

ENTREVISTA CON DOMINIQUE ABEL

Dominique Abel es la autora de tres admirables películas sobre el flamenco. Nuestra conversación girará esencialmente en torno a la primera y la última película de esta trilogía, «**Agujetas, cantaor**» y «**Polígono Sur**», ya que la segunda, «**En Nombre del Padre**», lamentablemente —y escandalosamente— no está disponible en DVD.

Calurosa, apasionada y ardiente, pero también rigurosa, perfeccionista y lúcida, Dominique Abel habla como filma: pule obstinadamente sus palabras hasta encontrar el término exacto que traduzca con la mayor justeza el menor matiz de su pensamiento. La entrevista durará más de dos horas, sin el menor desfallecimiento. En “Polígono Sur”, El Indio (uno de los personajes principales) lanza una proclama lapidaria: «*¡Viva la debilidad! ¡Por un mundo libre!... ¡Y por los gitanos!*». Esta máxima estética, moral y política sería un buen título para estas palabras. **Como en sus películas, hemos suprimido las preguntas en el montaje: Dominique Abel por sí misma.**

I) «Si se ama lo que se filma y a quienes se filma, se filma bien».

Mi familia no era especialmente cinéfila. Además, en aquella época no se hablaba de cine «de arte y ensayo»: simplemente íbamos al cine. Vivíamos en una barriada de viviendas sociales de la periferia parisina, no teníamos dinero, pero aun así íbamos al cine al menos una vez al mes.

Después de Chaplin en mi niñez, de joven adolescente mí vino Robert Bresson (!). Recuerdo muy bien mi emoción cuando descubrí «Mouchette». Luego vi «Un condenado a muerte se ha escapado»: me quedé deslumbrada por el relato, que no se relaja ni un segundo, por su rigor. Nunca había visto nada igual: la economía de medios, el rechazo de la música «de ambiente», la presencia de la banda sonora...

Cuando vi “Deprisa, deprisa”, de Carlos Saura, todavía no conocía el flamenco. Me impresionó la música de la película: Lole y Manuel, La Marelú, y una rumba de Los Chunguitos con una letra muy hermosa “Si me das a elegir...” (aquí, Dominique Abel canta esta rumba. N. de R.). Esa música estaba tan bien integrada en la película, afirmaba una cierta libertad, una dignidad: “No vamos a agachar la cabeza ante los ricos, tenemos derecho a la misma consideración. La película era un retrato increíblemente justo de la gente de ese ambiente, de la España de aquella época, que, por cierto, no ha cambiado tanto en el término social. Sigue habiendo tanta marginalidad como entonces, aunque hoy ya no se puedan atracar bancos tan fácilmente. El ritmo de la película, la relación amorosa tan sutil entre los dos personajes principales: todo era magnífico.

“Rito y Geografía del Cante” es una serie documental magnífica, casi azarosa y al mismo tiempo nada casual. Me explico. Estaba filmada en celuloide y en blanco y negro, lo cual ya de por sí es mucho más hermoso. El blanco y negro da una armonía a la vez que concentra la mirada de los espectadores en los rostros, especialmente en los ojos. Pero además y sobre todo, José María Velázquez era un verdadero conocedor y aficionado, enamorado del arte flamenco. Se nota en su manera de filmar y de entrevistar a los artistas. Hay errores técnicos que hoy

chocarían, como la presencia del micrófono en primer plano, pero eso a mí me da completamente igual.

Todas las series de televisión posteriores han sido catastróficas, con la manía del zapeo permanente, los decorados de cartón piedra, el tópico de los travellings detrás de falsas vigas no se sabe para qué... Para lucirse supongo los entonces “cámaras” lo estropean todo, cuando uno solo quería escuchar y ver el cante de principio a fin, sin moverse. Como el periodista sentía un verdadero respeto por los artistas, y tenía la libertad de filmar sin efectos espectaculares ni superfluos, hay en esos documentos momentos de gracia extraordinarios, incluso desde un punto de vista cinematográfico. Yo también utilicé el blanco y negro para «Agujetas, cantaor», salvo en la última secuencia, donde el color era indispensable: descubrir por fin el color de su piel junto al calor del fuego que es un símbolo de la incandescencia del flamenco, con todo lo que tiene a la vez de cálido y de destructor... no destructor en el sentido chungo, sino ese carácter implacable, contra el cual nadie puede influir ni hacer nada.

