



TRES Y TRES

3

Σ

NO BINARY ERROR FOUND.
THE SYSTEM IS READY TO CONTINUE

33 CINECLUB UNED

OCTUBRE 2026

MAYO 2027



CINECLUB **UNED**

Asociación Cultural UNED SORIA

Presidente

Saturio Ugarte Martínez

Vicepresidente

Carmelo García Sánchez

Secretario

José Jiménez Sanz

Tesorero

Cristina Granado Bombín

Vocales

M^a Jesús Marcos Peñaranda



CINECLUB UNED

Edita

Asociación Cultural UNED. Soria
D.L. So-159/1994

Maquetación e impresión:

Arteprint Soria, S. L. t. 975 231 791

Cineclub UNED

c/ San Juan de Rabanera, 1. 42002 Soria.
t. 975 224 411
f. 975 224 491
info@cineclubuned.es
www.cineclubuned.es

© Fotografías:

Películas: Distribuidoras

33

COORDINADOR CARMELO GARCÍA SÁNCHEZ **PANTALLA GRANDE PROGRAMACIÓN Y TEXTOS** ROBERTO GONZÁLEZ MIGUEL (RGM) -
JOSÉ MARÍA ARROYO OLIVEROS (JMA) - JULIÁN DE LA LLANA DEL RÍO (JLLR) - ÁNGEL GARCÍA ROMERO (AGR) - SONIA ALMOGUERA GARCÍA-PARRADO (SAGP)

MIRADAS DE CINE PROGRAMACIÓN Y TEXTOS ROBERTO GONZÁLEZ MIGUEL (RGM) - JULIÁN DE LA LLANA DEL RÍO (JLLR)

SORIA DE CINE SELECCIÓN Y TEXTOS JULIÁN DE LA LLANA DEL RÍO (JLLR)

COLABORACIÓN ESPECIAL SUSANA SORIA RAMAS - ROBERTO PEÑA VALTUEÑA

PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL VISORVIDEO. VÍCTOR CID (www.visorvideo.tv)

MAQUETACIÓN E IMPRESIÓN ARTEPRINT SORIA, S.L.

SALAS DE PROYECCIÓN CINES MERCADO (PLAZA BERNARDO ROBLES, 7-8) - SALÓN DE ACTOS UNED. CASA DE LA TIERRA (C/ . SAN JUAN DE RABANERA, 1).

2026/2027

OCTUBRE

Lu	Ma	Mi	Ju	Vi	Sa	Do
			01	02	03	04
05	06	07	08	09	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	31	

NOVIEMBRE

Lu	Ma	Mi	Ju	Vi	Sa	Do
						01
02	03	04	05	06	07	08
09	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30						

DICIEMBRE

Lu	Ma	Mi	Ju	Vi	Sa	Do
	01	02	03	04	05	06
07	08	09	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31			

ENERO

Lu	Ma	Mi	Ju	Vi	Sa	Do
				01	02	03
04	05	06	07	08	09	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31

FEBRERO

Lu	Ma	Mi	Ju	Vi	Sa	Do
01	02	03	04	05	06	07
08	09	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28

MARZO

Lu	Ma	Mi	Ju	Vi	Sa	Do
01	02	03	04	05	06	07
08	09	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

ABRIL

Lu	Ma	Mi	Ju	Vi	Sa	Do
			01	02	03	04
05	06	07	08	09	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30		

MAYO

Lu	Ma	Mi	Ju	Vi	Sa	Do
					01	02
03	04	05	06	07	08	09
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30
31						

CINES MERCADO

17.00H. 18.00H. 19.30H. 20.30H. 22.00H.

Entrada 4,5€ / Abono 60€

33 Pantalla Grande

33 Películas de larga duración:

Sala 1, 18:00 h. y 21:00 h. **Sala 2**, 17:30 h. y 20:30 h.

Se podrá acudir a cualquiera de las salas/horarios independientemente del abono asignado.

CINES MERCADO

19.30H.

Entrada libre

33 Miradas de Cine.

...Ciclo Agnès Varda

33 Miradas de Cine.

...Ciclo José Luis Borau

SALÓN DE ACTOS UNED CASA DE LA TIERRA

19.00H.

Entrada libre

33 Soria de Cine

DIGA 33

Saludos desde la puerta de este nuevo curso del Cine Club, que lleva otro número emblemático, el 33, como... bueno, ya saben.

Hemos puesto tantas palabras en las numerosas páginas que siguen, que no nos quedan muchas para esta presentación. Volvemos a proponerles una cuidada selección de películas buenas, recientes, inéditas en Soria y en versión original. Vale, sí, este año, como en ocasiones anteriores, vamos a hacer un par de excepciones en lo de "inéditas" para recuperar en VO dos películas muy importantes que merecen un repaso: **Valor sentimental** y **Si pudiera te daría una patada** (prefiero el título original: *Si tuviera piernas te daría una patada*).

El otro *lujo*, que (crucemos dedos) se va convirtiendo en costumbre y esperemos que dure, son los preestrenos de dos (o tres) películas que podremos ver dos días antes de su estreno nacional: las premiadas **Fjord** y **Fatherland**. Y quizá otra más, todavía sin fecha, permanezcan atentos a nuestra *Sesión Continua*. Gracias a las distribuidoras que han confiado en nosotros y en nuestra trayectoria. El resto, lo dicho, buenas, recientes, inéditas

en Soria y en VO, de diversos países, temáticas, géneros y miradas. Y, en contra de la creencia popular, sí que *hay* comedias, no todo es trágico.

En las secciones paralelas, estudiaremos dos grandes figuras, Agnès Varda y José Luis Borau. Y la Soria de Cine, que este año nos acercará nuevos creadores como Rubén Seca, Vera Herrero Mercader y Lucía Selva. Y el esperado encuentro con el maestro José Luis Guerín...

Gracias, un año más, a las personas cuya asistencia y apoyo hacen que este trabajo tenga sentido. Sin ustedes, el público, no habría Cine Club. Gracias, también, al respaldo de las personas y entidades colaboradoras, acreditadas aquí al lado, y a nuestras familias y demás perjudicados, por aguantarnos cuando el trabajo del Cine Club nos abduce.

Viva el cine, viva Varda, vivan ustedes, vivamos nosotros

Feliz año de cine.

Roberto González Miguel

PANTALLA GRANDE

NO HAY OTRA OPCIÓN
YO NO MORIRÉ DE AMOR
HISTORIAS DEL BUEN VALLE
FAMILIA DE ALQUILER
FATHERLAND
LA GRAZIA
UNA HIJA EN TOKIO
FJORD
BLUE MOON
ORWELL: 2+2=5
ESPEJOS Nº 3
EL CHICO DE LOS PANTALONES ROSAS
HANGAR ROJO
SI PUDIERA TE DARÍA UNA PATADA
CORREDORA
EL REINO DE LA MAFIA
LAS CORRIENTES
NINO
LA PLAGA
EL SONIDO DE LA CAÍDA
LA COPIA PERFECTA
VIVA
MOTOR CITY
VALOR SENTIMENTAL

BSO

08

AGNÈS VARDA

LA POINTE COURTE
ULYSSE (C)
CLÉO DE 5 A 7
LA FELICIDAD
ONCLE YANCO (C)
DAGUERROTIPOS
L'OPÉRA-MOUFFE (C)
UNA CANTA, LA OTRA NO
SIN TECHO NI LEY
LOS ESPIGADORES Y LA ESPIGADORA
LES DITES CARIATIDES (C)
LAS PLAYAS DE AGNÈS
ROSTROS Y LUGARES
VARDA POR AGNÈS

66

JOSÉ LUIS BORAU

BRANDY, EL SHERIF DE LOSATUMBA
CRIMEN DE DOBLE FILO
HAY QUE MATAR A B.
FURTIVOS
LA SABINA
RÍO ABAJO
TATA MÍA, 1986
LEO, 2000

156

**SORIA DE
CINE:**

AÚN SE BENDICEN LOS CAMPOS
LA LOBA PARDA
LOS CANGREJOS
TACHO
QUIÉN VIO LOS TEMPLOS CAER

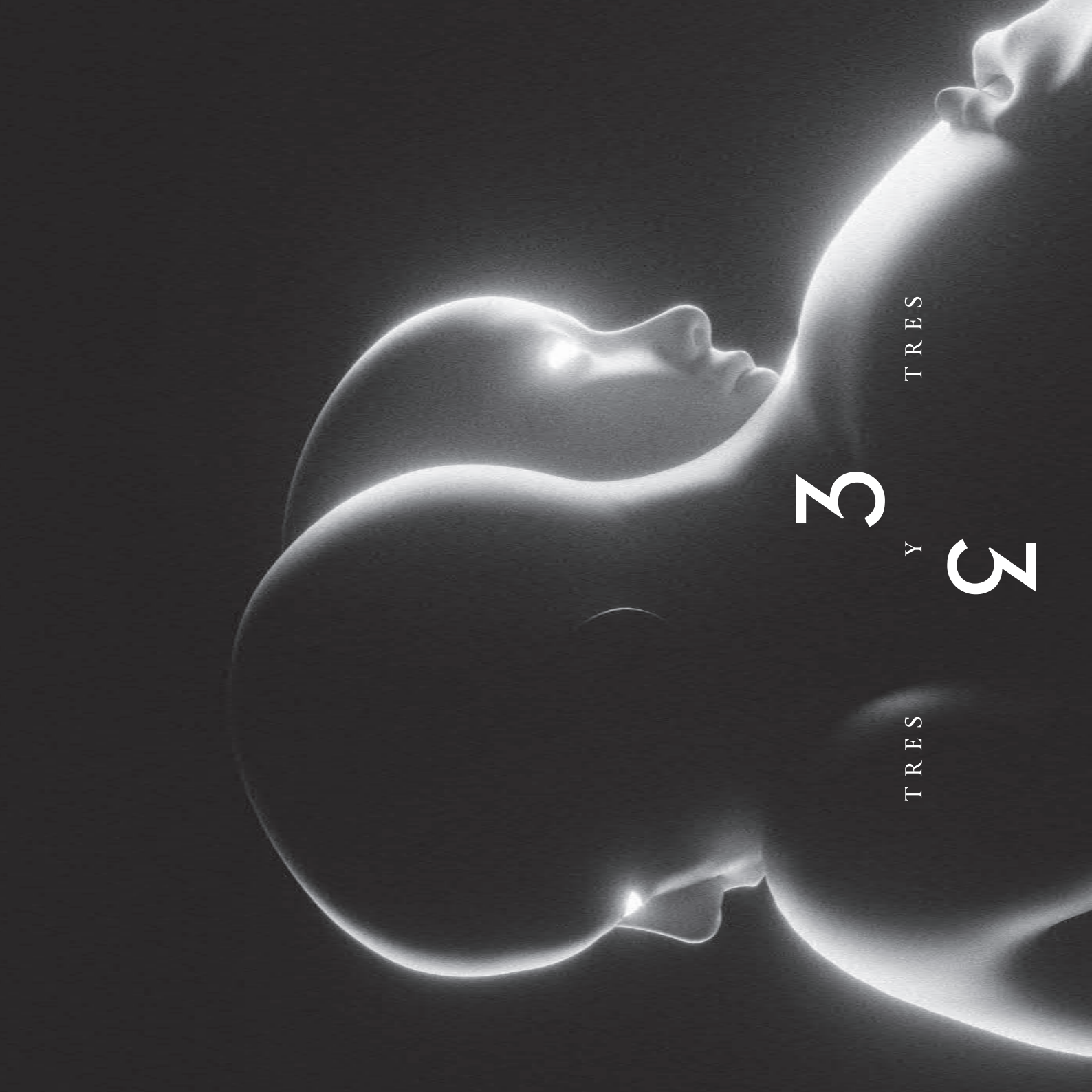
188

**RESUMEN
33 AÑOS DE CINE**

204

**HALL
OF FAME**

242



TRES

3

Y

3

TRES

NO BINARY ERROR FOUND.
THE SYSTEM IS READY TO CONTINUE



ÁNGEL
GARCÍA
ROMERO

JOSÉ MARÍA
ARROYO
OLIVEROS

JULIÁN
DE LA LLANA
DEL RÍO

ROBERTO
GONZÁLEZ
MIGUEL

SONIA
ALMOGUERA
GARCÍA-PARRADO

28 OCTUBRE **NO HAY OTRA OPCIÓN** PARK CHAN-WOOK 4 NOVIEMBRE **YO NO MORIRÉ DE AMOR** MARTA MATUTE 11 NOVIEMBRE **HISTORIAS DEL BUEN VALLE** JOSÉ LUIS GUERIN
25 NOVIEMBRE **FAMILIA DE ALQUILER** HKARI 2 DICIEMBRE **FATHERLAND** PAVEL PAULIKOWSKI 9 DICIEMBRE **LA GRAZIA** PAOLO SORRENTINO
16 DICIEMBRE **UNA HUIA EN TOKIO** GUILLAUME SENEZ 13 ENERO **FIORD** CRISTIAN MUNJUI 20 ENERO **BLUE MOON** RICHARD LINKLATER 27 ENERO **ORWELL: 2+2=5** RAOUL PECK
3 FEBRERO **ESPEJOS Nº 3** CHRISTIAN PETZOLD 10 FEBRERO **EL CHICO DE LOS PANTALONES ROSAS** MARGHERITA FERRI 17 FEBRERO **HANGAR ROJO** JUAN PABLO SALLATO
24 FEBRERO **SI PUDIERA TE DARÍA UNA PATADA** MARY BRUNSTEIN 3 MARZO **CORREDORA** LAURA GARCÍA ALONSO 10 MARZO **EL REINO DE LA MAFIA** JULIEN COLONNA
17 MARZO **LAS CORRIENTES** MILAGROS MUMENTHALER 31 MARZO **NINO** PAULINE LOUËS 7 ABRIL **LA PLAGA** CHARLIE POLINGER 14 ABRIL **EL SONIDO DE LA CAÍDA** MASCHA SCHILINSKI
21 ABRIL **LA COPIA PERFECTA** JEAN-PAUL SALOMÉ 28 ABRIL **VIVA** AINA QLOTET 5 MAYO **MOTOR CITY** POTS Y PONGROLI 12 MAYO **VALOR SENTIMENTAL** JOACHIM TRIER

33 CINECLUB UNED

OCTUBRE 2026

MAYO 2027

PANTALLA GRANDE 17:00H, 18:00H, 19:30H, 20:30H, 22:00H, MIRADAS DE CINE 19:30H, SORIA DE CINE 19:00H.

organiza



patrocina



colabora



NO HAY OTRA OPCIÓN

28.10.2026

Corea del Sur, 2025

Moho Films, CJ Entertainment, KG Productions, CJ Entertainment

Título original: *No other choice*

Director: Park Chan-wook

Guión: Park Chan-wook, Don McKellar, Lee Kyoung-mi, Jahye Lee, basado en la novela de Donald E. Westlake

Fotografía: Kim Woo-hyung

Dirección de arte: Marius Winje Brustad, Mirjam Veske

Diseño de producción: Ryu Seong-hie

Vestuario: Cho Sang-Kyung

Música: Cho Young-wuk

Montaje: Kim Ho-bin, Kim Sang-beom

Productores: Jisun Black, Alexandre Gavras, Michèle

Ray-Gravas, Park Chan-wook, Hyeon-am Oh

Intérpretes: Lee Byung-hun, Son Ye-jin, Lee Sung-min, Yeom

Hye-ran, Yoo Yeon-seok, Cha Seung-won, Park Hee-soon

Banda sonora (Descarga Digital): CJ ENM

Duración: 139 minutos

Idiomas: Coreano



Palmarés

Festival de Cine de Toronto: Mejor Film Internacional

58º Festival Internacional de Cinema de Catalunya-Sitges: Mejor Dirección

Blue Dragon Film Awards: Mejor Película, Mejor Dirección, Mejor Actriz (Son Ye-jin), Mejor Actor de Reparto (Yeom Hye-ran), Mejor Música, Premio Técnico

Filmografía

PARK CHAN-WOOK

Director y guionista

Life is But a Dream (2022), cortometraje

Decision to leave (2022)

La doncella (2016)

A rose reborn (2014), cortometraje

Bitter Sweet Seoul (2014)

Stoker (2013)

Day trip (2013), cortometraje

Night fishing (2011), medietraje

Thirst (2009)

Soy un cyborg (2006)

Sympathy for Lady Vengeance (2005)

Old boy (2003)

Joint Security Area (2000)

Judgement (1999), cortometraje

Threesome (1997)

Moon is the Sun's Dream (1992)

UN CURRICULUM DE MUERTE

Tienes una vida feliz, una familia maravillosa. Trabajas en una papelera desde hace 25 años. Eres el trabajador perfecto: diligente, capaz. Pero un día, de la noche a la mañana: «Oh, lo sentimos mucho»; reestructuración de personal. Te despiden y tu mundo se viene abajo. Bueno, no pasa nada, conseguiré trabajo en otra empresa, pero, «oh, lo sentimos mucho»: buscan otros perfiles, estás 'oxidado'. Las oportunidades y el empleo son para otras personas. Te miras en el espejo. A tu edad, qué vas a hacer. Definitivamente, como señala el protagonista de esta película, «para dar de comer a mi familia haría lo que fuera. **No hay otra opción**»: hay que eliminar a todos rivales que sean competencia en la oferta de empleo que puede ser tu gran oportunidad. Esta es la premisa con la que Yoo Man-su (maravillosamente encarnado por Lee Byung-hun) arranca el espléndido e ingenioso nuevo filme de Park Chan-wook (*Oldboy*, *La doncella*, *Decision to leave*), uno de los pesos pesados de la cinematografía mundial.

Park Chan-wook vuelve en plena forma con una película en la que retrata con sus artes de siempre (esa poética del absurdo, ese humor negro impregnado de toques de ternura que es marca de su brillante filmografía, esa factura visual espectacular) una cruel y despiadada estampa del capitalismo salvaje, adaptando a la realidad de Corea del Sur, la novela de Donald E. Westlake, *The Ax*, que ya fue llevada al cine en 2005 bajo el título de *Arcadia* por Costa-Gavras. El incisivo sarcasmo de aquella se transforma aquí en todo un festival recitativo del mejor Park Chan-wook aupado en uno de sus temas recurrentes y casi obsesivos: la venganza y la disyuntiva moral que provoca. «Lo interesante es que cuando Man-su ejecuta todas esas maldades se dice a sí mismo que es por su familia y siente que sus acciones están justificadas. Eso le da mucha seguridad para hacer lo que hace. La destrucción de su alma



es inevitable», señala el prestigioso director surcoreano.

Tratándose de un filme de Park Chan-wook, evidentemente, Man-su no lo tendrá tan fácil. Y aunque no todos sus rivales laborales están libres de miserias, el director pone en un lugar muy incómodo al espectador. ¿Realmente no hay otra opción? Por el camino del debate moral que suscita, el cineasta pondrá toda la carne en el asador en esta producción juguetona, un poco salvaje y extremadamente divertida. Como siempre en sus películas, el humor es un elemento destacado, pero aquí constituye un pilar básico de la producción y de la caracterización del propio protagonista. Su propia torpeza a la hora de cometer sus crímenes dará lugar a situaciones hilarantes, absurdas e incluso patéticas. Es difícil no sentir simpatía por Man-su y sus desdichados intentos por conseguir un trabajo. «Pero para él no hay nada gracioso. Todo nace de la desesperación. Siempre sentí simpatía por él, entiendo lo que hace, pero uno no puede evitar reírse de sus patéticos esfuerzos por llevar adelante sus decisiones», puntualiza el director.

A diferencia de la novela original en el que se basa el guion y de la versión anterior de Costa-Gavras (Park Chan-wook le dedica **No**

hay otra opción, por cierto), el cineasta surcoreano introduce un importante cambio: la familia de Man-su se entera de lo que está haciendo, lo que introduce un enfoque dramático (y moral) muy interesante en esta interesante sátira de la (laboralmente feroz) sociedad actual. «La historia que yo quería

contar era diferente: me interesaba la tragedia vinculada a la familia», argumenta el director.

