



**An Affair to Remember (Tú y yo, Leo McCarey, 1957).**

Suscripción a la alerta del programa mensual del cine Doré en:

<http://www.mcu.es/suscripciones/loadAlertForm.do?cache=init&layout=alertasFilmo&area=FILMO>

Ciclos en preparación:

Abril:

Cineastas madrileños  
Muestra de cine serbio

Femmes Fatales  
DocumentaMadrid  
Paulo Branco  
Federico Bruno  
Cine checo reciente  
IV Centenario de la muerte de Cervantes  
Werner Hochbaum  
Recuerdo de Chantal Akerman  
Alberto Lattuada  
Idrissa Ouedrago  
Abderrahmane Sissako  
Luc Moullet  
Jacques Becker  
Jean-Marie Straub



GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN, CULTURA  
Y DEPORTE



MARZO 2016

Carta blanca a Miguel Marías

Leo McCarey

*Ellas Crean:* Naomi Kawase, Alice Guy,  
Musidora, Tina Pakravan, Azita Mogueie,  
Niki Karimi, Yolande Zauberman.



Kinuyo Tanaka

Helena Lumbreras

Recuerdo de Margarita Alexandre

Cine búlgaro contemporáneo (y II)



INSTITUTO ESTATAL DE CULTURA,  
MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES DE BULGARIA



Casa Asia presenta: El último cine iraní (y II)



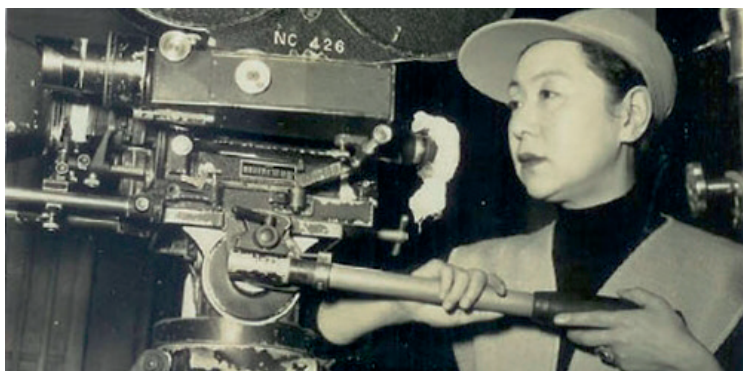
CASA ASIA



Consulado General de la República  
de la R.I. de Irán en España



CCR: sesiones de archivo



Kinuyō Tanaka

**Agradecimientos marzo 2016:**

Casa Asia (Menene Gras, Rodrigo Escamilla), Barcelona; Cine Company, Madrid; Classic Films, Barcelona; Consejería Cultural de la Embajada de la R.I. de Irán, Madrid; Delta Films, Madrid; Embajada de la República de Bulgaria en España; Farabi Cinema Foundation, Teherán; Filmoteca de Catalunya, Barcelona; Good Films, Madrid; Hispano Fox Films, Madrid; Japan Foundation, Madrid y Tokio; Kado-kawa Corporation, Tokio; Mariano Lisa, Barcelona; Miguel Marías, Madrid; Nikkatsu Corporation, Tokio; Paulino Viota, Santander; Rosebud Films, Madrid; Sabre Audiovisual, Madrid; Toho Ltd, Tokio; Video Mercury, Madrid.

## INTRODUCCIÓN

En marzo dedicamos un ciclo muy especial a una persona que ha tenido una importancia vital en el desarrollo de Filmoteca: **Carta blanca a Miguel Marías**. Miguel Marías, economista y crítico, ha publicado en multitud de revistas nacionales e internacionales y fue director de Filmoteca desde noviembre de 1986 hasta finales de 1988, cuando asumió la Dirección General del ICAA, hasta enero de 1990. Además ha sido uno de nuestros espectadores más asiduos, además de uno de los apoyos más importantes que hemos tenido. Con este ciclo saldamos una deuda pendiente, que es contar con una programación realizada por Miguel Marías, visitante asiduo de otras cinematecas europeas, como la portuguesa. Siendo como es uno de los cinéfilos más reconocidos del mundo, hemos preferido que fuese él quien seleccionase películas que por una u otra razón le hayan marcado, desde Jean Renoir (*Le crime de Monsieur Lange*) a Michael Cimino (*Las puertas del cielo*) pasando por dos autores a los que ha dedicado importantes textos: Manuel Mur Oti, con *Morir...dormir...tal vez soñar...* (1975) y Jean-Luc Godard con *Made in USA* (1966). Serán en total 26 películas que trazan, a su manera, una muy personal y subjetiva historia del cine. El día 1 presentará el ciclo, antes de la proyección de *The Wings of Eagles* (John Ford, 1956) aunque seguramente sean más las sesiones que presente.