II) «Escrito, puesto en escena, abierto»

Sí, es cierto... en mis tres películas los gitanos ocupan un lugar muy importante, y evidentemente no es por “racismo” hacia los “payos”: viene impuesto por el contenido de los proyectos. Debo decir, no obstante, que en el cante —que no en la guitarra ni en el baile— los artistas gitanos suelen conmovirme más. Con la distancia, me doy cuenta de que esta trilogía sigue una lógica conceptual, no premeditada, sino que se fue imponiendo por las circunstancias. Empecé con un retrato de cantaor, en este caso Manuel “Agujetas”. Tenía además otros proyectos de retratos: Uno de **Chocolate**, otro de la **Paquera** que me ha hecho descubrir la existencia de un tipo de mujer que yo desconocía -lo mismo que Carmen Amaya: ellas aparte de mujeres son auténticos terremotos, detrás de ellas la hierba no vuelve a crecer... Quiero decir que son revelaciones de lo que personas de sexo femenino pueden llegar a ser, no conozco mujeres que se acerquen a derrochar esta fuerza ni este poderío -en ningún arte, pero tampoco en papeles relevantes en la historia recién, hayan sido heroicas o atroces, ellas son deidades que han levantado y alimentado familias no sólo las suyas, han dado trabajo a muchos y han cambiado su destino... (lamentablemente, ya es demasiado tarde) y **Mayte Martín** por una razón casi opuesta: desde la dulzura más sutil, hay una mujer con una fuerza y una independencia rotunda, admirables. Ha sido un proyecto lero aceptado por ARTE y luego, cuando finalmente ella quiso... ya era ARTE que no estaba por la labor. ¡Que coraje ese tipo de situación! No son raras y son demoledoras... tan solo porque los calendarios no se corresponden y todo se juega en muy poco ¡mientras una, en medio, trata de unir ambos lados guardando la fe! (Ni de un lado ni de otro se hacen una pequeña idea de lo que ha costado en energía, empeño, viajes, citas, gastos... y todo ello para nada al final)

Mi segunda película “**En nombre del padre**” / “Down in Granada” está centrada en el bailaor **Manolete**, pero a través de él entra también en escena a todo el clan familiar, con su hija **Judea** y sus primos **Jaime el Parón** y su hija **Marina Heredia**. Se trata de retratar como el flamenco se transmite en el seno de las familias que no están cada uno por su lado, sino que se juntan, es decir como se ha formado, preservado y sigue vigente una cultura oral. De hecho, es sobre todo en el seno de las familias gitanas que existe esa transmisión pues lo empreña todo. Ojalá eso

siga así.

Mi primera estancia en “Las Tres Mil” se remonta a hace diecisiete años. Se trata de una barriada donde fueron realojadas, en condiciones vergonzosas, entre otras, casi todas las familias gitanas expulsadas de Triana por la “rehabilitación” del barrio; tradúzcase por una serie de jugosas especulaciones inmobiliarias tras la expulsión de los pobres y demás indeseables. Sin duda debemos a la indolencia andaluza que esta vasta operación de “limpieza” no se llevara a cabo con medios modernos como el Kärcher. Esta torpeza ha sido desde entonces muy oportunamente corregida por nuestro ministro del Interior. N. de la R.).

Enseguida me di cuenta de que aquel barrio era muy fotogénico e incluso “cinético” (lo mismo que con la fotografía con el movimiento, la gestualidad, la vida misma, en definitiva). Cuando realicé “Polígono Sur”, había pasado por tanto *del individuo* solo (“Agujetas, cantaor”) *a la familia...* y ahora le tocaba *al barrio* – en las tres el contexto es esencial (y vemos como no tienen nada que ver entre sí, lo mismo que se trata de un flamenco muy distinto. Y como las familias que viven en “Las Tres Mil” son en su gran mayoría gitanas, era evidente que los principales protagonistas lo serían. Dicho esto, el insustituible Juan “El Camas” y Ángel “El Indio” son payos tienen un papel destacado en ellas, no sólo están perfectamente integrados si no que son muy queridos por todos.