Admirador confeso de William Shakespeare, Dostoievski y Franz Kafka, a los que reconoce como las mayores influencias en su cine, Park Chan-wook da una vuelta de tuerca al relato original en el que, como siempre, brilla una espectacular puesta en escena. **No hay otra opción** es un puro espectáculo cinematográfico con un montaje programado milimétricamente; un drama revestido de comedia, una película aparentemente anodina que hace reflexionar.

Presentada en el Festival de Venecia con éxito, **No hay otra opción** obtuvo, además, tres nominaciones en la 83ª edición de los Premios Globo de Oro (Mejor Película de Comedia o Musical, Mejor Película de Habla no Inglesa, Mejor Interpretación Masculina) y se encuentra entre los más destacados filmes de la temporada. Efectivamente, no había otra opción. Había que comenzar con ella la nueva temporada del Cineclub de la UNED. (SAGP)



YO NO MORIRÉ DE AMOR

04.11.2026

España – Bélgica, 2026

Solita Films / Elástica / Saga Film

Directora: Marta Matute

Guión: Marta Matute

Fotografía: Sara Gallego

Música: Simón Fransquet

Montaje: Carlos Cañas Carreira

Dirección de Arte: Rocío Peña

Dirección de Producción: Almudena Illoro

Productores: José Esteban Alenda, César Esteban Alenda y María Zamora

Intérpretes: Júlía Mascort, Sonia Almarcha, Tomás del Estal, Laura Weissmahr, Guillermo Benet, Marc Domingo, Lorea Intxausti, Sonia Ocampo, Celeste González, Rocío Calvo, Chema del Barco, Daniel Guerra, Fran Cantos, Jorge Basanta

Duración: 94 minutos

Idioma: Español



Palmarés

Festival de MÁLAGA: Biznaga de Oro – Mejor Película, Biznaga de Plata – Mejor Actriz (Júlía Mascort), Biznaga de Plata – Mejor Actor de Reparto (Tomás del Estal), Premio Feroz Puerta Oscura.

Filmografía

MARTA MATUTE

(Madrid, 1988)

Directora y Guionista

Una amiga (2023) cortometraje

Yo no moriré de amor (2026)

«CUIDAR A QUIEN NOS DIO LA VIDA»

Usamos como título un verso de la preciosa canción *Ceniza*, de Rozalén, que nos pone en el centro del tema de cuidar a nuestros mayores, que es el de esta película.

A la protagonista, Claudia (Júlía Mascort), de 18 años, le toca ser una heroína involuntaria, sin madurez ni preparación para ello (y quién la tiene). En una edad de efervescencia vital, de salir y entrar, de pensar en seguir o no estudios, en su novia, en irse de casa, en irse lejos... la vida la atropella con un plan distinto. Su madre, Julia (Sonia Almarcha), cuyo 54 cumpleaños se celebra al principio del film, empieza a mostrar señales de una enfermedad degenerativa. Olvidos, despistes, palabras perdidas... Hasta que, progresivamente, ya no puede valerle sola y necesitará ayuda hasta para ir al baño... El padre, Manuel (Tomás del Estal), es sensible, tiene paciencia y buena intención, pero no deja de pertenecer a una generación acostumbrada a encontrárselo todo hecho. La hermana, Inés (Laura Weissmahr), la “madura y responsable” tiene pareja, su vida hecha, y va a tener un hijo; aunque quiera, no puede estar. La que queda, pues, es Claudia, la que va a verse obligada a ocuparse de todo.

Durante seis años, que transcurren entre elipsis y saltos temporales, sin exceso de explicaciones, entre casa, residencia y hospital, Claudia tiene que hacerse responsable, estar siempre ahí, a la vez que se rebela y quiere tener su propia vida, buscar su propia felicidad, sin por eso ser una traidora. El amor, la entrega, la culpa, la rabia, los reproches... el no llegar y el que la enfermedad lo ocupe todo. Ver la fragilidad de los padres, pobrecitos. Querer escapar. Desear incluso que todo termine.

Este es el primer largometraje como guionista y directora de Marta Matute, tras el corto *Una amiga* (2023). Según ella misma relata en el *press-book*, se trata de una historia que se basa en su propia experiencia: «De los dieciocho a los veintisiete años ocupé gran parte de mi vida al cuidado de



se convierten en cuidadores precoces empujados inevitablemente a madurar y a sacrificar parte de su juventud por amor». Desde aquí también queremos saludar a todas esas personas, no sólo jóvenes, que cuidan a quien les dio la vida. (RGM)



mi madre. Mis hermanas, mi padre y yo. Todos nos echamos a la espalda esa tarea mientras seguíamos con nuestras vidas y se instalaba una tristeza en la nuca que no te dejaba estar en el día a día al cien por cien (...). Veía la fragilidad de mi madre y la vulnerabilidad de mi padre y mis hermanas y sentía un amor y un dolor inédito, muy potente, que a veces era demasiado».

Marta Matute ha reunido un reparto excepcional para dar vida a este drama agri-dulce, triste y sin embargo luminoso. Yo no conocía a Júlia Mascort, que sólo había aparecido en el corto *Las chicas* (2024) y que carga con el peso de la película, como su personaje carga con el peso de la familia: con gracia, talento y luz. Una interpretación fabulosa. Pronto veremos a Mascort en la serie o miniserie *Cuando sólo quedemos nosotros* (2027). De Sonia Almarcha, qué vamos a decir, una gran actriz de teatro y de cine [*La soledad* (2007) y *El buen patrón* (2021) son sólo dos ejemplos entre muchos]. Laura Weissmahr es una todoterreno, del drama, *Salve María* (2024), a la comedia, *Se tiene que morir mucha gente* (2026), y aquí defiende el personaje que, desde la comodidad de la butaca, nos puede parecer más egoísta y despegado (pero al que, en realidad, muchos nos parecemos). Y el veterano

Tomás del Estal, con una filmografía de 60 títulos, encarna con solidez ese padre perdido, relegado, también frágil.

Como pueden ver en el recuadro de “palmarés”, *Yo no moriré de amor* arrasó (mercidamente) en el Festival de Málaga en marzo de 2026.

Según explica Marta Matute, «la razón por la que empecé a escribir esta película fue las ganas de acompañar a todas aquellas personas que están al cuidado de un ser querido, y en especial a esos jóvenes que



HISTORIAS DEL BUEN VALLE

11.11.2026

Título original: Historias del buen valle

Producción: Hispano-francesa, 2025 - Orfeo Iluso ATE, Los Ilusos Films, Perspective Films, 3CAT

Distribución: Wanda Visión

Productores: Javier Lafuente, Jonàs Trueba, Gaëlle Jones, José Luis Guerín

Director: José Luis Guerín

Guion: José Luis Guerín

Fotografía: Alicia Almiñana

Música: Anahit Simonian

Dirección artística: Clara Serrano

Montaje: José Luis Guerín

Sonido: Maximiliano Martínez & Pablo Rivas Leyva

Productores ejecutivos: Javier Lafuente, Gaëlle Jones

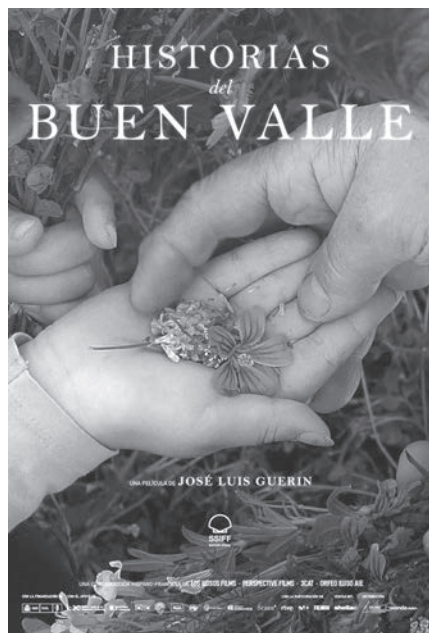
Intervienen: Vecinos del barrio de Vallbona (Barcelona)

Género: Documental

Soporte: DCP

Duración: 122 minutos

Idioma: Español y otros 12



Palmarés

2025. Festival de San Sebastián. Premio Especial del Jurado

Filmografía

JOSÉ LUIS GUERÍN
Director

Los motivos de Berta (1983)

Souvenir (1986)

Inisfree (1990)

Tren de sombras (El espectro de Le Thuit) (1997)

En construcción (2000)

Unas fotos en la ciudad de Sylvia (2007)

En la ciudad de Sylvia (2007)

Guest (2010)

Dos cartas a Ana (2010)

Correspondencias Jonas Mekas - J. L. Guerín (2011)

Recuerdos de una mañana (2011)

La academia de las musas (2015)

Historias del buen valle (2025)

MIGRACIONES. UN MUNDO COMPLEJO BAJO UNA MIRADA HUMANISTA

En la ya larga filmografía de Guerín, recuerdo muy especialmente su película *En construcción*, la historia de la transformación del Barrio Chino de Barcelona a través de la vida de varias personas que transcurren en paralelo. En el documental, que nació de un taller universitario, intervino como montadora Mercedes Álvarez, que siempre ha comentado que se siente, en parte, discípula de este director y lo demuestra en sus obras. *Historias del buen valle*, aunque realizada más de un cuarto de siglo después, tiene bastante que ver con aquella admirable película en muchos de sus sentidos.

Con *Historias del buen valle*, Guerín retoma su mirada humanista y su convicción profunda en el cine, concentrando toda su sabiduría en un lugar y unos personajes humildes, desde el respeto y la empatía genuina.

El propio director explica a la perfección qué narra, por qué y cómo en este documental:

“En el paisaje indefinido de un barrio periférico, entre el mundo rural y el urbano, coexisten las casas levantadas por los primeros migrantes, quienes llegaron de toda España tras la posguerra..., y los nuevos bloques y viviendas de la ciudad dormitorio, donde se concentra la nueva migración, convirtiendo este humilde rincón en una auténtica aldea global. Historias del buen valle es una suma de imaginarios, de conflictos sociales, generacionales e identitarios, urbanísticos y ecológicos; pero es también una mirada reposada y humanista sobre el mundo actual.

Al considerar el encargo de un museo en torno a los barrios desfavorecidos de Barcelona, comencé a explorar Vallbona con la cámara de Super8 que acompañó mi adolescencia en los setenta. Muchos motivos de este lugar, en tránsito entre lo rural y lo urbano, evocaban aquella década, e incluso tiempos anteriores...



Una historia que, con ligeras variaciones, se repite en los extrarradios de las grandes urbes durante los años de la dictadura: redadas policiales, clandestinidad, inundaciones, luchas por el agua, la electricidad, el alcantarillado, la escuela, el transporte y tantos otros servicios básicos que damos por sentados en la ciudad. “Todo esto pasó y hasta sus protagonistas se fueron: ya no hay historia”, repetían...

Había que encontrar las miradas capaces de dotar de sentido a todo ello, ver a través de ellas: desde las filosofías y recelos de una pagesía ancestral, desde el legado de un abuelo en su aldea de la India, desde los tambores de un río guineano, desde un sombrío bosque ucraniano... Para proyectar una mirada justa, estos imaginarios debían solaparse al paisaje físico de Vallbona, transformarlo, moldeando su identidad en constante movimiento. Una identidad siempre en construcción, en permanente work in progress.”

José Luis Guerín vuelve al cine diez años después de *La academia de las musas* (2015). Y qué vuelta. *Historias del buen valle* es un maravilloso regreso a las esencias humanistas y comunitarias del cine documental creativo de Guerín de los tiempos de *En construcción* (2001). Vallbona es un nuevo «paraíso perdido» del paisaje, un lugar suspendido en el tiempo, pero sobre el que Guerín no rehuye conflictos del presente como el problema de la vivienda y la desaparición de los barrios con vida propia.

“Curiosamente, Vallbona está justo al otro lado de la carretera de Torre Barró, el barrio que saltó al cine también en la ganadora del Goya El 47 (2024). Es interesante comparar ambos trabajos, que hablan de

cosas parecidas pero de forma muy distinta, utilizando el cine prácticamente desde lados opuestos de la misma trinchera”, acierta a decir Arturo Tena.

Guerín encuentra una poética de la resistencia del presente que solo se puede entender desde lo comunitario. *Historias del buen valle* pasa de una realidad concreta a otra, de una persona a otra, pero el sentido de lo que nos dice cada una de ellas solo se puede entender en relación con los demás. La película se adentra en la filosofía de vida de los habitantes de Vallbona. Guerín los filma con ánimo de descubrimiento, captando sus ideas y emociones, pero siempre desde un cariño profundo.

Entre río y vías del tren, entre el antiguo migrante interno y el nuevo que viene de fuera, se abrazan lo urbano y rural. Mientras Guerín va dibujando esta geografía de frontera, va cruzando también halos cinematográficos: el documental de entrevista para presentar a los personajes, el impresionismo a la orilla del río a lo Jean Renoir, el western fordiano del horizonte...

La película, reconocida en el Festival de San Sebastián, se abre con una serie de imágenes en blanco y negro que parecen situarse en un territorio previo a la palabra. No es solo una elección estética: es una declaración de intenciones. *“Guerín nos invita a entrar en un espacio donde la memoria todavía no se ha verbalizado, donde los gestos, los silencios y las miradas poseen una densidad expresiva que antecede al relato articulado”,* según J. M. León Meliá. Hay en estos primeros minutos una cualidad casi táctil, como si el espectador pudiera palpar la textura de las vidas que se despliegan ante la cámara. Rostros que se detienen, ojos que buscan, pausas que contienen más significado que cualquier discurso explícito.

En la película, Vallbona se configura como un mosaico humano en constante transformación. Guerín no construye un retrato homogéneo ni simplificado; al contrario, se detiene en la convivencia de generaciones y procedencias diversas. Conviven quienes



han habitado el barrio durante décadas con quienes llegaron desde otras regiones de España en busca de oportunidades, y con aquellos que, en tiempos más recientes, han migrado desde otros países. Sin recurrir a discursos explícitos o a categorías rígidas, la película deja ver cómo estas trayectorias vitales se entrelazan de manera orgánica.

Lejos de representar la migración como un foco de conflicto, el director la aborda como una corriente vital que reconfigura el espacio común. Las diferencias culturales no se presentan como fricciones inevitables, sino como elementos de enriquecimiento mutuo. En los gestos cotidianos, en las conversaciones casuales, en la manera en que los cuerpos ocupan el espacio, se percibe una construcción compartida del barrio. Vallbona no es solo un lugar geográfico: es un territorio simbólico donde las identidades se negocian, se transforman y se reconocen unas a otras.

Para León Meliá, *“Guerín introduce una meditación sutil sobre el paso del tiempo. Las voces que al inicio se presentan con fresca comienzan a resonar con un eco distinto: el de la experiencia acumulada, el de los sueños que han tomado forma -o que han mutado- con los años. Quienes llegaron al barrio con la esperanza de construir un futuro se encuentran ahora en una posición distinta, observando cómo ese futuro se despliega de maneras imprevistas.”*

La película se sitúa en un territorio fronterizo entre el documental y la poesía, entre la observación y la participación. Encuentra su verdadera fuerza al recordarnos que todo lugar, por periférico que parezca, está lleno de vidas que merecen ser escuchadas. (JLLR)

FAMILIA DE ALQUILER

25.11.2026

Título original: Rental Family

Año: 2025

País: Estados Unidos / Japón

Productores: Searchlight Pictures, Sight Unseen Pictures, Domo Arigato Productions, Knockonwood

Dirección: Hikari

Guion: Hikari, Stephen Blahut

Reparto: Brendan Fraser, Takehiro Hira, Mari Yamamoto, Shannon Mahina Gorman, Akira Emoto.

Música: Jónsi, Alex Somers

Fotografía: Takurō Ishizaka

Montaje: Alan Baumgarten, Thomas A. Krueger

Banda sonora (Descarga Digital): 20th Century Studios

Duración: 109 minutos



Filmografía

Familia de alquiler (2025)
37 Seconds (2019)

CUANDO INTERPRETAR ES EXISTIR

Hace treinta años **Fernando León de Arango** nos mostró su talento en la excelente ópera prima, **Familia** (1996). Crítica y público valoraron la visión de este autor de las relaciones humanas al ponernos frente a un espejo en el que una falsa familia contratada por horas se comporta como lo haría una auténtica. Alquilar unos hijos, unos padres y una esposa para esos momentos en los que necesitamos engañar a la soledad.

Parece una locura, pero todo está inventado. En Japón, desde los años ochenta, cualquiera puede alquilar a una o varias personas y pagarles para que actúen frente a él con la suficiente autenticidad y realismo para que se produzca lo que Samuel Taylor Coleridge llamaba “suspensión voluntaria de la incredulidad”. Si el que paga el servicio pone algo de su parte, conseguirlo no es tan difícil.

Familia de Alquiler (Rental Family, 2025) es la segunda película de **Hikari**, una japonesa que a los diecisiete años se lió la manta a la cabeza y puso rumbo a Estados Unidos para conocer todo lo que le fascinaba de USA cuando era una niña. Aunque hay que matizar este viaje iniciático, porque el lugar inicialmente escogido no fue la Costa Este o la soleada California, sino Utah (la América profunda y mormona). Siete años después marcharía a Los Ángeles para estudiar cinematografía, dedicarse a la danza y la fotografía, dirigir algunos cortometrajes alabados en festivales y, por último, conseguir ideas y presupuesto para rodar sus primeras películas. Esta es la segunda y última, hasta la fecha.

Phillip (**Brendan Fraser**) es un actor americano que, por azares de la vida, llegó a Japón hace más de siete años para rodar spots publicitarios y trabajos de segunda y tercera categoría. Últimamente no recibe muchas ofertas, pero lleva tanto tiempo en este país que no tiene valor para emprender el regreso a su tierra, donde tendría que empezar de cero. Sobrevive de los trabajos



baratos que le consigue su agente artístico. En esta situación lánguida y depresiva continuaría si no fuera por la llamada telefónica de su representante, que le saca de la cama: *“Te he conseguido un trabajo fácil y bien pagado. No tardes, te esperan”*.

A partir de ese momento, Philip conocerá una actividad económica lucrativa y surrealista de la que ignoraba totalmente su existencia: empresas que te alquilan un novio, un amigo o un hijo, e incluso pueden organizar tu propio funeral para recibir en vida la despedida que siempre soñaste con tener.

Japón es un país donde, debido a una cultura protocolaria y formalista, resulta muy difícil generar nuevas relaciones personales. La soledad y el alejamiento entre las personas se convierten en una condena para la mayoría de los japoneses, acentuándose más a partir de los sesenta años. La institución de la familia, que era uno de los ejes del Japón tradicional y que servía de mecanismo integrador y protector de sus miembros, ahora languidece a causa de una tasa de natalidad negativa. Podríamos decir que es un país de 123 millones de personas abocadas a la soledad.

Para Philip este trabajo, que al principio le incomodaba y le parecía una farsa, termina por convertirse en su propia terapia. Los dis-

tintos papeles que interpreta por encargo le ayudan tanto a él como a sus clientes. En el fondo, es un cóctel del Método Stanislavski con unas gotitas de Freud. La vocación de ayudar a sus “pacientes” le hace implicarse demasiado, en contra de la opinión del director de la empresa que le paga.

La película se enfrenta al reto de mezclar el idioma japonés con el inglés en las distintas situaciones de su protagonista. Fraser habla en ocasiones en japonés —ignoro si lo hace bien o si tiene los mismos problemas para los idiomas que tienen los anglosajones—, pero para lograr una mayor fluidez en la historia, el inglés es la lengua más que suena.

Familia de alquiler no pretende juzgar o cuestionar este tipo de negocio, nacido de la tristeza o de la soledad; se limita a mostrarlo con ternura, justificando su existencia en la medida en que pueda servir de ayuda a personas que necesitan cubrir un hueco en su puzzle existencial. Hay excepciones, claro. Es el caso de los maridos que contratan a una supuesta novia para forzar un divorcio sin revelar la identidad de la auténtica amante.

