuse a nova do golpe militar de Franco, tinxindo o acto de desacougo e facendo así que o novo réxime autocrático se beneficiara dunha realización da República, goberno nacido do sufraxio popular.

seística, a desta proposta iría incrementando o seu patrimonio no decurso do tempo, partindo con vantaxe a de cinema que contaría desde o comezo con diversos elementos tecnolóxicos de carácter audiovisual e material gráfico e tipográfico (cartazes, fotografías, pressbooks, monografías de autores e outras publicacións) de numerosas edicións dos máis importantes festivais cinematográficos españois, ademais dunha nutrida biblioteca de consulta e numerosos títulos cinematográficos, en diferentes sistemas e soportes, produto da cesión da autoría do proxecto.

Alén da súa función investigadora e de conservación, exposición e lugar de visita, os museos propostos agromarían coa vocación de ter unha programación propia, unha produción de actividades que poderían abranguer desde obradoiros audiovisuais, conferencias, exposicións temporais, proxeccións cinematográficas, coloquios, cine forum para xovens e maiores até mesas redondas e congresos. Esta alternancia de actividades docentes e divulgativas coas de encontro, análise e debate das cuestións que atinxen ás derivas do cinema, tanto no ámbito da narrativa como da tecnoloxía e a industria, no amplo e poliforme marco da produción, realización e difusión audiovisual, dotarían do adecuado equilibrio á proposta. Así, sen esquecer as necesidades da poboación local e a súa área de influencia, proxectaríase o concello, no seu máis amplo sentido, ao ámbito internacional. Sabido é que as comunidades que producen e exportan bens culturais experimentan un efecto multiplicador no seu nivel de prestixio atraendo a atención e o interese de expertos e públicos diversos.

En resumo, un conxunto de realizacións de produción propia nadas para o autoconsumo, mais tamén co obxectivo da súa extensión a organismos homólogos.

No primeiro dos casos: o Archivo de Indianos-Museo de la Emigración, de Colombres (Asturias) e o Museu das Migrações e das Comunidades, de Fafe (Portugal); dos que tamén se recibirían segmentos da súa programación nunha sorte de mútua, frecuente e estimulante colaboración. E, outro tanto polo que atinxe ao segundo apartado, con estruturas da familia audiovisual nun entorno relativamente próximo e ben comunicado, tal que o Cineclubes Padre Feijóo e o Festival Internacional de Cine Independente, OUFF, en Ourense, a 35 quilómetros; o CeMAC, Curso de Verán de Extensión Cultural da Fundación Carlos Casares e a Vicerreitoría do Campus de Ourense-Universidade de Vigo, en Celanova, a 9 quilómetros; a Fundación Carlos Velo, en Cartelle, a 12 quilómetros; e o Filmes do Homem, Festival Internacional de Documentário, o Espaço Memória e Fronteira e o Museu de Cinema Jean-Loup Passek, en Melgaço, a 51 quilómetros, e, a 110, os Encontros de Cinema de Viana do Castelo. Unha xeral situación estratéxica que constitúe un valor engadido a prol da proposta.

O proxecto, no marco da tradicional interdependencia entre a cidade e o campo, participa da idea de que a construción de Europa non é posible sen os habitantes do mundo rural, mais tamén de que a recuperación e revitalización do rural non pode xa vir só da man da renovación do sistema agropecuario, ou en todo caso non totalmente, e que a creación de estruturas culturais diversas é o que o pode dotar de sentido.

Así mesmo, a proposta conta co visto e praxe e o apoio de personalidades e institucións diversas da cultura e o mundo universitario de Galicia e Portugal.

No acto de entrega da memoria, o máximo rexedor do concello de Ramirás manifestou a súa idea de aloxar no edificio un museo etnográfico e a preocupación por dispor dun espazo para os ensaios do grupo folclórico, preguntou quen

era María Agra² e, ante os argumentos expostos desde a autoría do proxecto, prometeu elevar este a instancias superiores de carácter provincial. E ficou, así mesmo, de dar unha resposta que, malia as tentativas comunicacionais da parte solicitante, a día de hoxe -dous anos despois- non se produciu.

Bibliografía

Del Molino, Sergio (2016). La España vacía. Viaje por un país que nunca fue. Madrid. Edit. Turner.

Cerdá, Paco (2017). Los últimos. Voces de la Laponia española. Logroño. Edit. Pepitas de calabaza.

2. María da Concepción Agra García, a miña nai, neta de Concepción Yáñez, sobriña de Rogelio García Yáñez, prócer fundador coa a súa muller, Pilar Martínez-Morás, deste grupo escolar, e filla de María García Yáñez e José Agra Viña, director do proceso construtor do edificio e primeiro mestre antes de ser represaliado polo novo réxime dada súa adscrición republicana.

Crónica dunha experiencia didáctica Da Literatura ao Cinema: Do Conto á Película pasando polo Guión

Introdução

Da Literatura ao Cinema: Do conto á película pasando polo guión

A adaptación cinematográfica dun relato literario constitúe sempre unha operación complexa: a de trasvase de linguaxes. Trátase de trasladar unha historia suxeita a unhas determinadas leis narrativas a outra forma de relato; ou, invertindo os termos, de converter unha determinada forma de relato nunha historia suxeita a unhas leis narrativas diferentes. Sobre este estimulante e complexo xogo, susténtase a presente actividade, Da Literatura ao Cine, que ten o obxectivo principal de establecer as relacións existentes entre as linguaxes literaria e cinematográfica.

Desenvolvemento

Secuencia da actividade

Recibido o material informativo da proposta (contendo as características da actividade, as súas fases e duración, o marco espazo-temporal no que esta se leva a cabo, auditorios, reprodución do conto, breve cuestionario que atinxe a este e ao filme, nota crítica, sinopse, ficha técnico-artística, recoñecementos e galardóns obtidos, etc.), os centros proceden a inscribirse (indicando número e idade dos asistentes). Rematado o prazo de inscrición, confecciónase o calendario de traballo (onde se indica lugar, día e hora de cada acto) que se pon en coñecemento dos interesados. A seguir, a campaña Da Literatura ao Cine ponse en marcha atendendo á seguinte estrutura e metodoloxía:

* Previamente ao encontro no auditorio, as/os profesoras/es de Língua e Li-

teratura explican ao alumnado as características do acto ao que concorrerán (contidos, estrutura, duración...) e traballan na aula os aspectos temáticos e narrativos do conto escollido, ensaiando mesmo diversas posibilidades de adaptación.

* Na data e a hora sinaladas, profesorado e alumnado desprázanse ao auditorio anunciado para asistir ao acto que se estrutura do seguinte modo:

1º) Presentación e breve exposición introdutoria sobre ás características e especificidades de ambas linguaxes.

2º) Proxección do filme.

3º) Traballo en común: análise do relato literario e do filme e posta en relación de ambos.

* De volta na aula, a modo de corolario, docentes e alumnado dan unha(s) nova(s) volta(s) aos temas e cuestións tratados a propósito da relación de ambos obxectos narrativos.

Algunhas consideracións

Tanto telefónicamente, no momento da inscrición, como posteriormente por escrito, infórmase aos docentes de que o resultado didáctico da actividade (a capacidade participativa dos asistentes, o goce dun xogo do que se posúen tanto regras como información, o nivel de coñecemento adquirido, etc.) será directamente proporcional ao traballo previo na aula. Da importancia do uso activo do material informativo recibido, da lectura comentada do conto, da resposta ás preguntas do cuestionario, tanto ás referidas aos aspectos literarios (antes) como aos cinematográficos (de volta na aula), da formulación de novas cuestións a partir destas...; en definitiva, de que o achegamento ao relato literario é requisito indispensable para obter os mellores resultados no posterior encontro co filme e o subseguinte traballo colectivo na mesma sala de proxección na que, baixo a orientación do director da actividade, se establecen as relacións entre a adaptación cinematográfica resultante e o texto literario do que esta parte, observando en detalle e polo miúdo a operación de trasvase de linguaxes e os procedementos retóricos empregados para a realización desta. Ou dito doutro xeito: sen o cumprimento de todos os enunciados requisitos previos, a segunda fase da actividade non funciona.

E custará traballo crelo, mais -malia todas estas advertencias- en cada unha das edicións hai sempre máis dun centro que asiste á cita sen os deberes feitos, sen o acordo cumprido do traballo previo, que comparece co seu alumnado como quen leva as ovellas ao matadeiro. Algo fácilmente perceptible xa desde o primeiro momento do encontro, o que obriga a facer ese traballo de modo comprimido no propio espazo da proxección roubándolle tempo ao resto do acto. E xa nada é igual ao previsto, nin para o condutor da actividade, nin para os asistentes; estes descubren in situ a súa carencia informativa: non saben a que foron alí; o filme non dura hora e media, nel non hai tiros, persecucións, pelexas, nin bos nin malos, co que nada lles cadra, experimentando a decepción e a contrariedade de se sentiren estafados; e no binomio que en consecuencia nace -tempo escaso-información excesiva-, ao alumnado non lle dá para asumir cabalmente os sentidos do proceso. Así, sementada a confusión, a xestión do tempo teóricamente dedicado ao traballo participativo de interrelación da peza literaria e a cinematográfica convértese nunha loita contra o reloxo e nunha tortura, tanto para o condutor do acto como para o alumnado. E como, ante estas coxunturas, hai sempre a tendencia á procura de culpables, óptase

pola solución máis fácil: o recusamento da mensaxe e a condena a morte do mensaxeiro.

Conclusão

Esta experiencia pedagóxico-cultural foi levada a cabo en numerosas ocasións. Sempre deseñada, organizada e producida desde Ábrago Filmes, e por dúas veces contou con axuda externa: unha pequena subvención da Dirección Xeral de Política Lingüística e o total financiamento da Deputación da Coruña. E aínda que aquí está referida ao conto *O pai de Migueliño*, do libro Cousas, do grande polígrafo galego Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, noutras oportunidades levóuse a cabo, seguindo a mesma metodoloxía, con outros relatos literarios e as súas respectivas adaptacións cinematográficas de outros autores importantes das Letras Galegas. Concretamente, con *O vello que quería ver o tren / O desexo*, de Rafael Dieste / Miguel Castelo, e *A caixa do morto / O cadaleito*, de Anxel Fole / Enrique R. Baixeras. Os tres escritores, Castelao, Dieste e Fole, están no currículo escolar, o que ten axudado a que a proposta tivese unha mellor resposta dos centros, un resultado que mellorou considerablemente cando se produciu o feito casual da celebración dalgunha efeméride dos seus autores literarios, caso do Centenario do nacemento de Castelao (1986) e a dedicación da Festas das Letras Galegas a Dieste (1995). Por outra parte, se ben se considera que os destinatarios máis adecuados pertencen a grupos de idade entre 12 e 16 anos (Educación Secundaria Obligatoria), a actividade tense celebrado con colectivos máis novos con mellores resultados debido á súa maior curiosidade e menor contaminación audiovisual.

Bibliografía

Baldelli, Pio. 1966. EL cine y la obra literaria. La Habana: ICAIC.

Bazin, André. 1999. ¿Qué es el cine? Madrid: Rialp.

Company, Juan Miguel. 1987. El trazo de la letra en la imagen. Madrid: Cátedra.

CiNEMAS

CINEMA | EDUCAÇÃO | INVESTIGAÇÃO

ANÁLISE FÍLMICA

Documental e ficción: Algunhas consideracións arredor dunha falsa polémica

Documental e ficción non son dous modos cinematográficos antagónicos. O documental non é por definición a verdade e a ficción a mentira. Tan verdadeiro como mentireiro poden ser o un como o outro. Certo e falso non son conceptos que determinen a pertencencia exclusiva a un modo cinematográfico concreto. Un filme documental como un filme de ficción poden contar tanto verdade como mentira. Documental e ficción son sinxelamente dúas maneiras diferentes de contar, dous rexistros narrativos distintos de se achegar á realidade.

A polémica que circula nestes días en certos círculos cinéfilos e de afeccionados ao cine por causa do impacto orixinado pola estrea de *As bestas*, que mesmo semella ser a gañadora do Goya antes da celebración desta convocatoria, trouxo á actualidade esta diatriba, ao tempo que exhumou o filme documental, *Santoalla*, cuxa dramática anécdota inspirou a fita de ficción que estes días circula con éxito por diversas salas do país.

Un tempo despois de ter realizado un extenso percorrido polo mundo coa súa caravana, os súbditos holandeses Martin Verfondern e a súa compañeira Margo Pool, decidiron afincar en Santoalla do Monte, pequena aldea en trance de desaparición do concello ourensán de Petín, que tiñan visitado con anterioridade. Nela pasarían o resto da súa vida e levarían a cabo o seu proxecto de restauración de vivendas ruinosas e de agricultura ecolóxica e sostible. Mais, a súa idea vese contrariada pola realidade e a súa vida convértese nun pesadelo.

Santoalla (2016, Andrew Becker e Daniel Mehrer) conta as particulares relacións que se estableceron entre a parella holandesa e os seu veciños, única familia do lugar. O desacordo entrambas partes a causa da diferente opinión sobre o destino dos montes comunais levou á desconsideración e o acoso dos primeiros residentes cara a Verfondern, quen acaba desaparecendo un tanto

misteriosamente até que o casual achádego do seu cadaver, cinco anos despois das súa infrutuosa procura, confirman a sospeita de asasinato que en silencio viña mantendo Margo. O filme, nomeadamente relatado en primeira persoa, inclúe, ademais das declaracións dos tres integrantes da familia veciña (Jovita, Juan Carlos e Julio), a presenza muda e ameazante de Manuel Rodríguez-O Gafas, o patriarca familiar, ao tempo que conta co impagable material de arquivo dos diferentes fragmentos videográficos que a parella holandesa viña gravando sobre a súa vida no lugar desde a chegada a el en 1997.

As bestas (2022, Rodrigo Sorogoyen), mantén un punto de vista narrativo “obxectivo” (denominación cinematográfica) e alterna situacións de ambas partes do litixio, ao tempo que mostra as relacións tensas existentes elas, así como as reiteradas provocacións e o incesante fustigamento que Xan (Juan Carlos) exerce sobre Antoine (Martin), acompañado do xeral desprezo dos outros integrantes Carmen (Jovita) e Loren (Julio) mantén tamén cara a Olga (Margo), accións que, por motivos obvios, *Santoalla* tan só pode mostrar maiormente a través do relato de palabra. Polo demais, ambos filmes están a contar o mesmo. Que máis ten que a parella sexa holandesa ou francesa, que importancia reviste para o desenvolvemento da historia que os nomes dos personaxes sexan uns ou outros; mesmo que na ficción apareza o personaxe da filla da parella (que no documental non intervén) e non apareza o do patriarca. Modifica o sentido da historia que a causa da lideira sexan os montes en man común ou contaminación eólica, que o asasinato fose por estrangulamento (significativo eco das imaxes documentais da rapa do limiar da fita de ficción) ou por disparo de arma de fogo? Non se están a contar, tanto no filme español como no norteamericano, os temas que transpiran nos sucesos reais acontecidos? Non se perciben en ambos os dous filmes os lances do despoboamento rural, dun trabucado sentido da propiedade, do odio e o desprezo ao diferente, da xenreira contra os de fóra, da maledicencia, das complexas e dificultosas relacións de certo paisanaxe rural con seu medio natural, do orgullo malentendido, do egoísmo, a cobiza e o individualismo desenfreados, da envexa insán, do costume do can do hortelano, da miseria mental e, en suma, da incultura? Daquela, que fai, como sosteñen algúns, que *Santoalla* sexa mellor filme do que *As bestas*? Por contaren coa presenza dos protagonistas reais?

Por que un numeroso público concede especial valor a filmes que anuncian estaren baseados en acontecementos reais? Xa foi dito: un filme documental non conta necesariamente a verdade e un filme de ficción a mentira. Por que, falando de cine, hai unha chea de persoas que se expresa con termos antagónicos como curtametraxe / película, película / documental? Acaso unha curta e un documental non son películas?

Se cadra esta polémica, á que xa fixo referencia hai uns días a realizadora Cristina de la Torre (coordinadora da produción do documental que nos ocupa), teña a utilidade de nos cuestionar todos estes desaxustes expresivos que sementan a confusión ao falar de cine.

Certo que as diferentes metraxes, rexistros de observar a realidade, xéneros cinematográficos non definen nin garanten a calidade dos filmes. Hai curtas magníficas e longas infames, documentais soberbios e ficcións detestables. E viceversa. Debémonos congratular de poder colixir que *Santoalla* e *As bestas* -filmes de longa metraxa, de carácter documental e de ficción- sexan dúas propostas valentes e atinadas.

Luís García Berlanga: Breve ollada a un autor cinematográfico singular

Introdución

Luís García Berlanga

Breve ollada a un autor cinematográfico singular

Fillo de José García-Berlanga, terratenente, e de Amparo Martí, de familia modesta, Luis García Berlanga nace en Valencia en 1921. Despois dunha infancia feliz xogando na rúa, a súa primeira mocidade, como a de moitos outros mozos, estivo atravesada pola circunstancia da contradición. Profesa a ideoloxía falanxista que o leva a pertencer á FET y de las JONS (Falange Tradicionalista Española y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista), partido único do franquismo, o que equivale a dicir o único partido legal da Ditadura. Posteriormente ingresou na División Azul para salvar ao seu pai da persecución á que foi sometido polo seu cargo de gobernador civil en Alacante durante o período republicano. Despois de anos de dúbidas, o seu paso por Dereito e o abandono dos estudos de Filosofía y Letras que acababan de comezar, descobre a mediados dos anos 40 a súa verdadeira vocación: o cine. En 1947 supera a proba de acceso no Instituto de Investigacións e Experiencias Cinematográficas de Madrid. Alí coñece a Juan Antonio Bardem con quen sintoniza e inicia as súas primeiras colaboracións: a práctica *Una guerra de otro mundo* (na que tamén participan Agustín Navarro e Florentino Soria) quen, con *El circo* (só), se gradúa en 1950. O seu salto á profesión ocorre decontado: no ano seguinte ocúpase da realización da súa primeira longametraxe, *Esa pareja feliz*, que codirixe con J. A. Bardem, con quen xa establecera unha sólida amizade, até o punto de fundar unha produtora, Altamira.

Esa pareja feliz (1951)

Como moitas outras mulleres da época, Carmen participa en concursos radiofónicos. Un bo día recibe a noticia de que gañou o chamado “A parella feliz”. O seu matrimonio con Juan por fin vai ver superada a súa axustada situación económica. Mais durante vinte e catro horas reciben un remuíño de agasallos e convites que acaban por lle complicar a vida, sobre todo ao marido, dado o horario intempestivo da súa función de electricista nun estudo cinematográfico.

Comedia tradicional que observa con enxeño as contradicións da vida e aproveita as continxencias que se adoitan producir tras da cámara, situacións absurdas e chocarreas ás que nunca acceden as espectadoras.

Esta primeira colaboración no IIEC continuou no territorio do guión até 1953, data na que ambos emprenden camiños diferentes: a comedia e a sátira mordaz e o drama, respectivamente, xéneros que sempre acompañan coa denuncia das inxustizas sociais.

Bienvenido Mister Marshall (1953)

Coa presenza de J.A. Bardem e Miguel Mihura, entre outros, no guión, a historia relata as esperanzadas expectativas das forzas dunha pequena localidade castelá ante a visita dunha embaixada do corpo diplomático dos EUA. Consideran que a teñen que impresionar para aproveitar os beneficios do Plan Marshall e prepáranse para dar unha imaxe que responda ao cliché da ollada estranxeira sobre a realidade española. Nervosos e emocionados, algúns dos dirixentes locais imaxinan nos seus soños como se han desenvolver os acontecementos da visita, pero nada acontecerá como contemplaban nas súas delirantes fantasías oníricas.

As características da produción -tratábase dunha película por encargo- impuxeron a presenza de Lolita Sevilla, copleira da época. Lonxe de a rexeitar, Berlanga integrouna á perfección na historia e obtivo da cantora o resultado desexado. Até o punto de lle encomendar a interpretación da tonada “Coplilla de las divisas”, unha das máis coñecidas e celebradas do cinema español e unhas intervencións faladas, tan lacónicas como divertidas. Tanto como a alocución do alcalde (Pepe Isbert) desde o balcón da casa consistorial.

A vestimenta do humor non agocha a carga de profundidade que a historia leva consigo sobre as relacións que a España franquista, precisada dun recoñecemento internacional, mantiña no seu momento cos EEUU. Premio á mellor comedia e mención ao mellor guión no Festival de Cannes, o filme viu retirado un plano (a bandeira estadounidense levada pola auga nun rego) para a súa estrea comercial. Grande éxito na súa época, a película volvéuse estrearse dúas veces, na primeira e na segunda década deste século.