En paralelo al homenaje a Miguel Marías, dedicamos un ciclo a **Leo McCarey**, uno de sus directores favoritos y de quien escribió un libro, ya agotado, que se ha convertido en una auténtica referencia. El ciclo constará de 8 largometrajes y 8 cortometrajes, cuatro de los cuales (*An Affair to Remember*; *Make Way for Tomorrow*; *Good Sam* y *My Son John*) han sido también seleccionadas por Miguel Marías para su Carta Blanca.

Como cada año, para celebrar el **Día Internacional de la Mujer**, el 8 de marzo, la Filmoteca Española propone una programación cinematográfica que nos acerca a directoras y actrices cuyos logros no deben pasar desapercibidos. En el ciclo *Recuerdo de...* recuperamos la memoria de una auténtica pionera del cine español, **Margarita Alexandre**, fallecida el 23 de diciembre, que consiguió poner en pie tres largometrajes durante el franquismo: *Cristo* (1953), *La ciudad perdida* (1955) y *La gata* (1956). El día 9, antes de la proyección de *Cristo*, tendrá lugar una introducción a la obra de Alexandre por parte de Sonia García López. También recuperamos la figura de **Helena Lumbereras**, nombre clave del cine militante español y fundadora del Colectivo de Cine de clase. Proyectaremos toda su obra en copias nuevas restauradas y digitalizadas por la Filmoteca de Catalunya. Dentro de esta rúbrica también se incluyen tres largometrajes de **Kinuyō Tanaka**, maravillosa y desconocida directora y famosa actriz, musa de Mizoguchi, entre otros, que Miguel Marías ha seleccionado dentro de su Carta Blanca. Estos ciclos se insertan dentro de la programación de la décima edición del Festival interdisciplinar **Ellas Crean**, iniciativa del Gobierno de España, cuya programación completa se puede ver en <http://www.ellascrean.com>. Bajo esta rúbrica, se proyectará también *Aguas tranquilas* (2014) de Naomi Kawase, gracias a la cortesía de Good Films y se presentará el libro *Construyendo la propia mirada. Mujeres directoras en el cine español (de los orígenes al año 2000)*, a cargo de su editor, Francisco A. Zurian y de las directoras Josefina Molina e Inés París, con la proyección de *Lo más natural* (Josefina Molina, 1990).

Este mes se proyectan los segundos pases de los ciclos **Cine búlgaro contemporáneo** y **Casa Asia presenta: El último cine iraní** que comenzaron el mes pasado.

Y comenzamos un ciclo que tendrá una continuidad mensual: **CCR: sesiones de archivo**, en el que Filmoteca Española pondrá en valor los fondos que posee y los trabajos que se desarrollan en su archivo. El día 8 se presentará la primera sesión con una introducción de Mercedes de la Fuente, Ramón Rubio y Jose Manuel Martín Sánchez.

Entre las proyecciones especiales destacan el pase de las copias restauradas por Mosfilm de las dos partes de *Iván el terrible* (Serguéi Eisenstein, 1943-1948). El día 16 el Centro Cultural Coreano presentará *Gukjesijang* (Youn Je-kyun, 2014), seguida de un coloquio con el director. Y el día 17 se presentarán los *Cuentos completos* de Carlos Pérez Merinero, a cargo de Ana Díez, Javier Maqua y el editor Manuel Blanco Chivite, con la proyección de *Bajo en nicotina* (Raúl Artigot, 1984).