Es evidente que el componente estrella de esta película es Brendan Fraser, un actor que ha sabido reinventarse a medida

que pasaban los años y su aspecto se alejaba del joven dinámico y atractivo de hace veinte años. Con un Oscar en su mochila gracias a *La ballena* (2022), sigue transmitiendo ese aire de inocente simplicidad o de niño grande en esta interpretación. Junto a él un actor que para los japoneses es una auténtica institución: Akira Emoto. En su papel interpreta a una vieja gloria del cine y del teatro, olvidada con el paso de los años. Trabajar con él fue lo más gratificante; en palabras de Hikari, aceptaba todas las sugerencias que se le planteaban, a la vez que se relacionaba con Brendan Fraser en un idioma que ni era japonés ni era inglés, sino que se parecía a un mix de palabras comunes de los dos idiomas, junto con un repertorio de gestos y muecas que harían emocionar al mismísimo Marcel Marceau.

Familia de alquiler, más allá de mostrarnos las peculiaridades de un país tan diferente al nuestro, expone las coincidencias a la hora de retratar los desajustes de nuestra sociedad occidental (entre los que se incluye también Japón) en los nuevos modelos de familia y relaciones de pareja. El futuro ya está aquí: alquilen una pareja o una familia para esos días en los que no se aguantan ni ustedes mismos. (JMA)

FATHERLAND

02.12.2026

Polonia – Alemania – Italia – Francia, 2026

Extreme Emotions / Nine Hours / Our Films / Chapter 2 /

Mubi / Apocalypse Pictures

Título Original: Fatherland

Director: Pawel Pawlikowski

Guión: Pawel Pawlikowski y Henk Handloegten

Fotografía: Lukasz Zal

Música: Marcin Masecki

Montaje: Pawel Pawlikowski y Piotr Wójcik

Diseño de Producción: Marcel Slawinski y Katarzyna

Sobanska

Vestuario: Ola Staszko

Productores: Edward Berger, Lorenzo Gangarossa, Mario

Gianani, Ewa Puszczyńska, Dimitri Rassam y Jeanne Tremsal

Interpretes: Sandra Hüller, Hanns Zischler, August Diehl,

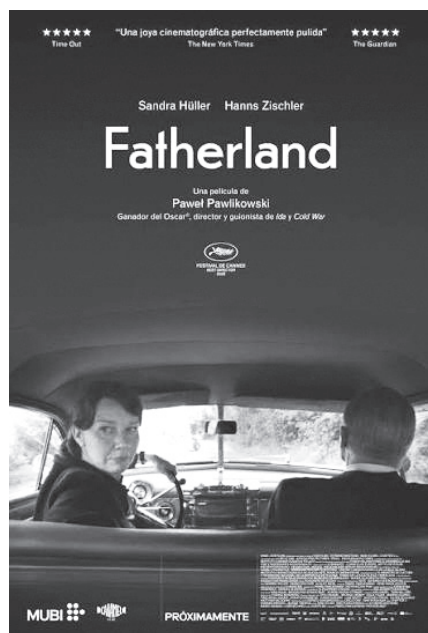
David Striesow, Anna Madeley, David Menkin, Joachim

Meyerhoff, Enno Trebs, Theo Trebs, Waldemar Kobus, Daniel

Wagner, Fritz Haberlandt, Joanna Kulig

Duración: 82 minutos

Idioma: Alemán, Francés, Inglés y Ruso (VOSE)



Palmarés

Festival de CANNES: Mejor Dirección.

Filmografía

FILMOGRAFÍA

PAWEL PAWLIKOWSKI

(Varsovia, Polonia, 1957)

Director

Open Space (1986-1987) serie TV (2 episodios)
Saturday Review (1987-1988) serie TV (2 episodios)
From Moscow to Pietushki: A Journey with Benny Yerofeyev (1990) TV
Bookmark (1988-1991) serie TV (4 episodios)
Serbian Epics (1992) TV
Arena (1994) Serie TV (1 episodio)
Tripping with Zhirinovsky (1995) TV
The Stringer (1998)
Twockers (1998) TV
Last Resort (2000)
My Summer of Love (2004)
The Woman in the Fifth (2011)
Ida (2013)
Cold War (2018)
Muse (2025) cortometraje
Fatherland (2026)

EUROPA

Como saben, el lujo de poder preestrenar en el Cine Club de Soria una película como **Fatherland**, dos días antes de su estreno en España, tiene una contrapartida: no hemos podido verla antes del cierre de esta revista, por lo que nos tenemos que basar en las informaciones publicadas, sin poder añadir una visión personal.

Fatherland se basa en hechos y personas reales. En 1949, el escritor Thomas Mann (1875-1955), Premio Nobel de Literatura (1929), regresó a la Alemania dividida de la posguerra y la Guerra Fría. El autor de *Los Buddenbrook* (1901), *Muerte en Venecia* (1912) y *La montaña mágica* (1924), había salido de Alemania en 1933, cuando los nazis llegaron al poder, viviendo en Suiza y Francia hasta que se trasladó a Estados Unidos en 1939, donde hizo campaña activa contra los nazis y obtuvo la nacionalidad en 1944. En 1949, volvió a visitar Alemania, con motivo del 200 Aniversario del nacimiento de Goethe, para asistir a las ceremonias que tuvieron lugar en las dos Alemani, en Frankfurth am Main (República Federal) y en Weimar (República Democrática). La visita a Alemania del Este, entre otras cosas, haría que la paranoia anticomunista del *macarthismo* le pusiera en la diana y tuviera que declarar ante el Comité de Actividades Antiamericanas. En 1952, Mann abandonó Estados Unidos y volvió a Europa, afincándose en Suiza. Tras haber huido de los nazis, tuvo que huir de los anticomunistas, en fin.

La película recrea ese viaje de Thomas Mann (Hanns Zischler) en 1949, atravesando de lado a lado una Alemania devastada, de Frankfurt a Weimar, a bordo de un Buick negro. Al volante y como organizadora va su hija Erika (Sandra Hüller). Erika Mann (1905-1969) era actriz y escritora, fue corresponsal de guerra en la Segunda Guerra Mundial y asistió a los Juicios de Nuremberg de 1945, además de ser piloto de automovilismo (había ganado un rally de larga distancia en 1931). El tercer personaje, en gran medida un personaje ausente, es Klaus Mann (August



cional de la película: comedida y refinada en la superficie, nerviosa y mordaz por dentro (palabras del crítico Stephen Dalton).

Con un ajustado metraje, cuya concisión destaca en estos tiempos de excesos (sólo 82 minutos), **Fatherland** está rodada en blanco y negro por Lukasz Zal, director de fotografía de las anteriores películas de Pawlikowski (y de otras como **La zona de interés** o **Hamnet**). La cuidada fotografía se une a un minucioso diseño de producción que recrea la Alemania de la posguerra principalmente en localizaciones de Polonia. En los créditos finales se incluye una detallada relación de obras artísticas y literarias que se han utilizado como inspiración. En la banda sonora, además de la partitura original de Marcin Masecki, se oyen piezas de Bach, Mozart y Messiaen, jazz de la época y coros del Ejército Soviético.

Una *road movie* por las ruinas, físicas y morales, de Europa. (RGM)

Diehl), hijo de Thomas, hermano de Erika y autor de *Mephisto* (1936), que estaba separado de la familia. La película juega un poco con las fechas reales, en relación con el viaje de Thomas (julio de 1949) y el fallecimiento de Klaus (21 de mayo de 1949), con fines dramáticos... Aunque la principal "licencia" consiste en que, en la realidad, no fue Erika quien acompañó a Thomas Mann en este viaje, sino su esposa Katia.

Como recordarán, hemos compartido en el Cine Club, en su día, las anteriores películas del director polaco Pawel Pawlikowski, **Ida** (2013) y **Cold War** (2018). Se ha dicho que **Fatherland** podría formar con ella una cierta "trilogía" de la Europa de posguerra.

Junto a la trayectoria del director, no hay duda de que uno de los principales puntos de interés del film es la interpretación de Sandra Hüller, la gran actriz alemana que siempre brilla, desde el arte y ensayo (**Anatomía de una caída**, **La zona de interés**) hasta la ciencia ficción (**Proyecto Hail Mary**). Según dicen quienes la han visto, en esta película ofrece una clase magistral de minimalismo expresivo, que se convierte en el motor emo-



LA GRAZIA

09.12.2026

Título original: La Grazia

Año: 2025

País: Italia

Productores: Annamaria Morelli, Paolo Sorrentino, Andrea Scrosati, Massimiliano Orfei, Luisa Borella, Davide Novelli

Dirección: Paolo Sorrentino

Guion: Paolo Sorrentino

Reparto: Toni Servillo, Anna Ferzetti, Orlando Cinque, Massimo Venturiello, Milvia Marigliano.

Música: Lele Marchitelli

Fotografía: Daria D'Antonio

Montaje: Cristiano Travaglioli

Duración: 133 minutos



Palmarés:

82 Festival de Venecia 2025: Copa Volpi mejor actor (Toni Servillo)

Festival de Chicago 2025: Mejor guion (Paolo Sorrentino)

Filmografía

La Grazia (2025)
Parthenope (2024)
Fue la mano de Dios (2021)
Silvio (y los otros) (2018)
La juventud (2015)
La gran belleza (2013)
Un lugar donde quedarse (2011)
Il Divo (2008)
El amigo de la familia (2006)
Las consecuencias del amor (2004)
El hombre de más (2001)

EL PRESIDENTE ESTÁ SOLO

Sobre una de las famosas siete colinas de Roma se alza la residencia temporal de nuestro protagonista. Todas las mañanas, busca un hueco en su apretada agenda para subir a la parte más alta del palacio y, mientras contempla el paisaje, recuerda fragmentos de su pasado en los que vivía Aurora, su amada mujer. En realidad, su vida sólo se centra en recordarla gracias a la única persona a la que amó desde niño. Pero estos recuerdos no siempre son placenteros; el dolor por la muerte de su esposa se mezcla con la certeza de una infidelidad cometida por ella, hace más de cuarenta años. Esta mezcla de dolor y rabia le persigue y le hace daño, tanto o más que el cigarrillo que fuma cada mañana desde ese balcón, ignorando totalmente las prescripciones de sus médicos para preservar su único pulmón activo.

Se llama Mariano de Santis (Toni Servillo) y, desde el Palacio del Quirinal, desempeña su cargo de Presidente de la República Italiana. En Italia, el Presidente es el Jefe de Estado, pero sus funciones no tienen nada que ver con las de las repúblicas presidencialistas al estilo de Estados Unidos. El país es una república parlamentaria y el gobierno lo ejerce un primer ministro, elegido por el Parlamento y nombrado por el Presidente. Él tiene, eso sí, la posibilidad de demorar o paralizar temporalmente algún proyecto de ley con el que no esté de acuerdo. Mariano es algo más que un florero de lujo, pero algo menos que un gobernante. Pero no le importa. Es un hombre curtido en el derecho y lo único que le interesa es poder escrutar las futuras normas de la República Italiana; la política y el juego del poder le aburren. Su hija Dorotea (Anna Ferzetti), a la vez asesora jurídica, consejera y cuidadora, es el principal vínculo con la realidad que tiene. Dorotea es su conciencia, la única voz que le contradice; vigila su dieta y planifica todos los asuntos importantes. Es el único apoyo familiar que le queda en Roma. Tiene un hijo compositor que había dado mues-



tras de indudable talento con creaciones de música sinfónica, pero escapó a Montreal para dedicarse a la música contemporánea, entendida esta dentro del difuso mundo del rap, el hip-hop, el drill, el pop-punk y toda esa colección de ritmos modernos que producirían una angina de pecho a cualquier amante de **Mahler** o **Shostakóvich**. Pero Mariano, aunque no oculta una leve decepción, en el fondo se siente orgulloso de sus hijos. Esto no lo manifestará nunca; se ha ganado merecidamente una fama de impasibilidad sentimental que le ha otorgado el mote de «hormigón armado»

Buena parte de las funciones de un presidente italiano nos las aclara **Paolo Sorrentino** al comienzo. Esta información es pertinente para el público de otros países y probablemente para el de Italia. Vivimos unos tiempos en los que el pueblo ha ido mostrando un voluntario desconocimiento de los engranajes de una democracia. Sólo se valora la salud cuando se pierde.

Apenas le queda medio año para terminar su mandato y debe abordar dos asuntos de sumo interés: la petición de indulto presidencial de dos personas condenadas por homicidio y, sobre todo, promulgar con su

firma la ley de eutanasia presentada por el gobierno de la República. Esto último es lo que mayor conflicto interior le supone. Por un lado, el primer ministro, el Gobierno en pleno, su hija y buena parte de la sociedad progresista italiana lo reclaman por razones humanitarias. Por otra parte, su credo personal de católico practicante y las presiones del Papa se oponen a ella. Respecto al Sumo Pontífice, Sorrentino se permite la travesura de identificarlo como una persona de raza negra y con larga coleta, que lo asemeja más a un perroflauta que al Vicario de Dios en la Tierra.

Sorrentino vuelve a realizar una gran película después del último «pinchazo» de **Parthenope**. Pero incluso en los pinchazos de Sorrentino hay más talento que en muchas obras de algunos autores de moda. En **Parthenope**, hay momentos en los que el autor se recrea estéticamente en la quietud de los encuadres y nos acerca al mejor Sorrentino de **La gran belleza**. Hay ocasiones en que esta perfección en la búsqueda del plano da lugar a surrealistas y divertidas secuencias. Por citar la más relevante, la visita oficial del anciano presidente de Portugal al palacio de su homólogo italiano en una mañana de

lluvia y viento huracanado, donde las normas de protocolo condicionan un comportamiento cómico por parte de los allí presentes hasta el extremo del patetismo. Pero el eje que vertebra la película es la disyuntiva entre la vida y la muerte. El derecho de gracia le permite al gobernante salvar de la cadena perpetua a criminales, pero, al firmar la ley de eutanasia, condena a muerte a personas inocentes (esto, obviamente, visto desde la óptica de un católico). Su indecisión llegará al extremo de permitir la larga agonía de un caballo de las cuadras de palacio para intentar mostrar que su coherencia no está condicionada por su fe religiosa.

Sorrentino nos explica que «la gracia», al fin y al cabo, es una facultad de la que disponen no sólo los presidentes, sino también el resto de los mortales. «La gracia» no solo es el perdón; el olvido debe ser su reverso y estar obligadamente unido a ella. Todos tenemos algún archivo de asuntos pendientes de resolver (pequeños agravios, decepciones familiares o conflictos de pareja) que nos esperan cada vez que los recordamos, aguardando que ejerzamos la potestad constitucional dentro de nuestra constitución interior. (JMA)



UNA HIJA EN TOKIO

16.12.2026.

Francia – Bélgica – Japón, 2024

Les Films Pelléas / Versus Production / France 2 Cinéma /
Be for Films / RTBF / Proximus / Voo et Be TV / Savage Film

Titulo Original: UNE PART MANQUANTE

Director: Guillaume Senez

Guión: Guillaume Senez y Jean Denizot

Fotografía: Elin Kirshfink

Música: Olivier Marguerit

Montaie: Julie Brenta

Decorados: Takeshi Shimizu

Vestuario: Azuna Saito

Productores: David Thion, Jérôme Tellin, Valerie Berlemont, Jacques-Henri Bronckart y Tanguy Dekeyser

Intérpretes: Romain Duris, Judith Chelma, Mei Cirne-Masuki, Tsuyu Shimizu, Shungiku Uchida, Yumi Narita, Patrick Descamps, Shinnosuke Abe, Morio Agata, Toshihiro Yashiba, Eriko Takeda

Duración: 98 minutos

Idioma: Japonés, Francés e Inglés (VOSE)

Banda Sonora (digital): Plaza Mayor Company



AQUÍ LAS COSAS SON ASÍ (O LO ERAN)

Japón es un país admirable, por muchos motivos. Su arte y cultura: el cine, la literatura, la pintura, el *anime*, el *manga*, la música, el diseño. Sus templos y sus paisajes. El luminoso ajeteo de las ciudades de neón y la serenidad rural. La educación de su gente. La comida. Un idioma endiablado pero fascinante. La filosofía. Y un largo etcétera. Pero también tiene cosillas que... bueno, con el debido respeto, no nos cuadran tanto. Una de ellas es la que sufren el protagonista y otros personajes de esta película.

En el momento en que se hizo este film y sucede la acción (2024), en Japón no existe la custodia compartida, en caso de divorcio o separación. Tampoco el derecho de visitas para el progenitor que no tiene la custodia. Además, la “decisión” sobre la custodia se toma por las braves: el padre que está “en posesión” del niño (aunque sea secuestrándolo) se queda con la custodia y el otro no tiene ningún derecho, ni patria potestad, ni visitas, sólo la obligación de seguir pagando la pensión alimenticia. Esta norma se aplica por igual a japoneses y extranjeros, pero afecta especialmente a matrimonios internacionales, en los que la parte no japonesa está en situación más precaria y termina perdiendo por completo a su hijo o hija, que no puede salir de Japón hasta la mayoría de edad. Existe un documental sobre este tema, *From the Shadows* (2013) de Matt Antell y David Hearn. Esto se ha considerado “secuestro internacional de menores”, que vulneraría el Convenio de La Haya sobre los Aspectos Civiles de la Sustracción Internacional de Menores (1980), que Japón firmó tardíamente en 2014.

Esta resistencia tiene sus raíces en la cultura japonesa, que considera que el divorcio y la custodia son asuntos “privados”, en los que la ley y la justicia no deben interferir. También (y esto es más razonable) se teme la desprotección de las madres ante un agresor. Es cierto que la custodia compartida puede ser un arma de doble filo, si obliga a

Palmarés

Premios Magritte (Academia André Delvaux del Cine Belga): nominada a mejor película, sonido, vestuario y montaje.

Filmografía

FILMOGRAFÍA
GUILLAUME SENEZ
(Bruselas, Bélgica, 1978)

Director y Guionista

La quadrature du cercle (2006) cortometraie

Dans nos veines (2009) cortometraje

U.H.T. (2012) cortometraje

Nueve meses (Keeper, 2015)

Nuestras pequeñas batallas (Nos batailles, 2018)

Mieux que les rois et la gloire (2020)

En la sombra (Dans l'ombre, 2024) miniserie TV (2

episodios)

Una hija en Tokio (Une part manquante, 2024)
Ce qui n'existe pas n'existe pas (2026) cortometraje



mantener contacto con un padre maltratador, como en el caso que vimos en *Custodia compartida* (Jusqu'à la garde, 2017) de Xavier Legrand, que vendría a ser la otra cara de la moneda... En fin, en 2024 se introdujo una modificación en el código civil japonés, que ha entrado en vigor el 1 de abril de 2026 y que aprueba la custodia compartida, todavía de manera incipiente, voluntaria y sin muchas garantías... Pero el tema sigue vivo y creo que aún no podemos considerar *Una hija en Tokio* como una película “de época” que trate algo “histórico”. Vamos con ella.

Jérôme “Jay” Da Costa (Roman Duris) es un francés que trabaja como taxista en Tokio. Hace nueve años, se separó de su esposa japonesa Keiko (Yumi Narita). Desde entonces, no ha podido volver a ver a su hija Lily, ni sabe dónde está. Durante nueve años, la ha estado buscando. Era chef en un restaurante, pero lo dejó todo para buscar a Lily. Como tenía que vivir, al final cogió un trabajo como taxista. Así, mientras recorre la ciudad, sigue mirando, esperando un milagro, un encuentro casual en una ciudad de 40 millones de habitantes. Pero ahora, después de nueve

años, por fin se ha rendido. Va a vender su casa y se dispone a volver a Francia, donde su padre (Patrick Descamps) ha apalabrado la compra de un restaurante, para un nuevo comienzo. Pero entonces, un día que ha cambiado el turno con otro taxista, recoge a una adolescente con muletas, para llevarla al instituto... y la chica es Lily (Mei Cirne-Masuki)... El resto ya lo verán.