Novio a la vista (1954)

Unha vez máis coa colaboración de Bardem no guión, remóntase a principios do século pasado para contar unha historia de amor incomodado, onde unha moza casadeira é levada pola súa nai a unha praia de moda para establecer unha relación cun futuro enxeñeiro, mentres ela só pensa no rapaz do que está namorada, dedicado no tempo de verán a preparar os exames de setembro.

O filme pon en cuestión os costumes sociais da época e ridiculiza o comportamento masculino con graza desbordante, incluíndo situacións peripatéticas como o xogo da guerra que venerables anciáns escenifican con toda seriedade como se fosen nenos.

Calabuch (19)

Un ancián inxenuo e amable aparece un bo día nunha pequena vila costeira do Mediterráneo español e decontado se integra e gaña o aprezo e o agarimo dos seus acougados e pacíficos habitantes. Persoa voluntaria e entregada, realiza diversos traballos e ocupacións. A súa intervención na preparación dun foguete para as festas leva á vila a vencer á localidade veciña no concurso de fogos artificiais. As noticias na prensa sobre o resultado do trofeo revelan a verdadeira identidade do descoñecido.

Coa colaboración de Ennio Flaiano no guión, Guido Guerrini na música e a presenza do británico Edmund Gwenn e a italiana Valentina Cortese no elenco, o filme afástase na súa historia e tratamento da liña de causticidade iniciada nos seus traballos anteriores. para, no trasfondo da Guerra Fría, mostrar a solidariedade e o pacifismo inxenuo dos habitantes dunha comunidade abondo beatífica.

El jueves, milagro (1957)

A pequena vila de Fontecilla vive un presente deprimido. O seu balneario, famoso e ateigado noutros tempos, perdeu a súa capacidade para atraer xente, e a agricultura non abonda para manter o lugar. Preocupadas, as forzas vivas xúntanse e deciden poñer en marcha unha estratexia que axude a recuperar os vellos tempos: organizarán unha aparición milagrosa. tendo en conta a asombrosa semellanza que garda o empresario da comunidade coa imaxe de San Dimas, o bo ladrón, que se conserva na igrexa parroquial. Pero o plan vese frustrado e finalmente a “realidade” irá máis aló do que a ficción.

Escrita en colaboración con José Luis Colina, a historia mostra a vida dos pequenos pobos da España da posguerra, a súa estrutura social e a monótona vida dos seus habitantes que ven as crenzas relixiosas como o seu particular motivo de esperanza. Contada con graza satírica e coa ironía habitual, o seu eixo narrativo vira arredor da alianza da igrexa co poder político para fins económicos, punto de vista crítico que –pola intervención da censura- entra en contradición co desesenlace, tan grato como inverosímil.

Coproducida con Italia, conta coa música de Franco Ferrara e coa participación de moitos dos intérpretes habituais, así como coa presenza de Paolo Stoppa e o estadounidense Richard Basehart. Para a súa estrea sufriu incontables cortes (engadidos despois) e un final imposto que nunca foi corrixido. Malia todo -ou precisamente por iso-, o filme foi premiado ao ano seguinte (1958) na Semana de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid (precedente da Seminci). Berlanga contou en máis dunha ocasión ter recibido do relixioso Pai Garau, da Junta de Calificación, un libriño de 200 páxinas de correccións, feito que, sen perder a súa visión traxicómica da vida, o levou a propoñer que o censor figurase nos créditos. como coguionista. Segundo as estatísticas, este título é, de todos os do director valenciano, o que menos rendibilidade económica obtivo.

En 1959 Berlanga comeza a súa primeira colaboración co escritor Rafael Azcona no guión de *Se vende un tranvía*, dirixida ese mesmo ano por Juan Estelrich para “Los picaros”, serie de televisión que nunca se chegou a facer. A súa cooperación continuou nos anos seguintes e de tan frutífera alianza naceron guións mellor elaborados e cunha estrutura máis sólida que os anteriores, dando lugar a títulos como *Plácido* (1961) e *El verdugo* (1967), considerados as dúas pezas mestras da obra do cineasta.

Plácido (1961)

Chega o Nadal e, con el, a mala conciencia: as señoras de boa familia dunha vila de provincia organizan unha campaña solidaria para que os desvalidos poi-

dan cear a Noiteboa nas casas de familias adineiradas. No desfile da campaña “Siente un pobre a su mesa” -título orixinal desbotado pola censura-servirá, co seu moto-carro, Plácido. E a súa tarefa converterase nun pesadelo polos reiterados atrancos burocráticos que eivan as súas reiteradas tentativas de pagar a primeira factura do vehículo, a súa modesta ferramenta de traballo.

Un retrato demoledor da España franquista, no que aflora todo un compendio de perversións da sociedade da época e que, por extensión, constitúe un golpe á concepción da caridade en detrimento da xustiza, e unha caricatura feroz do fariseísmo e a hipocresía. Se cadra, formalmente, á marxe do espléndido traballo de todo o reparto e da acabada coralidade da posta en escena, salienta a precisa interacción das diferentes partes, cuxo cumio se sitúa na medida secuencial da cabalgata.

Mentres obtivo o beneplácito xeral da crítica, o recoñecemento do público a este filme chegoulle con certo retraso. Ese mesmo ano foi nomeado ao Óscar á mellor película de lingua estranxeira e, ao ano seguinte, seleccionado na S.O. do Festival de Cine de Cannes.

El verdugo (1963)

Empregado nun tanatorio, José Luis espera emigrar a Alemaña para traballar como mecánico, conseguir estabilidade e poder así casar. Collido nunha situación comprometida coa súa moza, o pai desta precipita o matrimonio. O primeiro bebé non tarda en chegar e a situación económica da parella complícase. A piques de se retirar da súa profesión de verdugo, o seu sogro tenta convencer a José Luis de que solicite a súa praza, para así poder acceder á compra dun piso de protección oficial. Despois de reticencias e dúbidas, José Luis acaba aceptando convencido pola chegada da inmediata seguridade económica á familia e os argumentos disuasorios do seu sogro sobre o seu medo; raro será que xurda a oportunidade de ter que exercer un cargo tan degradante e noxento.

Coproducido con Italia, o filme conta coa participación de Ennio Flaiano no guión, a fotografía de Tonino Delli Colli e a presenza de Nino Manfredi no elenco. Máis aló da súa condición de alegato contra a pena de morte, é un retrato aceirado dos tempos máis sórdidos do franquismo e, unha vez máis e dun xeito xeral, da hipocresía, a facilidade para afastar a mirada do que non se quere ver, do alto prezo da liberdade, a proximidade do horror no medio dunha aparente situación de normalidade, a perda da dignidade, así como a loita desigual e a indefensión do individuo fronte á sociedade establecida, constante esta na filmografía berlanguiana.

Curiosamente, non foi este o proxecto que recibiu máis rexeitamento por parte da censura. Porén, posteriormente, nos momentos previos á súa proxección na Mostra de Venecia, o embaixador de España en Roma, tras dun pase privado, intentou desesperadamente impedila. A obtención do Premio da Crítica Internacional neste certame e a concesión a Enma Penella do Premio á Mellor Actriz, contribuíron á súa estrea nas salas. Recoñecida internacionalmente, *El verdugo* está considerada unha das mellores comedias negras de todos os tempos.

Logo do éxito destes dous títulos e unha pausa de catro anos, ante os atrancos da censura, Berlanga entrou nos anos 70, de mutuo acordo con Azcona, nun novo territorio temático, onde a muller e os seus enigmas, o erotismo, a misoxinia e certos aspectos da soidade masculina protagonizan a historia, unha deriva que xa se nota timidamente en *La boutique*, en 1967, o único ano no que dirixiu dous filmes.

La boutique (1967)

Un matrimonio novo vive nun desacordo permanente. Mentres el, dedicado aos negocios, divírtese entre carreiras de coches e amoríos, ela morre aborrecida, até o punto de finxir unha grave enfermidade para demandar atención. El, abrumado polo sentimento de culpa, agasállaa cunha pequena tenda de moda.

Rodada integramente en Arxentina (alí titulada *Las pirañas*), con sóa presenza española de Sonia Bruno no elenco, os seus resultados non se corresponden coa prometedora trama argumental da que parte. A historia, afastada do mundo dos seus autores, carece tamén da súa habitual ironía sutil e do seu humor corrosivo, aínda que inaugura a faceta misóxina confesa do director. A proximidade no tempo da anterior produción e o traballo cun equipo totalmente descoñecido son se cadra as razóns deste pouco satisfactorio resultado. Azcona e Berlanga abordarán con maior profundidade esta deriva temática nun próximo título: *Tamaño natural*. Pero antes terán a oportunidade de volver a unha das súas habituais comedias negras.

¡Vivan los novios! (1973)

Despois dun longo moceo, Leonardo e Loli deciden non atrasar máis a súa voda, para o que el, empregado de banca, viaxa desde Burgos, acompañado da súa nai, até a Costa Brava, onde a noiva ten unha tenda de souvenirs. Volvendo de madrugada dunha salvaxe despedida de solteiro, atopa a súa nai morta. O inesperado suceso causa preocupación entre os noivos e a familia, e para evitar un longo aprazamento da cerimonia polo prolongado loito da época, deciden agachar o corpo. A ansiedade pende sobre os implicados e nada sairá xa como tiñan pensado.

A película foi seleccionada polo Festival de Cannes. Porén, o público español non lle concedeu o seu favor e unha crítica miope non foi quen de ver os trazos incisivos deste gravado dunha España patética e provincial, conturbada por complexos, incapaz de chegar á altura europea da época.

Tamaño natural (1974)

A monótona vida dun dentista parisiense de alto nivel, decepcionado polas súas experiencias amorosas, vese alterada tras recibir o envío do encargo dunha boneca de dimensións humanas, coa que inicia un xogo privado que o acaba por levar a situacións que non tiña imaxinado, onde un progresivo afastamento da realidade cobra cada vez máis protagonismo. Finalmente, o brinquedo erótico é descuberto por outros e, tras usos máis banais e menos trascendentes, abandonado.

Singular e interesante, polémico e controvertido, o filme afonda nos sentimentos da saudade, da perda e a soidade, no ensimismamento, no sentido de posesión, os ciumes..., creando así un retrato do espazo do íntimo como até o momento non se fixera. Coproducido con Francia (alí titulado *Grand Nature*), tardou tres longos anos en se estrearse en España e, a pesar de ser moi celebrado, o seu xeneralizado fracaso comercial desanimou aos seus autores a seguir nesta liña temática, na que moi posiblemente terían conseguido o máis difícil aínda.

O limiar dos 80 supón o regreso do director ao seu modelo característico do coral e á construción simultánea e ininterrompida de situacións, como é habitual relacionadas coa nosa forma de ser, a esencia do español, aínda que agora máis directamente vinculadas a consecuencias e repercusións do réxime ditatorial. Nunha sorte de superación, a parella de escritores e amigos dá un

paso adiante e sitúa os efectos dos vicios e as perversións noutro estrato social, escenificando con humor rebordante e éxito os trucos e habilidades dos que gozan dos privilexios da súa filiación política, así como os que tamén aspiran a gozar deles. Así escribiron *La escopeta nacional*, que conseguiron poñer en pé grazas á providencial alianza do produtor Alfredo Matas (InCine, Jets Films).

La escopeta nacional (1978)

Un comerciante catalán, fabricante de porteiros automáticos, viaxa a Madrid para participar nunha cacería, o que lle vai permitir tratar con persoas influentes da alta sociedade. O encontro terá lugar na finca do marqués de Leguineche, oficial organizador da montería, verdadeiramente sufragada polo industrial coa idea de promocionar o seu negocio. Na compañía da súa secretaria, encuberta amante, asiste pampo ao encontro dunha morea de variopintos personaxes, cada quen cos seus particulares intereses, e vive unha chea de situacións disparatadas que van desde o equívoco e a violencia contida á humillación.

O grande éxito comercial, o primeiro da súa carreira, obtido con este retrato mordaz e acogulado de humor despregado no abano das pulsións humanas, agora apodrecidas polos longos anos da ditadura franquista, leva ao dúo de amigos-guionistas a abordar dous novos títulos: *Patrimonio Nacional* e *Nacional III*, nos que permanece o humor rebordante, a sátira e o absurdo.

Coñecidas como *A triloxía dos Leguineche*, estas tres pezas constitúen un tríptico crú da España de finais dos 70 e principios dos 80 do século pasado. Concibidas por estrita orde cronolóxica -o final de cada unha dá, na acción, paso á seguinte-, tamén funcionan como unidades independentes. E, como os filmes todos de Berlanga, posúen as características da contemporaneidade máis precisas, o que, dada a súa proximidade aos tempos adversos da ditadura, co franquismo aínda enxertado nunha boa parte da sociedade, as fai máis efectivas e meritorias.

Patrimonio Nacional (1981)

Franco morreu deixando todo atado. O, sempre vital, marqués de Leguineche abandona a súa finca nos arredores de Madrid, despois do seu longo exilio voluntario, e regresa co seu fillo e o criado deste ao palacio da capital da súa propiedade para retomar a ansiada vida cortesana. Pero o cumprimento do seu obxectivo será sistematicamente frustrado. A súa muller, a condesa de Santagón, franquista furiosa, afortalóuse e non está disposta a compartir a mansión con ninguén. Despois dun tempo de disputas, accede non sen impoñer tres condicións, que os demandantes dos seus dereitos tratan de cumprir. Pero a situación do novo réxime político non é a que esperaba o vello nobre. Inesperadamente, a morte da condesa cambia a situación, e, alegando un suposto patrimonio familiar, outros personaxes da nobreza e súbditos próximos conflúen no deteriorado edificio arredor dos seus habitantes coa aspiración de recibir a parte que lles corresponde, ignorando que as débedas xa superan os beneficios. Por cabo, unha curiosa solución permitirá aos partidarios da coroa seguir sostendo a facha.

Seleccionada na S.O do Festival de Cannes, con todo, non tivo unha carreira comercial tan exitosa como o título anterior.

Nacional III (1982)

A vida dos Leguineche deu un cambio. O palacio foi vendido e o marqués vive agora nun piso do Retiro co seu fillo. Mentres este, coa axuda do seu cómplice e

fiel criado -godalleiros eles, tal para cal-, prepara unha bandexa con produtos da terra, a “Platoespaña”, un prototipo a patentar, co que se pensa facer millonario co gallo do Mundial de Fútbol, a televisión retransmite a toma do Congreso por parte dos militares. É o 23 de febreiro de 1981. Aos habitantes todos da casa non os parece preocupar o dramático suceso, agás ao padre Calvo, partidario do triunfo do golpe. Informado por un telegrama da morte do seu sogro, o fillo do marqués decide reconciliarse coa súa muller, herdeira universal dunha respectable fortuna, e todos viaxan a Extremadura para participar nas cerimoniais fúnebres. De volta a Madrid, días despois, a parella recentemente reconciliada chega cunha grande sorpresa: unha maleta chea de billetes, produto da venda das extensas propiedades e da empresa de comercio de carne de porco. A nova misión agora é sacar os cartos do país. Despois de probar diferentes maneiras, nunha arriscada viaxe chegan a Lourdes, desde onde viaxarán a París. Na súa escala en Biarritz, a outra rama monárquica da familia recíbeos con desgana pero, unha vez coñecido o contido da equipaxe, cambian de actitude e deciden asumir o branqueo de capitais e o modo de lle tirar o máximo proveito. Pero as perspectivas electorais non se cumpren e o triunfo socialista frustra os plans do investimento fraudulento proxectado. Deciden, logo, volver á primeira opción: definitivamente, o destino será Miami. Desta viaxe, o marqués que -hai tempo vive baixo a presión da muller do criado do seu fillo, farta de ser a amante, para conseguir a condición de esposa- non fai parte, e fica a considerar se o método escollido para o transporte do diñeiro é o adecuado.

A máquina de imaxinar continúa a pleno rendemento. A capacidade inventiva dos escritores non se esgotou. O seu xenio creativo segue sendo extraordinario. Conseguidas situacións, diálogos enxeñosos, cruzamentos e superposicións de circunstancias significativas traballan aquí ao servizo deste grotesco retrato da España do momento, no que non queda títere con cabeza. Como é habitual na obra do cineasta, concibido desde o particular ao universal. E sempre con puntería certa: a corrupción en todas as súas ordes, a dobre moral, a hipocresía compulsiva, os efectos do sexo reprimido, a traizón ao propio, a forma particular de entender o patriotismo, a fraude como bandeira... Nada queda fóra, nada se desperdicia.

Logo dunha pausa de dous anos, Berlanga e Azcona retoman un vello proxecto aparcado case que unha década. Sistemáticamente recusado pola Comisión censora de Guiones del Ministerio de Información y Turismo desde os anos 50, baixo títulos diferentes e novas correccións, é abandonado polos seus autores, que o recuperan nos 70 para por cabo conseguir levalo adiante en 1984. Así, logo desta alongada espera, *La vaquilla* encontra a súa oportunidade, tamén coa produción executiva de Alfredo Matas.

La vaquilla (1985)

Situado no tempo da chamada “guerra civil”, conta o episodio das lideiras na fronte de batalla entre os dous bandos por unha novilla inocente. Na liña de Aragón, unha pequena localidade vai celebrar as súas festas patronais, tourada incluída. Decatado, un grupo republicano infiltra no lugar facéndose pasar por soldados do bando deles. A súa intención é capturar o animal para sacrificalo e amansar a fame. Neste intento terán que se levar co inimigo, participar en actos relixiosos e realizar accións contra os seus principios, o que dará ocasión a situacións contraditorias e non poucos e diversos disparates.

Dotado dunha trama interesante e dun bo guión, cun axeitado e significativo final, o filme mantén a recoñecida fórmula de numerosos personaxes e accións

corais ininterrompidas. E, malia ser esta a produción máis cara e con maiores problemas de rodaxe da filmografía de Berlanga, non consegue a altura das anteriores. Nesta ocasión, a presenza de novos intérpretes, estigmatizados polos seus reiterados traballos precedentes, e a sobreactuación dalgúns deles, reduce a eficacia narrativa e impide os logros antes obtidos por outros títulos, o que non imposibilita un moi celebrado éxito de público. Paradoxalmente, dalgún xeito, neste punto comeza a etapa da decadencia e da entrada do director nunha progresiva, cómoda e enganosa compracencia.

Moros y cristiianos (1987)

A última colaboración con Rafael Azcona recolle a diatriba entre o patriarca e os demais membros dunha vella familia empresaria do doce de turrón sobre a estratexia de como fomentar as súas vendas: o coñecido conflito entre a tradición dos fundadores da empresa e a máis arriscada ollada das xeracións herdeiras, máis interesadas en pular as vendas a todo prezo, aínda que sexa co estragamento dos aspectos xenuínos da mercadoría.

A exitosa fórmula narrativa móstrase aquí en claro deterioro: mesmo os intérpretes máis recoñecidos vense contaminados pola sobreactuación dos menos expertos e a acción continuada no tempo e os planos-secuencia carecen de organicidade, ordenación e estrutura efectivas.

Nesta altura, os tempos intermedios entre película e película alónganse chegando a períodos de pausa de cinco anos.

Todos a la cárcel (1993)

A celebración do Día Internacional do Preso no interior dunha prisión axunta a unha diversidade de persoas de diferentes profesións e clases sociais, pero debido á disparidade de intereses dos congregados, o sentido do acto está totalmente desnaturado. Como desnaturada, debido aos malos resultados da fórmula narrativa, está a idea -claro eco argumental de *La escopeta nacional*- de poñer en escena con humor e éxito os trucos e habilidades de quen, non querendo perder os privilexios dos que gozaban no pasado, saben adaptarse con capacidade camaleónica á nova situación, unha intención narrativa que infelizmente non trascende a literalidade do guión.

Logo deste parón, *París-Tombuctú* marca a derradeira despedida de Luis García Berlanga da creación cinematográfica.

París-Tombuctú (1999)

Decepcionado, un notorio cirurxián plástico decide quitarse a vida no seu despacho parisino pero, a pique de se defenestrar, muda de opinión e, logo de lle mercar unha bicicleta a un peregrino, prepárase para viaxar a Tombuctú. Atravesando un pequeno pobo costeiro, sofre un accidente e recibe axuda, entrando así en comunicación cunha serie de personaxes problemáticos. Nunha convalecencia chea de situacións de loucura, coñece a unha muller que, en certo modo, inflúe na súa visión desesperada e derrotista da vida.

