



Calabuch (Luis G. Berlanga, 1956)

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:

En octubre:

Recuerdo de Luis G. Berlanga (II)

Año Dual España-Rusia 2011: Mosfilm (1924-2009) (y II)

Jacques Demy

Premios Goya

IV Muestra de cine coreano

Pere Portabella (noviembre)

Raúl Ruiz (noviembre-enero)

Recuerdo de Werner Schroeter

Recuerdo de Blake Edwards

Centenario de Nicholas Ray



SEPTIEMBRE 2011

Año Dual España-Rusia 2011:

Mosfilm (1924-2009) (I)



Recuerdo de Luis G. Berlanga (I)

Buzón de sugerencias: Jacques Tourneur

O Dikhipen - Gitanos en el cine IV



Festival Rizoma 2011: John Waters



Festival de cine de Madrid -PNR



Si aún no la ha visto...

Cine para todos



Anne of the Indies (La mujer pirata, J. Tourneur, 1951)

Agradecimientos septiembre 2011:

Alta films, Madrid; Aurum, Madrid; Classic Films, Barcelona; Institut Valencià de l'Audiovisual i de la Cinematografia 'Ricardo Muñoz Suay'; Mosfilm, Moscú (Karen Shakhnazarov, Sergey Simagin, Olga Karavaeva); Subdirección Gral. de Promoción de Industrias Culturales y de Fundaciones y Mecenazgo – Ministerio de Cultura (Dolores Palma); Tripictures, Madrid; UIP, Madrid; Vértigo, Madrid; Video Mercury, Madrid; Warner Sogefilms, Madrid

Introducción

El horario estival del cine Doré finaliza el 11 de septiembre, tres días después del cierre hasta el año que viene de la sala de verano, también llamada sala **Luis García Berlanga** en homenaje al que fue presidente de Filmoteca Española entre 1979 y 1982. De este cineasta fundamental, fallecido en noviembre de 2010, programamos, conjuntamente con la Filmoteca valenciana (IVAC), una retrospectiva íntegra de sus películas, cuyo proceso de restauración de negativos y duplicados y de tiraje de nuevas copias acaba de finalizar. Este mes proyectamos sus primeras películas, en blanco y negro, y el que viene las más recientes, rodadas en color. Filmoteca Española dedicó retrospectivas a Berlanga en 1974, 1977, 1989 y 2000.

El ciclo **Si aún no la ha visto... (o quiere volver a verla)** concluye a mediados de septiembre tras mostrar a lo largo del verano una selección de películas extranjeras estrenadas en España en 2009 y españolas producidas en 2005. Una de ellas, *Camarón* de Jaime Chávarri, fue incluida en la 2ª edición de **O Dikhipen - Gitanos en el cine**, y prelude la 4ª edición de esta muestra que ofrece una retrospectiva del cine flamenco de **Carlos Saura** (7 largometrajes) y tres documentales de producción reciente vinculados a este género musical. El ciclo, organizado por el Instituto de Cultura Gitana y la Subdirección Gral. de Promoción de Industrias Culturales y de Fundaciones y Meceazgo del Ministerio de Cultura, se inaugura el día 13 y cuenta con presentaciones de las películas los días 16, 21 y 22.

En respuesta a las peticiones de nuestro **Buzón de sugerencias**, ofrecemos 11 largometrajes del misterioso **Jacques Tourneur**, siendo en su mayoría copias nuevas recientemente adquiridas por Classic Films y conformando un ciclo más breve que las retrospectivas íntegras de 1980 y de 1988, esta última realizada en colaboración con el Festival de San Sebastián.

Coincidiendo con la presencia de **John Waters** en el Festival Rizoma 2011, organizamos un ciclo que incluye la "cult movie" *Pink Flamingos* y los largometrajes dirigidos por John Waters desde el fallecimiento de *Divine* hasta la actualidad.