El título original, *Une part manquante* se traduciría por “una parte que falta”, el hueco que ha dejado la ausencia de Lily en la vida de Jay, obsesivamente centrado en recuperarla. Para que no parezca un tema “patriarcal”, su historia se cruza con la inversa de Jessica (Judith Chemla), una mujer francesa que ha perdido igualmente a su hijo y que, al estar al principio del proceso, lo vive con furia e incompreensión (y su ignorancia sirve para instruir también al espectador). Pero también es un problema social, como muestra el grupo de apoyo que coordina la abogada Michiko (Tsuyu Shimizu), con personas japonesas y extranjeras. Tampoco Jay es ningún santo: ignora y “maltrata” a su padre, quien también puede reprocharle que él ha

“perdido” un hijo; y se revela que durante la separación de Keiko mostró un lado violento que hace menos incomprensible que su ex cortara todo contacto y que la madre de ella (Shungiku Uchida) la proteja de manera férrea... Y no olvidemos al desdichado Honda (Toshihiro Yashiba), tramposillo pero víctima colateral de la obsesión de Jay. Por otra parte, Lily también revela lo duro que es ser “mestiza” y no sentirse del todo japonesa.

Este es un drama muy bien rodado por Guillaume Senez y con excelentes interpretaciones de Romain Duris, una intensa Judith Chemla y la debutante Mei Cirne-Masuki. Dentro de la tragedia, no podemos dejar de admirar la belleza de los recorridos del *taxi driver* por Tokio, sobre todo las escenas nocturnas. En una breve secuencia, el taxista lleva a un visitante recién llegado, cuyos ojos muestran el asombro ante una primera visión de la ciudad. Aunque para Jay ese Tokio, las calles iluminadas por neones y los túneles, sea como un “espacio liminar”, un purgatorio sin salida en el que lleva atrapado, dando vueltas, nueve años, lo mismo que conserva el cuarto de su hija como cuando era niña (además de dominar el japonés, Jay conoce Tokio mejor que un taxista local, que le pregunta una dirección).

Un tiempo suspendido. Una búsqueda. Una parte que falta. (RGM)



FJORD

13.01.2027

Título original: Fjord

Producción: Rumania, Francia, Noruega, Dinamarca, Finlandia y Suecia, 2026 - Mobra Film, Why Not Productions, Eye Eye Pictures, Film i Väst, Garagefilm International, Snowglobe, Aamu Film Company, France 3 Cinéma, Goodfellas

Distribución: Caramel Films - Filmin

Productores: Pascal Caucheteux, Dyueke Borkly Graver, Cristian Mungiu

Director: Cristian Mungiu

Guion: Cristian Mungiu

Fotografía: Tudor Vladimír Panduru

Música: Kaspar Kaae

Diseño de producción: Marius Winje Brustad, Simona Paduretu

Dirección artística: Marius Bardasan

Montaje: Mircea Olteanu

Productores ejecutivos: Michael Cerenzie, Masha Magonova, David Taghief

Intérpretes: Sebastian Stan, Renate Reinsve, Lisa Carlehed, Ellen Dorrit Petersen, Lisa Loven Kongsli, Henrikke Lund-Olsen, Vanessa Ceban, Cristian Rubeck, Markus Scarth T. Nseth

Banda sonora (CD): Plaza Mayor,

Duración: 146 minutos

Idioma: Inglés, rumano y noruego (V.O.S.E.)



Palmarés

2026. Festival de Cannes: Palma de Oro; Premio François Chalais; Premio FIPRESCI; Premio del Jurado Ecuménico; Prix de la Citoyenneté

2026. BFI London Films Festival: Selección Oficial

2026. New York Films Festival: Selección Oficial

2026. Toronto International Film Festival: Selección Oficial

2026. Festival Internacional de Cine de San Sebastián: Sección Perlak

Filmografía

CRISTIAN MUNGIU
Director

Zapping (2000, cortometraje)

Nici o întâmplare (2000, cortometraje)

Corul pompierilor (2000, cortometraje)

Occident (2002)

Lost and Found (2005, segmento "Turkey Girl")

Cuatro meses, tres semanas y dos días (2007)

Amintiri din epoca de aur (2009)

După dealuri (2012)

Bacalaureat (2016)

R.M.N. (2022)

Fjord (2026)

CUESTIÓN DE EDUCACIÓN

No lo solemos hacer, pero en esta ocasión creo que no importa que nos pongamos una medalla a nosotros mismos -quiero decir al Cineclub UNED-, porque hemos conseguido varios preestrenos nacionales, adelantándonos a todas las salas del país. **Fatherland**, **Fjord** y fuera de programa **Minotauro** las pueden ver los abonados sorianos antes que el resto de espectadores. No es la primera vez que ocurre, porque en los dos cursos anteriores, nuestro coordinador, Carmelo García, ya lo había logrado en algunos títulos.

El aclamado y multipremiado cineasta rumano Cristian Mungiu ha entrado a formar parte del selecto grupo de realizadores que han obtenido dos veces la Palma de Oro de Cannes. La consiguió, primero, en 2007 por **Cuatro meses, tres semanas y dos días** y en 2026 por **Fjord**, la película que a continuación comentamos.

Mihai y Lisbet Gheorghiu, una pareja pentecostal rumano-noruega, se mudan con sus cinco hijos de Rumania a Noruega después de la muerte de los padres de Mihai, buscando la cercanía con la familia de Lisbet, que comparte su fe. Asentándose en un pueblo costero aislado, forman un vínculo con sus vecinos, los Halbergs. Cuando su hija Elia aparece en la escuela con moratones, surgen sospechas sobre la estricta educación religiosa de la familia. **Fjord** explora visiones del mundo contadictorios: imposición, dureza, violencia frente a conformidad, tolerancia... ¿Dónde están los límites de la libertad y la intimidad?

Fjord, es el séptimo largometraje de Cristian Mungiu como guionista y director, se presentó en la sección oficial de Cannes este año y obtuvo la Palma de Oro.

Nuestras sociedades se han polarizado hasta el extremo, lo que ha provocado una especie de radicalización que divide a las personas en grupos rivales opuestos que se ignoran, se desprecian y, a menudo, se detestan mutuamente. Estamos convencidos

de que nosotros tenemos la razón, mientras que los demás siempre son víctimas de la manipulación, la radicalización, la ingenuidad o el lavado de cerebro. Tenemos muy pocas dudas, o ninguna. **Fjord** es un proyecto basado en la documentación a largo plazo de varios casos que llegaron a la prensa y que se refieren a las diferencias de visión sobre la vida, la educación y los valores entre grupos de orientación denominada «progresista» y grupos con puntos de vista denominados «tradicionales».

La historia tiene lugar en Noruega, pero podría haber ocurrido en cualquier otro país nórdico. Vistos desde la distancia, los países nórdicos nos parecen pioneros en materia de valores progresistas y, por lo tanto, el conflicto resultaba más fácil de comprender al situarlo allí. Mungia ha documentado algunas historias con todo detalle. *“He hablado -afirma- con todas las partes implicadas en varios casos, pero, al final, **Fjord** narra una historia de ficción que describe unos días de un otoño, un*



invierno y una primavera en la vida de los personajes.”

En la película se hablan cuatro idiomas: noruego, inglés, sueco y rumano. Por consiguiente, el equipo y el reparto son internacionales: Sebastian Stan habla inglés, rumano y noruego, al igual que Renate Reinsve, mientras que otros hablan solo su lengua materna y el inglés, el idioma de la globalización que todos usamos cuando no hemos aprendido idiomas extranjeros. La mayor parte del rodaje tuvo lugar en Noruega, en la costa occidental, desde Ålesund hasta el fiordo de Stranda, durante la primera mitad de 2025.

El director comenta así su película: *“**Fjord** forma parte de mi reflexión sobre los cambios que han sacudido y transformado el mundo en esta era de globalización, migración, democratización de la expresión y visiones posverdad, una temática que ya he explorado en **R.M.N.** y **Traffic**. De alguna manera, nuestras opiniones personales se han radicalizado cada vez más, lo que ha acabado generando exageraciones en direcciones sociales opuestas y, en última instancia, el resurgimiento de los extremos*

*en nuestra vida pública. Mientras documentaba y rodaba la película, intentaba explorar, aprender, cuestionarme las cosas y comprender. Sería un gran error por mi parte que **Fjord** no hiciera más que confirmar las ideas que ya tenías antes de verla.”*

Algunas críticas de la prensa de Cannes sobre **Fjord**:

“Un magnífico drama social, construido con brillantez, en el que Sebastian Stan y Renate Reinsve amplían de forma audaz su registro interpretativo.” (Guy Lodge en *Variety*)

*“**Fjord** es una película triunfante que toca lo espiritual y lo anímico de todos nosotros, independientemente de la nación, el credo, la fe o el rechazo a las tres cosas.”* (Luke Hicks en *The Film Stage*)

*“En **Fjord** (2026) se mete de lleno en un tema tan delicado como los abusos infantiles dentro del núcleo familiar, haciéndolo con suma inteligencia y osadía. El director rumano no trata al espectador con vacuos paternalismos, sino que le permite entrar a su manera dentro de la historia, a la vez que lo interpela en todo momento.”* (Dani Jiménez en *HistoriaDelCine.es*) (JLLR)



BLUE MOON

20.01.2027

Título original: Blue Moon

Año: 2025

País: Estados Unidos

Productores: Mike Blizzard, John Sloss, Richard Linklater

Dirección: Richard Linklater

Guión: Robert Kaplow

Reparto: Ethan Hawke, Margaret Qualley, Bobby Cannavale, Andrew Scott, Patrick Kennedy.

Música: Graham Reynolds

Fotografía: Shane F. Kelly

Montaje: Sandra Adair

Banda sonora (Descarga Digital): Milan Records

Duración: 100 minutos



Palmarés:

75 Festival Internacional de Berlín 2025:

Mejor actor de reparto (Andrew Scott)

Asociación de Críticos de Boston 2025:

Mejor actor (Ethan Hawke)

Mejor guion (Robert Kaplow)

Filmografía

Blue moon (2025)

Nouvelle Vague (2025)

Hit man: Asesino por casualidad (2023)

Apolo 10½: Una infancia espacial (2022)

Dónde estás, Bernadette (2019)

La última bandera (2017)

Todos queremos algo (2016)

Boyhood (2014)

Antes del amanecer (2013)

Bernie (2011)

Me and Orson Welles (2008)

A Scanner Darkly (Una mirada a la oscuridad) (2006)

Fast Food Nation (2006)

Una pandilla de pelotas (2005)

Antes del atardecer (2004)

Escuela de rock (2003)

Tape (la cinta) (2001)

Waking Life (2001)

Newton Boys (1998)

SubUrbia (1996)

Antes de amanecer (1995)

Movida del 76 (1993)

Slacker (1990)

It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books (1988).

ÚLTIMA NOCHE EN EL SARDI'S

Decididamente, **Richard Linklater** es un personaje singular dentro del gremio de directores norteamericanos actuales. Ha combinado casi todos los géneros dentro de su filmografía. Podría decirse que, menos el cine de ciencia ficción y el de terror, ha tocado todos los palos. El factor tiempo es algo que tampoco le preocupa; puede contar una historia de amor en tres décadas diferentes: **Antes del amanecer** (1995), **Antes del atardecer** (2004) y **Antes del anochecer** (2013); o puede emplear una década de trabajo para narrar ese periodo de tiempo en la vida de un niño: **Boyhood** (2014). Ya solo le faltaba batir su récord y rodar una historia en solo quince días: **Blue Moon** (2025). Sí, de esta última película toca escribir ahora.

A partir de unas cartas encontradas por el guionista, **Robert Kaplow**, Linklater nos narra uno de los últimos días en la vida del gran letrista **Lorenz (Larry) Hart**. Pondré en antecedentes al respetable público del Cineclub: Larry Hart formó una pareja creativa legendaria con **Richard Rodgers**. Hasta principios de los años cuarenta habían firmado casi mil canciones. Habrían constituido la pareja más importante de la música melódica del siglo XX si no fuera porque Rodgers formaría una nueva y larga alianza con **Oscar Hammerstein II**. Podríamos decir que es como si Lennon, al separarse de McCartney, hubiese formado un grupo musical mucho más famoso que los Beatles.

La acción transcurre, casi en su totalidad, en el mítico **Sardi's Bar**, la noche del 31 de marzo de 1943. Hart acude allí tras el estreno del musical **Oklahoma!**. Sardi's era famoso por albergar a los miembros integrantes de los musicales de Broadway la noche del estreno. Actores, productores, prensa y gente de la alta sociedad se citan y lo celebran allí. Hart no forma parte de ese grupo: hace meses que su asociación con Rodgers terminó; Hammerstein es el letrista de este estreno y de los que lleguen en el futuro. Nuestro pequeño, contrahecho y alcohólico prota-

gonista se siente ese día como si acudiera de invitado a la boda de su exmujer. Pero no importa; Hart está dispuesto a hacer de tripas corazón y tratar de desplegar todo su ingenio, simpatía y verborrea ante los invitados a esa «boda».

Sin ser una obra de teatro, *Blue Moon* tiene una clara apariencia teatral al narrarse la historia en un único escenario (salvo pequeños momentos). El guionista del filme halló en un archivo, hacía tiempo, una interesante correspondencia mantenida con Larry Hart por una desconocida llamada **Elizabeth Weiland**. Realmente solo se encontraron las cartas de ella y no las de él. A partir de lo que aparecía en estas misivas, Kaplow ficcionó las respuestas y la relación que podría existir entre ellos. Hay cosas que se conocían de Hart: su ingenio provocador, su homosexualidad y su vida entregada por completo a descubrir qué se esconde en el fondo de una botella de bourbon.

El protagonista es el actor fetiche de Linklater, Ethan Hawke, con el que ha trabajado en otras ocho ocasiones. Su papel fue nominado al Oscar a mejor actor principal; lamentablemente, se lo darían, de forma un tanto discutible, a **Michael B. Jordan** por *Pecadores (Sinners)* (2026). Hawke carga con

más del sesenta por ciento del texto y el consiguiente peso de la obra, sin contar con una fabulosa caracterización física, convirtiendo a un actor de más de metro ochenta en un renqueante personaje de metro y medio. Hawke ha declarado en alguna entrevista que el reto más gratificante para un profesional es dar vida a un personaje en el que se da lo que él llama «correlación de opuestos». Larry Hart era el más pequeño de la sala, pero el más grande de todos ellos; era un homosexual enamorado de la joven Elizabeth; era vanidoso y amargado, pero también cariñoso y empático. Esa complejidad le dota al personaje, porque le da complejidad.

El papel de la desconocida Elizabeth Weiland lo interpreta una fantástica **Margaret Qualley**. Añadamos al elenco al barman (**Bobby Cannavale**) y a Rodgers (**Andrew Scott**) como miembros principales de todo ese mundillo que habita el Sardi's.

Durante los cien minutos de duración tendremos ocasión de escuchar buena parte de las mejores melodías con letras del bueno de Larry. Las interpreta al piano un joven soldado de permiso (hay que recordar que nos encontramos en plena II Guerra Mundial). Entre todas ellas, la que da nombre a



la película: *Blue moon*. Un título controvertido y del que hay diferentes interpretaciones, pero en las que todas coinciden en que es una de las mejores canciones de nuestro pasado siglo XX. Nos contará entre anécdotas, comentarios subidos de tono y reflexiones interesantes, el secreto para narrar una buena historia al que otro le pondrá música: huir de la cursilería y de los lugares comunes. Pocos meses después de esa imaginaria cita en el café de los artistas, caería en plena calle de Manhattan víctima de una neumonía aguda, agravada por su alcoholismo.

Blue Moon no es la única película que narra la vida de Larry Hart. En 1948 se estrenó *Letra y música (Words and Music, 1948)*, dirigida por un discreto **Norman Taurog**, que en su trayectoria profesional nunca corrió el riesgo de morir de un ataque de talento, pero al que se le deben algunas de las colaboraciones entre **Judy Garland** y **Mickey Rooney**. En ésta, Mickey es nuestro letrista y la historia da un repaso edulcorado a toda su colaboración con Rodgers (**Tom Drake**). Al igual que el original, Rooney era bajito, fumaba puros continuamente y al final se muere. Pero no busque excesivos conflictos existenciales y sexuales en ella. (JMA)



ORWELL: 2+2=5

27.01.2027

Título original: Orwell: 2+2=5

Año: 2025

País: Francia / Estados Unidos

Dirección: Raoul Peck

Guion: Basado en textos de George Orwell

Reparto: Damian Lewis (Narrador / Voz en off).

Música: Alexei Aigui

Producción: Alex Gibney, Raoul Peck, George Chignell y Nick Shumaker (Velvet Films)

Fotografía: Julian Schwanz, Ben Bloodwell, Stuart Luck

Montaje: Alexandra Strauss

Banda sonora (CD): Music Box, MRB-261

Duración: 119 minutos



Filmografía

Orwell: 2+2=5 (2025)

Ernest Cole: Lost and Found (2024)

El camino de Silver Dollar (2023)

Exterminad a todos los salvajes (2021)

El joven Karl Marx (2017)

I Am Not Your Negro (2016)

Meurtre à Pacot (2014)

Ayuda mortal (2013)

L'école du pouvoir (2009)

Moloch tropical (2009)

Lumumba (2000)

The Man by the Shore (1993)

Lumumba, la muerte de un profeta (1990)

Haitian Corner (1988)

ERIC BLAIR FRENTE AL ALGORITMO

Mientras escribía compulsivamente en su Remington Home, aislado en una pequeña granja de la Isla de Jura, es muy posible que no fuese consciente de que ese libro que estaba a punto de nacer se convertiría, no solo en su testamento literario, sino también en una obra con vocación profética que abriría camino a multitud de interpretaciones y al nacimiento de un nuevo adjetivo derivado de su seudónimo: «orwelliano». Si Tomás Moro construyó el país imaginario «Utopía» como un conjunto de virtudes, «orwelliano» pasó a ser ese horizonte distópico o ese estado de cosas donde no hay espacio para el individuo y el poder aplasta con su gigantesca bota los cráneos de los oprimidos. Pasarían aún bastantes años para que el reconocimiento de su obra fuese universal. Creo que no es necesario aclarar que me refiero a 1984.

Raoul Peck se ha ganado una merecida fama como documentalista de la explotación humana, recorriendo con su cámara distintos territorios donde el colonialismo, el racismo o las distintas formas de tiranía habían construido su nido. Ahora, después de habernos mostrado en un espejo que, con la suficiente motivación, los hombres podemos llegar a producir el mal con la misma naturalidad con que las abejas producen miel (William Golding), nos enseña la fábula o la parábola literaria de la maldad humana encarnada en sus dos obras más importantes: *Rebelión en la granja* y 1984.

El documental, en realidad, se pasea por su vida de **Eric Arthur Blair** (el verdadero nombre de Orwel) desde la niñez a su temprana muerte. Para ello recurre a sus cartas, su diario y las distintas adaptaciones cinematográficas de su vida y novelas. La obra sigue la cronología biológica del autor, a la vez que separa el contenido de la cinta por distintos capítulos bautizados con los oxímoros ya famosos de 1984: «La guerra es la paz», «La libertad es la esclavitud» o «La ignorancia es la fuerza». Y cómo la obra pretende

ser un espejo que nos muestra reflejado el universo de Orwell en la actualidad y hace que contemplemos los distintos lugares del mundo donde la dignidad humana se vende muy barata.

Para cualquier espectador inteligente, y para el propio director, es evidente que no pretendemos equiparar la realidad que respiramos en nuestro mundo actual con la distopía de 1984, salvo quizá en Corea del Norte; lo que se persigue es mostrar cómo las democracias actuales han hecho que prospere sin ningún tipo de problemas esa palabra llamada posverdad. Lo que ocurre no es lo que te muestran tus ojos, sino lo que el líder de turno te dice que ocurre. Esta proliferación de “hechos alternativos” paradójicamente se da en una época donde el ciudadano tiene más acceso a la tecnología o a diferentes medios de comunicación. Pero estas herramientas valen tanto para hallar la verdad como para enterrarla en bulos. Ni que decir tiene que esta situación se ve corregida y aumentada en países con regímenes sin democracia o con una falsa apariencia de ella.