A presenza de novo de Michel Piccoli (antes en Tamaño Natural), a recuperación do topónimo inventado, Calabuch, como escenario e a axuda do seu fillo Jorge e do escritor Gómez Rufo na redacción do guión, e a música de Bernardo Fuster e Luis. Mendo (tamén por segunda vez) son insuficientes para lle dar entidade a este relato falaz e inconexo que se converte nunha desafortunada caricatura da súa tan celebrada marca narrativa. E malia, aniñar nel a ideoloxía anarquista, o sentimento de derrota e un alento romántico e crepuscular subliñado pola

canción “A ningunha parte”, de Manolo Tena, non despegar. E tórnase nun tan ben intencionado como deslucido final dunha carreira chea de enxeño e creatividade. Un colofón que, infelizmente, ben se pode considerar unha metáfora da decadencia do propio cineasta.

E, quizais para alimentar a parte de lenda que envolve a súa vida, en 2020 filma *El sueño de la maestra*, un fragmento escrito -dise- para *Bienvenido Mister Marshall* (1957), non rodado no seu momento por motivos de censura. Unha afirmación difícil de crer tendo en conta que a Junta de Calificación non tivo acceso á rodaxe e que o tema desta curtametraxe -a pena de morte e as distintas formas de levala a cabo- nada ten que ver co fío argumental da longametraxe masacrada en 1957. En todo caso, o mellor desta última peza é o tratamento das imaxes documentais do principio e do final, reducíndose a súa parte intermedia, o groso da historia, resolta nun plano-secuencia, a unha interpretación inexplicablemente repetida, torpe e altisonante de Luisa Martín, que impide que a graza e a carga grotesca do seu guión pasen á pantalla.

Conclusión

Mais, sen dúbida, o notable interese da contribución de Luis García Berlanga á historia do cine español é ter subvertido a situación do momento, caracterizada polos seus dramas ríxidos e moralizantes, comedias folcloristas e as súas fazañas históricas apócrifas destinadas a agachar a realidade precaria e gris da época. E o seu éxito é telo feito cos mesmos compoñentes dese cinema oficial, compracente e alienante, para mostrar, cos instrumentos da sátira, a ironía e o sarcasmo, a outra cara da realidade presidida polo asoballamento da sociedade polos poderes públicos do Estado aconchegados coa Igrexa. E, con toda esa grande riqueza e sabedoría, nos entregar así algúns dos filmes mais brillantes do cinema español.

Obxectivo permanente da censura, que conseguiu sortear en máis dunha ocasión, Berlanga tamén tivo que deixar no caixón dos proxectos guiños que esta non lle permitiu converter en películas: *Los gancheros*, escrito con José Luis Sampedro, e *A mi querida madre en el día de su santo* e *La demolición*, con Rafael Azcona.

Berlanga responde ao modelo dun cineasta que reflexiona sobre o seu oficio. Afirmou que non lle gustaba teorizar pero nas diferentes entrevistas que se lle fixeron ao longo da súa vida profesional, en máis dunha ocasión fixo declaracións de grande interese relacionadas coa súa condición de cineasta.

Contaba que o seu proceso de rodaxe habitual consistía en pasar a mañá ensaiando co obxectivo de conseguir a organicidade do plano: axustando o percorrido, os movementos e as posicións dos intérpretes cos da cámara, reservando a tarde para as probas do vestiario, maquillaxe e toma de vistas.

Actores e actrices habituais dos seus filmes corroboraron as declaracións do cineasta sobre o seu particular método de dirección. Berlanga confesou que non era partidario do modelo de intérprete que o sabe todo do personaxe, senón dos espontáneos, os que trocan algunha palabra do diálogo ou o final dunha frase. Aseguraba non dirixilos: “Superviso a toma e se non me gusta, indico a súa repetición sen explicar o motivo”.

Puña a súa confianza na creación persoal, a espontaneidade e o azar. “Prefiro deixalos na incerteza e na desorientación; gabalos levaríaos a mostrar todos os seus tics, faríaos sentir seguros e repetirse”. E calificaba esta parte da construción cinematográfica como “a creación dun anaco de vida estraño, caótico,

magmático, no que a sorte sempre estivo do meu lado”. Porén, adoitaba se definir como un “fanfarrón negativo”, de tender a se quitar mérito.

A presenza de Rafael Azcona, observador arteiro da realidade, contribuíu a elevar a xa notable visión esperpéntica da vida na obra de Berlanga. A súa intervención proporcionou un plus de eficacia aos guións e contribuíu ao enriquecemento das tramas principais. “A Azcona e a min gústanos facer miserables as situacións, rompelas e distancialas no momento en que van chegar ao seu punto álxido”.

A celebración en 2021 do centenario do seu nacemento deu lugar, ao abrir a súa Caixa de Letras depositada no Instituto Cervantes, ao descubrimento da existencia do guión inédito ¡Viva Rusia!, escrito con Rafael Azcona, Manuel Hidalgo e Jorge Berlanga, filme que, de se facer, suporía a continuación da Triloxía dos Leguineche. O orixinal de “Berlanga. Contra o poder e a gloria” (Ed. Temas de Hoy, 1990), unha biografía escrita por Juan Gómez Rufo, así como un exemplar do número 465 da revista francesa L’avant-scène dedicada integramente a El verdugo, completaban este legado.

Aínda que o feito de que nalgún momento de todas as súas películas se escoite a palabra “austrohúngaro” é un asunto comentado por cantos coñecen a súa obra - “Decateime de que na miña segunda película tamén aparecera o termo natural e, como ambas funcionaran ben, polo menos para min, decidíno converter nunha palabra fetiche”, explica o cineasta-, non está claro se esta afirmación, ademais de plausible, é certa, ou se é unha réplica meditada, intelixente e humorística da aparición fugaz de Hitchcock nas súas propias. Dun xeito ou doutro, non deixa de ser unha circunstancia graciosa e celebrada e, como no caso do realizador británico, unha marca máis da peculiaridade do seu cine.

O seu xeito de (re)presentar a realidade, de construír as ficcións, levou ao uso do termo “berlanguiano” para se referir a situacións reais que participan de similares características. Cada vez máis espallada, esta expresión foi por cabo aceptada pola RAE rematando o ano 2020. O xornalista Miguel Ángel Villena, quen se ocupou con detalle da obra do cineasta, resumíuna como “unha situación entre o trágico e o grotesco que, malia que pareza absurda, ocorre na realidade.”

Bibliografía

Hernández Les, Juan Antonio, Hidalgo, Manuel 1981. El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga . Madrid. Anagrama

Castro de Paz, José Luis, Zunzunegui, Santos , 2021 Furia española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2020), cineasta. Valencia Institut Valencià de Cultura/, Madrid. Filmoteca Española

Alegre, Luis, 2020 ¡Hasta siempre, Mr. Berlanga! Madrid. Random Comics

Ingmar Bergman, entre a literatura e o cinema

Introdución

Entre os moitos cineastas que adoitan acodir á súa biografía como fonte de inspiración para os seus filmes, se cadra sexa Ingmar Bergman Upsala, 14 de xullo de 1918 - Fårö, 30 de xullo de 2007 o que de maneira máis profunda e intensa o teña efectuado. Dun modo máis indirecto ou claramente evidente, as pezas todas que conforman a súa obra nótrense do alimento da súa propia andaina vital. Fóra de toda dúbida están *Fanny y Alexander* (1982) ou *Sonata de Otoño* (1978), mais non o son en menor medida títulos como *Un verano con Mónica* (1953) e *Fresas salvajes* (1957), ou mesmo *El séptimo sello* (1957) por moito que a súa historia aconteza nun marco temporal moi anterior aos días do autor, por tan só citar algúns exemplos entre os seus trinta e seis títulos. Bergman botou man das súas vivencias, tanto como materia argumental para o desenvolvemento das súas historias como, para con estas, indagar na condición humana. As orixes, a idea de Deus, a morte e o máis alá son os principais soportes temáticos nos que, dun modo xeral, se sustenta a obra do cineasta sueco. A partir de aquí, Bergman abre un amplo abano de temas e argumentos que dotan de entidade e inconfundible identidade a súa extensa filmografía.

Alén das súas memorias, *La linterna mágica* (1987), e dos guións que dan orixe aos seus filmes, a obra literaria do cineasta está tamén chea de referenzas autobiográficas. Así, en *Imágenes* (1990) efectúa un percorrido pola súa obra no que evoca procesos e situacións das rodaxes, refere a relación que mantén con cada filme, aos que así mesmo analiza críticamente desde a distancia da madurez, e en *La buena voluntad* (1991), considerada como a máis importante das súas pezas literarias, retoma de modo máis explícito vivencias do seu entorno familiar uns anos antes da súa propia existencia. Sobre ela versa o

presente traballo. (1)

Un limiar, catro grandes apartados e un epílogo compoñen o corpo de *La buena voluntad*, que Ingmar Bergman escribiu en Farö, entre o 28 de outubro de 1988 e o 25 de agosto de 1991. Subtitulada como Novela dramática, a narración estrutúrase nunha asisada combinación de relato literario e guión cinematográfico, curiosa mestura da que tamén fan parte observacións persoais, así como datas e reseñas de carácter documental. Se o seu autor ocupa unha das cotas máis altas na historia do cine, a súa condición de escritor non está distante. A súa altura expositiva, a enerxía do seu potencial expresivo, tamén neste campo, poñen de manifesto que o seu oficio na literatura e no cine corren parellos. Nela Bergman glosa a figura dos seus pais no decurso dunha etapa para el persoalmente descoñecida. Un tempo no que el aínda non tiña nacido.

Desenvolvemento

Nesta andaina vital dos seus proxenitores, antes e despois do casamento, por separado e xuntos, os seus diferentes caracteres, o seu amor apaixonado, coas súas pequenas e menos cativas contendas familiares, coas súas disonancias e diferente maneira de entender a vida, que os levan a etapas de lideiras e situacións límite, Bergman deita os trazos máis salientables do carácter escandinavo, da súa familia en particular e dos seus propios conflitos internos sobre a morte, a esperanza e a fe. Todo no marco histórico das loitas xordas das distintas tendencias relixiosas polo control dos fieis e as parroquias, e os ecos da I Guerra Mundial que van chegando en forma de escaseces de alimentos e produtos de limpeza e hixiene.

Entre os documentos familiares, fotografías e outras fontes como o relato oral, por veces incompleto, das que Bergman se sirve para reconstruír este tempo protagonizado polos seus antecesores familiares e o seu entorno, está tamén o diario da súa aboa paterna, ao que fai referencia expresa:

En el diario de mi abuela paterna, que es bastante esporádico, hay una anotación el 14 de septiembre de 1912: Henrik de visita con su novia. Ella es extraordinariamente hermosa, él parece contento. Por la noche visita de Fredrik Paulin. Habló de viejas desavenencias. Fue inoportuno y Henrik se puso triste. (pax. 140)

Bergman revela en máis dunha ocasión no percurso do seu relato o método que emprega para (re)construír ese tempo pretérito por el non vivido. Se cadra a que sigue é unha das máis significativas:

Esto no es tampoco una crónica sujeta a estrictas exigencias de dar cuenta de la realidad, esto no es ni siquiera un documento. En mi infancia había en las revistas una especie de imágenes que consistían únicamente en cifras y puntos. Uno tenía que trazar líneas entre los puntos con un lápiz. Poco a poco aparecía un elefante, o una bruja, o un palacio. Yo dispongo de noticias fragmentarias, narraciones cortas, episodios aislados, estos son los puntos numerados. Trazo mis líneas con la, tal vez, vana esperanza de que surja un rostro. ¿Tal vez lo que diviso es una verdad sobre mi propia vida? ¿Por que, si no, me empeño con tanto afán? El viejo reloj de mi padre hace tictac infatigablemente en su soporte sobre mi escritorio, me lo llevé de

1. *La buena voluntad* vén de ser recentemente publicada en España (29 de marzo de 2021), cunha magnífica tradución ao castelán de Marina Torres, por Fulgencio Pimentel, S.L., nunha moi coidada edición (ISBN 9788417617561; 448 páxinas).

su mesilla de noche cuando murió, una tarde de finales de abril de 1970. El reloj hace tictac, tiene casi cien años. Un día se paró inexplicablemente. Yo me sentí angustiado, me imaginé que mi padre desaprobaba lo que escribía, que declinaba esta tardía atención. Por mucho que atornillé, sacudí, hurgué y soplé, no hubo forma de que el segundero se pusiera en marcha. El reloj quedó depositado en una casilla aislada del escritorio, fue un pequeño divorcio. Yo iba a echar de menos el pulso del tictac y la discreta advertencia de que los días están contados. Y mientras, el reloj en su casilla, reflexionando. A la mañana siguiente abrí el cajón y miré, pero sin esperanza ninguna. El reloj marchaba con toda su alma. Tal vez fuera un buen augurio. Cuento esto como un episodio que podría hacer sonreír a otros. Yo, sin embargo, estoy serio. (pax. 165, 166)

Como en todo proceso de ficcionar o biográfico, Bergman convierte a persoas en personaxes. E a través das súas intervencións faladas fornece a información que el posúe sobre outros menos coñecidos, facendo para isto uso tamén de personaxes episódicos reais e mesmo inventados.

ALMA: ¡Mi pobre, pequeño Henrik! Mira, Anna, qué lástima. (Señala). Esta soy yo, ya me había convertido en la “mamá gorda”, pero llevaba una pluma enorme en el sombrero. Y esta es una de las tías de Elfvik, debe ser Beda, sí, sí, es Beda, que tenía una cintura de avispa y había que ayudarla siempre a atarse el corsé. Y ese verano tuvimos, por cierto, una doncella, la vieja Riken, hay que ver las cosas que nos permitíamos entonces. Yo nunca he sabido administrar el dinero, Y Henrik, tampoco. Ya lo verás, Anna, ya. Vendí una joya de familia... Bueno, da lo mismo. Y esta es mi mejor amiga, también se quedó viuda joven. ¿Te acuerdas, Henrik, de la tía Hedvig, aquella del eccema? Era tan simpática y tan... (pax. 228 e 229)

FREDDY: ... Así pues, ya eres sacerdote, mi buen Henrik, Yo conocía a tu padre, el rebelde, el boticario. Fue uno de mis mejores amigos, ¿sabes? Aunque era mucho más joven que yo. Yo me acerco más a la edad de tu abuelo.

HENRIK: Yo, en realidad, no he conocido a mi abuelo. (pax. 232, 233)

O narrador alterna o punto de vista omnisciente co uso da primeira persoa, desde onde mesmo se implica para, nunha sorte de diálogo co lector, dar explicacións do seu proceso de (re)construción:

Ese verano el otoño llegó pronto. Ardía en las aguas de los ríos y en la oscura linde de los bosques. Por las mañanas había carámbanos en la hierba y en la pila de la bomba pintada de verde en el patio. Las noches era claras y estrelladas, sin viento. Las fogatas de madera de abedul crepitaban en las estufas de azulejos, y las lejanas cimas de Djurås y Gimmen se perfilaban nítidas. La lechuga volvía del bosque ya al anochecer y se acomodaba en el tejado del cobertizo. (pax.220)

Voy a referir ahora el altercado que no tardará en estallar entre Anna y Henrik. Aquí, precisamente, en este ruinoso invernadero de palmeras convertido, por un capricho, en casa de Dios y, por otro capricho, arruinado de nuevo. Siempre es difícil rastrear la verdadera causa de un conflicto. El origen y el estallido son, además,

rara vez idénticos (como ocurre con el lugar del crimen y el lugar del hallazgo). Uno puede imaginar bastantes posibilidades, tanto irreflexivas como fundamentales. Se trata de hojear y especular, esto es un juego de sociedad. ¡Vamos allá! Hay, sin embargo, dos hechos claros. En primer lugar, asistimos al primer enfrentamiento desgarrador entre nuestros dos protagonistas. En segundo lugar, Lutero tiene razón cuando dice que a la palabra que ha echado a volar no se la puede agarrar del ala. Y eso significa que ciertas palabras no pueden retirarse jamás, y tampoco perdonarse. Palabras así van a cruzarse en la confrontación que se describirá a continuación. En realidad yo no sé, como es natural, casi nada de lo que ocurrió ese viernes por la tarde en la ruinosa iglesia de Forsboda. Recuerdo únicamente unas palabras de mi madre: Era la primera vez que estábamos en la capilla y de repente nos enfadamos. Creo recordar que rompimos nuestro amor y nuestro compromiso. Yo creo que tardamos mucho en perdonarnos. Y no estoy segura de que nos hayamos perdonado nunca del todo. Tal vez deba advertirse que Anna fue toda su vida muy rápida para enfadarse y aún más rápida para reconciliarse. Tenía un carácter vehemente que le era muy difícil sujetar en el corsé de la indulgencia cristiana. Henrik tenía un largo camino antes de manifestar su ira, pero cuando perdía los estribos, era de una brutalidad espantosa. Además, era tan rencoroso que casi resultaba cómico. Jamás olvidaba un agravio, aunque, con manifiesto talento teatral, consiguiera mostrar un rostro sonriente ante quienes lo herían.

Ahora empieza, pues, esta escena, y yo sostengo que empieza justo en este instante: Anna se queda de pie junto al armario del sagrario tapado, tiene la cabeza agachada y los brazos caídos. Empieza a ponerse los guantes que se había quitado para la prueba del armonio. Henrik avanza hasta el comulgatorio para arrodillarse en su manchado y raído cojín. Está de espaldas a Anna, contemplando los cristales de colores de las ventanas del coro. ¿La iluminación? ¡Dramática y rica en contrastes! El sol ha detenido su caída ante una nube colmada de nieve que se ha levantado sobre el bosque. La nube forma una pared azulgrana y la luz es blanca y despiadada, pero solo sobre una de las mitades de los rostros. La luz de ajuste sobre la otra mitad se ha apagado en gris. (pax. 268, 269)

Neste parágrafo, a sucesión de detalles de natureza diferente, nomeadamente lumínicas, fan especialmente evidente o rexistro cinematográfico da obra.

A seguir, dá comezo unha longa e ríspida discusión entre os noivos.

Tanto no narrativo como no descritivo, Bergman é claro, preciso, suxestivo... En ambos os dous casos, tanto en exteriores como en interiores, obtén logradas atmosferas:

Después de Reyes llega el frío. El humo del carbón sale verticalmente de las chimeneas, la luz del sol arde unas horas sobre el imponente montón de ladrillos del castillo, y enseguida anochece. Los niños y los gorriones andan montando bulla en la cuesta de la biblioteca Carolina, hay flores de escarcha en las ventanas, los cascabeles de los caballos que arrastran los trineos suenan de modo estridente. (pax. 161)

La escena representa el cuarto de estudiante de Henrik sin gente y sin movimiento. La puerta se abre y Henrik entra de espaldas. Maniobrando con su baúl forrado de chapa para hacerlo entrar por la puerta. Todo está fuera de su sitio y puesto en la mesa, las sillas, el suelo. Empieza a hacer el equipaje sin sistema y sin ganas. Finalmente se sienta en el suelo, enciende la pipa y apoya los codos en las rodillas. Así, en esta posición, permanece bastante rato.

De repente, surge Anna en el hueco de la puerta. Detrás de ella, la estrecha y sucia ventana de la calle, iluminada por el sol. Va vestida de luto, el pelo recogido bajo el gorrito, la gasa palidece el rostro y oculta la mirada.

HENRIK (sigue sentado): Casi me asusto.

ANNA (sigue de pie): ¿Te asustaste?

HENRIK: Estaba pensando en tí.

ANNA: Y de pronto estoy aquí.

HENRIK: Es como un sueño.

ANNA: Quiero darte una cosa.

Ahora está dentro de la habitación. Cae de rodillas a su lado. Busca en el pequeño bolso de seda negra. (pax. 200, 201)

Nesta particular maneira de inserir tamén na obra reflexións sobre as persoas e circunstancias que dan lugar aos personaxes e a situacións concretas destes, así como observacións sobre as fontes de información utilizadas, o que lle permite incluír apuntamentos biográficos de interese que decide deixar fóra do relato de ficción, Bergman manifesta a súa estranxeza pola ausencia de memoria gráfica da voda dos seus pais. Unha consideración lóxica para a que non encontra doada explicación: non lle cadra que, dada a inclinación dos seus antecesores a se fotografar (no limiar, afirma ter herdado un considerable número de álbums desde mediados do S. XIX até os primeiros 70), dun acontecemento familiar importante, celebrado con grande pompa e a presenza de numerosos convidados, non exista unha soa fotografía.