¿Cómo se llega a dirigir cine? Verás... antes de rodar “Agujetas, cantaor” yo no tenía ninguna experiencia como directora. Llevaba 5 años intentando montar un proyecto, “Salome”, de mucha envergadura. Casi lo conseguimos, tenía en sí una fuerza que consiguió todo... salvo que las televisiones se echaron para atrás leyendo mi CV: un largometraje dirigido por una autodidacta que no había realizado: esa experiencia me sirvió de escuela pues en el cine es muy importante tener un proyecto que es capaz de reunir un equipo de mucho nivel, tanto el “artístico” como el “técnico” -aunque para mí también son artistas. Lo importante es **saber exactamente lo que se quiere**, llevar la película adentro, casi plano por plano.... En el caso de Manuel “Agujetas” saber lo que soy capaz de obtener de él... pero ocurre lo mismo con actores profesionales.

Había preparado cuidadosamente las localizaciones alrededor de su casa, antes de proponer el proyecto, el paisaje: que campos... también la hora: la que tendría la luz exacta que deseaba. Hay una larga panorámica en la película a la que le tengo un especial cariño porque se trata de un paisaje que me encanta, y ahí está maravillosamente captada poesía de ese largo plano, con sus degradados de grises, no sólo es la cámara, es la lentitud y la fluidez, el mismo ritmo interno del plano, en definitiva: el temple también cuenta mucho a la hora de filmar.

Cuanto más espontáneos están los artistas flamencos —y eso es lo que quiero captar—, peores son en los ensayos. Así que debo prever meticulosamente cada secuencia (luz, colocación y movimientos de las cámaras, pruebas...) para hacer el menor número posible de tomas. Para Agujetas solo tuve seis días de rodaje, de los cuales únicamente cinco con él. Todo salió bien porque tenía el equipo muy reducido -tal como lo soñaba: 3, ni siquiera estaba presente el director de producción para poder llegar a la máxima intimidad. Claro el hecho de tener un director de fotografía del nivel de Jean-Yves Escoffier, con quien además tengo una complicidad absoluta. En el concierto de la peña de Chipiona había, por supuesto, espectadores de paso, pero sobre todo gente humilde de la zona, jornaleros del campo... no sólo que sienten

el flamenco de una manera muy fuerte si no que son concedores de ese cante. Filmé un primer plano de una mujer que se sobrecoge por la manera que tiene Manuel de arrancar, y es que quería que se viera realmente como viven el cante. Cuando después El Coyote dice: “El cante de Agujetas es que te hiere...», aquel plano filmado en zoom aporta la prueba de que así es.

Sí, en mis películas todo está muy pensado, y paradójicamente es precisamente eso es lo que nos hace estar disponibles para que pueda llegar lo imprevisto... lo imprevisible... la base está ahí para ello. En la pelea de gallos (en “Polígono Sur”. N. de la R.), Jean-Yves filmaba los gallos y yo los rostros de los espectadores. Los niños son para mí lo más importante de esta escena: ellos, más que a los gallos, miran a los adultos; están alucinados por su violencia, por el estado de excitación en que se encuentran sus padres, tíos y hermanos mayores... El montaje insiste en el contraste entre la belleza artística y el salvajismo de la pelea. Deliberadamente, esa secuencia va seguida inmediatamente por el grupo de mujeres que cantan y bailan en el patio de vecinos al volver de hacer la compra. Así que aparecen muy tarde en la película. Yo quería filmar la realidad, y realmente presencié esa escena. Era de día -los hombres viven la fiesta de noche. En el barrio a lo primero no se ven a las mujeres, salvo para los recados. Si no, permanecen encerradas en sus casas. Todas las dificultades, la responsabilidad y el dolor son para ellas. Sin exagerar, una parte importante entre sus maridos o sus hijos están enganchados, en cura de desintoxicación... o en la cárcel. Y, como dice la copla que cantan las niñas en esa secuencia: “¿Quién lo gana? ¡La mamá! ¿Quién lo gasta? ¡El papá!”. Los hombres son -mayormente-, sencillamente, no cumplen.