Peck echa mano de todas las adaptaciones cinematográficas de la obra de Orwell. A partir de 1984, se han realizado las siguientes películas: la versión televisiva de la BBC del año 1954, dirigida por **Rudolph Cartier** y protagonizada por **Peter Cushing**; la primera adaptación para el cine de 1956, dirigida



por **Michael Anderson** y protagonizada por **Edmond O'Brien**, y la más reciente, de precisamente 1984, dirigida por **Michael Radford** y protagonizada por **John Hurt**. No es necesario aclarar que se han hecho otras adaptaciones o recreaciones libres con distintos fines, especialmente publicitarios. El más famoso es el dirigido por **Ridley Scott** para promocionar el **Macintosh 128K de Apple**.

De **Rebelión en la granja** tenemos la versión dirigida por **John Halas y Joy Batchelor** en 1954; la de **John Stephenson** para la televisión en 1999, y la de **Andy Serkis** (el famoso actor que interpretó a Gollum) en el año 2025. No es necesario aclarar que las producciones fueron, en esta última novela, fundamentalmente de animación o con marionetas, y las personas reales no aparecían o tenían una presencia residual.

Quizá la parte menos conocida son los fragmentos de películas que aparecen en este documental y nos hablan de la vida

de George Orwell. Hablamos del documental británico de 1984, **The Road to 1984**, que realiza un repaso en la vida del escritor, y **George Orwell: A Life in Pictures** (2003), un docudrama muy premiado en el que el actor Chris Langham interpreta al escritor inglés.

Peck recoge entrevistas de expertos, sociólogos y diferentes intelectuales. Podremos coincidir con sus opiniones, pero la mayoría de ellos nos empiezan a prevenir de una nueva forma de control de masas: el algoritmo. Esa diabólica fórmula que despliega en las redes su poder y nos da la razón en todo, seleccionando sólo aquello en lo que estamos de acuerdo, sin que nos demos cuenta de que de la discrepancia nace la libertad. Ya no es necesario que una cámara vigile nuestros movimientos, basta con que canalice nuestras respuestas a partir de ofrecernos los estímulos adecuados. Ya no hay palo y zanahoria, ahora sólo hay una zanahoria empapada en fentanilo.

Entre los diversos testimonios que aparecen, me llama especialmente la atención el que sale de la boca de Edward Snowden, el exanalista de la CIA que tiró de la manta y dio a conocer los programas informáticos de su gobierno para vigilarlos desde las redes. Snowden, para huir de la justicia de su país y de las consecuencias penales por traición, decidió buscar refugio y nacionalizarse ruso. ¡En la Rusia de Putin! Y a pesar de todo, Snowden pasa por ser, a los ojos de mucha gente, un heroico luchador contra los gobiernos opresores del planeta. Este mundo no deja de sorprenderme. (JMA)



ESPEJOS Nº 3

03.02.2027

Alemania, 2025

Schramm Film Koerner&Weber, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), ARTE GEIE

Título original: *Miroirs No.3*

Director: Christian Petzold

Guión: Christian Petzold

Fotografía: Hans Fromm

Dirección de arte: Maresa Burmester

Diseño de producción: Kade Gruber

Vestuario: Katharina Ost

Música: Maurice Ravel

Montaje: Bettina Böhler

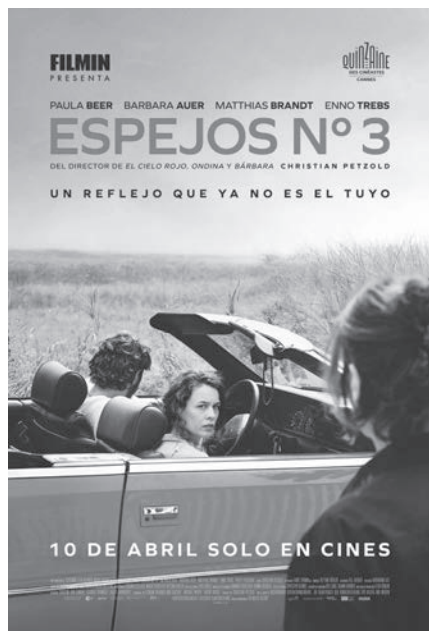
Productores: Florian Koerner von Gustorf, Michael Weber, Anton Kaiser

Intérpretes: Paula Beer, Barbara Auer, Matthias Brandt, Enno Trebs, Philip Frossant, henrik Heutmann, Christian Koerner, Victoire Lalé

Banda sonora (Descarga Digital): Adriana von Franqué

Duración: 86 minutos

Idiomas: Alemán



Filmografía

CHRISTIAN PETZOLD
Director y guionista

El cielo rojo (2023)

Ondina. Un amor para siempre (2020)

El tránsito (2018)

Phoenix (2014)

Dreileben: Etwas Besseres als den Tod (2011)

Jerichow (2008)

Yella (2007)

Fantasma (2005)

Wolfsburg (2003)

The state I Am in (2000)

Dars warme Geld (1992), mediodimetrage

REFLEJOS EN UN OJO DORADO

Mirar la realidad frente a frente resulta difícil o doloroso en ocasiones. Por eso, verla reflejada indirectamente en un espejo proporciona un espacio más cómodo, quizá más seguro, cuando lo que es no es lo que queremos que sea y soñamos con cambiarlo. Ese espejo, quizá, permite leer mejor las emociones de los demás reflejadas en otras personas. Pero, en realidad, *Espejos nº3 (Miroirs No.3)*, el nuevo filme de realizador alemán Christian Petzold (*El cielo rojo*, *Ondina*), puede que sea el intento de llenar un vacío en esa imagen de ausencias reflejada en el espejo por el que desfilan los personajes como en una coreografía. Aunque, a simple vista el título haga referencia a la tercera parte de la suite *Miroirs No.3* de Maurice Ravel, clave en el desarrollo de la trama.

Laura, una estudiante de música (maravillosa y magnética como siempre, Paula Beer, a la que en el Cineclub se la recuerda por *Franz*, de François Ozon y por *Stella. Víctima y culpable*, que pudo verse la pasada temporada) tiene un accidente de coche en el que fallece su acompañante. Betty (Barbara Auer), que vive en una casa muy cerca de la carretera rural en la que ha tenido lugar el siniestro, la ayuda y acoge en su hogar. Allí, al amor de los cuidados de Betty, Laura empieza a sentirse mejor y, sin darse cuenta, a ocupar el lugar de otra persona. Es como si hubiera caído bajo los efectos de un hechizo. Esa casa la protege de la hostilidad del mundo exterior, aunque hay cosas que no cuadran. Los vecinos la miran con recelo y estupor...

No es difícil imaginar que este argumento hubiese tentado al mismísimo Alfred Hitchcock, el mago del suspense. Y, de hecho, en *Espejos nº3* pulula un cierto aire hitchcockiano muy a lo *Rebecca* (1940) y a lo *Vértigo* (1958). Aunque, en realidad, la verdadera inspiración de Christian Petzold es el cuento de los Hermanos Grimm, *La camisita del muerto*, un breve relato que habla de la necesidad de aceptación de la muerte y de dejar descansar a los muertos.



Espejos nº3 forma parte, junto a *Cielo rojo* y *Ondina*, de la trilogía dedicada a los cuentos tradicionales alemanes. Y, como en todo cuento (y a veces también en las películas de Hitchcock), a veces la verosimilitud debe sacrificarse en aras de esa atmósfera inquietante y seductora. Laura y Betty reconocen el desamparo en el reflejo de la una y la otra y el espectador quizá no deba hacerse preguntas, sino sólo dejarse arrastrar por ese juego de espejos que Petzold propone en un relato, sobre todo, de personajes y relaciones entre personas. La complejidad del filme reside en una aparente sencillez hasta que un sorpresivo y enigmático final hace replantearlo todo de arriba abajo. Todo sigue igual, pero algo ha cambiado.

Porque en *Espejos nº3* la información sobre los personajes aparece a cuentagotas. Una escena puede a la vez clarificar o aportar una mayor ambigüedad al conjunto. En este sentido, es muy interesante la propia puesta en escena del filme. Los personajes aparecen con una cuidada disposición de encuadres que evitan los primeros planos. En realidad, como señala el propio director, un apasionado de los musicales, siempre piensa en la estructura de sus largometrajes «como un todo y, en este caso, incorporo los musicales en términos de coreografía. Hay una persona y luego otra y, mientras ‘bailan’, entra una segunda pareja de bailarines que

influye en la forma de bailar de estas dos primeras personas».

Se refiere a Richard (Matthias Brandt) y Max (Enno Trebs), marido e hijo de Betty,

con los que ésta mantiene una relación afectuosamente distante. Los cuatro integrantes de este cuarteto son personajes sin pasado, de los que apenas conocemos su nombre y a los que sólo vamos conociendo en el reflejo de los otros. Es en la intensidad de la interpretación del elenco en la que Petzold deja la responsabilidad de construir esa atmósfera misteriosa que emana del filme.

Con una hermosa fotografía de Hans Fromm que condensa el dorado del comienzo del otoño, *Espejos nº3* es una inefable metáfora sobre cómo la irrupción de lo inesperado puede ser también una oportunidad para volver a empezar, para regresar a la casilla de salida con otro ánimo quizá. Le darán vueltas al final, pero de eso se trata. (SAGP)



EL CHICO DE LOS PANTALONES ROSAS

10.02.2027

Título original: *Il ragazzo dai pantaloni rosa*

Producción: Italiana, 2024 - Eagle Pictures - Weekend Films

Distribución: Filmax

Productores: Roberto Proia y Tarak Ben Ammar

Directora: Margherita Ferri

Guión: Roberto Proia

Fotografía: Martina Cocco

Música: Francesco Cerasi

Dirección artística: Veronica Rosafo

Montaje: Mauro Rossi

Vestuario: Giorgia G. Maggi

Intérpretes: Samuele Carrino, Andrea Arru, Claudia Pandolfi, Sara Ciocca, Corrado Fortuna

Banda sonora (Descarga Digital): Maqueta Records

Duración: 114 minutos

Idioma: Italiano (V.O.S.E.)



Palmarés

2024. Festa dei Cinema de Roma

2025. David de Donatello

2026. Festival de Málaga

Filmografía

MARGHERITA FERRI

Directora

Zen sul ghiaccio sottile (2018), largometraje

UNA HISTORIA DE ACOSO ESCOLAR

Es imposible hablar de la película sin sentir una enorme emoción, porque está basada en la historia real de Andrea, un adolescente romano que sufre un acoso escolar insoportable. Basada en una historia real que conmocionó a Italia en 2012, la película muestra la vulnerabilidad adolescente, el primer amor y el peso de la mirada ajena.

Margherita Ferri dirige una crónica de la vida, de las alegrías, y finalmente del sufrimiento de este adolescente que como tantos a su edad solo quiere encontrar un lugar en el mundo. El film va sobre la vida. Es muy vital. Y aunque acaba de manera triste, quiere enseñar a los chicos que tienen que hablar, que en caso de acoso es fundamental hablar y también denunciar.

“Cuando vi la película sentí una emoción increíble -dice Teresa Menes, la madre de Andrea-, no solo porque me pareció que volvía a encontrar a mi hijo, sino sobre todo por el impacto que la película podía tener. La madre del protagonista es una mujer luchadora constante contra el bullying, que se deja la piel y el corazón para que no se repita algo tan tremendo y desolador como lo que le ocurrió a su hijo. Pasado un tiempo, esto se transformó en una acción socio-política. “Lo hago -aseveró-, sobre todo por otros chicos como Andrea. Unos pantalones rotos que se destiñeron fueron el detonante. A partir de aquí, un infierno de humillaciones -los pantalones eran unos vaqueros que había estropeado la lavadora, pero a él le gustaba ese tono rosa que era original-. Ahí empezó el calvario. El acoso escolar se nutre de prejuicios. Lo que hay que acabar es precisamente con esa subcultura. “El chico de los pantalones rosas” es el título que compañeros del instituto de Andrea pusieron a una página de facebook en la que se mofaban de él. Homofobia, crueldad y ciberacoso. Lo que verdaderamente desató el drama fue sobre todo el silencio, el de quienes vieron y no dijeron nada. El silencio también de mi



hijo que no gritó al saberlo. El silencio de Andrea golpeó la mente y el alma de quienes le querían, que tras su tragedia se preguntaban por qué. En aquellas noches en que no podía dormir, solo estás pensando en eso por qué, por qué, por qué...

La película se basa en el libro que escribió su madre para sobrevivir al sufrimiento. *El chico de los pantalones rosas*, de la que se prepara un *remake* norteamericano, está narrada desde la mirada del protagonista, que de manera luminosa nos relata su vida familiar en color, sus anhelos, su amor, el abuso que padeció, su tristeza, su soledad y su decisión final.

El film se convirtió en un fenómeno en Italia, donde alcanzó el estatus de película nacional más taquillera del año, y se han extendido sus proyecciones en escuelas e institutos para prevenir el *bullying*. Dirige la poco conocida fuera de su país Margherita Ferri, que evita el melodrama explícito y opta por una puesta en escena contenida, para dar voz a la víctima, a la que describe como un chico sensible, con un enorme talento para la música. Se luce a la hora de componer secuencias cálidas, como la convivencia con la familia, los paseos junto al mar con su amiga, o la actuación del coro al que pertenece Andrea frente al Papa. Estos momentos sirven de respiro dentro de una estructura narrativa progresivamente opresiva.

El muchacho de los pantalones rosas describe una espiral de aislamiento en la que Andrea intenta resistir manteniendo su forma de vestir y su identidad, pero esa afirmación personal es reinterpretada por el

entorno como motivo para castigarle con injustificables insinuaciones homófobas. A la par, describe el *bullying* en toda su complejidad, mostrando la banalidad del mal, pues afirma que los agresores a menudo no son “monstruos”, sino jóvenes comunes cuya falta de empatía y búsqueda de validación grupal los lleva a actos de crueldad extrema. También resulta sobrecogedora su constatación de que la situación ha empeorado en tiempos de redes sociales, pues el acoso ya no termina al salir de clase; persigue a la víctima hasta su habitación a través de la pantalla.

Ningún actor desentona. El experimentado joven Samuele Carrino construye sin subrayados dramáticos a Andrea Spezzacatene como un personaje en primer lugar alegre, pero que se va apagando de forma progresiva. Claudia Pandolfi conmueve al mostrar el amor materno de Teresa Manes y brilla en los momentos de intimidad, donde la relación madre e hijo se convierte en el núcleo emocional del film. Sara Ciocca aporta humanidad a Sara, la amiga estable, y Andrea Arru sale airoso de un papel muy complicado, Christian, pues se trata de un personaje ambiguo que oscila entre el carisma inicial y la crueldad social posterior, reflejando la presión del grupo como factor determinante en su comportamiento.

A nivel técnico, *El chico de los pantalones rosas* es funcional. La fotografía resulta limpia, sin grandes riesgos. El montaje acompaña la historia de forma clara y la música aparece en los momentos esperados. Todo está bien, sin mucho más, en una historia poten-

te, real devastadora que consigue transmitir ese dolor a buena parte del público y, con toda probabilidad, dejará huella en más de un espectador.

El chico de los pantalones rosas es una película que cumple una función importante, visibilizar una realidad durísima como el *bullying* desde un enfoque respetuoso y humano.

La película se mueve entre la genuina amistad con Sara y la tensión de una amenaza inminente que encarna Christian. A esto se suma el impacto de la separación de los padres de Andrea (Corrado Fortuna interpreta al padre) y la difícil transición a su primer año en el instituto. A pesar de la temática que aborda, la película, llena de luz y matices, está basada en el libro que Teresa Manes, la madre de Andrea, escribió tras su decisión de transformar la tragedia familiar en un mensaje de advertencia, con el fin de que los lectores pudieran identificar los síntomas de acoso y evitar caer en los mismos errores. Teresa no se dio cuenta de lo que estaba viviendo Andrea hasta casi el final, al descubrir en facebook un perfil llamado precisamente “*El chico de los pantalones rosas*”. El propósito de la página era burlarse de Andrea simplemente porque usaba unos pantalones que, tras un mal lavado, habían pasado de rojos a rosas. A esa edad, como ya sabemos todos, “*si te sientes un perdedor, crees que esa realidad no cambiará nunca*”. Esta película podría ayudar a innumerables jóvenes a comprender que eso no es así. En Italia la película se pasó en diferentes escuelas y colegios. (JLLR)

HANGAR ROJO

17.02.2027

Chile, Argentina, Italia, 2026

Villano, Brava Cine, Rain Dogs, Caravan, Berta Film, TVN

Título original: Hangar rojo

Director: Juan Pablo Sallato

Guion: Luis Emilio Guzmán basado en la novela Disparen a la bandada. Crónica secreta de los crímenes en la FACH contra Bachelet y otros, de Fernando Villagrán

Fotografía: Diego Pequeño

Dirección de arte: Marius Winje Brustad, Mirjam Veske

Diseño de producción: Nicolás Grum

Música: Alberto Michelli y Matteo Marrella

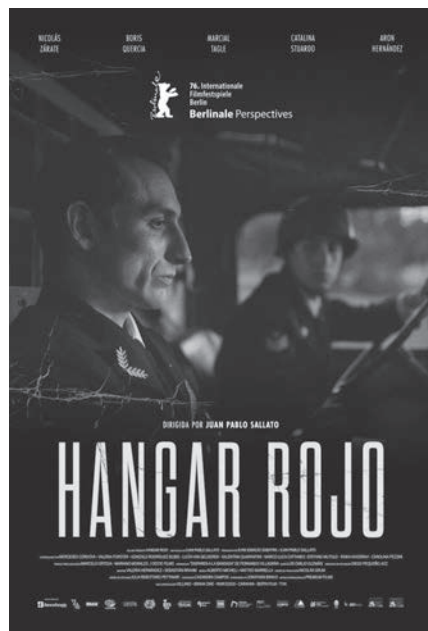
Montaje: Sebastián Brahm, Valeria Hernández

Productores: Juan Ignacio Sabatini, Juan Pablo Sallato, Mercedes Cordova, Valeria Forster, Gonzalo Rodríguez Bubis, Lucia van Gelderen, Valentina Quarantini, Marco Luca Cattaneo, Stefano Mutolo, Raika Khosravi, Carolina Pezzini

Interpretes: Nicolás Zárte, Boris Quercia, Marcial Tagle, Catalina Stuardo, Aron Hernández, Juan Cano

Duración: 81 minutos

Idiomas: Español



Palmarés

9º Festival de Cine de Málaga: Biznaga al Mejor Actor (Nicolás Zárte), Mejor Montaje, Premio de la Crítica y Premio del Público

41º Festival Internacional de Cine de Guadalajara (México): Mejor Película Iberoamericana de Ficción, Mejor Dirección, Mejor Interpretación (Nicolás Zárte), Mejor Guión y Mejor Logro Técnico-Artístico

Filmografía

JUAN PABLO SALLATO
Director y productor

La cultura del sexo (2015), codirigido con Juan Ignacio Sabatini

Ojos rojos (2010), codirigido con Juan Ignacio Sabatini

MÁS ALLÁ DEL DEBER

El 11 de septiembre de 1973, la Armada, el cuerpo de Carabineros, el Ejército y la Fuerza Aérea de Chile llevaron a cabo un golpe de Estado para derrocar al presidente Salvador Allende y acabar con su gobierno socialista de Unidad Popular. Atacaron por tierra y aire el Palacio de la Moneda, sede del Gobierno, en el que el mandatario se había refugiado con sus más directos colaboradores. Momentos antes de morir, dirigió su último discurso a la nación. «Estas son mis últimas palabras teniendo la certeza de que mi sacrificio no será en vano», sentenció.

Bajo el liderazgo del general Augusto Pinochet, Chile vivió a partir de ese momento y hasta 1990 uno de sus períodos más oscuros. No es spoiler: es historia. La que cuenta *Hangar rojo*, el filme con el que el realizador Juan Pablo Sallato da el salto a la ficción cinematográfica tras varios trabajos en el ámbito documental.