## CARTA BLANCA A MIGUEL MARÍAS

Dar carta blanca a alguien es, según el Robert (ya que se trata de un galicismo), permitirle elegir libremente; pero no equivale a tener "barra libre", sobre todo si uno es responsable y sabe – como es mi caso – lo difícil, complicado y caro que puede resultar encontrar, conseguir y transportar hasta Madrid ciertas películas. Y como no está el horno para bollos, con la que está cayendo, no he puesto a prueba ni siquiera la archidemostrada capacidad detectivesca del departamento de programación de la Filmoteca para imaginar e investigar dónde puede haber una buena copia de cierta película, y luego conseguir que la presten, lo que requiere conocer a la gente adecuada, experiencia y diplomacia, como poco y para empezar, que todo el mundo es celoso guardián de sus tesoros y el material en soporte químico se ha hecho ya hoy sumamente escaso.

Tampoco he querido aprovechar la ocasión para pedir casi imposibles, ni películas muy raras que aún no he conseguido ver: podrían no interesar a nadie más, y como ya muy antiguo responsable de esta institución sé que no hay que ceder a este tipo de tentaciones, y que no se puede programar para uno mismo salvo que se trate de proyecciones privadas. Así que sólo he escogido películas posibles, disponibles o localizables y no demasiado costosas de traer. Todas las he visto, y sólo un par hace muchos años que no las he podido visitar; el resto las he visto tantas veces que estoy seguro de que, si no son

magníficas, al menos a mí me lo parecen y no es plausible que a estas alturas vaya a cambiar yo de opinión ni ellas a decepcionarme.

Pero no son un "canon" (odio los cánones) ni son de visión obligada; simplemente, yo las recomendaría, aunque no todas, claro, a todo el mundo. No son mis veintipico películas preferidas, ni las que más me gustan, importan, divierten o emocionan de sus respectivos directores. Sólo son algunas que pueden estar entre mis dos mil favoritas, entre las muchísimas más que llevo vistas.

Faltan, pues, muchos de mis directores favoritos, empezando por Hitchcock, Dreyer, Murnau, Mizoguchi, Griffith, Buñuel, Naruse, Ozu, Preminger, Max Ophüls, los dos Ray (Nicholas y Satyajit), Boris Barnet, Ievgenii Bauer, Mark Donskói, Lubitsch, Rossellini, Borzage, Dwan, Henry King, King Vidor, Anthony Mann, Fuller, Feuillade, Lumière, Tod Browning, Goshö, Stroheim, Sternberg, Shimizu, Pagnol, Tati, Jacques Becker, Grémillon, Vigo, Keaton, Hawks, Walsh, Sjöström, Bergman, Mankiewicz, Kurosawa, Shimazu, Goshö, Capra, Flaherty, y no sigo enumerando a los ausentes para no enfadarme conmigo mismo; unos pocos no están por su reciente programación, como Bresson, porque hubiera sido redundante (se acaba de ver en la Filmo), mientras que de otros he aprovechado que se hubieran programado sin que yo lo pidiera (McCarey) para elegir cuatro. Fíjense que ni está "Cantando bajo la lluvia". En cambio, están algunos directores de escasa – o hasta mala – reputación, o no generalmente considerados como "autores" de sus películas, sino como meros artesanos, porque pienso que la grandeza de un determinado cine en una determinada época depende menos de unos pocos genios que de la calidad y la cantidad de sus "artesanos", que a menudo han hecho grandes películas.

Alguno se preguntará, si ni son mis favoritas las películas ni son todos mis directores favoritos, ¿por qué los elige? Respondo anticipadamente: porque todas ellas me han ido enseñando y ayudando a precisar lo que me parece – quizá equivocadamente – que es, en su diversidad asombrosa y magnífica, el buen cine, y lo buena que puede ser una obra cinematográfica, con independencia de la "importancia" o "seriedad" de su tema, de su origen nacional (o más bien financiero), del género al que con mayor o menor precisión se les pueda adscribir, del volumen o la modestia de su presupuesto o del mayor o menor éxito que tuvieran en taquilla, premios, festivales o entre los considerados críticos y los historiadores.

No se busquen representatividades, paridades ni repartos: lo más disponible sigue siendo, como siempre, el cine americano, que es de lo que la mayoría nos hemos alimentado, tanto en mi infancia como ahora; y aunque sólo hay una directora, es mi preferida, al nivel de cualquier hombre, y está con tres películas, y representando ella sola al cine japonés, que sin duda ha sido uno de los más importantes, con el francés, el estadounidense, el soviético, el italiano, el alemán unos años, y el escandinavo otros.