En el marco del **Año Dual España Rusia 2011**, cuyo objetivo es procurar una gran visibilidad de las respectivas culturas, más ajustada a la realidad y menos estereotipada, programamos un ciclo antológico del cine ruso producido por los estudios **Mosfilm entre 1924 y 2009**, en sus más de 85 años de existencia, una muestra que se prolongará en octubre. Muchos de los títulos del ciclo ya fueron programados por Filmoteca Española en los extensos ciclos "Cine soviético. Homenaje a Alta Films" en 1989-1990 y "Hielos y deshielos: otra historia del cine soviético (1926-1968)" en 2004 o en los monográficos dedicados a Boris Barnet en 1996, a Alexander P. Dovzhenko en 1997, a Serguéi M. Eisenstein en 1998 y a Andrei Tarkovski en 2002.

Considerada perdida durante mucho tiempo y restaurada digitalmente por la Filmoteka Narodowa, proyectamos el día 29, con acompañamiento musical en vivo, la película muda **Mania. Historia de una empleada de la fábrica de tabaco**, protagonizada por Pola Negri y exhibida dentro de la gira que, en el marco de la Presidencia Polaca del Consejo de la Unión Europea, hace parada en Varsovia, París, Madrid, Kiev y Berlín.

Por último, además de acoger la sección Mirada Internacional. Cine Posible del **Festival de cine de Madrid - PNR**, se celebran los siguientes actos en el cine Doré: el día 2, el **20º aniversario del filme Orquesta Club Virginia** con la asistencia de su director, Manuel Iborra, y de su equipo técnico y artístico; el día 28, la presentación del libro **BOE, cine y franquismo** de Raúl C. Cancio; y, el día 30, el **palmarés del Festival de cine de Madrid - PNR**.

Recuerdo de Luis G. Berlanga

La muerte de Luis García Berlanga ha puesto de relieve una vez más la gran importancia de su obra en la Historia del cine español y ha suscitado un renovado interés por (re)descubrir sus películas que requiere de las filmotecas la garantía de su conservación y accesibilidad en el presente y para las generaciones venideras. El propio Berlanga -recordemos que estuvo al frente de Filmoteca Española durante la Transición- animó permanentemente el compromiso por la salvaguarda del patrimonio audiovisual que desplegamos las filmotecas del Estado y que ahora se nos revela tan necesario.

Conscientes de ello, la Filmoteca Española y la Filmoteca valenciana (IVAC) comenzamos a colaborar en 2007 para consolidar la conservación de la filmografía de Luis García Berlanga. El propósito inicial de presentar una retrospectiva completa -en las condiciones de exhibición con que fueron concebidas sus películas: proyección cinematográfica en salas de cine- tropezó con el hecho de que el tiempo, el uso y las sucesivas manipulaciones habían hecho su mella y que, en consecuencia, la condición para tirar nuevas copias en laboratorio era asegurar el buen estado de los negativos y de los duplicados, ya sea mediante su restauración o mediante la obtención de los materiales de preservación necesarios.

La atención de estas perentorias necesidades mediante la investigación, la inspección y la restauración de los materiales, además del compromiso de difundir la filmografía de Berlanga así conservada dentro del ámbito cultural propio de ambas filmotecas, constituyen la esencia del convenio suscrito en 2011 por el IVAC y el ICAA, que ratifica los objetivos y la metodología seguidos en esta fructífera colaboración y regula su funcionamiento en el futuro. Se trata, pues, de un convenio para la conservación como Patrimonio Cultural de la filmografía de Luis García Berlanga cuyo resultado es la incorporación de su obra a los fondos del archivo (una colección muchas veces reclamada por los usuarios de nuestra filmoteca), la organización de una retrospectiva completa de la filmografía de Berlanga en la Filmoteca Española y en la del IVAC, y el préstamo de este mismo fondo a otras filmotecas españolas y extranjeras

La filmografía de Luis García Berlanga es amplia y muy dilatada en el tiem-

po (más de 50 años), por lo que presenta una notable variedad de problemas de conservación y de reproducción que debemos resolver antes de tirar nuevas copias: pérdidas de fragmentos y celo en todos los empalmes del negativo de *Calabuch*, que ensucian su imagen; degradación por ácido acético en los duplicados de *Plácido*; problemas de nitidez en el único material para reproducción que se conserva de *Novio a la vista*; diferencias en la cabecera de *Plácido* y distintos finales para *El Verdugo*; inexistencia de duplicados por unos criterios de producción excesivamente ahorradores... Y a todo ello hay que añadir la imposibilidad de utilizar en los modernizados laboratorios cinematográficos las tiras de luces, lo que nos obliga a reinterpretar, no sin grandes dificultades, el etalonaje original de las películas.