Con ese mismo espíritu, dar fe, Sallato se embarca en esta historia real, la del capitán Jorge Silva, un constitucionalista convencido que tendrá que elegir entre la obediencia o sus propias convicciones morales en las primeras horas del golpe militar. Al principio tratará de mantenerse al margen, pero la llegada del coronel Mario Jahn (que acabaría siendo el director de la temida DINA, (la temida Dirección de Inteligencia Nacional) acelerará una serie de acontecimientos que le obligarán a posicionarse cuando recibe instrucciones de convertir la base aérea El Bosque en un centro de detención y tortura.

En el año 2011, el informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura cifró en más de 40.000 las víctimas de represión de la dictadura militar chilena, de las que 3.065 fueron asesinadas y hechas desaparecer. Entre los años 1973 y 1977, la dictadura de Pinochet orquestó un cruel sistema de persecución, secuestro, tortura y asesinato de los opositores al régimen.

Pero no todos los militares secundaron el golpe de Estado. Alrededor de 80 ofi-



ciales y suboficiales de la Fuerza Aérea se negaron a participar o ser cómplices, entre ellos el capitán Silva, un piloto y experimentado paracaidista que ya en 1970, en víspera de su investidura como presidente, alertó al presidente Allende de un complot del Ejército para acabar con su vida. «Todos los militares que colaboramos con el Gobierno de Allende lo vamos a pasar mal, capitán», le advierte un amigo.

A partir de ahí, se sucederán unas horas angustiosas y decisivas en su vida que (no es spoiler, es historia) acabarán con el propio capitán en el (tristemente famoso) Estadio Nacional, torturado por sus compañeros de armas, encarcelado durante más de tres años y posteriormente obligado a exiliarse en Londres, donde, en octubre de 1998, se manifestó a favor de la extradición y enjuiciamiento de Pinochet por genocidio, terrorismo, torturas y desaparición de personas

tras la orden dictada por el entonces juez de la Audiencia Nacional Baltasar Garzón.

Estrenado en la pasada edición del Festival de Cine de Berlín, en *Hangar rojo* Sallato construye manejando milimétricamente la tensión y el suspense una especie de thriller psicológico de temática marcial. Una estilizada fotografía en blanco y negro ayuda, además, a potenciar esa sensación claustrofóbica. Aunque, en realidad, el objetivo del director no era otro que «buscar un poco de humanidad en la barbarie».

Destaca, en especial, la interpretación de Nicolás Zárte como el capitán Jorge Silva, un pilar muy sólido de este filme que, en realidad, aunque hayan pasado ya más de 50 años desde que tuvieran lugar los hechos que narra, se siente muy actual. «Con toda la barbarie que estamos viendo, la llegada de los nuevos fascismos, las violaciones de los Derechos Humanos, geno-

cidios... ahora se vuelve muy actual la película y eso da mucha tristeza, pero también mucho sentido al trabajo que hicimos», declaró el cineasta durante el Festival de Cine de Málaga en el que *Hangar rojo* se alzó con cuatro premios (Mejor Actor, Mejor Montaje, el Premio de la Crítica y del Público).

La historia de nuevo hace spoiler. Pinochet murió en el año 2006 aunque logró irse de rositas. No pagó por sus crímenes en prisión. Hoy Los Cerrillos, el Hangar rojo, donde se cometieron tantas torturas, ya no existe. El lugar alberga en la actualidad un parque y un centro de arte. Justicia poética.

El presidente Salvador Allende también lo avanzó en su último discurso a la nación aquel 11 de septiembre de 1973: «Tengo la certeza de que, por lo menos, habrá una sanción moral que castigará la felonía, la cobardía y la traición». (SAGP)

SI PUDIERA TE DARÍA UNA PATADA

24.02.2027

Estados Unidos, 2025

Bronxburgh, A24, Fat City, Central Pictures

Título original: If I had legs I'd kick you

Directora: Mary Bronstein

Guión: Mary Bronstein

Fotografía: Christopher Messina

Dirección de arte: Kyra Boselli

Montaje: Lucian Johnston

Productores: Sara Murphy, Ryan Zacarias, Ronald Bronstein, Josh Safdie, Eli Bush

Intérpretes: Rose Byrne, Delaney Quinn, ASAP Rocky, Conan O'Brien, Christian Slater

Duración: 113 minutos

Idiomas: Inglés



MUJER AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS

Madre no hay más que una, pero Linda (impresionante Rose Byrne) está agotada, sobrepasada, desbordada, cansada, extenuada, exhausta, frustrada, al borde de un ataque de nervios, harta... Ya no puede más. Su marido lleva ausente por trabajo mucho tiempo y ella tiene que lidiar con todo: con su hija aquejada de una enfermedad rara que exige cuidados las 24 horas del día, con su trabajo y, por si fuera poco, con una gran gotera en su casa cuya reparación no parece tener fin. Y ahí está, varada en un motel tratando de solucionar sus problemas, incluido una no muy sana relación con el alcohol; bregando con la complicada máquina que mantiene con vida a su hija y, siempre tratando de poner su mejor cara. Pero quienes esperen el relato de una abnegada madre que luchará con sus últimas fuerzas por salir adelante, quienes esperen ver un drama lacrimógeno y sensiblero, quienes busquen un retrato idealizado de la maternidad no lo encontrarán en *Si pudiera te daría una patada* (*If I had legs I'd kick you*), el impactante, brillante (e inclasificable) filme dirigido y escrito por la estadounidense Mary Bronstein.

En *Si pudiera te daría una patada* hay momentos delirantes, surrealistas, humor (mucho, la verdad, pero del negro, claro) y, en ocasiones, verdaderas escenas de terror. «Es una película muy difícil de describir porque incorpora muchos géneros», señala su protagonista, Rose Byrne, cuyo trabajo fue reconocido con el Oso de Oro a la Mejor Interpretación del Festival de Berlín y el Globo de Oro a la Mejor Actriz de Comedia o Musical, entre otros muchos galardones. «Esa madre, Linda, se encuentra en una situación muy difícil que, por suerte, no muchos padres tienen que atravesar», añade. «Lo que vive la protagonista», puntualiza la directora de la película, «es tan duro que el público necesita pequeños momentos de liberación. Esos instantes cómicos, incluso los toques

Palmarés

75º Festival Internacional de Berlín: Oso de Oro a la Mejor Interpretación Principal (Rose Byrne)

83º Globos de Oro: Mejor Actriz Principal en Comedia o Musical (Rose Byrne)

58º Festival Internacional de Cinema de Catalunya-Sitges: Mejor Actriz (Rose Byrne)

Filmografía

MARY BRONSTEIN
Directora y guionista

Yeast (2008)
Frowland (2007) Cortometraje

surrealistas o de horror funcionan como válvulas de escape». Porque «atender a su hija no es algo que le provoque placer. Lo siente como un problema y parte de su crisis. Que Mary [Bronstein] se haya atrevido a mostrarla así es un verdadero desafío porque las madres no tienen permitido sentirse de esa manera», expone Byrne.

Si pudiera te daría una patada no es una película cómoda de ver. Al contrario. Su atmósfera agobiante va 'in crescendo' a medida que avanza el metraje hasta el punto de que el espectador se ve tan sobrepasado (puede incluso que más que Linda) y completamente inmerso en la efervescencia de los sentimientos de estrés, ansiedad, culpabilidad, soledad y desesperanza que la atenazan.

La maestría de Mary Bronstein, que escribió esta historia inspirada parcialmente en una experiencia personal, consiste precisamente en meter de lleno al público en la historia sin darle un respiro mediante un ritmo trepidante, un marcado montaje, planos muy cerrados y la cámara al hombro siguiendo siempre nerviosamente a la protagonista. También, por supuesto, utiliza ciertos 'trucos': no vemos el rostro de la hija. Sólo conocemos su voz... y su verborrea machacante y, en ocasiones, chillona.



En todo ese contexto, el gran boquete de la gotera de la casa aparecerá como metáfora de la propia vida de Linda, paradójicamente, una psicoterapeuta incapaz de ayudarse a sí misma. La avería cada vez se irá haciendo más grande al igual que todo lo que se le va de las manos y no puede gestionar en su vida.

Es difícil imaginar a otra actriz más capacitada que Rose Byrne dando vida a Linda

con esa energía tan hermosa y arrolladora, siempre saliendo más que airosa al transitar la cuerda floja que separa lo cómico de lo histriónico; lo superficial de lo complejo; la ternura de la aspereza. Sin duda es una de las grandes interpretaciones de la década. «Lo que me tuve que plantear era cómo me podía identificar yo, y por tanto el público, con ella. Ésa fue la clave», asegura.

Durante alrededor de seis semanas actriz y directora desgranaron y diseccionaron en la mesa de la cocina de Bronstein cada una de las páginas del guion e imaginaron la vida de Linda (antes de que comenzara a desmoronarse en su vida). Todo ese trabajo previo dio sus frutos durante los (breves) 27 días de rodaje del filme. «Recuerdo verla en los monitores y pensar que lo que estaba haciendo Rose superaba cualquier cosa que yo hubiera imaginado», reconoce la directora, que tardó ocho años en sacar este proyecto cinematográfico adelante.

Ese recital interpretativo, por supuesto, llega a su clímax en la escena final. La incomodidad en la butaca en esos momentos llega ya a un extremo tal que es difícil no sentir la necesidad de, si pudiéramos, levantarnos, atravesar la pantalla y abrazar fuertemente a Linda/Rose. (SAGP)



CORREDORA

03.03.2027

España, 2026

Distinto Films, Elástica Films, Dos Soles Media, Nonito AIE y Contradictoria AIE

Título original: Corredora

Directora: Laura García Alonso

Guión: Laura García Alonso y Pol Cortecans

Fotografía: Gina Ferrer García

Música: Susana Hernández, 'Ylia'

Sonido directo: Urko Garai

Diseño de sonido: Enrique G. Bermejo

Dirección de arte: Paula Espuny

Montaje: Marta Velasco

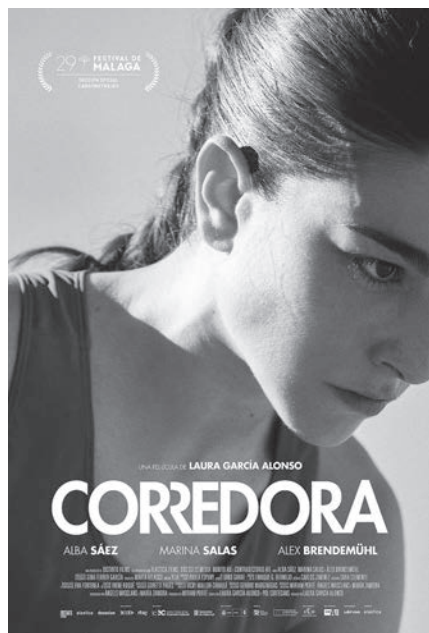
Productores: Miriam Porté, María Zamora, Àngels Masclans

Intérpretes: Alba Sáez, Marina Salas, Àlex Brendemühl,

Marta Bessa, Jordi Farrés, Claudia Gallego, Albert Ruiz

Duración: 96 minutos

Idiomas: Catalán



Palmarés

29º Festival de Cine de Málaga: Premio ASECAN a la Mejor Ópera Prima

Filmografía

LAURA GARCÍA ALONSO

Directora y guionista

Corredora (2026)

Tormenta de verano (2022) Cortometraje

Alex (2014) Cortometraje

«GANARÉ»

¿Y si de tanto querer ganar acabamos por no ver la línea de meta? ¿Y si la pasión por el deporte termina convertida en una (enfermiza) obsesión por ganar y ganar? En una sociedad en la que la presión y el nivel de autoexigencia por ser cada vez mejor no dejan de aumentar, *Corredora*, la notable ópera primera de Laura García Alonso, se plantea estas cuestiones vinculadas a un tema que cada vez preocupa más, la salud mental, y que la cineasta ya trató en el cortometraje *Tormenta de verano* (2022). Porque para Cris, atleta de élite, el mundo se desmorona cuando sufre un brote psicótico que la obliga a retirarse de la alta competición. Comenzará entonces un duro proceso en el que no todos sabrán ayudarla, una carrera contra sí misma en la que su cuerpo será el rival más fuerte e implacable de su mente y viceversa.

Estrenada con éxito de crítica en la pasada edición del Festival de Cine de Málaga, lo primero que llama la atención de *Corredora* es una madurez y un pulso narrativo que no parecen para nada propios de una primera película. Aunque la propia directora reconoce que no tenía esa impresión durante el rodaje. «Resultó muy complejo. Era mi primera película. Había escenas de acción, carreras, escenas con atletas, escenas superdramáticas... Lo tenía todo. Cada día era un reto. A veces me sentía desarmada», señala ahora desde la distancia.

Quizá uno de los grandes aciertos del filme es la original perspectiva desde la que García Alonso aborda esta historia ambientada en el mundo del deporte. Frente a la visión positiva del deporte como reto y a la narrativa triunfalista de la victoria, *Corredora* mete al público por la puerta de atrás en la trastienda del deporte de élite y le sumerge de lleno en un mundo lleno de estrés y de presión insaciable por superarse a sí mismo, una situación que exige no solo un gran control sobre el cuerpo, sino también sobre la mente. «Me parecía muy potente que la protagonista fuera deportista porque en un

contexto en el que las lesiones físicas pueden acabar con tu carrera, ¿qué pasa cuando la lesión es invisible? El instrumento de Cris es su cuerpo, pero su mente no está bien y eso le está afectando físicamente y a su rendimiento», señala la directora, que firma también junto a Pol Cortecans el guión de este trepidante filme.

García Alonso ha sabido reflejar de forma muy realista e impregnar la película de la fuerte presión que sufre el deportista de élite gracias a unos encuadres muy precisos, casi quirúrgicos, que en muchas ocasiones se ven potenciados notablemente por una banda sonora que tiene mucho de diseño sonoro. «Es como un ruido de fondo que no me deja pensar, que no me deja vivir y cuando corro se pasa... Y puedo dormir, puedo pensar y puedo estar tranquila», explica Cris, admirablemente interpretada por la debutante Alba Sáez. «Ganaré. Haré historia» es el 'mantra' que se repite a sí misma como forma de motivación, de autoconvencimiento, pero, poco a poco, acaba socavándola



más y más. «Hay muchos deportistas que están empezando a hablar de todo esto, a sincerarse sobre el infierno que han pasado por no defraudarse a sí mismos o a su entorno o a la propia opinión pública por esas hazañas que deben superar», apostilla el actor Àlex Brendemühl, que en el filme interpreta al padre de la atleta. La familia será un importante apoyo para Cris en todo su proceso de sanación, destaca Alba Sáez, para quien *Corredora* es su primer papel protagonista.

A su preparación actuarial del papel tuvo que sumar un férreo entrenamiento deportivo. Sáez entrenó durante un año entero en una pista de atletismo tres veces por semana guiada por un entrenador especialista en 800 metros (la especialidad en la que compite su personaje) y siguiendo una dieta especial con una nutricionista.

La película, reconoce la actriz, se ambienta en el mundo del deporte de élite, pero esta historia «podría ocurrir en cualquier otro tipo de trabajo que tenga un componente adrenalítico o de mucha presión». Es, quizá, otro de los puntos fuertes de la película, utilizar el mundo del deporte como metáfora para contar algo mucho más transversal sobre cómo la presión social por el rendimiento puede acabar rompiendo a las personas. «Pensar en resultados puede ser muy nocivo. Lo más sano es aprender a vivir el proceso. No pensar en la meta y eso es algo que te puedes llevar hagas lo que hagas en la vida empezando por los cineastas. Si haces una película para ganar un Goya, mal. Te vas a dar una buena hostia», matiza la directora.

A falta de lo que pueda pasar en la próxima edición de estos premios de la Academia Española de Cine (ojalá gane), con *Corredora* García Alonso ha logrado no sólo llegar a meta, también subir al podio de honor. Viendo este filme es difícil no pensar en el momento dorado que vive el cine español. Hace años sería impensable imaginar siquiera que alguien se embarcara en rodar una historia como ésta. (SAGP)



EL REINO DE LA MAFIA

10.03.2027

Título original: Le Royaume

Año: 2024

País: Francia

Productores: Hugo Sélignac, Antoine Lafon

Dirección: Julien Colonna

Guion: Julien Colonna, Jeanne Herry

Reparto: Ghjuvanna Benedetti, Saveriu Santucci, Anthony Morganti, Andrea Cossu.

Música: Audrey Ismael

Fotografía: Antoine Cormier

Montaje: Albertine Lastera, Yann Malcor

Banda sonora (Descarga Digital): Because Music

Duración: 107 minutos



Filmografía

El reino de la mafia (2024)

VACACIONES EN FAMILIA

Córcega, año 1995. La isla, durante los años previos, ha estado incubando un serio problema que terminará por manifestarse en esas fechas y que continuará hasta hace muy poco tiempo. Los clanes mafiosos controlan buena parte de los sectores estratégicos de la economía insular: la inversión inmobiliaria, los servicios y, por supuesto, el tráfico de drogas.

Todas estas familias tienen en común con las distintas formas de crimen organizado que conocemos el control por el poder y la relación con los políticos para preservarlo. Pero en los reinos sólo puede haber un rey y en las guerras de bandas no caben los armisticios amistosos.

En este paisaje se desarrolla *El reino de la Mafia*. El título original, en realidad, es solamente *Le Royaume* (*El Reino*), pero Sorogoyen ya había dirigido una película con ese nombre y, aunque la temática fuese diferente (tampoco muy diferente), de cara a la distribución procedía bautizarla de otra forma. Si consideramos que la palabra «mafia» puede ser interpretada de forma genérica como cualquier tipo de organización criminal-familiar que asienta su poder y sus recursos en el control del poder político y social para financiarse y desplazar a posibles competidores, esta etiqueta puede colocarse a la *Cosa Nostra*, la *Camorra*, la *Ndrangheta* y también a la mafia corsa.

En nuestro Cineclub no es la primera vez que abordamos el acercamiento a un cine que refleja este tipo de sociedades criminales; por citar los dos casos más relevantes: *Gomorra* y *Para Chiara*. La película de hoy se parece más a *Para Chiara* al narrar la pérdida de la inocencia de una joven una vez que descubre los negocios de su familia. Pero en *El reino de la Mafia* el enfoque se centra mucho más en las relaciones humanas entre padre e hija, y en cómo se puede naturalizar ese amor sin que por ello se oculte el decorado en el que transcurren los acontecimientos.

En el verano de 1995, coincidiendo con los quince años, la adolescente Lesia (*Ghjuvanna Benedetti*) es sacada de su protector y apacible entorno familiar y trasladada al lugar de refugio de su padre, Pierre-Paul (*Saveriu Santucci*), al que hacía tiempo que no veía y del que sólo tiene recuerdos borrosos de episodios de su infancia. Es imperativo que permanezca a su lado. Lesia ya no es una niña y debe ser protegida; la lucha entre clanes familiares no perdona tampoco a los descendientes de sus miembros. En esa casa, rodeada de familiares cercanos y lejanos, conocerá en toda su dimensión al padre que se esconde debajo del uniforme de líder mafioso. Pierre-Paul recuperará todos los momentos que se perdió de la infancia de Lesia y ese sentimiento le hará ser más padre, pero también más vulnerable.

Lesia recorrerá casas-refugio donde se esconden de las bandas rivales. En ellas conocerá a familiares y amigos que la tratan con cariño y respeto, como si la conocieran de toda la vida; como si hubiesen esperado años para que ella se incorporase al destino que el clan le tenía deparado. La proximidad le hará sentirse cómoda entre ellos, pero no disipará todas las dudas y preguntas que le vienen a la cabeza; entre ellas, ¿a qué se dedicaba su padre realmente y por qué los noticiarios hablan tanto de ellos? Si la adolescencia es un periodo de descubrimiento

para un joven o una joven, sus quince años vienen con un *bonus track* de regalo.