Ni siquiera dentro del cine español he elegido lo que más me gusta (no están Buñuel, Erice, Neville, Fernán-Gómez...), pues he procurado escoger películas muy poco conocidas que conserva la Filмотeca, dos de ellas de directores que no me entusiasman, que gracias a la Filmo conocí y que, por razones y en medidas variadas, a mí me gustan mucho.

Hay aficionados al cine (que suelen descubrir cada poco la "mejor" película de la Historia) a los que les encanta ser los únicos que han visto esa joya insólita. A mí, que suelo ser fiel a mis amores, y que cambio bastante poco de preferencias máximas, me da mucha rabia que poca gente haya visto las que a mí me entusiasman o encantan, y que he disfrutado, si he podido, incontables veces. Algunas desde que tenía unos cinco años, que es ahora cuando entiendo cabalmente y me siguen fascinando, otras desde los catorce o quince, y que asombrosamente resisten el paso y el peso de los años (por ellas y por mí), el atropello revelador de las múltiples revisiones, y los corrimientos de tierras que pueden provocar los descubrimientos más recientes (tanto de películas ya antiguas como de las nuevas, las recién hechas, que se siguen haciendo cosas magníficas aunque no lleguen a estrenarse normalmente).

No es necesario, por supuesto, que nadie comparta mis gustos. Que son sentidos, sinceros y razonados, pero desde mis criterios. Que tal vez, en parte, me expliquen o retraten, pero eso ¿a quién le puede interesar? Tómense, pues, estas películas como una invitación. Y si no le gustan, Ud. perdone. Qué se le va a hacer.

**Miguel Marías**, "Mi 'Carta Blanca'", febrero 2016.

## **LEO McCAREY**

Desde un principio, una parte del cine (la gran mayoría) se ha considerado (a sí mismo y por los demás) como espectáculo, y no ha aspirado más que a entretener. Eso implicaba el empleo constante de dos factores que se tienen por esencialmente constitutivos de lo cinematográfico: el movimiento y la acción. El movimiento es evidente, está en la propia palabra kino, kinema, pero ¿por qué también acción? Pues simplemente porque es lo que rellena a la vez las dos materias huecas, el doble vacío, el doble recipiente unido del cine: el espacio y el tiempo.

Para algunos cineastas, sin embargo, ninguna acción significa nada (y, valdría decir, no llena nada) a menos que la efectúe, la padezca o siquiera la presencie alguien; sin personas (o personajes) no hay acción que valga, ni cabe más narración que la de meros sucesos impersonales, catástrofes naturales, crímenes sin sentido, movimiento mecánico, reacciones convencionales o de autómatas. Lo que a los directores de cine aludidos – que distan de ser todos – les importa de verdad son los protagonistas, y eso quiere decir, puesto que nadie vive normalmente en soledad, también las relaciones que se anudan entre ellos, y que a veces se desarrollan, otras decaen o se deterioran, a veces se deshacen o se rompen, y a menudo se extienden a los personajes (y actores) llamados "secundarios", incluso a los "comparsas".

Leo McCarey, que no en vano empezó como realizador y supervisor de cine cómico, se interesaba poco o nada por la acción – es realmente muy escasa la que hay normalmente en sus películas – y sólo ocasionalmente – y por poco tiempo – por la velocidad: prefería contemplar con calma a sus personajes, tratando de averiguar lo que pasaba dentro de ellos, lo que los menores gestos externos delataban pese a su voluntad de esconderlo o disimularlo, e invitar a los espectadores a hacer lo propio, desde su respectivo punto de vista.

Es raro, pues, que Leo McCarey tuviera, siquiera durante unos diez años (1935-1945), una carrera de cierto éxito, que algunas de sus películas de aire y pronóstico menos comercial fueran resonantes y duraderos éxitos de taquilla. Eran, quién lo ignora o lo olvida, otros tiempos. Por supuesto. Bien puede ser que tan sorprendente fenómeno hoy hubiese sido simplemente imposible. Como practicante de un cine a contrapelo del grueso de la tropa hollywoodense, alejado siempre de los géneros “viriles” y “de acción”, y poco a gusto con las convenciones escritas o implícitas, McCarey compone una figura de rara modestia y escasa ambición, en inusual combinación con su extraordinario talento y su afición a los seres humanos.