Nuestra intervención se basa, por tanto, en el análisis y comparación de los materiales necesarios para la reproducción: los negativos de imagen y sonido, los duplicados y también las copias standard disponibles para fijar la versión íntegra de cada película; en la comprobación del estado y calidad para la reproducción de los materiales seleccionados y en la disponibilidad de referencias válidas para el contraste y etalonaje de las copias nuevas a obtener. Así pues, consolidar la conservación de la filmografía de Luis G. Berlanga se ha convertido en un proceso minucioso y caro que nos ha llevado ya a restaurar y reintegrar negativos y duplicados o a hacer nuevos duplicados por culpa del avinagramiento de los existentes.

Un criterio básico, fundamental en todo el proceso, es el respeto a la obra tal como fue realizada y presentada. Para fijar las versiones definitivas nos guiamos por los propios materiales y las indicaciones de censura, cuando las hubo, además de por la documentación disponible, en particular los expedientes administrativos de cada producción. Así, los presupuestos de la producción, que incluían las partidas destinadas al laboratorio y a la compra de película virgen, o los contratos entre productoras contienen informaciones que, como en el caso de *Tamaño natural*, nos han facilitado la pista para localizar un determinado material o saber si se hizo. Y también podemos servirnos de las instrucciones de censura para fijar la versión definitiva de estreno en España. Las variaciones descartadas, los cortes de censura o las alteraciones introducidas a lo largo del tiempo podemos verlas, hoy en día, con otros soportes (dvd, etc), aunque también al final de la proyección, como es el caso del plano censurado de *La boutique*.

Todos estos problemas, aunque sumariamente enumerados, ponen en evidencia la debilidad de la conservación de la filmografía de Berlanga y la necesidad de consolidarla. Al mismo tiempo, son un recordatorio al conjunto de la industria española del audiovisual para que atienda debidamente la conservación de sus obras: si la obra de Luis García Berlanga es el mejor exponente de nuestra cinematografía, sus problemas de conservación son también extensibles al conjunto del Patrimonio Cinematográfico.

Juan Ignacio Lahoz Rodrigo. Jefe de conservación. IVAC-Filmoteca. Valencia, 24 de noviembre de 2010. Texto publicado en *Academia. Revista del cine*. Nº 173. Diciembre 2010. p. 17 y ampliado para este programa.

Año Dual España-Rusia 2011: Mosfilm (1924-2009)

Mosfilm no necesita una presentación particular porque ha sido la mayor asociación mundial de la industria cinematográfica durante muchas décadas. La historia de su enorme ciudad cinematográfica, situada en las colinas de Vorobiov, empezó en la remota década de 1920.

Precisamente ese año, dos factorías cinematográficas propiedad de A. A. Janzhónkov y de I. N. Ermolev, destacados productores de principios del siglo XX, fueron nacionalizadas y cedidas a las autoridades del departamento de fotografía y cine de todas las Rusias.

En diciembre de 1922, este departamento se transformó en la Goskino y los estudios cinematográficos de Janzhónkov y Ermolev, que estaban bajo su autoridad, fueron rebautizados como Primera y Tercera fábricas de la Goskino, respectivamente. Mosfilm fue fundado sobre la base de estas fábricas y llegó a ser un equipo creativo definido hacia enero de 1924, cuando estrenó su primer largometraje, *Up on the Wings* (del director Boris Mikhin), en las salas del país. Desde entonces, esta empresa estatal, cuyo nombre actual data de 1935, ha producido películas con regularidad.