Mis padres se casaron el viernes 15 de marzo de 1913 en la catedral de Upsala ante un gran número de parientes, amigos y conocidos. Cantó el coro de la universidad y el deán Tisell ofició la boda. Damas y guardias de honor asistieron a la ceremonia y los pajes de la novia pisotearon el velo. Después de la boda se ofreció un banquete en el gran salón del hotel Gillet. Por mucho que busco en álbumes y entre fotografías heredadas, no logro encontrar una sola fotografía de la boda. Esto es notable, teniendo en cuenta que los Åkerblom eran una familia particularmente aficionada a fotografiarse. Gran cantidad de reuniones de poca importancia han quedado perpetuadas. En nuestra casa había profusión de felices novias y apuestos novios colocadas en las repisas de las estufas de azulejos y en mesitas, pero yo no he visto nunca una fotografía de la boda de mis padres. Hay explicaciones: la más fácil es que a mi madre (a quien le encantaba guardar y pegar en el álbum) le pareciera que la novia no había quedado lo suficientemente guapa o que el traje de la novia no le sentaba bien o que, sencillamente, la joven pareja había salido con un aspecto bobalicón. Otra explicación (muy

improbable) es que se suspendiera la sesión fotográfica. Alguien que se opuso, alguien que se sintió mal, o triste, o, tal vez, enfadado sin más. Una tercera (igualmente improbable) es que el fotógrafo hubiese fallado. Que no hayan salido las fotos, simplemente, y no va a vestirse uno otra vez, con corona y ramo de novia. Esta es una insinuación inverosímil. Wennerström e Hijo, establecidos en la calle Övre Slottsgatan, eran los fotógrafos más importantes de la ciudad, y un fallo de su parte resulta impensable.

El hecho es, sin embargo, que no existe ninguna fotografía de la boda, ni en álbum ni en archivo. Yo tampoco les pregunté nunca a mis padres acerca de su boda. En general, a mis padres les pregunté demasiado poco de todo. Me arrepiento de ello, sobre todo ahora que me encuentro con lagunas importantes en el material documental. Y me arrepiento de ello en todos los aspectos. Toda esta indiferencia y falta de curiosidad. ¡Tan estúpidas y tan bergmanianas! (...) (pax. 280, 281)

E nesta modalidade de dobre discurso, alude outra volta ao legado fotográfico da familia, que obra no seu poder. Un novo ex-curso, se así se pode dicir, a través do que amplía detalles das figuras materna e paterna:

Ante mí, en el escritorio, hay dos fotografías fechadas en la primavera de 1914. Una de ellas representa a mis padres; mi madre sonriendo con labios tiernos, como muy besados, el pelo ligeramente despeinado, con la cabeza apoyada en el hombro de mi padre, tal vez se siente un poco mareada, debe estar en el cuarto mes de embarazo. Mi padre está serio y manifiestamente orgulloso, estirado en pulcra sotana. La figura antes bastante flaca se ha vuelto más sólida. Rodea con brazo protector el hombro de mi madre (no se ve, pero se supone). La imagen destila modesta felicidad y armonía. Y una conciencia en ciernes del propio valor. La otra fotografía es de mi madre sentada en una incómoda butaca, ligeramente inclinada hacia delante, elegante como siempre, con una falda hasta el tobillo y una fila de botones a un lado, botas de tacón hechas a mano, blusa de fino estampado y alfiler de oro en el cuello. El pelo bien peinado, pero rebelde. Delante de ella, sentado, Jack, un perro lapón, pequeño, musculoso, casi cuadrado.

La expresión de la cara es la del samurái devoto hasta la muerte. Mamá y Jack se miran sonriendo. En las fotografías anteriores mi madre no se ríe nunca. Ahora está contenta, sosegada, gentil. De estos testimonios puede sacarse la no muy arriesgada conclusión de que Anna y Henrik vivieron relativamente bien juntos durante los primeros años, cosa que, por cierto, han atestiguado los dos.

Lo que probablemente empañó la alegría fue que la madre de Anna nunca visitó la casa rectoral. En las cartas alega diferentes impedimentos. En el mes de julio, la joven pareja hace una corta visita a la casa de veraneo. Dag nace en el mes de octubre en el Hospital Clínico de Upsala. Tras unas semanas de convalecencia, la familia regresa a Forsboda. El primogénito está sano y da voces por las noches, lo que se comenta en las cartas con rendido regocijo. (pax. 292, 293).

Noutras pasaxes, como xa vimos con anterioridade, parte do legado fotográfico é mesmo utilizado no relato como elemento con funcionalidade dramática, integrado como parte da acción.

Henrik acompaña ao seu amigo Ernst a visitar a Anna, a súa irmá, estudante de enfermería en Upsala. Van botar uns días xuntos. Están sós na casa, felices e exultantes de gozar dunha excepcional liberdade. Logo de contestar unha chamada telefónica de Karin, a súa nai, a quen tranquiliza, Anna remata de preparar a cea. Xa no salón, cuns licores, móstralle o seu álbum fotográfico a Henrik, interesado no futuro profesional da moza. Un parágrafo que, como noutras partes da obra, rompe formalmente co sistema de representación escrita convencional de separar os diálogos, precedidos dos nomes en maiúscula dos suxeitos falantes, dos fragmentos descritivos, conseguindo unha mestura dialectica de grande axilidade no mesmo bloque de texto. Así mesmo, tanto nunha modalidade como na outra, subliña con caracteres versais determinadas palabras ou frases para as que desexa unha especial atención:

Ernst está sentado en la cabecera de la mesa, balanceándose en la silla con el puro entre el pulgar y el índice. Mira sonriente y sí, un poquitín borracho a su hermana y a su amigo. Henrik siente el antebrazo de ella contra el suyo, su cabello le hace cosquillas cuando inclina la cabeza para buscarse en las fotografías. ¡Aquí estoy!, dice. No lo parece, el uniforme no sienta muy bien que digamos, aunque la cofia es mona, pero no nos la dan hasta que terminamos la carrera. Mi hermana va a ser hermana, mi hermana, hermana Anna, dice Ernst, y los tres echan a reír. Por cierto, hacéis muy buena pareja juntos.

Anna cierra de golpe su álbum y deja espacio entre ella y Henrik. ¿Te parece atractiva mi hermana? Más que atractiva, contesta Henrik con seriedad. E insiste: ¿qué quieres decir con eso? No lo estropees todo ahora que lo estamos pasando tan bien, dice Anna un poco enfadada y sirviéndose un poco de oporto. Me ha caído una gota en la falda, dice luego. Haz el favor de darme la garrafa de agua, es mejor probar con agua. ¡Qué mala suerte! La falda nueva. Ernst y Henrik miran como Anna frota la mancha con su servilleta, La falda ciñe la redondez de la cadera y del muslo. (pax. 92)

A condición de protagonistas dos seus pais, Anna e Henrik, non obsta para que o relato teña, así mesmo, un certo carácter coral. Bergman convoca con frecuencia a presenza de diferentes personaxes que, con maior intervención ou de maneira ocasional, interactúan cos principais e trasladan información útil para unha maior comprensión dos mesmos e de determinadas situacións.

A nai de Anna, Karin -a avoa de Bergman-, caracterizada de muller intelixente, sagaz e estratega, ocupa un importante espazo no relato. Provista dunha grande autoridade moral, e cun home de maior idade e máis tolerante que delega responsabilidades nela, as súas decisións -manifestas e ocultas- teñen un peso considerable no marco da familia. Unha figura matriarcal directriz á que tampouco se lle caen os aneis por acometer tarefas domésticas.

La breve e insignificante escena que quiero relatar ocurre diez días antes de la mencionada partida. El lugar es la amplia y luminosa cocina con ventanas al bosque y a los cerros. Doña Karin y Lisen están sentadas a la mesa plegable en buena armonía. Están

limpiando moras. El fuego crepita en el fogón, un alto puchero de confitura exhala aromas y algo de vaho. Los cristales cuadrados de la parte superior de las ventanas han vuelto a empañarse. En las tazas, café recién hecho. Unas moscas de verano dan tumbos, soñolientas, sobre la caliente pared del fogón. (pax.121)

KARIN: Ya verás como esa nueva píldora de bromuro va a ser mano de santo. Las niñas que recojan todas sus cosas. ¡Hala! Vamos, Johan Åkerblom, que te ayudo a quitarte los zapatos. Oscar desayunará a las siete de la mañana para llegar al tren de Estocolmo sin prisas. Le he dicho a Lisen que te sirva el desayuno a las siete. Vamos, Johan, ¿dónde has puesto el bastón? ¿Quieres hacer el favor, Anna, de retirar la bandeja de las bebidas y poner el coñac en el armario? Anna, Ernst y el señor Bergman que esperen aquí, yo vuelvo enseguida, tenemos que hablar un poco. Abre la puerta, Martha, haz el favor, eso es, ¡ten cuidado con el umbral, Johan!; es que es demasiado alto, la verdad es que no hace ninguna falta. (pax. 130)

Todos miran a Doña Karin. Está con la cabeza un poco echada hacia delante, jugando con una pequeña regla verde. Levanta la vista y contempla a su familia con una sonrisa ausente, casi sonámbula.

KARIN: ¿Qué queréis que diga? Siempre habéis estado riñendo entre vosotros. Ahora que ha muerto papá, os echáis contra mí. Es natural y comprensible.

CARL: Perdón, mamá, pero en realidad es únicamente Svea la que...

KARIN: (levanta la mano) Déjame terminar de hablar. A veces no puedo evitar pensar en cómo hubiera sido la vida de esta familia si yo no me hubiera casado y hecho cómplice. (Sonríe). ¡Es, en verdad, una idea curiosa! Yo estaba llena de entusiasmo y de buena voluntad: orden, limpieza, espíritu familiar... educación. Buena voluntad. No creáis que estoy amargada. Solo pienso. (pax. 214)

A maioría de datos e informacóns que Bergman manexa proceden do ámbito familiar, nomeadamente, como adoita acontecer transmitidos (non sempre de modo completo) pola figura materna. A súa preocupación como autor é a organización coerente dos mesmos, asunto sobre o que reflexiona no percurso do propio relato.

(Yo escribo lo que veo y oigo, a veces es muy rápido y olvido escuchar los tonos, que pueden ser mucho más importantes que las palabras. ¿Es posible que en la voz de Anna vibre una cuerda de auténtica y pura angustia reprimida? ¿Comprende Ernst su posible congoja? ¿Se ha ocupado Anna en sus pensamientos de las heridas de Henrik, heridas cuidadosamente escondidas, rara vez descubiertas, heridas del espíritu, inflamadas, no cicatrizadas? ¿O está demasiado atareada con el instante, con lo nuevo e inesperado? Anna puede ser despreocupadamente arrogante. Henrik es sensible, cariñoso y casi siempre está de buen humor. A lo largo del día, sin darse cuenta del curso de las cosas, cada uno se transforma en el concepto que tiene el otro de él. Yo no podía saberlo, dice Anna disculpándose, ¿Cómo iba a comprenderlo yo?, pregunta Henrik asombrado. ¡No se puede siempre!, protesta Anna. Yo no sé por qué porque iba a tener mala conciencia, murmura Henrik).

Henrik entra en el vestíbulo a grandes pasos. ¿Está Ernst? ¿Ha llegado Ernst?. Lleva una peliza militar de piel, un gorro de punto en la cabeza y una bufanda también de punto en torno al cuello y la barbilla; los pantalones, metidos de las botas forradas de piel; en la mano lleva un maletín de piel cuadrado con la sotana... (pax. 298, 299)

Os tres parágrafos que siguen suceden á excursión realizada, en contra da opinión de Karin, por Ernst, Anna e Henrik á cabana de Bärna, onde pasan unha fin de semana. Alí disfrutan da natureza e Anna e Henrik teñen o seu primeiro achegamento intenso. Días despois, Karin mantén coa súa filla unha agre discusión sobre este asunto para ela imperdoable. Bergman narra nun detallado relato esta excursión, e a seguir efectúa as seguintes consideracións:

Hay tantas cosas decisivas cuando se intenta examinar un acontecer a posteriori y se sabe el final. Un acontecer que, además, solo se compone de unos cuantos pedazos vagando a la deriva. Hay que completarlo con juicio y, si es posible, inspiración. En ocasiones puedo oír sus voces, pero muy debilmente. Me animan o me dicen, recusantes, que no fue así en absoluto. De esa manera, desde luego, no fue.

Acerca del episodio que acabo de relatar no he oído ningún comentario, ni en un sentido ni en otro. Recuerdo que mi madre dijo una vez: Sí, sí, hicimos una excursión a la majada de Bäsna. Cuando llegamos, Ernst se fue a pescar truchas. Volvió con una anguila muy gorda. Yo me negué a matarla, así que la echamos al lago y para cenar comimos lonchas de jamón frito con patatas. De eso me acuerdo.

Ahora están en el embarcadero, quebrado por el hielo, armados de cepillo y jabón verde. Friegan y refriegan la vieja colcha, que se resiste a soltar la sangre. (pax. 136)

A excursión á cabana de Bäsna constitúese nun bo pretexto para as meditadas intencións de Dona Karin. Con paciencia, encontra o momento oportuno para falar a soas con Henrik e lle poder deixar constancia da súa oposición ás súas pretensións. Nunha longa conversa, inzada de refinamento e tensión contida, ambos deixan claras as súas posicións: Karin non está disposta a que el manteña relacións coa súa filla, e Henrik está decidido a non renunciar ao amor de Anna.

Como por casualidad, Karin Åkerblom se ha quedado en casa alejando un ligero resfriado. Como por casualidad, llama a la puerta del menor de sus hijos y entra sin esperar respuesta. Henrik se pone de pie al instante. Doña Karin pide perdón y dice que no quiere molestar, que solo quería saber si Ernst había dejado la chaqueta en casa para poder arreglársela, porque tiene un agujero grande en el codo. Como por casualidad, entra en la habitación y echa un par de miradas rápidas a su alrededor. Trae su ingeniosa bolsa de costura colgada del brazo. Sonríe a Henrik y le pregunta si molesta. Henrik se inclina y dice que la señora Åkerblom no molesta en absoluto.

Entonces voy a pedirle a usted, Henrik, que me ayude, dice, y saca una gruesa madeja de las profundidades de la bolsa y la coloca en las manos extendidas de Henrik. Propone que tomen asiento uno frente al otro junto a la ventana abierta. La cepa silvestre que trepa hacia el alero ha empezado a enrojecer, de las maravillas de los

arriates llega un aroma de otoño ligeramente ácido. Pero todavía hace un calor estival, y estival es el viento que sopla sobre el río, que centellea a la intensa luz de la tarde.

Si Henrik hubiera sabido algo de doña Karin Åkerblom, esa sabiduría lo hubiera puesto en sobre aviso. Pero cae de cabeza en todas las fosas y se mete sin saberlo en todas las trampas. Las aptitudes de ella para hacer confesar a la gente están más que probadas. Sentada con una tranquila sonrisa en los labios, ha atado las manos de Henrik con un hilo de lana azul. El ovillo se va formando con rapidez.

KARIN: ¿Irá mañana a Söderhamn a visitar a su madre?

HENRIK: Creo que iré directamente a Upsala.

KARIN: Pero el trimestre no empieza todavía.

HENRIK: Debo buscar alojamiento, instalarme. Además, he de estudiar una parte de la Historia de la Iglesia que tengo pendiente.

KARIN: ¡Ah! Así que se ha examinado usted de Historia de la Iglesia. Es el profesor Sundelius, ¿verdad?

HENRIK: Sí. No me salió demasiado bien.

KARIN: El profesor Sundelius es un verdadero verdugo de estudiantes. Yo lo recuerdo de joven, frecuentaba nuestra casa. Era un joven gallardo, pero terriblemente engreído. Después se casó por dinero y ha hecho carrera en la política liberal. Se dice que será ministro, con el tiempo.

Karin Åkerblom mira por la ventana y parece reflexionar. Algo se enreda en la madeja, ella se inclina y separa los hilos.

KARIN: ¿Cómo lo ha pasado usted con nosotros?

HENRIK: Bien, gracias, Ernst es un buen amigo.

KARIN: Ernst es muy buen chico. Johan y yo estamos enormemente orgullosos de él. Intentamos refrenar nuestro entusiasmo. El peligro es, si no, que le causemos frustración con nuestras expectativas.

HENRIK: Yo no creo que Ernst parezca reprimido. Es una persona extraordinariamente libre. Él es la única persona verdaderamente libre que conozco.

KARIN: Me alegro mucho de que diga usted eso.

HENRIK: Le tengo mucho cariño. Es como un hermano.

KARIN: Me parece que Ernst también está muy contento de su amistad. Lo ha dicho muchas veces.

HENRIK: La señora Åkerblom ha tenido la amabilidad de preguntarme hace un momento cómo lo había pasado. Yo contesté, como es natural, que sí, que muy bien. Lo que no es del todo verdad. He sentido miedo y tirantez.

KARIN: Pero, querido amigo, miedo, ¿por qué?

HENRIK: La familia Åkerblom es un mundo extraño para mí. Sin embarago, mi madre se ha esforzado mucho por darme una buena educación.

KARIN: Pero ¡querido muchacho! ¿Tan difícil ha sido?

HENRIK: Casi todo hubiera resultado soportable si no hubiera estado tan consciente de la crítica.

KARIN: ¿La crítica?

HENRIK: La familia es crítica. Siento que me pesan en una balanza y que no doy el peso.

KARIN (risas): ¡Escuche, señor Bergman! Eso pasa en todas las familias, no creo que seamos peores que otros. Además, usted tiene dos defensores muy competentes y devotos.

Henrik ha comprendido demasiado tarde que se ha cerrado la trampa. Sus posibilidades de defensa son muy escasas.

HENRIK: Quizá sea todavía peor, señora Åkerblom. Es que no me he sentido bienvenido.

Doña Karin sonríe y sigue ovillando. Tardará un poco en hablar, lo que hace que Henrik se sienta inseguro. Tal vez piense que ha faltado al respeto, que ha traspasado los límites de la cortesía.

KARIN: ¿Así que piensa usted eso?

HENRIK: Le ruego que me perdone. No es mi intención ser descortés. Pese a ello, no puedo librarme de la sensación de que me toleran a duras penas. Especialmente la madre de Ernst y de Anna.

Silencio otra vez. Doña Karin inclina la cabeza como asintiendo: acuso recibo de su mensaje, señor Bergman, y tengo intención de reflexionar sobre él.

KARIN: Voy a tratar de ser sincera, aunque tal vez me vea obligada a herir sus sentimientos. En ese caso, será sin querer. Mi antipatía, no sé como llamarla, no es personal. Creo incluso que podría albergar sentimientos afectuosos y maternos hacia el joven amigo de Ernst. Porque veo que es usted un persona afectiva y vulnerable y tierna que ya ha sufrido una realidad inclemente en muchos aspectos. Mi antipatía, si hemos de llamar así a mi compleja actitud hacia usted, depende enteramente de Anna. Yo conozco a mi hija bastante bien, me figuro, y considero que su relación con usted, señor Bergman, va a ser una catástrofe. Es una palabra fuerte, sé que puede parecer exagerado, pero a pesar de ello no tengo más remedio que emplear la palabra catástrofe. Una catástrofe vital. Yo no puedo imaginar una combinación más imposible y aciaga que la de nuestra Anna y usted. Anna es una niña consentida, obstinada, enérgica, afectiva, sensible, extremadamente inteligente, impaciente, melancólica y alegre al mismo tiempo. Lo que ella necesita es un *hombre maduro* capaz de educarla con amor, firmeza y paciencia desinteresada. Usted es un hombre muy joven, con poca experiencia de la vida y me temo que con tempranas y profundas heridas que no han recibido cura ni consuelo. Anna se desespera en sus inútiles intentos de mitigar y curar. Por eso le pido...

Doña Karin mira el ovillo azul que crece entre sus manos. Se muerde los labios y en sus mejillas han brotado dos rosetones.

HENRIK: ¿Me permite que diga algo?

KARIN: Sí. (Distraída). Naturalmente.

HENRIK: Yo no acepto esta conversación. Usted, como madre de Anna, puede tener las mejores razones del mundo para envenenarme con pormenores sobre mi lamentable vida espiritual. Puedo asegurarle que la mayoría de los dardos han dado en el clavo. El veneno producirá seguramente el efecto previsto. Con todo, su ataque, señora Äkerblom, es imperdonable. Una persona ajena, aunque fuera la Virgen Santísima, nunca puede interpretar lo que ocurre en el ánimo de las personas. La familia lee a Selma Lagerlöf por las noches. ¿No han notado nunca en la lectura que la autora habla del amor como el único milagro de la tierra? Un milagro que transforma. La única salvación verdadera. ¿Piensa quizá la familia que la autora se ha inventado eso para que sus lúgubres historias resulten un poco más atractivas?