Como tantos otros de los más grandes cineastas de su generación, McCarey ni siquiera admitiría ser considerado un artista, y procuraba no llamar la atención, pues deseaba concentrarla en aquello que él quería ver mejor que a simple vista, en la realidad de la vida cotidiana; necesitaba para mirar bien una lente de aumento, un laboratorio, y unos instrumentos de precisión capaces de resumir en un gesto o una mirada, una vacilación captada o un leve parpadeo instantáneo, toda la compleja maraña de sentimientos simultáneos pero contradictorios o discordantes que sacuden por dentro a una persona emocionada, sobre todo si trata de ocultar o disimular sus sentimientos. Es decir, necesitaba una cámara, el estudio, y unos actores afines, a ser posible muy competentes, que supieran simplemente estar ante la cámara, y mejor aún – esto era ya más difícil – si lo bastante audaces como para atreverse a rodar sin un guión terminado, improvisando sobre la marcha, componiendo a partir de lo que iba surgiendo o descubriéndose durante la filmación.

Precisamente por eso, es importante ver las películas – no muchas, por desgracia, desde el final de la Segunda Guerra Mundial – que hizo McCarey en una pantalla de suficiente tamaño para que no se pierda una de las ventajas máximas que brindaba el cine sobre las demás artes dramáticas: la posibilidad de ver, en movimiento, a menor distancia y en proporciones muy ampliadas, el doble mapa cambiante del rostro y del cuerpo humano.

Será, sin duda, una perogrullada, pero me temo que, cuando casi todo el que contempla cine lo hace en televisores más o menos grandes – pero más chicos que las menores pantallas de los minicines –, en un ordenador, en una playstation, en teléfonos móviles, supongo que dentro de poco en la esfera o rectángulo de un reloj de pulsera, se ha olvidado o se menosprecia un factor tan fundamental como el del tamaño de las imágenes, cuyo objeto no es realmente la espectacularidad – no hacen falta el CinemaScope ni el Cinerama, ni las 3-D ni el color, bastan una pantalla cuadrada muy levemente apaisada y el blanco y negro de los orígenes – sino la ampliación que permite ver más y mejor.

Si no se confundiesen aún persistentemente los términos, ni se juzgase todavía la importancia de una película por sus pretensiones explícitas o las intenciones que declaran sus autores, se habría comprendido que las películas verdaderamente materialistas no son ni las más abstractas e incommunicativas, ni las que, por rechazar el diálogo, fían todo a la imagen, sino las que – opinen lo que opinen sobre cuestiones espirituales e incluso de creencias, sean éstas religiosas o de otro género – confían en la realidad y en los actores, que a fin de cuenta, son personas de las que lo verdaderamente importante, como materia prima cinematográfica, son los cuerpos (con su manera de avanzar o retroceder, de saltar o desplomarse, de estar tranquilos o en tensión, de escuchar o conversar) y las voces. Y entonces nos encontraríamos con que no es más materialista Bresson que Dreyer ni Straub que Rossellini, y probablemente ninguno de ellos llegue a serlo en tan gran medida como Allan Dwan, Leo McCarey, John Ford, Charles Chaplin, Ida Lupino y cuatro o cinco japoneses.

Ninguna otra consideración cuenta tanto para Leo McCarey como la parte humana de la realidad, destinatario real de los afectos, y por tanto origen de toda pasión, todo drama, toda hipótesis de felicidad o diversión. Es decir, si pasamos a esa vida paralela que es el cine, los actores. Frente a ellos, es secundario, si no indiferente, que asistamos a un drama o una comedia: de hecho, es imposible saber a priori qué va a resultar, puesto que depende de cómo vea McCarey a esos actores en esas situaciones y en esos escenarios, y de lo que brote, como una chispa, de su contacto, de su roce. El arte de lo concreto exige una porción de improvisación, una cuota de libertad imprescindible para alcanzar la verdad exacta del momento, que no aspira a ser eterna ni una verdad absoluta. Y ese es, creo yo, el verdadero secreto de Leo McCarey, cineasta “transparente”, “invisible”, ¿sin estilo? No tanto una cuestión de carácter – su modestia – sino de interés, de lo que le inspiraba curiosidad, de lo que quería ver y compartir, dar a contemplar.