Como se ve en la escena en casa de La del Revuelo y Martín su marido, son las mujeres quienes hacen la ley en casa. Fuera, delante de los demás, manda el marido; pero en casa agacha la cabeza. Se trata más de una postura exterior, como un papel caro el mundo. Las mujeres lo asumen casi todo, y sobre todo el caos de los hombres: la estructura familiar solo se sostiene gracias a ellas. El plano del cielo que cierra esa secuencia es el fin de los sufrimientos, la liberación: para mí, el cante de las mujeres conduce a eso. Siento una gran admiración por ellas.

El deambular en coche de Luís Fernández de los Santos, que viene a continuación, es una invención narrativa que me permite filmar las calles, descubrir el barrio, el medio en el que luchan esas mujeres...y el mural que reproduce el “Guernica” de Picasso en una pared me parece casi una impostura cultural, pues como ciudad destruida y dejadas en tal estado, no hay nada mejor que ciertas partes de “Las Tres Mil”. El grupo de los hombres aborda por sí mismo, en varias ocasiones, los problemas sociales: el paro, la droga, la policía, la ausencia de servicios públicos... La mayoría contrapone la realidad de “Las Tres Mil” a su reputación, vista desde fuera y nada justa para ellos. Quise hacer oír distintos puntos de vista. Algunos se presentan como víctimas: “nos tratan como a indígenas”. Otros expresan una verdadera conciencia política y la voluntad clara de actuar para cambiar el estado de las cosas, cosa que hacen.

La marcha de Triana significó para los gitanos de Sevilla la pérdida de la convivencia entre todos y las solidaridades naturales ligadas a compartir casas de patios -en el sentido andaluz, aquella estructura que es herencia de los “Riad” de los árabes. Pero además la pérdida de los oficios tradicionales como la fragua, la cestería o la chatarra. El plano que abre la película, un burro mirando la barriada desde un cuarto piso, es el símbolo de ese desarraigo: no hay mejor

elocuencia que la del cine para plantar una realidad de fondo y eso, tan sólo en dos imágenes: esa y el indio que entra en plano cuando Luis acaba su cante. En verdad, los primeros en llegar intentaron adaptar su modo de vida al nuevo hábitat. El burro en el piso es una reconstrucción, pero el hecho ha sido verídico y así está contado en la película. Ellos subían el animal por las escaleras y había un sitio para él, con su avena, su paja...

Con Luís Fernández cantando por bulería («*Sin un amigo...*»; «*La libertad...*»), y su diálogo con El Indio, tenemos de inmediato dos imágenes del desarraigo. Yo misma crecí en un barrio marginal, menos duro, pero la población, de orígenes diversos -todos del sur de Europa o del norte de África- pero uniformemente pobre. En ningún lugar había cultura, toda esa gente tenían las suyas, pero no había espacio que propiciara el encuentro: era... el desierto. Por ello “Las Tres Mil” me impresionó por la similitud de realidad social, mismos edificios, nada de espacio verdes, pero ahí aparte de un arte sumamente complejo y sabio también había un ambiente surrealista, un surrealismo del sur diría... como esos bares instalados en furgonetas, las candelas y las antorchas que ellos encienden por todas partes... me parece magnífico: como sea, **pero algo alrededor de que nos podamos reunirnos**. Si ya no queda leña, queman las puertas: de todos modos, todo está al abandono...