KARIN: He vivido bastante y nunca he vislumbrado milagros, ni terrestres ni celestiales.

HENRIK: Justamente, señora Äkerblom. Australia no existe puesto que la señora Äkerblom no ha visto Australia.

Doña Karin le echa una mirada afilada pero apreciativa a Henrik Bergman. Sonríe fugazmente.

KARIN: Me temo que nuestra conversación se está haciendo demasiado retórica. La situación concreta es que yo, con todos los medios a mi alcance, voy a impedir que siga el galanteo de mi hija.

HENRIK: Creo que es una decisión poco realista.

KARIN: ¿Qué es lo que es poco realista?

HENRIK: Usted no tiene ninguna posibilidad de impedirle nada a Anna. Creo que un intento así solo va a sembrar el odio y fomentar las disputas.

KARIN: El tiempo lo dirá.

HENRIK: ¡Así es, señora Äkerblom! El tiempo dirá cuáles son las consecuencias de un error funesto.

KARIN: ¿Error de quién?

HENRIK: Voy a contarle a Anna nuestra conversación. Luego ya veremos lo que hacemos.

KARIN: A propósito, ¿qué ha pasado con el compromiso del señor Bergman? Me refiero, claro está, al compromiso de Frida Strandberg. Que yo sepa, sigue en pie. La señora Strandberg ha negado, en todo caso, que haya habido ruptura.

Henrik baja los brazos y el resto de la madeja azul. Un clavo le atraviesa la cabeza. Le perfora el pecho, llega hasta el estómago. Su mirada queda desprovista de expresión.

HENRIK: ¿Cómo sabe...?

KARIN: ¿Que cómo lo sabemos? Mi hijastro Carl ha hecho indagaciones. Un a semana antes de que usted llegara ya sabíamos la verdad.

HENRIK: Y ahora usted va a decirle esa verdad a Anna.

KARIN: No pienso decirla nada a mi hija. A condición de que usted y yo lleguemos a un acuerdo.

HENRIK: ¿Un acuerdo? ¿O una imposición?

KARIN: Pues bien, una imposición, si lo prefiere.

Doña Karin afirma conminatoria. Está tranquila y digna. No hay sombra de ira en su relleno semblante ni en sus penetrantes ojos de un gris azulado.

HENRIK: ¿Puedo escribir una carta?

KARIN: Por supuesto.

HENRIK: ¿Lo sabe Ernst?

KARIN: Ernst no sabe nada. La única que lo sabe soy yo. Y Carl, claro.

HENRIK: ¿Y qué explicación voy a dar?

KARIN: A usted se le da bien mentir. En esta ocasión puede ser útil una facultad de ese género. Perdón, fue una bajeza por mi parte.

HENRIK: Tengo que decir las cosas como son.

KARIN: Hágalo usted como mejor le parezca. De todas maneras habrá muchas lágrimas.

HENRIK: ¿Puedo hacer una última pregunta?

KARIN: Sí.

HENRIK: ¿Por qué permitió usted que viniera, sabiéndolo todo?

KARIN: ¿Le parece a usted? Pues porque quería ver de cerca el amor de mi hija. Y como la desgracia ya debía de haber ocurrido...

HENRIK: ¿Qué quiere usted decir con “la desgracia”?

KARIN: Quiero decir exactamente lo mismo que usted.

HENRIK: En ese caso puedo decirle que se equivocó usted de medio a medio.

KARIN: ¡Ah! ¿Sí? ¿Y ahora?

HENRIK: La verdad es que eso solo nos concierne a Anna y a mí.

KARIN: ¡Vaya a escribirle la carta, señor Bergman! Y tome el tren de las tres de la tarde. Anna no llegará a casa hasta más tarde y para entonces...

HENRIK: ... para entonces yo tengo que estar lejos.

La madeja se ha terminado y el ovillo está ovillado. Karin Åkerblom y Henrik Bergman se levantan sin mirarse. Durante los últimos minutos han cimentado una enemistad implacable que durará toda la vida. (...) (139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146)

No seu proceso de dar sentido á información obtida, tan diversa como incompleta, Bergman reforza a atmosfera das escenas coa creación dunha estreita relación de contigüidade, por veces dunha sutileza única. Unha dialéctica forma-contido entre determinadas accións físicas, manifestacións climáticas diversas, sons ambiente, o uso da música, derivas da conversa ou acaidas citas bíblicas e a acción dramática. Deste modo, enfatiza o carácter das situacións.

A precedente, da diatriba entre Karin e Henrik, é un bo exemplo. Tal que as seguintes, nas que a significación entre forma e contido se establece a través das accións do can Jack:

El fuego chisporrotea con renovado entusiasmo, las portezuelas de la estufa de azulejos están abiertas, la lámpara de queroseno alumbra débilmente la mesa redonda junto a la ventana. Se sientan los tres en el sofá. Ernst, Anna y Henrik, Ernst carga su pipa y la enciende despacio. Jack se ha quedado dormido a una distancia prudencial, de vez en cuando abre un ojo o levanta una oreja, hay que tener los dioses y a sus falsos amigos bajo control. (pax.311)

Mia sale y se aleja en dirección a la verja impulsando el trineo con los pies. Anna saca un libro de cuentos con ilustraciones y se lo da a Petrus. Siéntate aquí a leerle un cuento a Dag mientras voy arriba a hacer las camas. Tú y Jack cuidad de Dag y de vosotros mismos. Jack, que se ha adormecido al calor del fogón, se levanta inmediatamente y toma nota de su responsabilidad. (pax. 400)

Bergman aborda a construción do seu relato con ollada de entomólogo, con descrições polo miúdo, nas que non esquece detalle: caracteres, estados de ánimo, vestimentas, ambientes sonoros e outros xa enunciados como posicións e desprazamentos físicos, estados climáticos e mesmo cheiros e outras sensacións de difícil tradución visual:

El despacho de Blenda tiene entrada directa desde el recibidor y es bastante estrecho. Las estanterías están atestadas de libros de contabilidad. En la mitad de la habitación hay un pupitre; junto a la ventana, una mesa escritorio y unas cuantas sillas de madera pintadas de oscuro. En un rincón, un sofá de piel y un butacón, una mesa redonda con tablero de bronce y aperos de fumar. Blenda enciende la luz, saca una llavecita de la cadena de oro que lleva al cuello, abre el cajón central del escritorio, saca unas llaves de metal reluciente y abre la caja fuerte que está escondida tras un biombo, junto a la puerta.

Alma y Henrik no pueden ver lo que hace al otro lado del biombo. Cuando reaparece, lleva un fajo de billetes en la mano derecha. Pone el dinero encima de la mesa, guarda las llaves en la cja fuerte y coloca la llave del cajón en la fina cadena de oro. Luego empieza a contar: son seis mil coronas en billetes. Cuando termina, le da el dinero a Alma, que está como paralizada por un rayo. (pax. 71)

Henrik se encuentra en una habitación cuadrada con techo abuhardillado y empapelado de flores en las paredes, cortina almidonada delante de una estrecha ventana que da a la rumorosa penumbra otoñal del jardín. Una cama blanca de altos cabezales, un escritorio blanco, una silla, un armario ropero blanco, alfombras de trapos, lámparas de queroseno, olor a recién fregado y a frío húmedo, a pesar de la fogata de leña de abedul que arde en la estufa de azulejos. Se fija en todo esto y se sienta enseguida al escritorio. Hay pluma y tinta. En el cajón, que se resiste por la humedad, encuentra papel rayado. Empieza inmediatamente a escribir con su pulcra y fluida letra:

En la residencia del párroco de Forsboda, a 12 de septiembre de

1912.

Queridísima y amada Anna, mi esposa ante Dios. En cuanto estamos separados, por corto que sea el tiempo, por insignificante que sea la distancia, (...) (pax. 248)

El catedrático se para y enciende con rapidez la pipa, que prende con facilidad a pesar de la fina llovizna. Tiene las manos grandes, con venas acusadas. La pipa despide volutas de humo y crepita.

HENRIK: He tenido la suerte de que me dieran una plaza provisional durante el verano. No estoy, desde luego, nada preparado para la tarea, pero el pastor es muy amable y no se queja. No creo que mi sermón de ayer fuera muy... Yo escribo y vuelvo a escribir. Estoy tan terriblemente descontento de mis resultados... Me resulta más fácil bautizar y enterrar. Para eso no tengo que prepararme. Veo a las personas que están allí, junto a mí, y las palabras vienen solas. Perdona que hable tanto.

NATHAN SÖDERBLOM: Habla, habla.

Pero no. Henrik comprende que ha hablado atolondradamente y está avergonzado. Los dos hombres van paseando despacio hacia la verja y la estrecha senda que lleva a la iglesia y al camposanto. El catedrático fuma su pipa. Los mosquitos danzan.

NATHAN SÖDERBLOM: Yo estoy viviendo en el anejo, justo ahí al lado. El pastor es un antiguo compañero de estudios y me ofreció un refugio. Tengo que terminar un libro. En Upsala hay siempre demasiada agitación.

HENRIK: ¿Qué está usted escribiendo, señor profesor?

NATHAN SÖDERBLOM: Pues... No es muy fácil de explicar. Escribo que Mozart revela a Dios. Eso es, aproximadamente.

HENRIK: ¿Es así?

NATHAN SÖDERBLOM: Eso no me lo puedes preguntar a mí.

HENRIK: Para mí, es ausencia, silencio. Yo hablo y Dios calla.

NATHAN SÖDERBLOM: Eso no tiene importancia.

HENRIK: ¿No tiene importancia?

NATHAN SÖDERBLOM: Tú estás en el mundo para servir a los hombres, no a Dios. Si te decides a olvidar esa cantinela de la presencia de Dios y la ausencia de Dios y diriges todas tus fuerzas a las personas, tus acciones serán acciones de Dios. No te disminuyas a ti mismo coqueteando con la fe y tus dudas. Tú no *puedes* pedir claridad, seguridad, sabiduría. Trata de comprender que Dios es una parte de su creación, lo mismo que Bach vive en su *Misa en sí menor*. Tú interpretas una partitura. A veces resulta enigmática, eso es inevitable. Cuando haces sonar la música, entonces revelas a Bach. ¡Lee las notas! Pero no dudes de la existencia de Bach y del Creador.

La pipa se ha apagado y el profesor se interrumpe. Se para a encenderla, una vez, varias, al fin, Henrik tirita, pero no por el frío de la mañana ni por la serena lluvia.

NATHAN SÖDERBLOM: Lo que no puedes hacer, en cambio, es exigir perfección. No sirve para nada desesperarse por la crueldad de la Creación. Carece de sentido pedir responsabilidades. Tu misión es ser concreto. No lles a Dios a los tribunales. Ahí se han estrellado muchos de los cerebros más sutiles de la historia universal. Me parece que está empezando a arreciar la lluvia.

Doblan hacia la iglesia y entran en el pórtico. Henrik apoya la espalda en el áspero muro.

HENRIK: Yo estoy recludo. Y tengo miedo de que sea una cadena perpetua, aunque nadie me lo haya dicho.

NATHAN SÖDERBLOM: Claro, hijo mío. No tiene importancia. Yo creo que tú eres capaz de una gran devoción. Me parece que llevas dentro un fervoroso anhelo de sacrificarte, solo que no sabes cómo. Tú eres tu propio enemigo y carcelero. Sal de tu prisión. Vas a descubrir, para tu sorpresa, que no hay nadie que te lo impida. No tengas miedo. La realidad fuera de tu celda no es tan pavorosa como tu espanto dentro de tu hermética cámara oscura.

HENRIK (casi inaudible): ¿Qué debo hacer?

NATHAN SÖDERBLOM: La semana que viene no tengo más remedio que ir a Londres para una reunión. Cuando regrese a finales de junio, ven a verme. Puede ocurrir que me equivoque, pero si las cosas son como yo creo, se vislumbra una pronto solución a tus dificultades.

HENRIK (cae de rodillas): ¡Bendígame!

NATHAN SÖDERBLOM: No. Así no. ¡Levántate!

HENRIK (le toma la mano y se la besa): ¡Bendígame!

NATHAN SÖDERBLOM: Levántate. Has dado tu primer paso hacia la libertad. Quédate aquí un rato cuando yo me vaya. Lloro, si tienes ganas. Yo te dejo ya.

HENRIK: Señor profesor, usted no sabe siquiera cómo me llamo ni quien soy.

NATHAN SÖDERBLOM (de lejos y volviéndose): Sé como te llamas. Dios sea contigo. (pax. 183,184, 185,186)

Entre tanto, Henrik, envolto coas súas tribulaci3ns na brétema e a luz grisácea de Forsboda, confronta a súa idea de Deus co catedrático de Ciencia Teolóxica, Nathan Söderblom, Anna viaxa polo sul de Italia, cálido e luminoso, logo de ser recollida pola súa nai en Suiza, onde nun sanatorio de Lucerna estaba a convalecer de tuberculose. Uns días nos que tratan de se serear, afrouxar tiranteces e cultivar os afectos, lonxe das tensións e os escenarios do día a día.

Karin Äkerblom toma decisiones, lleva a cabo las acciones planeadas y asume la responsabilidad de sus actos. Pese a una latente sensación de inminente desgracia, a finales de mayo emprende el viaje a Suiza y ecoge a su hija para seguir luego a Florencia, Venecia y Roma. En Amalfi piensan descansar unas semanas en casa de sus amigos, los Egerman. Después habrá llegado el momento de regresar a la familia y a la casa de veraneo. Doña Karin encuentra a Anna bien y con las mejillas rellenas, pero callada. Anna asegura con sonrisas

cortes que está contenta de ver a su madre, de haberse curado y de que pronto llegue el verano. Afirma, además, enérgicamente, que se alegra del viaje por Italia. Pregunta con interés por el estado de salud de la familia y dice que echa de menos a su hermano. A pesar de los encantadores esfuerzos de esta encantadora joven para darle gusto a su madre, en su fuero interno reina, sin embargo, la languidez y una inaccesible melancolía.

Un jueves de la primera semana de junio están madre e hija en el vetusto patio interior del Museo Nazionale. Doña Karin tiene las gafas en la nariz y lee en voz alta un pequeño y grueso libro. Anna está apoyada en el pozo, escuchando cortésmente. Visten ropa cómoda y elegante de tonos veraniegos, Karin lleva sombrero, Anna, un pequeño tocado de fino encaje.

KARIN (lee en voz alta): "La orientación realista del siglo XV trajo consigo un nuevo despertar del estudio de la naturaleza. El interés por el hombre y la realidad palpable predominaron en la escultura. El verdadero creador de la escultura renacentista fue Donatello, el artista más importante del siglo, cuyo minucioso estudio de la Antigüedad fecundó con acierto su innato talento para la creación original".

La blanca luz dibuja un marcado contorno sobre las losas del patio. Los turistas se desplazan en grupos indolentes, un rollizo gato de aspecto avieso contempla a unos pajaritos que se bañan en una charca que ha dejado la lluvia de la noche.

KARIN: ¿Estás cansada?

ANNA: No, no. Un poco, quizá.

KARIN: No hemos dormido mucho. Hubo tormenta y llovió casi toda la noche.

ANNA: De eso hablaba todo el mundo a la hora del desayuno.

KARIN: Deberías pedir el desayuno en la habitación, como yo. Es mucho más agradable.

ANNA: A mí me gusta la charla del comedor a esa hora. El señor Sellmér es especialmente amable.

KARIN: ¿Volvemos a casa para el almuerzo o comemos fuera? Sé de un sitio muy bueno por aquí cerca.

ANNA: Lo que tu digas, mamá.

KARIN: Entonces propongo que comamos en el hotel, así podemos dormir una buena siesta después. (pax. 186,187,188)

A procedencia de familias de nivel cultural e económico diferente -numerosa, abastada, agnóstica, a dela; cativa, modesta, relixiosa a del- constitúen un problema estrutural para a relación de Anna e Henrik, só contrarrestado pola paixón amorosa que os une. Esta disparidade biográfica é desde un primeiro momento advertida por Karin, a nai de Anna que, malia a súa porfiada tentativa, non consegue impedir o matrimonio dos mozos. A decidida determinación destes a entenderse non evitará conflitos, discusións e pelexas puntuais que se van franqueando. Mais, a partir dun momento, a posibilidade de que Henrik pase de exercer a súa entregada función apostólica en Forsboda a aceptar a oferta

dunha praza de párroco en Estocolmo, co conseguinte ascenso económico e social, acaba por se converter na cuestión irresoluble que até a fin do relato ameaza a continuidade da parella, que xa está a agardar polo seu segundo fillo.

A morte, o alén, a existencia de Deus, a súa entidade, elementos cruciais na obra bergmaniana, vense aquí subliñados nunha escena protagonizada pola figura da Raíña Viktoria. Ante a referida oferta de traslado a Estocolmo para ocupar respectivamente un importante posto nunha clínica e unha específica praza de capelán (con dedicación de só media xornada) nunha parróquia adscrita ao palacio real, con comfortable vivenda familiar incluída, Anna e Henrik viaxan á capital onde son recibidos pola monarca. Logo dunha longa, solemne, refulxente e detallada cerimonia de presentación, a raíña efectúa unha deriva na conversa:

LA REINA: Dígame una cosa, pastor. ¿Cree usted que nuestros sufrimientos nos los envía Dios?

El chambelán Segerswård se chupa cautelosamente la dentadura postiza; la pregunta de su majestad le parece obscena, su cara se despoja de toda expresión. A la dulce condesa Bielke se le llenan los ojos de lágrimas, pero es que es muy emotiva. El pastor primarius se echa hacia atrás con todo el peso de su corpachón contra el frágil respaldo de la butaca, dirige a su joven colega una mirada dándole ánimo, con una sonrisa profesional y adecuada a la pregunta. Anna se da cuenta inmediatamente de que la atormentada mujer ha hecho una pregunta que se sale de lo convencional.

HENRIK: Yo solo puedo decir lo que yo creo.

LA REINA: Es por eso por lo que le he preguntado.

HENRIK: Pues no, yo no creo que el sentimiento nos lo mande Dios. Yo creo que Dios ve su creación con tristeza y horror. No, el sufrimiento no procede de Dios.

LA REINA: ¿Pero no sirve el sufrimiento para purificarnos?

HENRIK: Yo no he visto nunca que el sufrimiento ayude a nada. Si he visto casos, en cambio, en los que el sufrimiento destruye y deforma.

LA REINA (a su dama de honor): ¿Quiere hacer el favor, condesa, de darme el chal?

La condesa Bielke se levanta al momento y envuelve los hombros de la reina con el fino chal. Se queda unos instantes con los ojos cerrados y la mano derecha en el pecho.

LA REINA (mirando a HENRIK): Si es como usted dice, ¿cómo sería posible dar consuelo a nadie?

HENRIK: El consuelo es siempre momentáneo.

LA REINA: ¿Momentáneo?

HENRIK: ...Sí. La única posibilidad es convencer a la persona, a quien busca consuelo, de hacer las paces consigo misma. Convencerla de que se perdona a sí misma.

LA REINA: ¿No debemos pedirle perdón a Dios?

HENRIK: Es lo mismo. Si te perdonas a ti mismo, te ha perdonado

Dios.

LA REINA: ¿Está tan cerca Dios?

HENRIK: Dios y el hombre son inseparables, están unidos. ¡Es de una crueldad espantosa separar a Dios de los hombres! Dios como autoridad, como instancia de castigo, como celoso guardián de la justicia, está en contradicción con todo lo que Cristo nos enseñó. ¿Y él si que sabía!

La reina ha vuelto a cerrar los ojos, está ligeramente recostada, sus labios entreabiertos. Estoy terriblemente cansada hoy, tendrán que disculparme, amigos míos. Se levanta con esfuerzo y algo de inestabilidad, la dama de honor le sirve, discretamente, de apoyo. Le agradezco su franqueza, dice con una débil sonrisa.

Luego se vuelve hacia Anna: Haga que el pastor venga a su nueva casa rectoral. Me parece que van a tener un amplio campo de trabajo los dos.

Hace un gesto con la cabeza al pastor primarius y al chambelán.
(...) (pax. 352, 353)

A notable falta de respecto coa que a xeneralidade dos adultos tratan os menores é tamén unha deriva temática recorrente na obra de Bergman. Ante a breve escena que segue, resulta difícil non lembrar o comportamento (aínda máis aldraxante) que Alexander padece da man do seu padrastro en *Fanny y Alexander*.

CONDE AVANTE: ¿Ah, sí? ¿De veras? Vaya, vaya, esto parece prometedor. Y tú, ¿què dices, Robert? ¿Eh?