**Miguel Marías**, “La dificultad de ser Leo McCarey”; S/D.

## **TANAKA KINUYÔ, DIRECTORA**

Quizá la más famosa actriz de cine japonesa, Tanaka Kinuyô – permítaseme seguir el uso oriental de anteponer el apellido al nombre propio –, nacida en 1910 y muerta en 1977, fue, según parece, y supongo yo que precisamente por ser una estrella, la primera mujer que dirigió películas en el Japón – que yo sepa, tampoco hubo muchas desde entonces; hoy sólo se me ocurre Kawase Naomi –, pese a lo cual muchos ignoran su carrera como directora, ciertamente breve – tres películas en blanco y negro, y en las que aparecía, aunque nunca como protagonista, entre 1953 y 1955; otras tres, en Scope y dos de ellas en color, entre 1959 y 1962 –, que permanece olvidada, pues han sido películas

muy poco vistas y con muy escasa circulación. Intrigado al darme cuenta de su existencia, en un catálogo que usó la Filmoteca en 1990 para programar un ciclo, yo las vi en el Doré y me encontré de repente con que, como unos años antes Naruse Mikio y más tarde Shimizu Hiroshi (con quien Tanaka estuvo brevemente casada, por lo visto en secreto), Goshō Heinosuke y Kinoshita Keisuke, otro enorme cineasta japonés se añadía a Mizoguchi Kenji, Ozu Yasujiro y Kurosawa Akira entre mis favoritos de toda la Historia del Cine.

Hay que señalar que Tanaka interpretó, entre 1924 y 1976, unas 182 películas, y que trabajó, casi siempre varias veces, con prácticamente todos los grandes cineastas clásicos del Japón. Corre el rumor de que ella y Mizoguchi se pelearon a causa de su afán por dirigir, cuando contaba ya 43 años y había interpretado unas 135 películas, quizá porque temía dejar de poder contar con ella como actriz; pero el guión de la primera que dirigió era de Kinoshita, y el de la segunda de Ozu, y diez años después de su muerte Ichikawa Kon hizo una película (mediocre) sobre parte (sólo hasta 1952) de su biografía, *Eiga joyu* (1986/7).

Para mí es un misterio la ignorancia y el olvido en que han caído estas seis admirables películas, todas muy distintas entre sí, todas tan inteligentes y elegantes como conmovedoras y lúcidas, que abarcan desde el intimismo a la acción violenta, el realismo cotidiano (para entendernos, una especie de "neorrealismo") y el cine histórico, sin signos ostentosos ni evidentes de femineidad, pero con una visión perceptible como una mirada de mujer. Aquí se proyectan la que quizá prefiera de todas – aunque entre las tres primeras es difícil escoger – y las dos que tal vez yo encuentre, aunque magníficas, un poco menos sublimes.-

**Miguel Marías**, "Tanaka Kinuyō, directora," Febrero 2016

## MARGARITA ALEXANDRE

A pesar del lugar marginal que ocupa en el canon del cine español, Margarita Alexandre (1923-2015) es, con Ana Mariscal, la primera mujer que dirigió películas bajo la dictadura franquista, un régimen tradicionalista y patriarcal que, a través del Fuero del Trabajo de 1938, trató de mantener a las mujeres fuera de la esfera pública y laboral. Alexandre comenzó su carrera cinematográfica a principios de la década de 1940 trabajando a las órdenes de directores como Eusebio Fernández Ardavín, Ladislao Vajda, Edgar Neville o Julien Duvivier, entre otros. A principios de la década de 1950 fundó junto a Rafael Torrecilla la productora independiente Altamira Films (más tarde Nervión), y en 1956 ambos contaban en su haber con tres películas producidas y dirigidas al alimón que, por razones estéticas, políticas (clase), y morales (concretamente cuestiones de género y sexualidad), no casaban con el cine oficial de la época. Gracias al éxito de *Cristo* (1953), su primera película como productores y directores, Alexandre y Torrecilla se ganaron la admiración y el respeto de la prensa especializada y los profesionales del cine. Aunque sin duda alguna la temática religiosa de la película determinó la cálida acogida que le brindaron los sectores más conservadores del régimen, *Cristo* debe ser valorada como el primer largometraje de arte realizado en España y en virtud de las innovaciones estéticas y técnicas introducidas por los directores y por Juan Mariné, su director de fotografía. *La ciudad perdida* (1954), segunda película realizada por el tándem Alexandre-Torrecilla, ponía el acento sobre el discurso político de la reconciliación nacional, que en pocos años sería formulado como consigna del Partido Comunista de España en el exilio. En consecuencia, el filme fue mutilado por la censura. Con *La gata*, último empeño de los directores y productores en el contexto cinematográfico español, Alexandre y Torrecilla no solo llevaron a cabo la primera película en Cinemascope realizada con capital íntegramente español, sino que presentaron a una mujer dueña de su deseo, algo insólito en el cine de la época.