El famoso emblema con la escultura de *El obrero y la campesina* de Vera Mujina enfrente de la torre Spasskaya [torre del Salvador en el Kremlin (Moscú)] apareció, por primera vez, en 1947, en la película *Vesna [Primavera]* de Grigori Alexandrov. Pero hubo también diferentes versiones del emblema... En el transcurso de su actividad, los estudios Mosfilm han producido más de 2.500 películas y varias generaciones de espectadores nativos y extranjeros se han criado con ellas. Muchas figuran como tesoros de la cinematografía mundial y han ganado premios en numerosos festivales de nuestro país y del extranjero. En la actualidad, nuestros estudios contribuyen a dar continuidad a sus tradiciones creativas y a mantener la reputación de la mayor asociación fílmica de Europa.

Fuente: www.mosfilm.ru.

Jacques Tourneur

¿Cómo contar la belleza de las películas de Tourneur a quien todavía no ha sentido su poder de fascinación, a quien nunca ha visto *I Walked With a Zombie*, *Stars in My Crown* o *Night of the Demon*? Son películas discretas, modestas, que nos hablan en un tono de confianza. Conservan, sin embargo, un destello hipnótico mucho tiempo después de que sus peripecias se hayan difuminado en nuestras memorias. Tal vez debido a la inmensa ambición secreta de su narrador: cogernos de la mano y conducirnos hasta el umbral del inframundo, hasta los límites de lo indecible. Lo que esperaba de

su arte era nada menos que captar las sombras y los rumores de mundos ocultos, sugerir lo invisible.

Nacido y muerto en Francia, criado en una cultura francesa, Tourneur desarrolló la mayor parte de su carrera en Estados Unidos. Pero la fascinación de su obra por lo desconocido y por la ambigüedad desborda estas dos culturas. Abre una brecha en la tradición cartesiana: lo real es demasiado complejo para ser aprehendido y, con más razón, para ser explicado racionalmente. Su obra hace caso omiso del moralismo anglosajón: la evaluación moral de los actos es tan aleatoria que disuade de cualquier maniqueísmo. Huyendo del blanco y negro, la verdad se esconde en una franja de claroscuro en la que se despliegan todas las irisaciones del prisma. ¿A qué se debe esta vocación de propagador de la inquietud, única a ambos lados del Atlántico? ¿Se debe a sus convicciones personales? ¿O a la receptividad de un creador tan desarraigado como sus personajes predilectos y, por tanto, más sensible que sus pares a la inestabilidad fundamental de los seres y de las cosas?

La carrera del cineasta da fe, a su manera, de los caprichosos designios del destino: una carrera errática, llena de meandros, acompasada por idas y venidas entre Europa y Estados Unidos, y que, tras muchos pasos en falso, no despegaba hasta que asume magistralmente el desafío de *Cat People*. Su carrera estuvo sometida a los avatares de la producción industrial, hasta el punto de desmoronarse al transformarse el sistema. Entre los buenos tiempos de la RKO y las desilusiones de la producción independiente vivió el apogeo y la decadencia del *studio system*. Al final de su vida, en una entrevista con Jacques Manlay, dividía su trayectoria en ciclos de diez años: nacido en 1904, se marcha a Nueva York en 1914 para reunirse con su padre Maurice; termina sus estudios y se convierte en asistente de su padre en 1924; rueda su último largometraje francés y regresa a California en 1934; le confían sus primeras producciones "A" en 1944; desembarca en la televisión hacia 1954; rueda su último largometraje cinematográfico en 1964... (...)

Su obra nos da una lección de humildad: lo visible es sólo una ínfima parte del universo. Más allá de las apariencias hay un inframundo que no obedece a nuestras categorías espaciotemporales. Tourneur creía en la existencia de estos universos paralelos y en la posibilidad de comunicarse con ellos. (La comunicación entre los vivos le parecía más misteriosa que la de los vivos con los espíritus). Sus mejores películas nos invitan a levantar una punta del velo, a tantear lo que uno de sus personajes, el hechicero Karswell de *Night of the Demon*, llama el lado crepuscular o la penumbra de la conciencia ("the twilight, the half-light of the mind"). ¿Cómo reconocerlo? Se tratará, a veces, de un paisaje conocido que ya no reconocemos y que se convierte en fuente de angustia o, al contrario, de un paisaje desconocido que creemos reconocer y que evoca una impresión no menos oprimiente de *déjà vu*. Es siempre un paisaje mental en el que podemos discernir, mediante golpes de luz, parte de la surrealidad que nos rodea. (...)