Julien Colonna comienza con buen pie con esta ópera prima. Consigue transmitir verosimilitud en el salto de treinta años atrás en los acontecimientos, buscando un «grano grueso» en la nitidez del filme para acercarlo, con más realismo, a ese contexto temporal. El film está rodado en auténticos 35 mm para darle una mayor autenticidad al tormentoso periodo que padecieron los corsos hace más de cuarenta años. Hay que recordar, para los que les guste este tipo de cine, que estas organizaciones criminales repartían sus tentáculos entre Córcega y Marsella; las policías internacionales lo llamaban *French Connection*. ¿Les suena?

Nos encontramos ante una película que narra las relaciones humanas entre los protagonistas y está lejos de ser un docudrama; sin embargo, en este caso, posee un fascinante espíritu documental la historia que nos relata. El reino de la mafia huye —al igual que ocurría en la película italiana *Para Chiara*— de embellecer a sus protagonistas. Ghjuvanna Benedetti y Saveriu Santucci son rostros corrientes (en el caso de Santucci, no muy agraciado). Esta naturalidad en las descripciones, que nos recuerda al mejor cine neorrealista italiano, acentúa su vocación de «*cinéma vérité*».

Esta película no solo es una excelente ópera prima para Colonna; también lo es



para sus dos protagonistas: Santucci y Benedetti. En ellos descansa buena parte de lo mejor de la cinta. La naturalidad de la joven Ghjuvanna es complementada con la madurez de Saveriu. En medio de todo el conflicto desencadenado en esa lucha de clanes, ellos son solo un padre y una hija que intentan conocerse y reconocerse. Las bellas historias pueden surgir desde los lugares y situaciones más inesperados. Este autoconocimiento volverá frágil al padre y convertirá en adulta a una adolescente. Pero no se equivoquen: esta visión aparentemente entrañable de las relaciones familiares entre mafiosos no es un trasunto de *Los Soprano* realizado por europeos. La «familia» no es una comunidad de simpáticos y ocurentes gánsteres que consiguen que el espectador empatice con ellos. No hay romanticismo ni sofisticación en la mafia corsa. En realidad, no existe en ninguna de ellas, a pesar de que su existencia haya contribuido a crear algunas de las piezas más memorables en la historia de la cinematografía. (JMA)



LAS CORRIENTES

17.03.2027

Argentina – Suiza, 2025

Alina Film / Ruda Cine

Directora: Milagros Mumenthaler

Guión: Milagros Mumenthaler

Fotografía: Gabriel Sandru

Montaje: Gion-Reto Killias

Diseño de Producción: Aili Chen

Vestuario: Simona Martínez

Productores: Eugenia Mumenthaler, David Epiney, Violeta Bava y Rosa Martínez Rivero

Intérpretes: Isabel Aimé González Sola, Esteban Bigliardi, Claudia Sánchez, Ernestina Gatti, Jazmín Carballo, Patricia Mouzo, Susana Saulquin

Duración: 104 minutos

Idioma: Español



Palmarés

Festival de San Sebastián: Premio RTVE Otra Mirada

Filmografía

MILAGROS MUMENTHALER
(Córdoba, Argentina, 1977)

Directora y Guionista

¿Cuándo llega papá? (2000) cortometraje
Cape Cod (2003) cortometraje
El patio (2004) cortometraje
Abrir puertas y ventanas (2011)
La idea de un lago (2016)
Las corrientes (2025)

NADIE SE CONOCE

La película comienza en Ginebra, Suiza. Durante los primeros nueve minutos no se pronuncia una sola palabra. Lina (Isabel Aimé González Sola), una mujer hermosa y elegante, de treinta y tantos, que luego sabremos que es una prestigiosa diseñadora de moda, recibe un premio, al parecer importante, en un elegante pero frío edificio de oficinas suizo. No oímos la presentación ni su discurso de agradecimiento. Terminado el evento, en el cuarto de baño, Lina tira la estatuilla a una papelera y sale a vagar por las calles. Repara en un paño bordado, en el escaparate de una pequeña tienda. Y poco después comete un acto repentino y tremendo cuya explicación desconocemos. Seguro que no es accidental, pero no sabemos si es premeditado o impulsivo...

Este podría ser el comienzo de un relato de intriga, que versaría sobre la resolución del enigma de *por qué* Lina hace lo que hace... Pero en esta película no se trata de resolver un misterio, para restaurar después la “normalidad” tras una explicación lógica de Hercule Poirot. Se trata de que “las corrientes”, poderosa metáfora que sostiene el film, nos arrastren hacia capas más profundas de misterio... Lina vuelve a Buenos Aires, donde tiene una vida acomodada, un estudio de diseño de categoría, un marido un poco memo pero sin grandes lacras, Pedro (Esteban Bagliardi), y una hijita para comérsela, Sofía (Emma Fayó Duarte). Lina no cuenta lo que le ha ocurrido en Ginebra, pero su comportamiento cambia. Está distante, silenciosa, y desarrolla una fobia invencible al agua. En lugar de ducharse, se limpia con toallitas húmedas. No puede ayudar a su hija en el baño. No es capaz de lavarse el pelo, y su amiga peluquera, Amalia (Jazmín Carballo), tiene que anestesiarla para poder lavárselo. Sólo a ésta le cuenta lo que pasó en Ginebra.

«Fue una decisión de mi parte iniciar la película con un misterio y luego sostenerlo durante el resto del relato», ha dicho la directora y guionista Milagros Mumenthaler.



actriz Isabel Aimé González Sola, que está en pantalla durante prácticamente todo el tiempo, con muchos primeros planos, muy poco diálogo y ninguna explicación, y tiene que transmitir todas esas “corrientes” de su personaje con su rostro, su mirada y su movimiento. La directora no quería una actriz muy reconocible, así que buscó actrices argentinas que vivieran fuera. González Sola está afincada en Francia, donde fue como *au pair*, estudió arte dramático en la Ecole Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National de Strasbourg, y ha trabajado en teatro, televisión y cine.

Las “corrientes” llevan a los orígenes de los que Lina, antes Cata, ha huido y que ha negado, a una madre y a un trauma... Las cortinas que se cierran en el edificio de oficinas de Ginebra, donde le dan el premio a Lina, son un eco de las cortinas obsesivamente cerradas en casa de su madre, o viceversa. Y los sucesos o decisiones clave del principio y del final, que no vamos a detallar, son también paralelos, el uno eco del otro. (RGM)

Los comentarios han citado *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock y *La señora Dalloway* de Virginia Woolf. Esta última referencia ha sido acogida también por la directora, que ha relacionado el film con la “corriente” de la conciencia de la protagonista de la novela, que va saltando de unas ideas y personajes a otros. En la película, podemos dudar de cuánto es real y cuánto sucede en la mente de Lina. El flujo del agua va enlazando ideas y referencias que resuenan y retumban: el paño bordado, los tarros ordenados de manera maniática, el agua fuerte de Goya titulado *Nadie se conoce*. Pero no hay respuestas definitivas.

Milagros Mumenthaler empieza la película en Suiza, porque Ginebra es una ciudad importante en su vida: su familia se tuvo que exiliar allí durante la dictadura argentina. Y la sitúa luego en su mayor parte en Buenos Aires vibrante y vertiginoso. Mumenthaler: «Quería que se sintiera esa intensidad de Buenos Aires, y que fuera evidente el contraste con Ginebra, donde Lina atraviesa la circunstancia inicial como si fuera un momento suspendido en el tiempo. Allí ella es una persona sola, en un lugar don-

de no conoce a nadie y eso la habilita a encontrarse en situaciones profundas que en su cotidiano no se permitiría».

Casi todo el peso de la película recae en la sobresaliente interpretación de la



NINO

31.03.2027

Título original: Nino

Año: 2025

País: Francia

Productores: Sandra da Fonseca

Dirección: Pauline Loquès

Guion: Pauline Loquès, Maud Ameline

Reparto: Théodore Pellerin, William Lebghil, Salomé Dewaels, Jeanne Balibar, Camille Rutherford.

Música: Thibault Deboaisne

Fotografía: Lazare Pedron

Montaje: Geraldine Riez

Duración: 96 minutos



Palmarés:

Premios Cesar 2026:
Mejor opera prima
Mejor actor revelación (Théodore Pellerin)

Festival Internacional de Roma 2025:
Gran premio del jurado

Premios Lumières 2025:
Mejor ópera prima

Filmografía:

Nino (2025)

LA VIDA IBA EN SERIO

La frontera de los treinta se supone que es la que separa definitivamente la juventud de la madurez. Se suele pensar que al cumplir los treinta años es el momento en el que uno debe preguntarse: «¿Qué estoy haciendo con mi vida?», en el supuesto de que los caminos que hayas tomado no te lleven al lugar que soñaste de joven o adolescente. Si uno no se ha hecho esta pregunta, año arriba o año abajo, probablemente es porque que está satisfecho con lo que ha llegado a conseguir o es un pesimista incorregible y cree que las cosas podrían ser aún peor. Para *Nino Clavel* (**Théodore Pellerin**), hoy es el día en el que tiene que hacerse esta dichosa preguntita. Su treinta cumpleaños coincide con un futuro profesional incierto, una reciente ruptura con su novia y una sensación de haber tirado la toalla hace tiempo. Pero, si ustedes piensan que las cosas no pueden ir a peor, se equivocan; pregúntenle a Murphy. Hoy, justamente hoy, le acaban de confirmar en el hospital que le han descubierto un sarcoma en la garganta, desencadenado por un virus del papiloma contagiado en algún escarceo sexual. Le dicen que debe someterse a quimioterapia y radioterapia y, suponiendo que pretenda perpetuar la especie, debe presentar una muestra de semen para su congelación, ya que este tratamiento le producirá esterilidad irreversible. Todas estas noticias se las proporciona su hospital de referencia con una escandalosa falta de tacto y empatía. Tiene tres días para contar sus problemas a su madre o a algún íntimo amigo y entregar la «esencia de la vida» en el banco de semen del hospital. Hay días en los que uno no tendría que levantarse de la cama. **Nino** no es una comedia negra, aunque lo parezca por el preámbulo anterior; es un paseo en tres días por la existencia de un joven dentro de los límites de su ciudad.

Para los que estén familiarizados con el cine de Agnès Varda, una de sus películas, *Cleo de 5 a 7* (1962), nos muestra a la pro-

tagonista deambulando por París mientras espera los resultados de unos análisis médicos que le hacen sospechar que puede tener cáncer. En el caso de Nino, el periodo es un fin de semana y él sabe ciertamente que tiene un sarcoma; esos días son el preámbulo de un cambio en su vida que será fundamental, en uno u otro sentido. Para Cleo, esas dos horas de paseo le sirven para hacer un balance de su vida, una autoexploración. Nino siente que su propio yo le es ajeno, como si las cartas las hubiesen repartido cuando nació, y esos tres días nos sirven para ver todo lo que rodea al personaje: su mundo y sus amigos, a los que a veces le cuesta identificar como integrantes de su propia vida. Nino realmente es un desastre, un náufrago aislado en los márgenes de su existencia. Pierde con frecuencia las llaves de su apartamento, los acontecimientos le superan y no tiene el valor de contarle su enfermedad a su madre. Es un niño, emotivamente hablando, al que le cuesta mostrarse ante los demás. En algunos momentos de la película, su falta de decisión provoca momentos de humor negro que acentúan su aturdimiento.

Los personajes que pasan delante de los ojos de Nino son retazos de su vida, de lo que fue y de lo que puede llegar a ser. Su exnovia, su mejor amigo Sophian, la aloca-da Lina que comparte con Nino su interés por perpetuarse y la desconocida Zoe que



le ayuda y conforta en los momentos más embarazosos. Dentro de este desfile de figuras, merece ser recordado un personaje sin nombre al que conoce en unos baños públicos (Mathieu Amalric). Le dará sabios consejos para enfrentarse a la vida y le mostrará una foto de su mujer que guarda un parecido sobrenatural con Romy Schneider. La vida siempre te depara el conocer gente fascinante.

Nino es la ópera prima de *Pauline Loquès*, una excelente y prometedora muestra de talento, y la recepción en las pantallas europeas lo ha sabido premiar. Además de esta particularidad interesante, es una película compuesta en el apartado técnico, en su mayoría, por mujeres —salvo en la dirección de fotografía—. Sin embargo, Pauline trata de

evitar la acusación de mostrar la realidad a través de los ojos de una mujer. Los personajes femeninos rodean a nuestro protagonista; cada uno de ellos es diferente, porque cada uno es un fragmento del entorno vital de Nino. Sin embargo, él es un hombre. Reúne buena parte de los problemas asociados a un treintañero: miedo al compromiso, huida ante los problemas y una inmadurez que le obliga a convertir su vida en una continua procrastinación. Es posible que estos clichés también se apliquen a las jóvenes de su misma edad. Aunque creo que ellas reaccionarían de otra manera. El denominador común es un brillante acercamiento psicológico a la certeza o posibilidad de la muerte, vista desde los ojos de alguien que descubre que la vida va en serio —como diría Gil de Biedma—, que aún no ha tenido la ocasión de dejar huella y marcharse entre aplausos, y que morir es el único argumento de la obra.

Acompañemos a seguir a Nino en estos tres días. Si están leyendo esto, es muy posible que no hayan conocido el miedo a marcharse de este mundo tan pronto; pero, seguramente, habrán compartido en ocasiones algunos de los dilemas que se le plantean a nuestro héroe. Hasta los treinta años, la vida es un ensayo entre bastidores que nos servirá para mantener la dignidad a la hora de alzarse el telón frente al patio de butacas (JMA)



LA PLAGA

07.04.2027

Título original: The Plague

Año: 2025

País: Australia / Estados Unidos

Producción: Roy Lee, Steven Schneider, Lucy McKendrick, Derek Dauchy, Lizzie Shapiro, Joel Edgerton

Dirección: Charlie Polinger

Guion: Charlie Polinger

Reparto: Everett Blunck, Joel Edgerton, Elliott Heffernan, Kenny Rasmussen, Kayo Martin.

Música: Johan Lenox

Fotografía: Steven Breckon

Montaje: Simon Njoo, Henry Hayes

Banda sonora (CD): Waxwork Records, WW233

Duración: 94 minutos



Palmarés:

41 Independent Spirit Awards 2026: Mejor actor revelación (Kayo Martin)

58 Festival Internacional de Cinema de Catalunya - Sitges 2025: Mejor actor (Kayo Martín)

Filmografía

La plaga (2025)

CAMPAMENTO OVERLOOK

A falta de una comprobación más detallada, ésta puede ser la edición de nuestro Cineclub con más óperas primas. Este dato en sí mismo no es ni bueno ni malo; es evidente que la calidad es lo que debe contar en una selección de películas. Yo creo que el nivel es alto. Lo comprobarán si han llegado a esta crónica por orden cronológico y han tenido ocasión de ver: *Yo no moriré de amor*, *Hangar Rojo*, *El reino de la Mafia*, *Nino* y, dentro de veinte días, *Viva*. Esto demuestra —junto con la película de hoy, *La plaga*— que hay renovación y vida más allá de las series televisivas, con una joven cantera en el mundo del cine con mucha hambre de balón.

Hoy nos centraremos en la ópera prima de Charlie Polinger, *La plaga*. Es probablemente la mejor de todas las anteriores que les he mencionado y una gran desconocida para el gran público. Son muchas sus virtudes; algunas de ellas nos llevan a compararla con el inconfundible estilo de Stanley Kubrick, en el que los planos fijos envuelven al espectador con una belleza insana y perturbadora. La utilización de la música, mezclando acordes clásicos, voces y sonidos contemporáneos, acentúa esa sensación opresiva en el espectador. Si a esto le añadimos el lugar donde transcurre la acción —unas instalaciones deportivas de un campamento infantil donde, desde la piscina al resto de sus dependencias, se convierte en un **Overlook** para niños— sin duda Polinger nos hará pasar un disfrutable mal rato.

Que los niños libres de cualquier control parental o jerárquico pueden ser las criaturas más malvadas de la naturaleza ya nos lo explicó Golding en *El señor de las moscas*, pero sería una conclusión incompleta reducir la película a una pseudoadaptación del libro. Nos presenta un entorno opresivo en el que los adultos son meros espectadores apáticos o ignorantes de lo que sucede. El diferente, el que no se sujeta a las normas de la manada, debe

ser expulsado de ella. Solo pueden prosperar los que siguen las reglas y la sincronía, como un cardumen de peces.

Ben (Everett Blunck) se incorpora a un campamento de waterpolo para chicos de 12 años. Le preocupa no ser aceptado por sus compañeros al ser nuevo y titubear continuamente al hablar. Pronto se da cuenta de que el líder del grupo es **Jake (Kayo Martin)**. Después de las primeras burlas, Jake convierte a Ben en su protegido, lo cual, a los ojos de los demás, es entrar con buen pie. Ben está contento, participa de todas las gamberradas y comparte con ellos los secretos y los placeres solitarios del inicio a la sexualidad de un preadolescente. Solo hay una cosa que hay que evitar: **la plaga**. Este mal está personalizado y transmitido por uno de los chicos del campamento con el que nadie conversa: **Eli (Kenny Rasmussen)**. Eli padece una enfermedad de la piel, una especie de sarpullido que le cubre buena parte del cuerpo y le obliga a rascarse continuamente y embadurnarse de crema antialérgica. Puede que se contagie con el contacto o puede que no, pero para Jake, Eli es un individuo al que hay que evitar y con el que no hay que relacionarse. Cualquiera que lo haga se contagiará y contagiará al grupo. Esto no es bullying por agresión; aquí

el acoso se manifiesta condenando a la víctima al aislamiento.

Al otro lado de esta reserva de “fauna salvaje” están los adultos, personalizados por el entrenador de waterpolo, **Joel Edgerton**, conocido por los chicos como **Daddy**. No es un entrenador duro e implacable; es la viva estampa del buenismo mezclado con un desinterés por enterarse de lo que ocurre. Ben le llega a echar en cara que nunca había visto unas lecciones de autoayuda más patéticas que las impartidas por Daddy.

La acción transcurre a principios del año 2000; por ello es admisible que sea un campamento para chicos y que los smartphones no hayan entrado aún a controlar sus vidas. Las únicas chicas que vemos forman parte de un equipo de natación sincronizada. Son apenas dos años mayores que ellos, pero es la diferencia de edad suficiente como para que, a los ojos de algunos, parezcan bellas ninfas volando dentro del agua; o, por lo menos, así las ve nuestro titubeante Ben.

Polinger ha construido un bello y sádico armatoste, un terrario donde observamos a sus criaturas comportarse sin normas, sin empatía y sin piedad. Edgerton le ayudó como productor a llevar a cabo esta historia. Pero, por favor, trasciendan el re-



lato y eviten pensar que esta es una historia de niños crueles y abusadores.

Hablando de niños: todos ellos están increíbles, pero es de justicia hacer referencia al “papelón” de Everett Blunk, Kayo Martin y Kenny Rasmussen. La timidez y el deseo de agradar del primero; la seductora maldad del segundo y la condición de “bicho raro” del tercero, sostienen con brillantez todo el entramado de la película.

Los primeros naturalistas que desarrollaron proyectos de investigación sobre el comportamiento de los animales en la sabana africana decidieron colocar crotales en las orejas de algunas cebras, con ello pretendían seguir sus movimientos en las migraciones y en el día a día. Mala idea: los grupos de leonas que merodean alrededor de la manada de cebras, a las primeras que atacaban era a las que estaban marcadas. Era fácil coordinar un ataque en grupo cuando identificaban claramente a la presa, porque todas las cebras son iguales, salvo que privemos de ese camuflaje a alguna de ellas. Formar parte de la manada sólo nos exige algo: no ser diferentes. De lo contrario, seremos el objetivo de los depredadores. En nuestro mundo de humanos y con frecuencia, estos depredadores suelen formar parte de la manada. (JMA)



EL SONIDO DE LA CAÍDA

14.04.2027

Alemania, 2025

MK2 Films / Studio Zentral / ZDF

Título Original: *In Die Sonne Schauen*

Directora: Mascha Schilinski

Guión: Mascha Schilinski y Louise Peter

Fotografía: Fabian Gampfer

Música: Michael Fiedler y Eike Hosenfeld Key

Montaje: Evelyn Rack

Diseño de Producción: Cosima Vellenzer

Vestuario: Sabrina Krämer

Productores: Maren Schmitt y Lucas Schmidt

Productor Ejecutivo: Lasse Scharpen

Productores de Línea: Henning Falk y Alexandra Kret

Intérpretes: Hanna Heckt, Lena Urzendowsky, Laeni

Geiseler, Susanne Wuest, Lea Drinda, Louise Heyer, Florian

Geißelmann, Gode Benedix, Bärbel Schwarz, Lucas Prisor,

Konstantin Lindhorst, Martin Rother, Filip Schnack, Ninel

Geiger, Greta Krämer, Luzia Oppermann, Zoë Baier, Anastasia

Cherepakha, Liane Düsterhöft, Helena Lür, Andreas Anke,

Claudia Geisler-Bading

Duración: 149 minutos

Idioma: Alemán (VOSE)



Palmarés

Festival de CANNES: Premio del Jurado.