En busca de libertad, la pareja de directores se exilió en 1959 en Cuba y pasó a formar parte del contingente español de oposición al franquismo fuera de España hasta su regreso al país, una vez finalizada la dictadura. Aquel año de 1959 Alexandre coescribió y codirigió *La vida comienza ahora* (Antonio Vázquez Gallo), primera película producida, en régimen cooperativo, en la Cuba revolucionaria cuyo título suponía toda una declaración de principios. Junto a Torrecilla asesoró la creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), para el que trabajaría durante prácticamente una década como productora ejecutiva. Colaboró de manera particularmente estrecha junto a Tomás Gutiérrez Alea en *Las doce sillas* (1962), *Cumbite* (1964) y *La muerte de un burócrata* (1966). A partir de 1971 se instaló en Italia, desde donde se conectó con el exilio republicano en Europa asentado fundamentalmente en París y en Roma. Entró en contacto con escritores como Ugo Pirro y directores como Gillo Pontecorvo y, entre 1974 y 1979 supervisó la producción de *Operación Ogro*, película sobre el asesinato de Luis Carrero Blanco dirigida por este último. En el tintero quedó algún proyecto, como la adaptación cinematográfica de la vida de Federico García Lorca a partir de la biografía escrita por Ian Gibson, que Margarita imaginó escrita por Jorge Semprún y dirigida por Luis Buñuel.

A pesar de los innegables hallazgos que contienen las películas de Alexandre y Torrecilla, la historia hegemónica del cine español raramente ha tomado en consideración el trabajo de esta directora, productora, actriz y guionista, añadiéndose a su condición de exiliada desde 1959 el hecho de ser una mujer directora en el contexto de los enfoques androcéntricos y nacionalistas de la historia del cine. La recuperación crítica de la obra cinematográfica de Margarita Alexandre va, por tanto, más allá de la muy legítima vindicación desde los postulados de la teoría del género, y debe enfocarse, además, a valorizar y poner en contexto una trayectoria profesional hoy casi olvidada y abordada, casi exclusivamente, desde el marco del feminismo.

**Sonia García López**, "Margarita Alexandre, pionera bajo la dictadura franquista," febrero 2016.

## HELENA LUMBRERAS

Helena Lumbreras (fallecida en 1995) representa una de las grandes protagonistas del cine militante antifranquista en los años 60 y 70. Inició su carrera profesional en Italia, como realizadora y guionista de documentales para la RAI. Después asumió la faceta de ayudante de realización de Fellini, Rosi, Pontecorvo y Pasolini. Llegó a un acuerdo con Unitele Films (productora ligada al Partido Comunista Italiano) para realizar en España un mediodiámetro sobre el movimiento antifranquista. De regreso a España, en 1968, realizó documentales políticos y militantes. Toda esta producción tuvo que hacerla desde la clandestinidad. *España 68 (El hoy es malo pero el mañana es mío)*, realizada en Italia en 1968.