Luego otra maravilla para mí (que, lastimosamente, escapa al espectador que no entiende su idioma) hay una especie de humor distanciado en sus palabras, que provoca la risa a partir de un día a día muy duro. Lo que no se dice en la película, y que me gustaría que se entendiera, es que muchos de los hermanos de los que ahí se ven están en la cárcel, o han muerto de sida o de sobredosis. Y sin embargo les queda la alegría de estar juntos, y esa alegría -a mis ojos- es la llama del arte, ¿qué es el arte si no es la mayor forma de compartir y como es una bendición, hasta es una forma de comunión muy fuerte. Pero no unos abajo como espectador o consumidor, y otros encima actuando, no: aquello -y se ve claramente en la película- pasa de uno a otro, uno toca, se arranca otro a cantar y otro a bailar, y así las guitarras pasan de mano en mano, y el cante de uno a otro y lo mismo con el baile, es como mágico esa manera, como una corriente que pasa de uno a otro siempre con respeto: claro hay que saber, una persona que llegaría ahí e empezará a tocar palmas fuera de compas, acabaría en seguida a esa armonía. Eso lo viví con los flamencos en otros lugares, en Jerez, y en Madrid, especialmente en la cueva del Candela. Mi gran disfrute, así como mi total respeto me permitió vivir ello. Si hubiera sido un hombre hubiera sido más difícil creo -luego como ves todo tiene su lado bueno. Pero la verdad es que tuve la suerte de recibir tanto que era natural que, a mi vez, intentará compartir algo de ello con la gente por el mundo que desconoce todo de ese arte y de su capacidad de comunión, de compartir (siempre cuando se hace por gusto, fuera del ganarse la vida)

Si esa forma de compartir el flamenco llegase a desaparecer (*las leyes -europeas, por cierto- son cada vez más drásticas y contrarias a ese compartir, no se considera nada de cerca: todo tiene que pasar por el mismo aro a nivel mundial*), sería un desierto total. Yo noto que su cultura está empobreciéndose en estos últimos años, creo que por varios factores... sería largo esgrimir aquí los porqués, pero sí tiene que ver con el hecho de que las condiciones para ese “compartir” ya no están. Ahora cantan prácticamente todos la misma serie de *bulerías*, una detrás de otra, cuando antes el repertorio era mucho más rico. Todavía se salvan algunos.

Por eso concluyo todas esas escenas de conversación con una secuencia musical pues la música es la belleza, lo que nos une. De ahí también un montaje que puntúa la película: un tren pasa por detrás de un muro cuando Luís Fernández de los Santos canta o cuando un grupo de rap ensaya en la calle. Aparte de que sus lugares de reunión («peñas») están realmente situados frente a ese muro, creo que eso simboliza bien la dualidad entre la suerte de proceso de transformar en gueto ese barrio y el arte como último espacio de vida y de libertad. Para realizar esas escenas de conversación, como en mis películas anteriores, yo estaba presente pero fuera de campo y hacía preguntas que luego borraba en el montaje. Como los conozco, sé cómo provocar temas de conversación en los que los puntos de vista pueden fluir y discrepar a la vez... pero es así como se obtiene, *in fine*, escenas muy espontáneas. Así se rodó, por ejemplo, el debate dialéctico entre los músicos: “¿Es útil aprender a leer una partitura?” / “¿Corremos o no el riesgo de perder lo que hemos aprendido en nuestras familias y en la calle?” Así que todo es muy preciso, pero a fin de cuentas a la fuerza abierto... abierto a lo veraz que nunca es una *sola* verdad si no *varias*, según el sentir de cada uno.

III) «Cuanto mayor es el presupuesto, menos libre se es creativamente: es directamente proporcional»

Después de haber rodado “Polígono Sur”, pienso que soy capaz de hacer cualquier cosa (las cosas difíciles no las cuento aquí ni las voy a contar). Si ha sido muy difícil, es, por encima de todo, porque, en realidad, la producción no estaba ahí para ayudarme, sino para ponerme palos en las ruedas. Nunca quisieron -la producción mayoritaria- entender el proyecto, luego no lo respetaron. Menos mal que estaban ellos -artistas o personas de las 3000- volcados y también que tenía el director de fotografía de gran prestigio que defendió con su suave pero absoluta firmeza el proyecto mío,

Para el estreno en Sevilla (después de la “Berlinale”, festival de cine de Berlín) teníamos el Teatro de la Maestranza con un aforo de 1800 localidades. Al enterarme de ello, dije que yo iría si obtenía de la producción, que dos tercios de las localidades estuvieran reservadas a la gente de “Las Tres Mil”, pues es un homenaje a su arte y a sus habitantes. Se acordó y fueron autobuses ahí para que se pudieran montar y ser llevados hasta la puerta. Era justo antes de la guerra de Irak: Pilar del Castillo, la ministra de Cultura del gobierno de Aznar estaba presente, y ha sido recibida con una enorme sabana donde estaba pintado “*Nasti a la chiripen*” (“No a la guerra” en calo). Cuando llega el “indio” le beso la mano ante su gran sorpresa, pero dejándole claro el mensaje y el abucheo duró media hora. Los organizadores me pidieron que hiciera callar al público, pero me negué: estaba demasiado feliz de que el preestreno de mi película sirviera al menos para decir “No a la guerra”.