Intentemos esbozar el itinerario dramático que le ha inspirado algunas de sus películas más hermosas: un individuo ordinario, sacado de su entorno y de su cotidianeidad por una circunstancia fortuita, se ve precipitado hacia una prueba inesperada durante la cual descubre un universo extraordinario, un universo alternativo cuya existencia ni siquiera sospechaba. Este universo puede ser subterráneo (cine policíaco) o paralelo (cine fantástico), espiritual (*Stars in My Crown*) o psicótico (*The Leopard Man*, *Experiment Perilous*). Aunque quizá se trate del doble o del reverso de su universo, saldrá de él profundamente marcado, trastornado, humillado, sin duda más desesperado que antes. Para algunos, como Robert Mitchum en *Out of the Past* o Jean Peters en *Anne of the Indies*, la única alternativa será el suicidio.

Es que el corazón es, también, un abismo insondable, a veces más temible que precipicios y remolinos. Quienes lo contemplan de demasiado cerca se consumen en cuerpo y alma. Los hombres no consiguen comprender su universo porque no pueden comprenderse entre sí ni a sí mismos. Y, dado que no se comprenden a sí mismos, la puesta en escena tiene que suplirles mediante la iluminación, la composición del plano, la modulación de las relaciones espaciales, la claridad de la profundidad de campo, el lenguaje del color: todos los elementos que traducen, indirectamente y mejor que cualquier diálogo, las emociones o los estados de ánimo. Como tantas otras "correspondencias": Si lo visible sólo es un velo, si las cosas son signos de otras realidades, la luz, en particular, está destinada a jugar un papel primordial, dramática y simbólicamente. Es la que impone la familiaridad de lo extraño o la extrañeza de lo familiar. El cineasta reconocía de buen grado que era su "idea fija" en plató.

No hay una sola película de Tourneur en la que el protagonista no tenga que accionar el conmutador eléctrico, encender una vela, procurarse una linterna o una antorcha... Dar la luz, o apagarla, es un acto decisivo y, a menudo, una cuestión de vida o muerte, tanto en *What Do You Think?* como en *Night Call*, en *Cat People* como en *Night of the Demon*. ¿Acaso no basta un cambio de iluminación para que el mundo considerado real gire sobre su eje y desvele su reverso? Poner en escena es pintar con luces y sombras, conviviendo ambas en una alquimia sutil, continuamente renovada. La fuente luminosa es visible en campo, a veces en primer plano, a veces en escorzo, constante y frágil a la vez, banal y mágica. Una presencia tranquilizadora, pero también engañosa porque suscita en torno a ella sombras más profundas... y quizá nuevos misterios.

Hay pocas películas de Tourneur que no impliquen la presencia de realidades ocultas. Incluso cuando no se pone en juego una experiencia psíquica se percibe un desajuste entre las peripecias que se muestran en la superficie, en primer plano, y las fuerzas oscuras que reinan en la penumbra del segundo plano o del fuera de plano. Entre lo que se controla y lo que se desencadena. Todo puede cambiar en cualquier momento y la inquietud convertirse en angustia o, incluso, en terror. (...)