El conde golpea a su hijo en la nuca con la mano abierta de modo que se oye como le rechinan los dientes. Es un gesto hecho con intención de dar ánimos, pero Robert baja la cabeza, empieza a moquear y una lágrima se hace paso por su sucia mejilla.

ROBERT: Sí.

CONDE AVANTE: ¿Qué te pasa? ¿Estás llorando?

ROBERT: No.

CONDE AVANTE: Ya, ya me parecía a mí. Suénate. ¿No tienes pañuelo? ¿Y eso? Anda, toma el mío. No moquees, Quiero hablar a solas con tu profesor. Llévate la gramática y siéntate a estudiar en el cenador. (páx. 83)

Bergman, aínda coñecendo a realidade do acontecido, opta por suspender o relato situándoo nun final aberto, co anuncio sutil da continuidade da parella por medio dos seus últimos e breves diálogos e deixando latente, a través das diferentes preocupacións que ocultan os seus silenzos, a posibilidade de aceptar o ofrecemento da realeza de se trasladar a Estocolmo.

Os parágrafos escollidos ben podían seren outros: as referidas técnicas e modos expresivos non son únicas, están en maior ou menor medida no percurso todo da obra. Bergman desvela en todo momento os seus procedementos narrativos cal predixistador que explica os entretécidos dos seus xogos de máxía, coa diferenza de que nel non hai segundas voltas. Todo fica á vista do lector. Modus operandi que deixa claro xa desde o limiar:

No pretendo afirmar que haya sido siempre respetuoso con la verdad en mi narración. He exagerado, añadido, quitado y cambiado de orden. Pero, como suele ocurrir en este tipo de juegos, el juego ha resultado seguramente más claro que la realidad. (pax.11)

Bergman data este prefácio -que, como é sabido, sendo o primeiro texto de toda obra literaria, adoita ser o derradeiro en se escribir- o 25 de agosto de 1991. É dicir, logo de ter rematado o libro e despois de ter visto o filme de Bille August, *Las mejores intenciones*, como se sabe, tirado de *La buena voluntad*. Isto permítelle afirmar no parágrafo final:

Este libro no se ha adaptado ni en una sola coma a la película. Se ha mantenido com fue escrito: las palabras se yerguen incontestables y ojalá vivan su propia vida, como una representación propia en la mente del lector. (pax 11)

Conclusão

Como todo narrador, Bergman proxecta no relato e os seus personaxes a súa visión da vida. Unha ollada que procede de todas as circunstancias que conforman a súa experiencia vital. A ollada de Bergman sobre os seus pais mozos, o retrato que deles fai nun tempo por el non vivido, é unha construción produto dunha dobre percepción: a educación recibida deles na súa infancia e adolescencia e a posterior visión xa de adulto logo de ter convivido con eles na súa madurez. Un relato, como se veu repetindo, revestido pola verdade da ficción.

Non sendo propiamente unhas memorias, *La buena voluntad* aporta unha nada desprezable información sobre a biografía de quen ocupa un importante lugar na historia do cine como un dos máis singulares autores, así como do seu entorno familiar e, por extensión, do camiñar da sociedade sueca no tránsito do S. XIX ao XX.

A riqueza argumental e narrativa habitual na fimografía de Bergman non é allea a esta peza. A xeral capacidade do dominio das emocións das sociedades escandinavas (témpanos por fóra, fogueiras por dentro), alén das súas especificidades nacionais, a influencia da relixión nos comportamentos individuais, a diferente maneira de entendela e vivila, a fe, a culpa o rigor e a tolerancia, a incomunicación, a mentira, a represión sexual fronte a unha sexualidade liberada, os distintos rostros da estrutura familiar..., constantes da obra cinematográfica do autor sueco, non deixan de estar presentes tamén en *La buena voluntad* que, se ben o seu autor decide non converter en filme, non deixa de ser, por moi literario, un proxecto cinematográfico. ⁽²⁾

Notas finais

A influencia de Bergman é notable, non son poucos os cineastas en cuxa obra é perceptible a alongada sombra do mestre de Upsala. Sen afondar nesta traza, que sería motivo doutro cometido, cómpre tan só facer una referencia máis a outra peza cinematográfica que parte dun guión seu: *Encuentros privados*, dirixido por Liv Ullmann, actriz norueguesa presente en grande parte da obra de Bergman, con quen, ademais mantivo unha relación sentimental que deu orixe a unha filla, Linn Ullmann, tamén actriz. Coa participación de intérpretes

2. Como é sabido, *La buena voluntad* foi cinematografiada polo tamén sueco Bille August e estreada en 1992, baixo o título de *Las mejores intenciones*, coa participación dun numeroso elenco de actrices e actores da escena sueca, entre eles Max von Sydow. Rodada considerando tamén unha serie de TV, a súa versión cinematográfica foi galardoada en Cannes coa Palma de Ouro ao mellor filme, onde Pernilla August (no papel de Anna) recibiu o premio á mellor interpretación feminina. Fragmentos deste filme complementan a exposición desta comunicación.

habituais, Pernilla August, Max von Sydow, Samuel Fröler, Thomas Hanzon, Anita Björk, e do director de fotografía bergmaniano por excelencia, Sven Nykvist, Liv Ullmann constrúe un sólido relato onde se deixan sentir coñecidos nomes, Anna, Henrik, Karin, Johan, e agroman as recorrentes preocupacións existenciais do cineasta, desta vez só guionista: a doente necesidade de amor, a relixión, o mundo familiar, as complexidades da parella, o sexo e outras.

Bibliografía

BERGMAN, I. 2021, La buena voluntad. Tradución ao castelán: Marina Torres. Logroño. Edit. Fulgencio Pimentel, S.L.

UTRERA, Rafael. 2010. Literatura cinematográfica, Cinematografía literaria. Sevilla. Ediciones Alfar.

PEÑA-ARDID, Carmen. 1992, Literatura y cine. Una aproximación comparativa. Madrid. Ediciones Cátedra.

KRISTEVA, Julia, 1974. El texto de la novela. Barcelona. Editorial Lumen.

Wim Wenders: As derivas dun cineasta europeo singular

Os primeiros pasos

O desprazamento, a viaxe, é desde os primeiros momentos un elemento recorrente na filmografía de Wenders. El propio sinte a necesidade de mudar de escenario vital desde novo. París foi o seu primeiro destino fora da RAF, onde con 21 anos bota un ano aprendendo fotografía, estudos que combina coas sesións da Cinemateca, onde a descuberta da obra de Yasuhiro Ozu constitúe para el unha revelación fundamental. Tempo atrás iniciara na universidade de Friburgo, no sueste do seu país, medicina, que abandona pola filosofía. A experiencia francesa lévao de novo a Alemaña para cursar estudos na recién inaugurada Universidade de Televisión e Cine de Múnich, a *Hochschule für Film und Fernsehen*, e roda a súa primeira curtametraxe, *Escenario*, á que seguen tres máis, *El mismo jugador dispara de nuevo*, *Klappenfilm* e *Victor I*, ao tempo que comeza a exercer a crítica na publicación *Filmkritik Süddeutsche Zeitung*. Nesta mesma liña de continuidade, a filmografía de Wenders sucédese sen apenas interrupcións. Logo de rematar o estudos aborda *Un verano en la ciudad*, a súa primeira longametraxe, e pouco tempo despois, *El miedo del portero ante el penalti*, tirada dunha novela de Peter Handke, escritor co que vai manter continuada amizade e unha frutífera relación profesional.

A presenza da cultura norteamericana na Europa da posguerra tivo unha especial influencia na Alemaña do Leste. A isto non é alleo o cineasta, quen acaba adoptando moitas das manifestacións desta para os seus filmes.

Antecedentes históricos

No marco do fenómeno dos “novos cines” que, baixo os efectos da Nouvelle Vague francesa, ten lugar en diversos países do mundo arredor de 1960, foi o

do Cine Alemán o que tivo maior continuidade. O Novo Cine Alemán nace a raíz dun manifesto asinado en 1962 en Oberhausen por un grupo de mozos liderados por Alexander Kluge. A súa singularidade descansa en que desde un primeiro momento a súa constitución estivo adscrita a un fondo estatal de axuda que deixaba total independencia creativa e ideolóxica e libre de todo compromiso comercial aos seus integrantes. Un modelo que deu orixe a unha segunda xeración de cineastas formada, entre outros, por Volker Schlöndorff, Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder, Hans-Jürgen Syberberg, Margarethe von Trotta e Win Wenders, acollidos á protección da Filmverlag der Autoren, distribuidora que até hoxe experimentou diversos cambios nas súas características. E, superados os incumprimentos dos compromisos fundacionais -no primeiro ano os realizadores non procederon á devolución das cuotas recibidas-, as súas obras comezaron a circular con éxito obtendo o nivel de difusión mundial, nomeadamente no mercado estadounidense, máis sobranceiro do cinema xermano desde a década de 1920. De aquí saíron, por citar un título de cada autor, de modo respectivo, filmes como *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* / La repentina riqueza de los pobres de Kombach (1970), *Aguirre, der Zorn Gottes* / Aguirre o la cólera de Dios (1972), *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* / Las amargas lágrimas de Petra von Kant (1972), *Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried von 1914-1975* / Winifred Wagner y la historia de la casa Wahnfried de 1914 a 1975 (1975), *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* / El honor perdido de Katharina Blum (1975), *Lauf der Zeit* / En el curso del tiempo (1976). A seguir, antes ou despois cada quen colle o seu camiño e, de modo particular, Wenders principia a súa andaina nun decidido afastamento da corrente alemá para se ir convertendo nun cineasta de vocación internacional, produto do mellor da corrente clásica e a tradición do cinema oriental.

Primeiros trazos identificativos

A viaxe como medio permanente de procura da identidade, os sentimentos encontrados cara a América -potencia mundial de política imperialista vs. fascinación polo o atractivo da súa produción cultural-, a soidade e a incomunicación, sentimentos inseparables da condición humana, a confianza nas relacións interpersoais como elemento facilitador dun certo e fuxidío estado da felicidade, todos trazos constantes principais da obra de Wim Wenders, son xa perceptibles na súa primeira longametraxe, *Summer in the City*.

Summer in the City / Un verano en la ciudad (1971). Guión e Dirección: Wim Wenders.

Producción: Alemaña RF (Film Hochschule für Fernsehen und Film München).

Logo de pasar un tempo no cárcere, Hans, un home na trintena, rencóntrase co seu microuniverso relacional. Preso dun inexplicado desacougo deambula sen rumbo polas rúas dunha inominada cidade de provincia da RAF, establece frecuentes comunicacións telefónicas e procura calma e sosego en algo indeterminado. Os seus diálogos, que ao non encontrar resposta nos demais, non transcenden a condición de soliloquios, establecen unha sorte de relación co seu monólgo interior. Tan só semella encontrar un certo consolo na música de The Kinks, grupo ao que ve actuar na TV. Finalmente algo muda nesta desesperanzada situación e emprende unha viaxe aérea sen destino coñecido.

Pequena nota crítica

Dedicada ao grupo inglés de rock The Kinks, cuxa música se deixa sentir nalgúns

momentos do filme, *Summer in the City* é a primeira realización de Wenders. Producida no marco da *Hochschule für Film und Fernsehen* / Universidade de Televisión e Cine de Múnic, e concibida como práctica fin de carreira cunha metraje máis breve, acaba convertíndose nunha longametraxe. Sustentado nunha magra liña argumental, o filme conta a incesante itinerancia e reiteradas tentativas de comunicación telefónica de Hans nunha pequena cidade da Alemaña federal, logo de saír da cadea. En tal urbe, mergullada nunha atmosfera de grisalla e invernia que contradí o estado climático da estación do ano que anuncia o título da peza, o home semella retomar o seu mundo anterior. Pouco ou nada sabemos dos motivos do seu desacougo e, no debate entre as súas alocucións ás que os seus interlocutores apenas dan resposta e o seu monólogo interior, acaba por dar cunha porta de saída á súa desesperanzada situación e emprende unha viaxe aérea a un destino incerto. Filmada en 16 mm e b/n coa colaboración do seu compañeiro e amigo, Roby Müller, a partir de aquí autor da fotografía de grande parte da filmografía posterior, a fita conta cunha delicada posta en escena (cuxos escenarios interiores arrecenden unha lene afmosfera da pintura de Hopper), unha eficaz dirección de intérpretes, un suxestivo uso da planificación, así como unha mantenta dosificada cesión de información, virtudes que conceden á peza unha entidade e unha madurez impropias dun debutante.

Der scharlachrote Buchstabe / La letra escarlata (1973), tirado da novela homónima de Nathaniel Hawthorne. Guión: Wim Wenders, Ursula Ehlerly e Bernardo Fernández. Dirección: Wim Wenders.

Corproducción: Alemaña-España (PIFDA München-WRD Köln-Elías Querejeta PC).

No decorrer do S. XVIII, co pano de fondo da clase social máis conservadora e puritana da colonización inglesa en América, o bispo de Boston síntese atraído por unha muller que salienta pola singularidade dos seus actos e o seu comportamento independente. Malia estar casada, a ausencia do seu home, aínda na metrópole, facilita a relación e a muller queda preñada, o que constitúe un estrondoso escándalo na comunidade con graves consecuencias para a adúltera.

Alice in den Städten / Alicia en las ciudades (1974). Terceira longametraxe. Guion: Wim Wenders e Veith Fürstenberg, baseado na novela homónima deste último. Dirección: Wim Wenders.

Alemaña Oeste-RFA (Filmverlag der Autoren, Westdeutschers Rundfunk.WDR).

No seu percorrido polos Estados Unidos, o xornalista alemán, Phil Winter, recibe a noticia da cancelación do seu contrato: o tempo pasa e o editor non recibiu aínda proba ningunha do traballo convidado. Disposto a regresar a Alemaña, no aeroporto establece relación cunha muller, que viaxa acompañada dunha nena de nove anos. Cancelados os voos até o día seguinte, deciden compartir cuarto de hotel. Ao acordar, o home descobre a ausencia da muller e unha nota pedíndolle que lle leve a nena a Amsterdam. A partir de aquí, a historia sucédese a través dun longo periplo en diferentes medios desde New York á rexión alemá do Ruhr para entregar, dada a incomparecencia da nai, a nena Alicia á súa aboa, logo dunha viaxe chea de pequenas e significativas incidencias.

Pequena nota crítica

Historia dunha amizade desde o desinterese cara o entendemento, a comprensión, o coñecemento e o progreso persoal. Na súa primeira *roadmovie*, concibida como unha sucesión de fragmentos inacabados que transmiten constante mo-

vemento, só interrompido por contados instantes de pausa, Wenders ocúpase na tarefa de apañar e suspender o presente, no entanto os seus personaxes viven intensamente o instante. A presenza da infancia (tempo da actividade física e a espera mental), a fascinación adulta pola viaxe e os medios que a fan posible (avión, ferrocarril, auto), pola paisaxe (aquí con condición de protagonista), polo deslumbramento por Norteamérica (a América anglosaxona) e a súa cultura ambivalente (entre a admiración ao nomeadamente cultural e o desprezo polo político) son tamén temas queridos polo cineasta alemán, quen os irá situando e retorcendo recorrentemente na liña argumental da súa obra sucesiva. Rodado en 16 mm., prescindindo na súa maioría de iluminación artificial, o filme adopta a forma de estrutura aberta, tecida con suxestivas imaxes, nas que non faltan os planos picados, puntos de vista desde xanelas múltiples e diversas autoreferenzas visuais e sonoras, a práctica fotográfica (aquí como elemento constituinte da identidade) e a presenza do musical (o rock e o pop) tanto dentro como fóra do relato.

Falsche Bewegung / Falso movimiento (1975), guion: Peter Handke, inspirado en relatos de Johann Wolfgang von Goethe.

Alemaña Oeste-RFA (Filmverlag der Autoren, Westdeutschers Rundfunk.WDR).

Atrapallado, un escritor non dá saída do seu atranco para enfiar unha liña. Preocupada, a súa nai empúxao a deixar a cidade por un tempo coa idea de que recupere a inspiración. No mesmo tren, viaxan tamén un home sobrado de autoestima que se autodefine de artista e unha rapaza adolescente muda. O trato con estes e algúns outros compañeiros de viaxe suporán para o narrador unha nada desprezable experiencia vital de cara a saír do seu impedimento.

Im Lauf der Zeit / En el curso del tiempo (1976), Guion e Dirección: Wim Wenders.

Alemaña Oeste-RFA (Filmverlag der Autoren, Westdeutschers Rundfunk.WDR).

Cannes 1976: Premio FIPRESCI da Crítica Internacional, Festival de Chicago 1976: Hugo de Ouro - Mellor Película.

Un técnico reparador de proxectores de cine no seu percorrido profesional por pequenas e ailladas poboacións entre as dúas Alemañas coñece un home do súa idade, nese momento atribulado pola mágoa que deixou nel ser abandonado pola muller da que está namorado. E das viaxes e conversas compartidas, nace unha relación de empatía e sincera amizade que os leva a un estimulante estado de optimismo e liberación.

Der Amerikanische Freund / El amigo americano (1977). Sexta longametraxe. Adaptación da novela de Patricia Highsmith *Ripley's game*. Dirección: Wim Wenders.

Coprodución: Alemaña R.F.-Francia.

Festival de Cannes 1977: Nomeada á Palma de Ouro (mellor película); Premios César 1978: Nomeada á Mellor Película Estranxeira; Premios do Cine Alemán 1978: Mellor Director, Mellor Película, Mellor Montaxe; Asociación de Críticos Norteamericanos (National Board Review) 1977: Nomeada a Mellores Películas.

Un modesto propietario dun obradoiro de marquetería recibe dun descoñecido unha proposta inusitada e desacougante, que recusa decontado. Tentado de novo con melloradas contrapartidas, a delicada situación familiar pola que atravesaba leva ao artesán a dar unha resposta positiva. Isto obrigáralo ao desempeño de accións afastadas da súa moral e conviccións éticas que o mergullan nun estado

de desacougo e incomunicación poñendo en risco a súa estabilidade familiar.

Pequena nota crítica

A trama da organización dun crime construída como unha historia de amizade e suspense camiña en paralelo cunha ollada europea sobre aspectos temáticos da cultura norteamericana, ao tempo que constitúe unha homenaxe ao cinema estadounidense coa presenza de cineastas (Samuel Fuller, Nicholas Ray, Peter Lilienthal, Jean Eustache, Gérard Blain, Dennis Hooper, Daniel Schmid) no rol de intérpretes... Con trazos de *thriller*, *El amigo americano* -filme que supón a proxección internacional de Wenders- é un relato tinguido de drama, humor, angustia e tenrura, onde non falta a presenza da infancia, a música na boca dos personaxes, o continuado desacougo do seu principal protagonista (Bruno Ganz, máis unha vez extraordinario) e a viaxe como necesidade vital.

Lightning Over Water / Relámpago sobre el agua (1980) Codirección con Nicholas Ray. Documental

Coprodución: Alemaña RF-Alemaña RD-Suecia.

Premios do Cine Alemán 1980: 2ª Mellor Película. Festival de Cannes 1980: Sección Oficial Longametraxes (fóra de concurso).

O recoñecido director Nicholas Ray - *Rebelde sin causa*, *Johnny Guitar*, *55 días en Pekín...* -, sabedor de que está a atravesar os derradeiros días da súa vida, declina ingresar nun hospital e opta por ficar na casa na compañía dos seus amigos. Entre eles, está Wim Wenders, quen coñecera a Ray cando a rodaxe de *El amigo americano*, en 1976. Nas imaxes resultantes destes días posteiros -naquel tempo causantes de polémicas e dúbidas éticas- o cineasta norteamericano evoca retallos da súa vida e o trato mantido con artistas diversos que traballaron nos seus filmes.

Der Stand der Dinge / El estado de las cosas (1982). Oitava longametraxe. Guion: Wim Wenders, Robert Kramer. Dirección: Wim Wenders.

Festival de Venecia 1982: León de Ouro; Premios do Cine Alemán 1983: Mellor Película, Mellor Fotografía.

Un equipo estadounidense está a filmar en Portugal o *remake* dun vello filme de ciencia ficción sobre unha funesta traxedia nuclear. E nada acontece ao dereito: as condicións de produción camiñan de mal a peor até a rodaxe ficar interrompida. No seu desespero, o principiante guionista vive con anguria como a súa andaina profesional se frustra de inicio, no entanto o director, máis experimentado, comeza a considerar que nunca dará acabado un proxecto.