El público que no era de “Las Tres Mil” se quejaron por la forma tan ruidosa de recibir la película por ellos y tuvieron que volver a ver la película más adelante, porque no habían entendido la mitad de los diálogos... Y es que la gente del barrio no paró de reír y de aplaudir, de principio a fin. Hubo también momentos de pura emoción, por ejemplo, durante el solo de guitarra de Emilio Caracafé, en intimidad con Ramón Quilate, que retoma con la guitarra la melodía del cante de Camarón en «Soy gitano», en homenaje a él.

Las tomas de posición y reivindicaciones que salieron de forma totalmente espontánea la dejé en el montaje de la película porque quiero lo suficiente a Las 3000 en verdad como para

no sacrificar, *en nombre de la pureza estilística de mi película* (los ambiciosos no se mojan ante este tipo de situaciones; no encajaba en esta película que no estaba pensada ni deseada desde un prisma de “cine social” en absoluto. Debo decir que en Francia ya no se entiende que uno se mantenga lejos de ello... ¡pero porque es una imagen falsa, tan falsa como lo puede ser el exotismo y hasta es una mirada no desprovista de cierto voyerismo, algo que detesto por encima de todo: son miradas desde fuera, yo por el contrario tengo una proximidad real y afectiva. Y me parece que dejar cosas como lo que dice Ramón Quilate “*Pues cuando vengan a buscar nuestros votos... esta vez nosotros no se los daremos*”, aunque no entra en el estilo nada didáctico de la película basta para estropear su unidad: es parte de todas las emociones por las que los vemos pasar y mi trabajo también es darle la voz y no quitar lo que sale de forma espontánea cuando tiene sentido. Por cierto, a raíz de ello, el alcalde de Sevilla, después del estreno se acercó a ellos: “*Vamos a hablar...*”. Ellos lo aprovecharon muy bien y consiguieron lograr cosas esenciales para el barrio: un centro para niños con graves dificultades escolares, un centro cultural “*cantera del barrio*”, un instituto... Han sido algunas consecuencias concretas felices -aunque no va a resolver los problemas de fondo, pero si ha tenido esas pequeñas consecuencias y es algo que me alegra.

Nos habría gustado tener un productor que entendiera el proyecto. Pero no había manera de hablar con él... En la cena a vísperas del 1er día de rodaje, ni el coproductor francés consiguió hacerse entender, el prepotente productor mayoritario (quién hablaba francés), se reía de él y Jean-Yves y yo nos mirábamos desesperados: el malentendido no podía ser más completo. Aquel productor mayoritario venía de la ficción -con una única película buena a mis ojos- y desconfiaba de mi manera de trabajar, no entendía la parte de ficción para permitir entender más ciertas realidades (hace falta imaginación para reflejarla) y que a la vez tenía que estar, a la fuerza, abierta a lo que podía ocurrir fuera de lo previsto. Yo debía reconstruir situaciones que había visto y/o vivido muchas veces, y esperar que mis “actores” se sintieran lo bastante a gusto como para olvidar las cámaras. Las partes de diálogos escritas (basándome siempre en su forma de hablar) estaban destinadas a quedarse únicamente si resultaban perfectamente naturales para que el espectador no podía distinguirlas de lo improvisado. Lo importante era que, a partir de un guion técnico preciso, tenían cabida las condiciones de su vida cotidiana, con una disponibilidad por parte del equipo técnico que permitía captar el instante imprevisible.