Fue cofundadora del Colectivo de Cine de Clase, cuyo principal objetivo era "filmar sueños de personas que estaban luchando para conseguir mejorar sus condiciones de vida". Después contactó en Barcelona con el cineasta Llorenç Soler y en 1970 rodó *El cuarto poder*, un lúcido análisis fílmico de los principales medios de comunicación en papel (tanto legales como clandestinos) que había, por aquel entonces, en España. Para poder sobrevivir haciendo cine militante comenzó a dar clases en un instituto de secundaria de Barcelona donde conoció a Mariano Lisa. En agosto de 1971, Lisa y Lumbreras tuvieron lo que en el argot militante de la época se llamaba una doble "caída". Por un lado, fueron detenidos por la policía y, en consecuencia, despedidos del trabajo. Por otro lado, se les expulsó del Partido Comunista. En esas circunstancias se originó el primer filme del Colectivo de Cine de Clase, *El campo para el hombre* (1975), que rodaron en distintas zonas rurales de Galicia y Andalucía, dejando que los propios campesinos y jornaleros expresaran abiertamente sus deseos y reivindicaciones. Tras la muerte de Franco, las informaciones que llegaban de España eran muy valoradas por las televisiones internacionales y una noticia de un minuto se podía vender por mil dólares. Gracias a eso, el Colectivo de Cine de Clase consiguió financiar sus dos siguientes proyectos: *O todos o ninguno* (1976), un documental sobre la lucha de unos obreros de una empresa metalúrgica de Cornellá ("una ciudad andaluza en Cataluña"); y *A la vuelta del grito* (1978), un filme realizado ya con más medios en el que apostaron por cierta experimentación formal. En 1978, coincidiendo con el inicio del desmantelamiento del movimiento obrero de base que se produjo en los primeros años de la transición, el colectivo se disolvió.

## CCR: SESIONES DE ARCHIVO

El Centro de Conservación y Restauración de Filmoteca Española CCR, cuya concepción se gestó en 1999 con el propósito de preservar en condiciones óptimas nuestro legado cinematográfico, tiene una capacidad potencial para almacenar hasta 1.200.000 rollos de película y en la actualidad alberga 600.000 envases relacionados con 203.000 documentos audiovisuales (125.000 en soporte fotoquímico) pertenecientes al catálogo de más de 40.000 obras audiovisuales, así como 70.000 rollos de la colección NO-DO.

Con el objeto de mostrar y poner en valor los trabajos de recuperación, conservación y restauración que se han llevado a cabo desde hace décadas en esta institución, pensamos en la necesidad de programar en el cine Doré varias sesiones al mes que le hagan justa referencia. Estas sesiones tendrán por tanto un carácter muy variado, como corresponde a la naturaleza de cualquier archivo fílmico, y pondrán el acento, según el caso, en cualquiera de las fases del trabajo del departamento de Fondos Fílmicos que explique mejor su importancia y pertenencia a los fondos de la Filmoteca.

Así, esta variedad evidente pasaría por la necesidad de programar películas de fondos relativos a cine comercial, amateur o familiar, así como de cine industrial, educativo o documental en relación a su valor como archivo. Pueden jugar un papel a valorar la importancia histórica de los contenidos, la importancia histórica de la obra o de su restauración, la originalidad de los contenidos o la singularidad de los materiales, la relevancia social e histórica de la película en su origen... etc.

Atendiendo a este número de posibilidades, se abre un amplio abanico en lo relativo a la variedad de depósitos, donaciones o fondos propios a los que se puede dar difusión. De tal modo que se pueden programar obras recuperadas de distribuidores, productores, cineastas, familiares, o diversas instituciones, por poner algunos ejemplos, atendiendo a los diversos modos de ingreso en el archivo o situación dentro del mismo. La relación entre el cine como producto cultural, en el amplísimo sentido que ya hemos apuntado, y su carácter de archivo nos entrega la posibilidad de dar a conocer obras poco frecuentadas por el público, en los últimos años, así como los trabajos que se han llevado a cabo en Filmoteca Española para mantener viva la memoria fílmica.

En marzo se presentan tres propuestas. En la primera las películas de Alice Guy-Blaché y Jeanne "Musidora" Roques, pioneras del cine. De Alice Guy se proyectan cuatro de los cinco títulos que hay en el archivo; aquellos cuyos materiales fueron duplicados y digitalizados a 2K en el laboratorio digital de Filmoteca Española. En el caso de Musidora, se proyectan *Sol y sombra* (1922) y *La tierra de los toros* (1924). En la segunda propuesta la película de Paulino Viota, *Con uñas y dientes* (1978), depositada en Filmoteca por el propio director, tiene la virtud de ser memoria significativa del cine y del momento histórico que representó la transición española. Por último, la película de la cineasta francesa Yolande Zauberman, *Moi Ivan, toi Abraham* (1993), no estrenada en España, pertenece al depósito de Paco Hoyos, distribuidor español de grandes éxitos de época durante los años 80 y 90, y forjador en cierta medida de un cierto tipo de espectador en el ámbito de la exhibición en España.