Pequena nota crítica

Rodado, por estratexia de produción, de modo un tanto paralelo a “El hombre de Chinatown”, *El estado de las cosas*, alén de se adentrar nas interioridades do mundo do cinema, recupera e fai progresar as particularidades narrativas e formais do seu autor. O cotián que aboia ante un proceso laboral que ve interrompido o seu meditado plano de traballo, neste caso tan particular como unha rodaxe cinematográfica (para máis detalle e maiores consecuencias, de carácter independente). En consecuencia, a medrante preocupación, paralela ao grao de incerteza, é proporcional ao compromiso creativo das persoas implicadas, o que, xunto coa aparición de costumes e comportamentos habituais fóra dos espazos propios, orixina desacougo e condutas neuróticas por non saber con precisión o que está a acontecer. Tempos mortos nos que comparecen histo-

rias persoais, novos relatos ante a desaparición do relato, da historia-motivo que congregou nese espazo xeográfico alleo e, ao tempo común, a todos. Unha cadea de causas e efectos que Wenders mostra coa acostumada creación de imaxes elocuentes nas que non falta o gusto polas configuracións urbanísticas (Wenders sostén que as cidades sempre acaban por dicir algo sobre a Historia), a viaxe e os medios de locomoción, o heteroxéneo uso da música, múltiples referenzas cinematográficas, ademáis da numerosa comparecencia no reparto de figuras de grande recoñecemento (Samuel Fuller, Isabelle Weingarten, Artur Semedo, Roger Corman, Robert Kramer...), sustentado todo na narración alternada e simultánea e na entrega de información fragmentada. Todo desde a concepción de que a aventura, a experiencia, o verdadeiramente excitante comparece sempre ante a alteración, o trastocamento do esperado; de que non sempre é posible termar das situacións. Unha historia que camiña entre o desnorreamento, vital, característica propia do cinema moderno, e a particularidade dun modelo máis clásico e codificado como é o xénero, neste caso máis unha vez o *thriller*.

Chambre 666 / Habitación 666 (1982), Documental-mediаметраxe para a televisión francesa.

Coprodución Francia-Alemaña RF (France 2-FR2), Chris Sievernich Filmproduktion, Films A2, Gray City, Wim Wenders Productions).

Correndo o Festival de Cannes de 1982, Wim Wenders convoca no cuarto dun hotel a un grupo de coñecidos directores de moi diferente procedencia e condición -por orde de intervención: Jean-Luc Godard, Paul Morrissey, Mike De Leon, Monte Hellman, Romain Goupil, Susan Seidelman, Noël Simsolo, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Robert Kramer, Ana Carolina Teixeira, Maroun Bagdadi, Steven Spielberg, Michelangelo Antonioni, Wim Wenders e Yılmaz Güney- para que dean a súa opinión sobre o futuro do cine.

Hammett / El hombre de Chinatown (1982) Guion: Ross Thomas e Dennis O'Flaherty, segundo a adaptación de Thomas Pope do libro de Joe Gores. Rematada na súa case que totalidade por Francis F. Coppola.

Produción: EE.UU.

Festival de Cannes 1982: Nomeada á Palma de Ouro (Mellor Película).

Corren os anos vinte e o escritor de novela negra Dashiell Hammett recibe a chamada do seu antigo xefe, Jimmy Ryan, para lle encomendar a misión de dar na cidade de San Francisco cunha prostituta asiática que o anda a chantaxear. A encarga non parece asunto perigoso nin complicado, mais ao chegar á capital californiana o detective comproba, dada a descuberta do alto nivel de corrupción institucional, que non se trata dun caso precisamente doado.

París, Texas (1984). Undécima longametraxe. Guion: Sam Shepard. Dirección: Wim Wenders.

Coprodución: Alemaña R.F.-Reino Unido-EE.UU.

Premios: Palma de Ouro, Cannes 1984 e Premio do .Xurado Ecuménico, FI-PRESCI.

Globos de Ouro 1984: Nomeada Mellor película estranxeira; Premios da Academia Británica das Artes Cinematográficas e da Televisión (BAFTA) 1984: Mellor Director. Nomeada Mellor Película, Guión adaptado e Música; Premios César 1984: Nomeada a Mellor Película Estranxeira; Premios Cine Alemán 1984:

2ª Mellor Película; Asociación de Críticos de Los Angeles 1984: Nomeada a Mellor Fotografía

Logo de varios anos de ter abandonado á súa muller e ao seu fillo, Travis, un home desmemoriado e errante, camiña por lugares diversos de Texas. Informado, o seu irmán vai na súa procura e fai todo o posible para que recupere a memoria e se reconcilie co seu pasado.

Pequena nota crítica

Historia dunha recuperación e unha perda: da memoria, dun fillo, dun amor imposible. De novo o mito, a fascinación pola América profunda e os seus contrastes, os espazos desérticos e as alturas das grandes urbes. O camiñar do tempo, os soños incumpridos, a asunción do fracaso, a renuncia, conforman o universo temático desta peza, o filme máis convencionalmente narrativo, menos arriscado e máis emotivo do autor. Así e todo -ou precisamente por iso- foi recoñecido unanimemente pola crítica internacional e moi celebrado polo público, acadando unha longa ringleira de galardóns.

Der Himmel über Berlin (Wings of Desire) El cielo sobre Berlín (Las alas del deseo). Alemaña R.F. (1987) Decimosegunda longametraxe. Guion: Wim Wenders, Peter Handke. Dirección: Wim Wenders.

Coprodución: Alemaña RF-Francia (Road Movies Filproduktion, Argos Films).

Festival de Cannes 1987: Nomeada a Mellor Película, Premio á Mellor Dirección; Premios César 1988: Nomeada a Mellor Película Estranxeira; Premios do Cine Alemán 1988: Mellor Película, Mellor Fotografía; Premios do Cine Europeo 1988: Nomeada a Mellor Película, Premio Mellor Dirección; Círculo de Críticos de Nueva York 1988: Nomeada a Mellor Dirección e Mellor Fotografía; Asociación de Críticos de Los Angeles 1988: Mellor Fotografía, Mellor Película Estranxeira; Independent Spirit Awards 1988: Mellor Película Estranxeira; Premios da Academia Británica das Artes Cinematográficas e da Televisión (BAFTA) 1989: Mellor Película Estranxeira.

Dous anos sobrevoan Berlín no seu tempo de cidade escindida polo muro da vergoña. Observan, consideran e mesmo descenden ao nivel dos humanos sen ser vistos. Dentro da súa invisibilidade, só a eles teñen acceso a criaturas e persoas boas de corazón. Ante a súa fragilidade, sinten simpatía e compaixón mais non as poden axudar nin intervir no percurso das súas vidas a risco de perder o discutible privilexio da súa situación. Porén, un dos dous, no seu desexo soliedario, atreveuse a prescindir del, e adopta a condición de mortal.

Pequena nota crítica

Filme barroco, cheo de consideracións metafísicas e ontolóxicas -o sentido da existencia, a aceptación da condición de seres limitados, o desexo de inmortalidade, a soedade, o amor-, salferido de referentes culturais xermánicos, no que tampouco faltan o contraste da presenza da infancia, os habituais fragmentos sobre a vida axitada das grandes urbes, o ocio da noite, a música pop máis internacional mostrada en directo. Unha fábula edificada cos materiais de logradas imaxes de cuidada composición e fotografía, mestura de natureza documental e meditada posta en escena, integradas nun discurso no que, por veces, se entrelazan imaxes contempladas no guión con outras descubertas no propio percurso da rodaxe.

Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten / Notebook on Cities and Clothes / Registro de ciudades y vestimentas (1989). Guión: Francois Burkhardt, Wim

Wenders. Dirección: Wim Wenders.

Coproducción: Alemaña RF-Francia.

Retrato sobre Yohji Yamamoto e a súa obra, onde se establece un diálogo coa ollada do director en torno as súas propias preocupacións artísticas, unha sorte de documental-ensaio no que o estilista xaponés expón así mesmo as súas teorías e reflexións filosóficas, coas que o propio Wenders interactúa desde o seu coñecido interese pola natureza das cidades, a identidade e a función do cine no camiñar do tempo.

Until the End of the World / Bis ans Ende der Welt / Hasta el fin del mundo (1991)

Guion: Wim Wenders, arredor do personaxe literario da invención de Michael Almereyda, con argumento de Solveig Dommartin. Dirección: Wim Wenders.

Coproducción: Alemaña-Francia-Australia (Warner Bros, Argos Films, Village Roadshow, Road Movies Filmproduktion).

No decurso de 1999, unha muller, logo dun choque fortuíto, é obrigada baixo ameaza polos tripulantes do outro vehículo a iren con eles a París para levar o diñeiro que acaban de roubar nun banco. Na viaxe un dos atracadores intima con ela e faina partícipe da súa situación persoal: confésalle que está a fuxir da CIA e que os delitos que se lle imputan son falsos, que o certo é que andan atrás del para lle roubar un artefacto inventado polo seu pai que permite acceder aos soños das persoas.

In Weiter Ferne. So Nah / Tan lejos, tan cerca (1993) Decimoquinta longametraxe. Guion: Wim Wenders, Richard Reitinger, Ulrich Zieger, adaptación da novela de Peter Handke. Dirección: Wim Wenders.

Producción: Alemaña, Wim Wenders, Ulrich Felsberg (Roadmovie Filmproduktion, Bioskop Films).

Festival de Cannes 1993: Gran Premio do Xurado, Globos de Ouro 1993: Nomeada a Mellor Canción Orixinal, Premios do Cine Alemán: Mellor Fotografía.

Dous anos voan sobre Berlín. Son tan invisibles como bondadosos mais non poden intervir na vida dos humanos. Porén, un deles, Cassiel, “o anxo das bágoas”, curioso por saber como como as persoas perciben a vida, decide renunciar á súa condición celestial... Secuela de *Der Himmel über Berlin / El cielo sobre Berlín* (1987) na que, ademais do cambio substancial da dirección de fotografía (Jürgens Jürges no canto de Henri Alekan), ao elenco xa coñecido incorpora novos intérpretes: Nastassja Kinski, Peter Falk, Willem Dafoe, Rudiger Vogler, Horst Buchholz. Unha tentativa que, malia os seus recoñecementos, ratifica o dito “Nunca segundas partes foron boas”.

Lisbon Story / Historias de Lisboa (1994) Cinco anos despois. Decimosexta longametraxe. Guion: Wim Wenders. Dirección: Wim Wenders.

Coproducción: Alemaña RF-Portugal.

Festival de Cannes, 1995, Un certain regard.

Un técnico de son preséntase en Lisboa para realizar o seu traballo. Foi convocado polo seu amigo, o director do filme, mais chega con retraso e éste xa non está no lugar convidado, onde tan só encontra o seu rastro nunhas latas de película. Unha vez coñecidos estes materiais, non sen desconcerto e armado de paciencia, o técnico dispónse a gravar e inicia un detallado percorrido polos diferentes escenarios da cidade antes visitados polo ollo da cámara do seu amigo.

Pequena nota crítica

Unha vez máis, o cine como tema. Desta vez como pretexto para convidar ao espectador a unha visita a esta cidade, tan chea de historia e de historias. Lugares ligados estreitamente a moitos filmes do cinema portugués. Máis unha vez, a música ao vivo - neste caso *Madredeus*- como parte do relato. De novo, a presenza da infancia e a adolescencia, lenes trazos de *thriller* e unha -un bocado forzada- anécdota de amor para axudar á progresión da historia. A aparición significativa de Manoel de Oliveira, memoria e símbolo da cinematografía portuguesa, introduce unha nota de cinefilia, característica sempre presente na ollada do autor.

Lumière et compagnie / Lumière y compañía (1995) Décimosestima longametraxe.

Coprodución Francia-Dinamarca-España-Suecia (Cinétévé. La Sept Arte, Igeldo Komunikazioa, Canal +, Euroimages).

No seu permanente interese polo específico cinematográfico, as orixes e desenvolvemento do cinema no percurso da súa historia, Wenders propón a conxunto diverso de cineastas, el incluído, a intervención nun singular experimento de realización cinematográfica.

Dirección: Abbas Kiarostami, Hugh Hudson, David Lynch, John Boorman, Peter Greenaway, Bigas Luna, Arthur Penn, Theo Angelopoulos, Vicente Aranda, Sarah Moon, Youssef Chahine, James Ivory, Alain Corneau, Costa-Gavras, Raymond Depardon, Lasse Halströmham, Zhang Yimou, Gaston Kaboré, Francis Girod, Cédric Klapisch, Claude Lelouch, Helma Sanders-Brahms, Lucian Pintilie, Spike Lee, Jerry Schatzberg, Liv Ullmann, Merzak Allouase, Nadine Trintignant, Idrissa Ouedraogo, Michael Haneke, Jaco Van Dormael, Régis Wargnier, Fernando Trueba, Gabriel Axel, Yoshiishige Yoshida, Wim Wenders, Ismail Merchant, Jacques Rivette. Patrice Leconte, Jean-Jacques Didier Ferry, Frédéric Le Clair, Sarah Moon, Philippe Poulet.

Filme de episodios realizados por directores de proxección internacional baixo a aceptación dunhas determinadas condicións: non facer uso de máis de tres tomas nin de son sincrónico, non superar o tempo final de 52" e rodar coa mesma tecnoloxía dos primeiros momentos do invento (1895), o denominado "cinematógrafo" dos irmáns Lumière.

Dvbie Gebrüder Skladanowsky / A trick of the light / Los hermanos Skladanowsky (1995). Guión: Wim Wenders con estudantes da Universidade de Televisión e Cine de Múnic: Sebastian Andrade, Henrick Heckmann, Veit Helmer, German Kral, Barbara Rohm, Alina Teodorescu.

Produción: Alemaña (Hochschule für Fernsehen und Film München, Veit Helmer, Wim Wenders Productions, Filmförderungsanstalt, Veit Helmer Filmproduktion, Wim Wenders Stiftung).

Os irmáns Lumière, coñecidos pola súa condición de pioneiros e inventores do cinematógrafo (máquina que permitía filmar, revelar e proxectar), tiveron os seus precursores nos alemáns, tamén irmáns, Max e Emil Sladanovsky, creadores do bioscopio, que, se ben tiña unha velocidade inferior -oito imaxes por segundo-, supuxo un antecedente como primeiro sistema de proxección.

Al di là delle nuvole / Par delà les nuages / Más allá de las nubes (1995). Guión: Tonino Guerra, Michelangelo Antonioni e Wim Wenders, segundo relatos de Michelangelo Antonioni. Dirección: Michelangelo Antonioni e Wim Wenders.

Coprodución: Italia-Francia-Alemaña

Festival de Venecia, 1995. FIPRESCI. Xurado de Crítica Internacional. Mellor Fotografía: Premios David di Donatello 1996.

Catro historias diferentes co tema común do amor.

The end of violence / El fin de la violencia (1997) Guión: Nicholas Klein, Wim Wenders. Dirección: Wim Wenders.

Producida por Nicholas Klein, Deepak Nayar, Wim Wenders.

Seleccionada: Festival de Cannes 1997.

Atravesado por unha crise existencial, á que non son alleos motivos profesionais e sentimentais, e ao borde da paranoia, un produtor de cine recibe unha mensaxe electrónica dun empregado da NASA a quen coñeceu hai un tempo. Ao pouco sofre un atentado no que está a pique de perder a vida a mans duns descoñecidos. Refuxiado, recibe a axuda duns granxeiros mexicanos para esclarecer a súa comprometida e confusa situación entre a súa condición de vítima e a sospeita dos que o consideran asasino. Logo de diversas e, por cabo, aclaradas circunstancias, o atribulado home trata de se conciliar consigo comprendendo como a adversidade real por veces constitúe a solución dos problemas da mente.

Willie Nelson at the Teatro / Willie Nelson en el Teatro (1998). Mediametraxe Documental. Dirección: Wim Wenders.

Produción: EE.UU

O compositor, músico e produtor canadiano Daniel Lanois e o seu equipo desenvólven a gravación do disco "Willie Nelson" levada a cabo nun vello teatro da cidade californiana de Oxnard, onde o mítico e influínte músico *country* de orixe irlandesa interpreta dez composicións propias. Un momento histórico cuxo proceso é seguido por Wenders de modo directo, cun estilo libre de todo artificio.

Buena Vista Social Club (1999)

Coprodución: Alemaña-Cuba-Francia (Road Movies Filmproduktion, Kintop Pictures, Arte Documental, ICAIAC) (1999) Documental musicalmente coordinado por Ry Cooder.

1999. Nomeada ao Oscar: Mellor documental, 3 Nomeamentos BAFTA: Mellor Película de fala non inglesa, Mellor Son, Mellor Música, National Board of Review: Mellor Documental, Premios do Cine Europeo: Mellor Documental, Círculo de Críticos de Nueva York: Mellor Documental, Asociación de Críticos de Los Angeles: Mellor Documental.

En 1996, o músico e compositor norteamericano Ry Cooder viaxa a Cuba para realizar as gravacións para un disco do que van facer parte Ibrahim Ferrer e outros músicos que en tempos pasados adoitaban xuntarse na xa inexistente sociedade Buena Vista Social Club. Daí nace a idea de deixar constancia audiovisual de todo o proceso, ao que se engaden declaracións e situacións persoais dos músicos, da presenza do propio Cooder e o seu fillo en La Habana, así como dos materiais obtidos nos concertos concibidos que levaron a cabo en Amsterdam e New York.

Algunhas consideracións arredor das súas formas e contidos

A Illa de Cuba deu ao mundo, desde tempos ben pretéritos, unha riqueza musi-

cal, diversa e poderosa, que a ninguén deixa indiferente. O movemento musical cubano acadou no S. XX grande importancia e notable proxección internacional. A estas nosas latitudes chegan nas décadas dos 70 e 80 os éxitos discográficos da Nueva Trova Cubana, encarnados nas figuras de Pablo Milanés, Sílvio Rodríguez e, en menor medida, Amaury Pérez. E, a moito non tardar, fano os dous primeiros nos seus maratonianos concertos por toda a parte oriental da Península Ibérica. Nada daquela sabiamos da Vieja Trova Cubana. Hóbo de pasar algún tempo para que coñecésemos a existencia de Compay Segundo, Ibrahim Ferrer, Omara Portuondo ou Elíades Ochoa, como como compositores-intérpretes, así como dunha ondada de consumados músicos instrumentistas posuidores de cualidades fóra do común: Rubén González, Orlando “Cachaito” López, Amadito Valdés, Manuel “Guajiro” Mirabal, Barbarito Torres, Pío Leyva, Manuel “Puntillita” Licea, Juan de Marcos González...

Vén isto todo a conto da recén recuperada *Buena Vista Social Club*, filme de Wim Wenders, co que o Centro Galego de Artes da Imaxe, Filmoteca de Galicia, clausurou o pequeno ciclo recentemente dedicado ao director alemán. Conta Ry Cooder, o músico norteamericano, promotor e coordinador musical do filme, nun momento do mesmo, que el e máis o seu fillo Joachim, volveran a Cuba logo de varios anos baixo o auspicio dunha discográfica francesa para gravar a un grupo de músicos caribeños, mais ao non estar estes na Illa, deron con outros cos que comezaron a interactuar. Verdadeiro ou non -como xiro dramático resulta eficaz-, o certo é que eses músicos -os enumerados- eran os que adoitaban axuntarse nunha sociedade recreativa chamada Buena Vista Social Club, no presente do filme xa extinta, e que apenas dúas persoas veciñas entre as preguntadas saben dicir con precisión onde dito clube quedaba. Este episodio fai parte do demorado limiar que dá paso ao relato que tales músicos protagonizan.

A presenza gozosa de todos eles, a súa arte e simpatía, a diversidade de caracteres, a súa xeral modestia, o pundonor profesional, o gusto polo traballo ben feito..., fan do filme un ininterrompido recital de sentidos, unha constante fruición. Un filme que conta coa garantía da acostumada calidade visual de Robby Muller, unha elaborada montaxe e, como non podía ser doutro modo nun filme no que a música ten especial protagonismo, cun espazo sonoro sobradamente eficaz.