Para eso hubiera sido necesario un equipo técnico reducido que hubiera sido muy involucrado, pero más allá que respetase e, idealmente, que hubieron querido a los habitantes de las 3000 (para mí es difícil no quererlos) como le ocurrió a J.Y Escoffier para quién ellos han sido -a nivel personal- un descubrimiento, “los últimos poetas vivos” como decía. En lugar de ello hubo un equipo de unas 20 personas y muchas de ellas, completamente inútil (entre los cuales 3 fotos fijas: entraban constantemente en plano y ha sido extraordinariamente molesto: la cantidad de planos maravillosos que tuve que tirar porque entraba en ellos un fotógrafo... da mucha rabia).

El penúltimo día de rodaje, cuando estábamos una minoría queriendo salvar la secuencia del burro en el 4to piso (es la que abre la película y curiosamente ha sido la última rodada, porque hubo un “no” contundente de parte del productor y de la mayoría del equipo técnico traído de la mano del productor mayoritario, bien para devolverles un favor que tenía que ver con sus

trabajos anteriores, bien para los siguientes... Pero yo no me desanimada y le iba pasando propina al gitano que mantenía 2 burros “a mano” para poder rodar la secuencia en el momento menos esperado) J.Y. Escoffier tomó la palabra y se hizo traducir por Paco Periñán, el ayudante de dirección que hablaba francés -para no exponerme a mí frente al equipo- y les dijo: *¿Como hacéis para no disfrutar estando con ellos? ¡Tenéis una oportunidad única de entrar en un mundo al que nunca hubieras tenido acceso si no hubiera sido por ese proyecto! Aparte de tantos artistas, entre los habitantes de las 300, ¿no veis gente con mucha dignidad, una generosidad nada común aparte de su ternura y alegría. ¿Y estáis expresando de una vez más medio, todavía miedo, a esas alturas?* Nos impusieron un equipo de muchas personas y un “making-of” que rompía la espontaneidad de mis personajes y perturbaba nuestra concentración: la de Jean-Yves Escoffier y la mía, para empezar. En nuestro contrato se precisaba que no había “making-of”, era de por sí una película muy delicada y difícil de rodar... se necesitaba por el contrario un equipo reducido al mínimo y muy motivado.

No podía ser para una película que una parte de los técnicos que no estaban a gusto con la gente de «Las Tres Mil», jeso era realmente contraproducente! Pero, aunque estaba escrito en nuestros contratos, el productor mayoritario paso olímpicamente de ello. Así era su respeto, y hacia mi persona lo mismo. Eso lo llegó a escribir por un fax que mando J.Y Escoffier a ambos productores en él que expresa que “a lo largo de toda su carrera no había visto un director tan mal respetado”, añadía que él quería estar en los créditos de entrada junto a los artistas y a mí, del contrario, rechazaba estar en los créditos. Pero ellos no lo respetaron, JY Escoffier estaba rodando cuando la película se estrenó en la Berlinale, y murió un mes y medio después, el 1 de abril 2003, y ellos no estaban muy orgullosos de esa última falta de respeto que se quedo grabada en la película para siempre.

Uno de los retos del proyecto era organizar un concierto en el mismo corazón de «Las Tres Mil» invitando al público de fuera, que siempre tiene miedo de poner los pies allí: se llenó. Canal+ aceptó coproducir a condición de filmar ellos (es una captación televisiva con un montaje en directo, luego eso era un “cuerpo” extraño dentro de la película). Exigimos que nos dejaran dos cámaras, para filmar nosotros de manera independiente, pero con sus multicámaras no había ningún emplazamiento practicable para nosotros rodarlo a nuestro gusto. Habíamos tenido una reunión con los que producían el concierto y su captación y les explicamos que para que el concierto estuviera en armonía con la película, era preciso un fondo negro y simplemente focos de luz blanca pero cálida, y nada más, pues se trataba de flamenco, sobraba todo tipo de efectos de luces y demás en el escenario. Nos dieron su acuerdo, pero de forma completamente hipócrita pues nada más empezar el concierto, salió falso humo, láseres rosas y verdes, todo lo propio de un *show*, de lo que se utiliza en un concierto de variedades, de pop y de otras músicas, lo propio de un espectáculo... Además, ellos rodaron y montaron en directo en el más puro estilo «tele»: todas las cámaras controladas desde la mesa, con cambios de ángulo muy rápidos para no «aburrir» a los telespectadores y no perder audiencia. Era lo contrario de lo que yo quería, luego nosotros fuimos a los camerinos con una cámara cada uno en mano y lo que ocurría ahí era mucho más interesante: los artistas en solitarios -siempre cante, guitarra, palmeros- o los que iban en grupo como los jóvenes de las 3000 estaban calentándose y pudimos filmar momentos hermosos... sin embargo ese material nunca me ha sido entregado: no constaba en el contrato por lo que no pude hacer nada. En cambio, el material que me dieron