¿No hay que maravillarse de que un realizador tan servicial haya sabido ilu-

minar la mayoría de sus intrigas desde este ángulo tan particular? Parece haber heredado de Murnau el sentimiento trágico de la vida y la obsesión por las potencias maléficas, tras verlo en *Nosferatu* y *Tabú*. "Aquí no existe la belleza, sólo la muerte y la podredumbre", exclama Tom Conway, el héroe esplénico de *I Walked With a Zombie*, frente al cielo constelado y al mar fosforescente. Si los peces voladores saltan, es de terror. Si el océano centellea, es gracias a las miríadas de organismos en putrefacción. "Lo bueno perece en estos parajes... también las estrellas". Frances Dee, la enfermera que vino del norte, va a descubrir que San Sebastian dista de ser un paraíso. Desde que la isla fue profanada por el pecado original de la esclavitud se agitan en ella antiguas maldiciones. Quien crea entrever el Edén debe constatar, acto seguido, que éste ha sido devastado, que se ha perdido irremediablemente.

En una palabra, hay un misterio Tourneur, proveniente, en primer lugar, de su extraordinaria modestia. Se consideraba un carpintero: "Hacia cuanto podía con lo que me daban, como un operario al que se le da un trozo de madera... Si te dan un trozo de pino, el resultado será peor que con un trozo de madera buena. Siempre he sido un artesano, injustamente quizá" (in *Directed by Jacques Tourneur*). Afirmaba que rara vez había elegido los guiones que rodaba. Sólo habría peleado por un puñado de proyectos, entre ellos *I Walked With a Zombie* y *Stars in My Crown*. Si creemos lo que dice, nunca habría rechazado un guión -a excepción del primer guión de *Devil's Doorway* (Anthony Mann, 1950), porque no podía hacerse a la idea de que Robert Taylor interpretase a un indio. Habría seguido, en consecuencia, el consejo que le dió William K. Howard, el director de *The Power and the Glory*, en su lecho de muerte: "Jacques, he tenido una brillante carrera, pero habría sido aún mejor si no hubiese cometido la estupidez de rechazar tantas películas. No hagas como yo". (in *Positif*)

En la mayoría de las producciones en las que Tourneur estuvo implicado, lo único que se esperaba del realizador era la "puesta en imágenes". Los actores solían ser contratados antes de que hubiese firmado su contrato. No siempre se le consultaba el guión y sólo podía modificarlo en plató a costa de diversas acrobacias y sin que lo supiera el *front-office*. Si creemos lo que dice: "Hacia lo que podía, chapuceaba, arreglaba, me veía con el autor, lo poníamos todo patas arriba, pero aún así lo rodaba" (in *Directed by...*). Y, sin embargo, su obra no es la de un chapuzas. Presenta un universo singular, temas recurrentes, motivos obsesivos y, sobre todo, una concepción propia de la iluminación. En una entrevista (in *Midi-Minuit Fantastique*) (...) se adjudicaba la caligrafía de la luz y la escritura del sobreentendido: "La elección de un estilo elíptico, la decisión de sugerir el horror es, en verdad, una aportación personal y estoy convencido de que es la única fórmula válida."

Este artesano es, también, un artista muy disponible. Sabe dar rienda suelta a su instinto al abordar los géneros más codificados de Hollywood: fantástico, cine negro, *western*, *americana*, capa y espada... Al ser espiritista, sabía que, en lo tocante a la creación, la inspiración viene del subconsciente. No sorprende, pues, que le gustase rodar rápido: se fiaba de la intuición más que del intelecto. (...)

Tourneur calcula sus efectos mejor que sus hechiceros; le basta con susurrar o murmurar. Sus actores hablan a media voz; a veces hay que aguzar el oído para entender sus palabras, un tono por debajo del de las películas corrientes. A menudo, lo proferido en los diálogos es menos importante que la intensidad de los silencios; que lo sugestivo de un efecto sonoro; que el timbre ensordecedor de una voz en *off*, una de esas voces a las que se concede el privilegio de resucitar antiguos hechizos o lejanas mitologías. Al ponerse a las órdenes de un narrador, la puesta en escena puede hacernos compartir una experiencia, emociones que el sujeto no ha podido olvidar o exorcizar. El *déjà-vu* es un *déjà-revé*. Tourneur sabía que un relato contado por un testigo o por uno de los participantes conlleva necesariamente una parte de oscuridad o de ensueño.

