

## “Os nosos filmes sempre foron salvaxes”

No grande arrabalde de Roma, no cimo dun predio feito de tixolos, unha casa con dúas estancias acolle desde hai vinte anos a parella de francotiradores máis audaces do cinema europeo, xunta as súas múltiples mascotas. É el quen responde mais polo miúdo, é ela quen precisa e corrixe as inexactitudes. En toda a entrevista mantense esta complementariedade que caracteriza a súa obra.

### Como adaptastes a novela de Vittorini ao filme?

Jean-Marie Straub : Todas as palabras do filme veñen do texto, mais os diálogos non existían deste xeito na novela. Estaban decote en estilo indirecto ou entrecortados por destaques psicolóxicos. Unha vez que arranxamos os blocos de texto, cómpre buscar os nervios, as articulacións encol das que construír a posta en escena. Esas son decisións estéticas e, xa que logo, políticas: cómpre saber de que lado estás!

Danièle Huillet: Ese traballo faino primeiro só o Jean-Marie; ben logo, eu críticoo e discutimos. Mentres dura a primeira fase, el anda á procura, sofre. De súpeto, di : "Estou comezando a ver algo". A xente di que Straub traballa coas palabras. É falso. Procura as imaxes.

### O filme preparase entón no comezo?

J.-M. S. : Escrebemos toda a edición. Por exemplo, a parte central do filme, o encontro coa nai, componse dun preludio e seis movementos, dos que o derradeiro ten tres partes. Cada movemento está composto por un número determinado de planos, segundo as esixencias do texto. Eis unha construción, un ritmo.

### Respeitades as regras da posta en escena, unha gramática?

J.-M. S. : Non tal, cada filme aproveita o anterior e tenta evoluir : descubrimos cousas, desenvolvémolas, mudámolas. Por outra banda, hai unha lóxica interna en cada filme : algúns obxectivos, algúns encadramentos e algúns movementos son necesarios. Outros, excluímolos. A posta en escena é como xogar ao xadrez, cómpre anticiparse ás xogadas, se non, acabas atascado.

### Porque montastes *Sicilia!* primeiro no teatro?

J.-M. S.: Aproveitamos un convite do teatro de Buti, na Toscana. A obra era un xeito de preparármonos, igual que repetíramos *Antigona* [*Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948 (Suhrkamp Verlag)*, Alemaña-Francia, 1992] na Schaubühne [famoso teatro de Berlín] antes de rodar en Ségeste [xacemento ao oeste de Sicilia]. Os actores traballaron o texto para o escenario dous anos e medio.

D. H. : Son todos non profesionais. É ben sinxelo traballar con *amateurs* no cinema : podes parar, volver a comezar, fragmentar as tomas. No teatro, cómpre actuaren todos de seguido, é ben mais esixente. Desque subiron ao escenario, estaban preparados para o filme.

J.-M. S.: Algunhas escenas rodaranse en circunstancias ben pésimas, nomeadamente as do tren, cunha temperatura de calmizo. Se o texto non lles tivera entrado no corazón, no espírito, nos nervios e no sangue, non serían capaces de dicilo.

### Non é un problema traballar noutras linguas que non sexan a vosa lingua materna?

J.-M. S.: Pola contra, iso axuda a evitar que as palabras sexan devaluadas por unha utilización inconsciente, como ocorre a miúdo coa propia lingua. Entendese ben calquera fala sen consciencia e deixándose levar polas facilidades, polo costume. É iso que cómpre combater. Mais iso esixe un traballo enorme, ao que a meirande parte dos actores profesionais non están dispostos, son moi preguiceiros. Quer que se trate de ollares, quer de posicións, de sentimentos ou de ritmo, eles non traballan moito. O resultado é oscilante, inerte.

### Os vosos filmes dan a impresión dunha victoria *in extremis*, xa que cada título novo chega semella sempre unha boa noticia que non se esperaba.

J.-M. S.: Traballamos sempre como se cada filme fose ser o último, contra a parede. Mais sempre conseguimos realízalos do xeito que nos parecía que tiñan que ser feitos, *Crónica de Anna-Magdalena Bach* [*Chronik der Anna Magdalena Bach*, RFA-Italia, 1968] tivo que esperar dez anos: propuxéramos a Curd Jurgens para facer de Bach, e un produtor alemán chegou mesmo a ofrecernos a Karajan. Karajan! Nós queríamos a Gustav Leonhardt, que daquela só gravara dous discos. E os medios musicais nos preguntaban "Ese quen ven sendo?"...

### Iso significa que argallastes un sistema de produción conveniente para vós?

J.-M. S. : A financiación, da que Danièle vai depurando os modos de conseguila, ven sempre un pouco de aquí e de acolá. Facemos o que queremos, mais pagamos un prezo, un prezo ben alto. Ninguén perdera nunca cartos pola nosa causa, mais, por vez primeira, con *Do día á*

**mañá seguinte** [*Von heute auf morgen*, Francia-Alemaña, 1997] e **Sicilia!** [*Sicilia!*, Italia-Francia-Suíza, 1996], tivemos débedas. A arte está devaluada en pro dunha industria cultural, fundada sobre a conmemoración dos mortos e a organización de eventos.

**Sen embargo, hai axudas ao cinema...**

J.-M. S.: Nós nunca tivemos un adianto sobre os ingresos. En 1977, pedinlle axuda ao director do CNC [Centre Nationale de la Cinématographie] para *Da nube á resistencia* [*Dalla nube alla resistenza*, Italia-RFA-RU-Francia, 1979]. Dixome: "Non vou levar a vosa petición, queredes facer un filme salvaxe." É certo, sempre quixemos facer filmes salvaxes. Hai pouco, Canal+ quería comprar *Da nube á resistencia* para un serán sobre a ópera. O xefe dixo: "Este filme danaría a nosa canle." Rexeitado. Non temos acceso ás axudas europeas, e no entanto levamos mais de trinta anos traballando entre Francia, Alemaña e Italia. Non hai cineastas máis europeos que nós.

**Sodes acedos?**

D. H. : Non. Somos privilexiados. Fixemos vinte e dous filmes, en 16 ou 35 mm, en cor ou en branco e negro, de sete minutos ou de dúas horas e cuarto. Todos cos temas, as linguas, as equipas, os intérpretes e as localizacións que quixemos. Mais non sabemos de certo se poderemos facer un outro filme: os poucos aliados que tiñamos nas institucións marcharon ou xa non están en situación de nos apoiar.

*Entrevista realizada por Jean-Michel Frodon e publicada en Le Monde o 15 de setembro de 1999.*