era realmente pobre por lo mal que estaba filmado y nada original en comparación con lo que habíamos rodado por nuestro lado. ¡La guindilla de esa filmación por CANAL + (destinado a ser una captación de un concierto fuera de la película), ha sido que descubrí que estaba rodado en 4/3 -formato casi cuadrado- mientras la película estaba rodada en 16/9 -formato rectangular- y eso 4 días antes de presentar la película en Berlín! Por no hablar de los problemas de traducción para el subtítulo (que exigí rehacer para el francés, y para el inglés junto a David Serva, un guitarrista flamenco de EE. UU. afincado en España y mayormente en Andalucía desde unos 50 años; junto retomamos todos los subtítulos al inglés. Al menos la calidad de los subtítulos, así como su emplazamiento, ha sido destacada y calificada de excelente en la Berlinale, eso fue un pequeño consuelo dentro de la frustración de no haber podido utilizar mi material y que el concierto haya sido impuesto tal y como había sido filmado para la televisión.

IV) «Tengo que rodar sin falta estas dos películas. Después, no me importa retirarme a escribir o a cultivar mi jardín»

Tengo dos proyectos de ficción a los que les tengo más que cariño, tengo real necesidad de hacerlos. Esbocé el primero incluso antes de «Polígono Sur». Es una suerte de road-movie que solo pueden interpretar Moraíto, El Torta y Diego Carrasco, para quienes escribí el guion. Ellos se conocen desde la adolescencia: hay entre ellos una especie de alquimia extraordinaria, muy cinematográfica, hecha de un lenguaje común muy especial, de humor, connivencias, complicidad y de rivalidad inextricablemente mezcladas. Yo nunca escribo para actores, sino para seres concretos. Los pongo en una historia que recrea situaciones en las que reencuentran una realidad que se les parece y que es para mí la manera más auténtica de acercarme a ellos.

Juego mucho con el tiempo real, lo que me permite mostrar su relación con la fiesta, el compromiso, el trabajo, el rigor, el dinero, el deseo, el amor, los padres y los hijos, las tradiciones... Las relaciones entre los tres personajes evolucionan al hilo de su peregrinar por el Jerez nocturno, y luego por las carreteras hacia la feria de Barbate, tras su encuentro con una bella japonesa muy peculiar. Ya lo tengo todo previsto con gran precisión: los lugares, las escenas, las peripecias, los diálogos (aunque luego ellos podrán cambiarlo durante el rodaje) ... **(aquí, Dominique Abel me cuenta la totalidad del guion y de sus intenciones, que no les desvelaré, con una precisión meticulosa, interpretándome de paso algunas escenas. N. de la R.)** El segundo proyecto que me importa de la misma manera es una película mucho más intimista. Está escrito para mi hija, Carmen, y para Luís Fernández (uno de los protagonistas de «Polígono Sur»), dos seres que han formado parte de mi mayor intimidad. Se trata del relato de una suerte de viaje iniciático entre un adulto a cargo de una niña, y que mis dos personajes emprenden para que la niña pueda llegar a conocer a su abuelo -que vive en pleno campo en Francia, antes de que muera.

Ya he tenido varios contactos para estos dos proyectos, pero ninguno ha desembocado todavía en propuestas concretas de financiación. **(Uno no se atreve a imaginar que ningún productor se interese por estos guiones. La profesión se honraría enormemente apoyando las obras de una realizadora que ya ha firmado, con un éxito de público considerable, tres películas admirables. N. de la R.)**

Entrevista realizada por Claude Worms