Como en los cuentos, un simple enunciado hace que comparezcan dos siluetas a contraluz en una playa perdida de las Antillas: "Sí, anduve con un zombie"... A no ser que se trate de Walesburg, "ese Eldorado de la infancia" que revive al ser invocado por el narrador de *Stars in My Crown*: "Para todos nosotros hay una ciudad dorada en este mundo. Es la ciudad de nuestra juventud"... (...)

El propio Tourneur decía que sólo aspiraba a contar bellas historias. Su modestia, su sutilidad son virtudes de un narrador que confiaba en la omnipotencia de la imaginación. Al maniobrar en el marco del cine de género, a menudo parece que recorre senderos trillados, pero lo hace para escabullirse con mayor facilidad y adentrarse en la maleza inexplorada. En Hollywood fue uno de esos "contrabandistas", quizá el primero, que socavó el relato clásico desde dentro. Un explorador del otro lado, en pos de "pasarelas" que abran perspectivas inéditas al espíritu, atento a lo siniestro que es nuestro universo cotidiano cuando desvela sus fracturas y, en consecuencia, extraordinariamente solitario al buscar sin que los demás lo sepan, protegido por su propia humildad, una experimentación que transforme a fondo el cine.

Michael Henry Wilson, *Jacques Tourneur ou la magie de la suggestion*, Paris: Centre Pompidou, 2003, p. 13-19.

O Dikhipen - Gitanos en el cine (IV)

Hasta los años 60 el cine español se sirvió de lo gitano para crear una imagen nacional y promocionarse en el extranjero. Películas como *María de la O* (1936) dirigida por Ramón Torrado, con Lola Flores y Carmen Amaya en el reparto, o *Canelita en Rama* (1943) de Eduardo Maroto son sólo un par de títulos y directores a los que se suman Florián Rey o Ricardo Baños, que reproducían en sus películas un cliché: el del gitano asociado al flamenco, a la picaresca, a la alegría y al optimismo ante la vida. Una imagen muy atractiva para el público que se instaló en el imaginario colectivo. Destaca sobre todas ellas *Morena Clara*, en sus dos versiones, la de 1936 y la de 1954, por reunir de

forma satírica todos los tópicos de la época sobre los gitanos.

En 1963 hubo una película que rompió con esa imagen: *Los Tarantos*, de Rovira Beleta, que pudo ser, y no fue, un cambio en la cinematografía sobre gitanos. Beleta entró en la barriada gitana de Somorrostro y mostró una cara totalmente diferente a lo visto hasta entonces en las salas. Pero ahí se quedó, no creó escuela y tras esa etapa llegó otra incluso peor. Aquel cine lleno de estereotipos folclóricos no era tan perjudicial como el de ahora, según Cortés. "El estereotipo entonces era más familiar, más ameno, más simpático. Se ha ido trasladando con el paso de los años a otro mucho más desagradable y feo, un gitano vinculado a la pobreza, la marginalidad, la delincuencia, el mundo de las drogas... No se sale de ahí. Que hace 40 años se cometieran esos excesos cabía dentro de un proceso lógico, pero que con el paso del tiempo hayan degenerado es algo que desconcierta mucho. Muestran una falta de información y de interés absoluto".

Tras el auge de los 60, en la década siguiente se reduce el número de películas con esta temática, y se pasa a dar una imagen de delincuencia y drogas, a través de historias en las que se responsabiliza a las costumbres de este pueblo como la causa de su marginación. Como excepción Carlos Saura, que en los años 80 rodó una trilogía sobre flamenco: *Bodas de sangre*, *Carmen* y *El amor brujo*. La música gitana no ha dejado de interesarle a lo largo de su carrera. También en los 90 filmó *Sevillanas* y *Flamenco*, y recientemente ha estrenado *Flamenco, flamenco*. Todas ellas cuentan con grandes artistas gitanos como protagonistas. Por lo demás, desaparecen las mujeres exóticas, rodeadas de admiración, que protagonizaron aquellas historias de los 60.