Buena Vista Social Club é un filme que reborda emotividade, humor, tenrura, alegría..., as emocións que transmiten as suxestivas imaxes que o conteñen. Un filme soberbio no seu xénero. Mais non sería de todo xusto rematar aquí estas consideracións sen lle dar parte da razón ás voces cubanas que no seu momento o calificaron de “filme imperialista”. E é que, a maiores de estar concebido para maior gloria do seu promotor e coordinador, Ry Cooder -excesivo énfase, condución por demáis da ollada cara súa figura e a do seu fillo: non nos vaíamos esquecer de que eles son os artífices de todo-, o filme evidencia estar enunciado desde unha posición claramente pro americanista. Se cadra, involuntariamente, mais é o que a disposición das imaxes deixa ver ás claras. Dunha parte, resultan reveladores os matices que se desprenden dos comentarios dos músicos no mirador do Empire State e nas rúas de New York, sentíndose cativos ante o poderío dos edificios de Manhattan. O que eles non saben, ou en todo caso non pensan, é que nesas rúas cada inverno morre conxelado máis dun indixente, que nos albergues nocturnos non colle un alfilete, que non son poucas as persoas que carecen de toda protección e asistencia, na cantidade de xente que malvive expulsada do sistema, que as prebendas e bondades que

eles están a experimentar nesa visita non é o normal para a xente da súa clase e economía, que, en definitiva, eles nesa visita son uns privilexiados. Que son a Cincenta na noite do Baile de Palacio. Se ben é certo que a súa presenza alí se debe á súa condición de grandes artistas e á contrapartida do seu traballo, sobradamente realizado. A isto súmanse as imaxes finais, de novo en La Habana, dos emblemas e consignas da Revolución, avellentadas representacións polo efecto estragador do paso de cuarenta anos, así como a precedente mostración, en diversos momentos, das partes máis decaídas da cidade, sen alusión ningunha á ringleira de causas que orixinaron tal estado de cousas. Se cadra, non acae ben aquí expór todo un tratado histórico arredor da trabucada política económica gubernamental, do proceso de burocratización da Revolución, do conflito de Bahía Cochinos e a Críse dos Misiles ou da caída e abandono da URSS, de deixar patente o pano de fondo da Guerra Fría e o permanente bloqueo e ameaza estadounidense, mais tamén e posible, tendo a idea de as procurar, encontrar imaxes que sinteticen cada un destes episodios. Sen este necesario contrapeso, o filme cae cara unha maniquea posición anti comunista. E esta referida realidade, tan alongada como tortuosa, resulta complexa dabondo como para a deixar explicada demagoxicamente con dous trazos. Ou se engaden algunhas imaxes ou se suprimen outras. O pobo cubano e a súa loita por un mundo mellor, con todos os erros e desacertos dos seus gobernantes, é merecente de respecto.

Mais, non remata aquí aínda o conto porque, relido o xa dito, surxe, como corolario, un pertinente estrambote. E é que, se o filme non o plantea de seu, deixa ao descuberto un dilema, o do histórico debate comunismo versus capitalismo e as diversas mutacións que o mesmo ten experimentado no camiñar do tempo. Sen non nos meter en fonduras, cabe preguntar se Cuba podería, motu proprio, ter rescatado do ostracismo a estes músicos extraordinarios, se podería ter organizado en solitario a operación conxunta filme-gravacións-concertos internacionais. Sen dúbida, un máis do que interesante debate.

Así e todo, sen acudir ao calado dos pasolinianos “Escritos Corsarios” e seguindo ao Pasolini máis poeta, e non por iso menos fondo, podemos lembrar que “a revolución verdadeira non está na procura do poder, senon na transformación interior de cada individuo”, tal que “a verdadeira violencia non radica no acto físico, senon na opresión e na inxustiza”; e “a auténtica liberdade non depende das restricións, senon que está na capacidade de elixir o noso propio destino”. Tire cada quen as súas propias conclusións.

The Million Dollar Hotel / El hotel del millón de dólares (2000), guion: Nicholas Klein, segundo un argumento de Paul David Hewson, (Bono (U2) e Nicholas Klein. Dirección: Wim Wenders.

Coprodución Estados Unidos-Reino Unido-Alemaña (Icon Productions, Road Movies Filmproduktion, Kintop Pictures, Wim Wenders Stiftung).

Festival de Berlín 2000: Oso de Prata - Premio do Xurado.

No “Hotel do Millón de Dólares”, en Los Ángeles, establecemento de baixa catadura, viven xentes marxinadas. Un dos seus residentes namórase dunha moza tamén alí aloxada. Ao pouco, a misteriosa morte desta pon en garda ao seu pai, influínte personaxe mediático, quen promove unha investigación para silenciar os medrantes mormurios de suicidio lesivos para a súa reputación.

Viel passiert - Der BAP film (2001). Documental. Dirección: Wim Wenders.

Produción: Alemaña (Fimstiftung Nordrhein Westfalen, Screenworks, Tra-

velling Tunes, Westdeutscher Rundfunk).

Documental sobre o conxunto musical "BAP". Nado en Colonia no 1976, liderado polo cantante e compositor Wolfgang Niedecken, está considerado un dos grupos de rock de maior éxito de Alemaña. Todo leva a pensar que se trata dun filme promocional de encarga.

The soul of a man / *El alma de un hombre* (2003) Documental. Dirección: Wim Wenders.

Serie producida por Martin Scorsese.

Achegamento ás vidas de tres músicos, Skip James, Blind Willie Johnson e J.B. Lenoir, no que se entretecen reconstrucións con imaxes documentais de actuacións de músicos máis contemporáneos como Shemekia Copeland, Alvin Youngblood Hart, Garland Jeffreys, Chris Thomas King, Cassandra Wilson, Nick Cave, Los Lobos, Eagle Eye Cherry, Vernon Reid, James "Blood" Ulmer, Lou Reed, Bonnie Raitt, Marc Ribot, The Jon Spencer Blues Explosion, Lucinda Williams e T-Bone Burnett, no obxectivo de mostrar a natureza e a esencia da música blues e o seu percurso partindo das súas raíces africanas até a súa influencia posterior na música actual, desde o rhythm & blues, o country, o rock & roll, o hip-hop ou o jazz.

Land of Plenty / *Tierra de abundancia* (2004) Guion: Michael Meredith, segundo argumento de Wim Wenders e Scott Derrickson. Dirección: Wim Wenders.

Produción: Alemaña (Reverse Angle International, InDigent-Independent Reverse Digital Entertainment).

Festival de Venecia 2004: Sección Oficial Concurso, Premios Independent Spirit 2006: Nomeada a Mellor Actriz.

Unha ollada a dúas xeracións da America contemporánea. Dúas maneiras de entender o mesmo país: a dun veterano do Vietnam e a dunha moza. Un ex-combatente ferido aos 18 anos, agora sen amigos nin vínculos familiares, afincado na teimosía do deber protector do "país da liberdade" e ao que os episodios do 11-S removen nel as pantasma do pasado, fronte a xove moza, quen, produto das súas vivencias nos últimos dez anos en África e Europa, mantén unha actitude esperanzada e idealista.

Don't Come Knocking / *Llamando a las puertas del cielo* (2005), Guion: Sam Shepard e Wim Wenders. Dirección: Wim Wenders.

Produción: EE.UU (Reverse Angle International).

2005 Festival de Cannes: Nomeada Palma de Ouro, Premios do Cine Europeo: Mellor Fotografía. 4 nomeamentos, 2006 Premios do Cine Alemán: 2 nomeamentos.

Os momentos de sona dun vello actor de *westerns* non son xa o que nun tempo foron. Os éxitos cinematográficos, o amor das mulleres, os luxos, os caprichos e as relacións tormentosas son xa un recordo. No presente, con máis de cincuenta anos, a bebida, as relacións complicadas, o aborrecemento e o noxo de si propio son o seu único rédito. Mais un bo día, consciente da súa funesta situación, decide emprender a procura das súas orixes e da paz interior que o leven a se reconciliar consigo mesmo.

Invisibles (2007) Documental. Serie dirixida por Wim Wenders, Isabel Coixet, Fernando León de Aranoa, Mariano Barroso e Javier Corcuera.

Producción: España (Pinguïn Films, Reposado Producciones, Javier Bardem).

Premios Goya 2007: Mellor Longametraxe Documental. Premios Forqué 2008: Mellor Longametraxe Documental ou de Animación.

Cinco historias, escritas polos propios realizadores, nas que se da voz ás clases desfavorecidas, aos chamados “miserables da Terra”. E, ao tempo, tamén unha modesta e merecida homenaxe ás persoas solidarias con eles.

Cartas a Nora (Coixet) arredor das “chagas”, unha enfermidade infecciosa padecida polas clases pobres dos países hispanoamericanos. *Crímenes invisibles* (Wenders) sobre a violencia sexual que padecen as mulleres no Congo. *Buenas noches, Ouma* (León de Aranoa) arredor da dramática situación que viven miles milleiros de crianzas en Uganda. *El sueño de Bianca* (Barroso) sobre os atrancos da poboación da República Centroafricana para conseguir medicamentos. *La voz de las piedras* (Corcuera) sobre a grave situación que padecen os desprazados en Colombia entalados a guerra do exército coa guerrilla.

Palermo Shootin / Tiroteo en Palermo (2008) Guión: Wim Wenders, Normana Ohler. Dirección: Wim Wenders.

Coproducción: Alemaña (Neue Road Movies, P.O.R. Sicilia, arte France Cinéma, ZDF, Pictorion Pictures GmbH, Rectangle Productions, Reverse Angle Production).

Festival de Cannes 2008: Nomeado á Palma de Ouro.

Un fotógrafo de sona internacional leva unha vida trepidante envexable. Mais, produto dunha repentina crise existencial, decide mudar e abandona Düsseldorf para ir vivir a Palermo, onde se lle cruza no camiño un misterioso asasino. Con este feito inesperado, comeza para el unha nova vida, unha xeira diferente á que non é allea a comparecencia dunha muller que se ocupa de labores de restauración.

Il volo / El vuelo (2010). Documental. Mediametraxe, Guión: Eugenio Melloni, Wim Wenders. Dirección: Wim Wenders.

Producción: Italia.

Il Volo é un trío vocal italiano especializado no pop lírico. Constituído no 2009 e integrado por Ignazio Boschettoos, Gianluca Ginoble e Piero Barone, acadou unha notable proxección internacional logo de no 2015 se proclamar vencedor no Festival de San Remo e de representar a Italia no Festival de Eurovisión, onde quedou terceiro lugar. O filme conta coa presenza de Salvatore Fiore, Ben Gazzara e Luca Zingaretti.

Pina - tanzt, tanzt sonst sind wir verloren / Pina (2011). Guión: Wim Wenders. Dirección artística: Peter Pabst. Dirección: Wim Wenders.

Documental en torno á obra da acreditada coreógrafa Pina Bausch. Falecida esta no percurso da rodaxe, o filme completa a montaxe con coreografías xa existentes e a asistencia de colaboradores da artista.

The Salt of the Earth / La sal de la tierra (2014). Documental. Guión: Wim Wenders, Juliano Ribeiro Salgado. Arredor da figura e a obra do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado. Dirección: Wim Wenders e Juliano Ribeiro Salgado.

Producción: Decia Films, Amazonas Images, Fondazione Solaris delle Arti.

Festival de Cannes, 2014: Premio Especial Un certain regard

Hai corenta anos, o fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado no seu percorrido polos catro continentes foi captando os cambios producidos na Humanidade, converténdose así en testemuña dos grandes acontecementos que marcaron o camiñar da historia recente: conflitos internacionais, guerras, fame, epidemias, movementos migratorios... Agora, nunha viraxe de 360°, a súa visita á inmensidade de territorios virxes, paisaxes grandiosas e faunas e floras tan diversas como exóticas, é realizada coa compañía do seu fillo Juliano e Wim Wenders, unha incursión que constitúe unha poderosa homenaxe á beleza do planeta.

Cathedrals of Culture / Catedrales de la cultura (2014) Documental. Da autoría de seis directores internacionais: ademais de Wim Wenders, Michael Glawogger, Michael Madsen, Margareth Olin, Robert Redford e Karim Ainouz.

Coprodución: Alemaña-Dinamarca-Noruega-Austria-Francia-EEUU-Japón (Neue Road Movies, Final Cut for Real, Lotus Film, Michael Glawoggerer Film, Les Films d' Ici 2). Distribución: Filmladen, I Wonder Pictures, Mer Film, Nexo Digital.

Seis directores abordan a pregunta “Se os edificios puideran falar, que dirían de nós?” Unha ollada desde a consideración dunha imaxinaria perspectiva de emblemáticos edificios icónicos.

Every Thing Will Be Fine / Todo va a salir bien (2015). Guión: Bjørn Olaf Johansen. Dirección: Wim Wenders.

Coprodución: Alemaña-Canadá-Noruega (Neue Road Movie).

Festival de Berlín 2015: Sección Oficial Longametraxes a Concurso, Premios do Cine Alemán 2015: Mellor Banda Sonora.

A vida do escritor Tomas Eldan muda radicalmente o infausto día no que, logo dunha acalorada discusión coa súa moza, atropela a un rapaz. Doce anos despois aínda non conseguiu esquecer o tráxico accidente e continúa a se sentir culpable. Aquel fatídico suceso non só afectou á nai do neno, tamén, e non pouco, ao mundo relacional, moza incluída, do escritor.

Les Beaux Jours d'Aranjuez / Los hermosos días de Aranjuez (2016). Adaptación dunha peza de teatro de Peter Handke. Dirección: Wim Wenders.

Coprodución Francia-Alemaña-Portugal (Neue Road Movies, Alfama Filmes).

Festival de Venecia 2016: Sección Oficial Longametraxes a Concurso.

Un día de verán, un home e máis unha muller conversan sobre o sentido da existencia. Falan das súas experiencias sexuais, da infancia, das diferenzas entre homes e mulleres, da vida. Sentado ante a súa máquina, un escritor tenta imaxinar e transcribir o diálogo desa parella.

Submergence / Inmersión (2017). Guión: Erin Dignam, adaptación dunha novela de J. M. Ledgard. Dirección: Wim Wenders.

Alemaña. Coprodución con Francia-España (Liola 9th Productions, Neue Road Movies, Morena Films, Umedia, Backup Films, Green Hummingbird Entertainment, PalmStar Entertainment).

Un enxeñeiro especializado en materia hidráulica é raptado en Somalia por terroristas yihadistas, na sospeita de que se trata dun espía británico. Ao tempo, unha muller, experta en biomatemática, traballa nun proxecto de inmersión nas augas máis profundas dos océanos para demostrar a súa teoría sobre a orixe da vida no planeta. Un ano atrás, ambos os dous coñecéranse nun tempo

de vacación na costa atlántica francesa e acabaron namorando. No presente, separados, ela inicia un arriscado mergullo cara o fondo do océano co desacougo de non saber se el continua vivo.

Pope Francis: A Man of His Word / El Papa Francisco: un hombre de palabra (2018). Documental. Guión: Wim Wenders, David Rosier. Dirección: Wim Wenders.

Coprodución: Suiza-Italia-Francia-Alemaña.

Estrea: Festival de Cannes 2018.

Retrato do actual primeiro mandatario do Estado Vaticano, o número 266 da historia papal, no que o prelado aborda diferentes temas de carácter social e obxectivos do seu mandato. Unha glosa que se completa con fragmentos entrelazados de instantes diversos da súa vida con especial énfase en accións propias da súa xestión. Unha narración na que formalmente a figura do entrevistador queda elíptica, deixando que o retratado se dirixa directamente ao espectador.

Anselm (Das Rauschen Der Zeit) / Anselm / Anselm (El correr del tiempo) (2023). Documental sobre o pintor-escultor-fotógrafo neoexpresionista Anselm Kiefer. Dirección: Wim Wenders.

Festival de Sevilla 2023: Nomeada a Giraldillo de Oro- Mellor Película.

Considerado como un dos grandes artistas plásticos contemporáneos, Anselm Kiefer, pintor e escultor neoexpresionista -"a miña obra versa sobre a ferida aberta da historia alemá"-, presenta unha obra na que presente e pasado se entrelazan producindo unha sorte de desdubuxada fronteira entre cine e pintura. A detida ollada de Wenders, demorada por un tempo de dous anos de mergullo no traballo do artista, dá como resultado unha experiencia cinematográfica que pon de manifesto a súa andaina vital.

Perfect Days / Días perfectos (2023) Guión: Takuma Takasaki, Wim Wenders. Dirección: Wim Wenders.

Coprodución: Xapón-Alemaña (Master Mind Limited, Wim Wenders Productions).

Premios Oscar 2023: Nomeada a Mellor Película Internacional, Premios César 2023: Nomeada a Mellor Filme Estranxeiro, Festival de Cannes 2023: Mellor Actor. 2 nomeamentos, Critics Choice Awards 2023 Nomeada a Mellor Película de fala non inglesa, Asociación de Críticos de Boston (BSFC) 2023: Nomeada a Mellor Actor.

Fragments do día a día dun limpador de retretes públicos en Tokio, Metódico, amante do traballo ben feito, da natureza, observador da vida e da arte e a poesía que esta transporta, Hirayama realiza cada xornada con asumida serenidade o seu cometido, mais un día, logo dun inesperado encontro persoal, un pouso de insatisfacción semella terse instalado na súa existencia. Con esta sutil liña argumental, Wenders establece un diálogo para reflexionar sobre as súas recorrentes preocupacións vitais.

A modo de corolario

A regularidade de Wenders na súa longa andaina de oficiante resulta interesante de observar. Entre tanto os seus colegas xeracionais, alén do prematuro falecemento de R.W. Fassbinder (1982), foron cesando, Wenders vén conseguindo poñer en pe un promedio dun proxecto cada dous anos, o que supón un balanço de arredor de corenta filmes nun tempo de cincuenta e seis anos.

Convertido en produtor, a partir de 1977, desde o primeiro momento consegue ir poñendo en pe, sempre en réxime de coprodución, unha sucesión de títulos diversos, metodoloxía que chega até o presente. Unha constante regularidade á que sen dúbida contribúe o logrado prestixio internacional, obtido tanto polas súas cualidades de cineasta como pola súa autoridade moral conquistada coa capacidade de observar e teorizar con acerto sobre o percurso do propio fenómeno cinematográfico. Malia esta recoñecida constancia de produtor executivo e a súa vocación incesante de narrador, a súa filmografía non sempre mantén a mesma regularidade, o que, por outra parte non debe resultar estraño. Así, acarón de obras de notable importancia, conviven así mesmo pezas menores, nas que así e todo, malia a menor altura temática e narrativa, é posible encontrar rastros do seu imaxinario e pegadas de identidade, sempre presididas polas súas preocupacións inseparables da condición humana.

Na idea dunha tentativa ordenatoria da filmografía de Wenders, entre o seu cine máis ecléctico, pódese advertir a presenza de pezas que responden a clasificacións máis concretas como a triloxía das *roadmovies* - *Alice in den Städten / Alicia en las ciudades*, 1974. *Falsche Bewegung / Falso movimiento*, 1975, *Im Lauf der Zeit / En el curso del tiempo*, 1976- ou a das cidades - *Der Himmel über Berlin / El cielo sobre Berlín*, 1987, *Until the End of the World / Bis ans Ende der Welt / Hasta el fin del mundo*, 1991, *In Weiter Ferne, so Nah / Tan lejos, tan cerca* (continuación de *Las alas del deseo*), 1993- se ben en toda a súa obra é posible encontrar os temas obxecto das súas preocupacións vitais, do seu modo particular de entender a vida. Para Wenders o desprazamento físico, a viaxe, constitúe unha forma de coñecemento e autocoñecemento. O mesmo que o seu interese pola cidade, non tanto no tocante á súa configuración urbanística como aos efectos que esta produce, aos seus contrastes orde/desorde, claro/escuro, as súas transformacións. Á súa condición de ente vivo, que proporciona o sorprendente, a sorpresa gozosa e a vertixe do inesperado, o sentido de pertencia ás persoas que a habitan, a un propio. Na mesma liña, na súa obra resulta perceptible a presenza de títulos que ofrecen historias máis concretas e aprensibles ou, polo dicir doutra maneira, se adscriben a un sistema narrativo máis clásico e tradicional, mais o cine que mellor define a Wenders, a través do que el conseguiu o seu estatuto de autor, susténtase nomeadamente na captación do fragmento e o instante -modo narrativo que felizmente vén de recuperar na súa última peza: *Perfect Days* -, anacos de espazo e tempo que entrega ao espectador para que este/a complete e construa a súa persoal historia

Bibliografía

La memoria de las imágenes. Textos de la emoción, la lógica y la verdad. Wim Wenders. Madrid Valencia. Edit. La Mirada. 2000. ISBN:978-84-95196-12-05

Palazón Meseguer, Alfonso. Wim Wenders. Fragmentos de un cine errático Editorial La Mirada. 2000. EAN: 978-84-95196118

“Aspectos temporales del cine de Wim Wenders”, tesis de Alfonso Palazón Meseguer

Wim Wenders. La memoria de las imágenes. Texto de las emoción, la lógica y la verdad. Marzábal, Íñigo Wim Wenders. Editorial Cátedra (Colección Signo e imagen. Cineastas. ISBN:978-84-37616827. 1998

Antonio Weinrichter. Win Wenders JC EDICIONES Madrid 1986 ISBN-10:8485741102