El cine de hoy se sigue moviendo en ese paradigma de lo gitano, que sigue siendo un gran desconocido para la mayoría. "Hay películas muy simpáticas que tiran del estereotipo sin pudor, pero no tienen pretensiones de veracidad. Es ficción. Lo interesante es que la gente sea capaz de entender que la figura del gitano en el cine está muy lejos de la realidad. Se detecta en muchas producciones que no es eso lo que pretenden, sino que buscan afianzar una imagen que no se corresponde con la realidad". (...)

[El toque artístico de los gitanos, que podría contribuir al séptimo arte,] se puede ver en el ciclo O Dikhipen (La Mirada, en romanó), que cada año organiza el Instituto de Cultura Gitana en colaboración con la Filmoteca Española, y que este año celebra su cuarta edición. Se hace necesario un cine hecho por gitanos, para compensar todos los estereotipos anteriores, para crear un nuevo imaginario colectivo a partir de una mirada diferente. "La clave de todo es la formación y la convicción de que el pueblo gitano tiene mucho que contar, y la obligación y el derecho de tener representación en el medio audiovisual. Nace un nuevo cine, con una mirada gitana auténtica, con ideas renovadas sobre filmografías que se están gestando. Un cine, como señala [el realizador Pablo] Vega, con un poco de surrealismo, de realismo mágico, de musical y, por qué no, su pizca de comedia. Se adivina una luz en la penumbra de la sala.

Letras gitanas para periodistas, 9 de febrero de 2011, p. 45-47.

Festival Rizoma: John Waters

Hace ahora 33 años, el 17 de Mayo de 1978, se proyectaba por primera vez en Madrid y de mano de esta misma institución *Pink Flamingos* (1972), la obra más conocida de John Waters, máximo exponente del cine *Trash*. Hoy RIZOMA Festival, en colaboración con Filmoteca Española, presenta este ciclo como marco para la visita del mismo John Waters y de su espectáculo *This Filthy World*, suerte de autobiografía artística en forma de *stand-up* que se complementa a la perfección con algunas de sus películas más recientes y autobiográficas.

"A mi pequeña hermana Chrissy, por enseñarme que la vida no es nada si no estás obsesionado", exclama el personaje principal de *Pecker* [John Waters, 1998] en el curso de un brindis. John Waters debe saberlo todo (o casi todo) sobre la obsesión y no resulta casual que coloque estas palabras en boca del protagonista de su película más autobiográfica hasta la fecha. *Pecker* narra la historia de un joven de Baltimore aficionado a la fotografía que atraerá la atención de la intelectualidad neoyorquina con sus retratos de familiares y vecinos. El joven será aclamado como una nueva Diane Arbus, pero su viaje será de ida y vuelta: la experiencia del súbito estrellato le provocará tal insatisfacción que volverá a sus raíces y, por tanto, al anonimato. La película puede ser leída como autoexculpación o como la construcción de una idealizada épica privada. Por un lado, muchos seguidores de John Waters condenaron la trayectoria del cineasta post-*Polyester* por considerarla una claudicación ante la industria y ante el mercado. Por otro, John Waters, en esencia, nunca ha abandonado Baltimore, ni el lado más epidérmico de sus intereses temáticos y estéticos, aunque, tanto *Pecker* como la posterior *Cecil B. Demente* (Cecil B. Demented, 2000), podrían descifrarse como la recuperación (matizada, atenuada) de sus más combativas señas de identidad. Pero hay otra posible manera de interpretar *Pecker*. Quizás sea el definitivo acto confesional de John Waters, un cineasta que modeló cuidadosamente su imagen como motor de trasgresión y que, en plena madurez, se desvela como lo que, en el fondo, siempre fue: un chico con una cámara. Y una obsesión."

Jordi Costa, "Una revolución en la alcantarilla". En Cueto, Roberto; Weinrichter, Antonio (eds.): *Dentro y fuera de Hollywood: la tradición independiente en el cine*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay: Festival Internacional de Cine de Gijón: Centro Galego de Artes da Imaxe: Filmoteca de Andalucía: Filmoteca Española, 2004.