Premios del Cine Alemán: Mejor Película, Dirección, Guión, Actriz de reparto (Urzendowsky), Fotografía, Montaje, Sonido, Diseño de Producción, Vestuario y Maquillaje.

Festival de Atenas: Golden Athena.

Festival de Chicago: Mejor Dirección y Sonido.

Festival de Estocolmo: Mejor Dirección.

Filmografía

MASCHA SCHILINSKI

(Berlín, 1984)

Directora

Wir müssen los! (2012) cortometraje

Das Gefühl (2014) cortometraje

Die Katze (2015) cortometraje

Die Tochter (2017)

Cologne P.D. (2019-2020) serie TV (dos episodios)

El sonido de la caída (*In die Sonne schauen*, 2025))

EL PASADO RESUENA

Vaya por delante: ésta no es una película fácil. Ni de ver, ni de comentar. De entrada, no es sencillo contar en unas líneas “de qué trata”, ni resumir su argumento, salvo que para ello fuéramos punto por punto y creásemos un mapa que sería tan grande como el territorio, como en el cuento *Del rigor en la ciencia* de Borges, que pueden encontrar en *El hacedor* (1961).

La acción ocurre íntegramente en una granja en la región de Altmark, en el actual estado federado de Sajonia-Anhalt, anteriormente parte de la República Democrática Alemana (Alemania del Este), y donde (fuera de la película) acaba de ganar la ultraderecha de AfD en septiembre de 2026. Esto (la ubicación de la historia) lo sabemos por fuentes externas, pues no se señala expresamente en la propia película, salvo por alguna mención a pueblos que no nos suenan de nada.

La historia ocurre en cuatro épocas, a lo largo de más de cien años, en torno a cuatro chicas, que son las narradoras y los ejes de cada generación de habitantes de la granja. En torno a la década de 1910, con la niña Alma (Hanna Heckt). En los años 40, con la adolescente Erika (Lea Drinda). En torno a los 80, con la desafiante joven Angelika (Lena Urzendowsky). Y en la actualidad, con la adolescente Lenka (Laeni Geiseler). Pero no se trata de una narración lineal, sino que los tiempos se van alternando y mezclando constantemente y los sucesos y las palabras resuenan de unas épocas a otras. No hay ningún rótulo que señale en qué momento estamos en cada escena, lo tenemos que suponer por la decoración, el vestuario, los elementos (velas o luz eléctrica) y por los personajes, una vez que los vamos situando. También requiere mucha atención, o varios visionados, saber quién es quién y quién es hijo o hija de quién. Por ejemplo, Irm (Claudia Geisler-Bading), hermana de la Erika de los 40, es la atormentada madre de la Angelika de los 80. Parece que la genera-



ción “actual”, de Lenka y sus padres Christa y Hannes, no tiene parentesco ni son descendientes de los anteriores habitantes de la granja, vendrían a ser la Nueva Alemania, pero tampoco de esto podemos estar completamente seguros.

El título español, *El sonido de la caída*, y el internacional, *Sound of Falling*, se apartan considerablemente del original alemán, *In die Sonne schauen*, que se traduciría por *Mirando hacia el Sol*. En la película hay “caídas”, desde una de broma, cuando las niñas clavan al suelo la zapatilla de una criada y ésta se cae al ponérsela e intentar andar, hasta otras “caídas” en el río, que no son caídas. Y sonidos, y ecos. Pero es más clarificador el eslogan del film: *El pasado no desaparece, resuena*. Todo lo que ocurre en la granja deja “huellas” que tienen su eco en las siguientes generaciones y, dada la peculiar estructura temporal del film, los efectos pueden preceder a las causas. La pierna amputada de Fritz (Filip Schnack / Martin Rother) nos puede parecer resultado de un doloroso accidente laboral, luego un bárbaro castigo bíblico y de pronto adquiere todo su sentido y justificación lógica, en una escena posterior, borrosa y apenas entrevis-

ta. La muerte está siempre presente, desde ese día de “celebración de los muertos” de las primeras escenas, pasando por las fantasmiales fotografías de personas muertas expuestas en el aparador, incluyendo una versión anterior de Alma, muerta (una costumbre común en la época que nos hace pensar en *Los Otros*), hasta las muertes en el río. Muertes de personas ancianas, muertes de niños y suicidios. Abusos. El maltrato a las sirvientas. También el amor, el drama y la búsqueda de una identidad. Y, sobre todo, la memoria: «*Los recuerdos son inestables, dependen del tiempo que pasa; sin embargo, permanece una especie de esencia, un núcleo al que intentamos acceder sin alcanzarlo nunca del todo*», ha dicho la directora, Mascha Schilinski.

La idea de las fotografías está en el origen mismo de la película. La directora y su coguionista, Louise Peter, pasaron un verano en una granja en la región de Altmark, una granja que llevaba 50 años vacía y parecía conservar intacto el pasado. Vieron una fotografía de tres mujeres de la década de 1920, que miraban directamente a la cámara, y empezaron a preguntarse cómo serían sus vidas, qué ocurrió entre esas paredes,

quiénes se habían sentado donde ellas estaban ahora, cuáles fueron sus destinos y sus experiencias... Ese fue el punto de partida de una investigación histórica y de un complejo guión que escribieron y reescribieron durante tres años. La película se filmó en Sajonia-Anhalt (Neulingen y Vehlgest) en agosto de 2023, con un presupuesto ajustado y un rodaje concentrado de 34 días. Sólo disponían de dos tomas y, como el decorado se tenía que ir adecuando a los cambios de época, no podían volver atrás. Contaron con la ayuda de la gente del pueblo, que les cedió objetos antiguos e historias.

La extraordinaria fotografía de Fabian Gamper se inspira, según la directora, en la fotógrafa estadounidense Francesca Woodman (1958-1981) y sus imágenes de cuerpos borrosos. La cámara se mueve por el interior de la granja, a veces en largos planos-secuencia, que convierten al espectador en la “presencia” que habita el lugar y entrelaza las generaciones... En algunos momentos escalofriantes, los personajes miran directamente a la cámara, rompiendo la “cuarta pared”, como si de pronto fueran conscientes de nuestra presencia, como si se sintieran observados desde otra época. Como dirá un personaje: «*Es raro que duela algo que ya no está ahí*». En esta película, lo que ya no está y lo que todavía no está sigue doliendo y resonando. (RGM)

LA COPIA PERFECTA

21.04.2027

Francia, 2025

Le Bureau, Le Pacte, Les Compagnons du Cinéma, Artemis Productions, Cactus Prod, France 2 Cinéma, Be TV, France TV, RTBF

Título original: *L'affaire Bojarski*

Director: Jean-Paul Salomé

Guion: Bastien Daret, Jean-Paul Salomé, Delphine Gleize, Marie-Pierre Huster

Fotografía: Julien Hirsch

Dirección de arte: Theresa Bartolomeo, Marvin Jouno

Diseño de producción: François Dupertuis

Vestuario: Dorothee Guiraud

Música: Mathieu Lamboley

Montaje: Valérie Deseine, Clemence Samson

Productores: Bertrand Faivre, Forence Gastaud, Michel

Hazanavicius, Joffrey Hutin, Philippe Logie

Intérpretes: Reda Kateb, Sara Giraudeau, Bastien Bouillon, Pierre Lottin, Camille Japy, Lolita Chammah, Arthur Teboul, Quentin Dolmaire, Víctor Poirier

Banda sonora (Descarga Digital): 440Hz

Duración: 128 minutos

Idiomas: Francés



Palmarés

BCN Film Fest 2026: Mejor Actor (Reda Kateb)

Filmografía

JEAN-PAUL SALOMÉ
Director y guionista

Un blanco fácil (2022)

Mamá María (2020)

Je fais le mort (2013)

El camaleón (2010)

Espías en la sombra (2008)

Arsène Lupin (2004)

La máscara del faraón, el fantasma el Louvre (2001)

Trampa de turistas (1998)

Girls with guns (1994)

UNA AUTÉNTICA OBRA MAESTRA

Regla número uno: no más de un billete por tienda. Regla número dos: nada de ostentación. Regla número tres (y más importante): discreción. Así, y con un talento desbordante para la falsificación, Czeslaw Bojarski consiguió estafar alrededor de 300 millones de francos antiguos (unos 500.000 euros actuales) al Banco de Francia. Durante unos 15 años, entre la posguerra y los años 60, la Policía trató de darle caza, pero Bojarski, al que llegaron a apodar el Cézanne de la falsificación, consiguió darles esquinazo oculto en una vida absolutamente normal, alejado del mundo del hampa. Su historia real da ahora el salto a la gran pantalla de la mano de Jean-Paul Salomé (*Un blanco fácil, Mamá María*), en *La copia perfecta* (*L'affaire Bojarski*), un entretenido filme que, más allá del mero biopic, hibrida con éxito varios géneros, desde el 'thriller' al romance pasando incluso por el documental. No es de extrañar. Bojarski realmente tuvo una vida de película.

«Era un personaje increíble. Lo que me pareció fascinante fue la combinación de varios elementos. Bojarski era emigrante polaco, empezó falsificando documentos, luego se convirtió en falsificador por necesidad para mantener a su familia porque su talento como ingeniero no había sido reconocido en Francia. Era un hombre que quería ser normal, mantener a su familia, ser respetado. Ante todo, este hombre intentó conciliar su vida como falsificador forajido con una vida extremadamente normal, pero como esto no lo era, le resultó muy difícil», explica el realizador. La guía y el tono de esta exitosa producción francesa, en este sentido, siempre fueron los «elementos de cine negro y de 'thriller' que ya tenía la historia original», agrega el cineasta.

Todo comienza con un espectacular atraco y continúa en el poco alegre París de la posguerra tras la II Guerra Mundial. Las referencias al cine policíaco francés de aquellos años inundan muchas escenas y fotogramas



(como el club nocturno de *Rififi* (1955), de Jules Dassin, por ejemplo), «ciertas calles de París, ciertas tomas...» las evocan. De hecho, Salomé hizo una lista de aquellas míticas películas de los años 50 y 60 y se la pasó al elenco de actores y al equipo técnico para que encontraran en ella inspiración.

No obstante, no se optó por una recrea-

ción absolutamente precisa del París de aquellos años. «El filme no podía perderse en una multitud de reconstrucciones históricas que requieren mucha energía y presupuesto. La ambientación simplemente tenía que ser creíble, mantenerse enfocada en lo que queríamos contar y no caer en reconstrucciones repetitivas», argumenta el reali-



zador. El reto se logró convincentemente con nota. Donde Salomé sí puso todo el interés fue en explicar todo el proceso de falsificación de los billetes que expone en el filme con un detallismo cercano al documental. «Quería que los espectadores sintieran el placer y la evasión que encontraba al falsificar billetes», relata el cineasta. Y es que Bojarski se sumergió tanto en su propio juego que se convirtió en todo un artista. Falsificar le llevaba horas, meses incluso años, un proceso totalmente artesanal para el que incluso inventaba sus propias máquinas. Pero el placer de falsificar con tanto arte (el Banco de Francia llegó incluso a admitir que era imposible diferenciar sus billetes de los auténticos) no era suficiente para contrarrestar los remordimientos que le causaba llevar una doble vida: la que de verdad deseaba y la que tenía lugar en el cobertizo, su laboratorio de la falsificación. La historia de amor entre Bojarski (un más que convincente Reda Kateb) y su esposa Suzanne (excelente Sara Giraudeau) es otro de los puntales del filme. «Era inseparable del resto, porque guiaba las decisiones de Bojarski, que no era un solitario, sino un hombre común con esposa e hijos. Esta gran historia de amor me pareció fascinante, así como el secreto que sacude la relación de la pareja», explica el director.

En el otro extremo familiar se encuentra el comisario André Mattei (Bastien Bouillon), el policía que convertirá la persecución de Bojarski en una cuestión personal, casi obsesiva, al más puro estilo del inspector Javert y Jean Valjean en *Los miserables* de Víctor Hugo. Todas las piezas de esta historia, la parte social, lo documental, el romance, se insertan milimétricamente y con destreza en este juego del ratón y el gato haciendo de este filme también un buen retrato psicológico de los personajes.

¿Logrará Mattei atrapar a Bojarski? ¿Conseguirá éste hacer entender a su mujer por qué es un delincuente? No acepten imitaciones, confórmense sólo con *La copia perfecta*. (SAGP)

VIVA

28.04.2027

Título original: Viva

Producción: Española, 2026 - Edmon Roch (Ikiru Films) y Marta Baldó (Funicular Films), La Terraza Films. Con la participación de 3Cat, RTVE, Movistar+

Distribución: Caramel Films

Productores: Edmon Roch, Jan Andreu, Marc Clotet, Aina Clotet, Marta Baldó

Directora: Aina Clotet

Guion: Aina Clotet y Valentina Viso

Fotografía: Nilo Zimmermann

Música: Clara Aguilar

Diseño de producción: Anna Mayolas

Dirección artística: Laura Santos

Montaje: Aina Calleja

Sonido directo: Eva Valiño

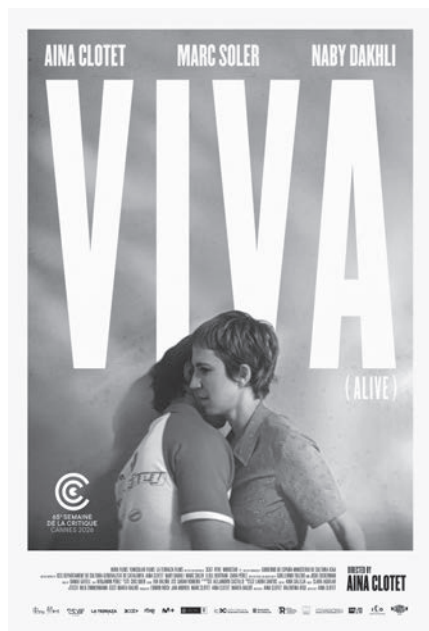
Efectos especiales: Pep Claret

Productora ejecutiva: Marta Baldó

Intérpretes: Aina Clotet, Marc Soler, Naby Dakhli, Guillermo Toledo, Lloïl Bertran, Mohamed-Lamin Jawara Jawneh, Zaira Pérez, Xavi Daura

Duración: 112 minutos

Idioma: Español, catalán



Palmarés

2026. Festival de Cannes: Semana de la Crítica

Filmografía

AINA CLOTET
Directora

Viva (2026), primer largometraje

YO TUVE CÁNCER DE MAMA

El nuevo curso del Cineclub UNED trae títulos acerca de temas profundamente humanos y de gran actualidad: acoso escolar, vida marginal en barrios de la periferia de grandes ciudades... En la película que aquí comento, el cáncer de mama. No tanto de la propia enfermedad, aunque sí, como de las reacciones de alguien que la ha sufrido y hasta aparentemente superado. La directora de **Viva**, que así se llama la película, es Aina Clotet, y obra con la que se estrena en el largometraje, por lo que merece la pena que la conozcamos un poco.

Aina Clotet es actriz, directora, guionista y productora, con una larga trayectoria en cine, televisión y teatro. Licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, empezó a trabajar como actriz a la edad de 11 años y a lo largo de su carrera ha recibido numerosos premios de interpretación, entre ellos dos Biznaga de Plata en el Festival de Málaga y el premio a Mejor Interpretación en Canneseries. En 2021 fundó la productora Funicular Films junto a su hermano Marc Clotet, Marta Baldó y Jan Andreu, con la que desarrolla proyectos audiovisuales propios. Su primera serie como creadora, directora y actriz protagonista, **Esto no es Suecia**, se estrenó con gran éxito internacional y obtuvo, entre otros reconocimientos, el premio a Mejor Interpretación en Canneseries, el Prix Europa a Mejor Ficción Europea para TV y el Premio Ondas a Mejor Serie.

Viva habla de Nora, una mujer de cuarenta y pocos años que acaba de superar una enfermedad y que, tras esa experiencia, siente una urgencia radical por vivir intensamente. Acostumbrada a exigirse al máximo en todos los ámbitos de su vida, Nora se encuentra dividida entre el orden y la seguridad de su relación de toda la vida con Tom y la aparición inesperada de Max, un joven que despierta en ella una nueva pulsión de deseo y libertad.

"Hace unos años -explica la directora- de-



cidí empezar a desarrollar proyectos personales para dirigirlos yo misma, con el deseo de explorar temas que me inquietaban y crear personajes femeninos potentes, profundos y con sentido del humor."

Aina Clotet ejerce en **Viva** las tres funciones que ha desarrollado a lo largo de su carrera:

*"Es un gran desafío, pero la clave ha sido rodearme de un equipo en el que confío plenamente. El guion lo he coescrito junto a Valentina Viso, una guionista excepcional que considero clave para mi y para el tono de los dos proyectos que he dirigido hasta el momento. Tanto **Esto no es Suecia** como **Viva**, tienen a Valentina como co-guionista. Y para las dos el tono es fundamental. Juntas siento que encontramos este equilibrio entre ligereza y profundidad, donde el humor no nos abandona nunca aunque deseemos explorar temáticas dramáticas.*

Es cierto que actuar y dirigir supone un gran reto, pero me rodeé de un equipo maravilloso con el que trabajamos intensamente en la preparación, tanto desde la perspectiva de la dirección (planificando y teniendo todo muy claro y bien preparado) como desde la de la actuación. Con el director de fotografía, Nilo Zimmermann tengo una relación de profunda confianza, he hecho todos los proyectos hasta la fecha con él, y nos entendemos casi sin palabras. También decidí entrar en el equipo a Juan Miranda, un director que viene más de la escena teatral pero con una mirada muy fina en la dirección de actores, que estuvo a mi lado durante todo el largo proce-

*so de ensayos que hicimos antes de rodar, y también estuvo cada día en el rodaje. Hasta las scripts eran dos directoras maravillosas, Sara Fantova y Celia Giraldo, que codirigieron **Esto no es Suecia**, y tenerlas en el combo me daba profunda seguridad. También Eva Valliño en el sonido, Laura Santos en Arte, Aina Calleja en el montaje...me blindé con cada persona que escogía para el equipo. Sin olvidarme de producción, con Edmon Roch a la cabeza que estuvo todas las horas del rodaje a mi lado, así como Marta Baldó, mi hermano Marc que para mí también es una pieza fundamental, y Jan Andreu de Funicular Films."*

Contra lo que pueda parecer, la película no sigue los cauces que normalmente consideraríamos lógicos en esta historia. En la primera escena conocemos que Nora, la protagonista, ha sufrido una mastectomía y es advertida de posibles recaídas, detalle que, en un guion canónico, prepararía al espectador para un drama imbuido de fatalidad. Sin embargo, y con el riesgo que eso conlleva, Clotet, actriz popular en Catalunya por su trayectoria televisiva, antes incluso de su galardonada serie **Esto no es Suecia**, combate la funesta expectativa aderezando la huida hacia adelante de Nora con diálogos patológicos, situaciones chocantes y personajes excéntricos, pero no por ello alejados de la realidad.

En el centro de la película, Nora, a la que se entrega en cuerpo y alma la Clotet actriz y de la que la Clotet directora y coguionista hace un retrato desacomplejado y con aristas. La Nora de la película se nos muestra perdida, pero desatada: egoísta y maquinadora, infiel y medradora.

La cinta incide en la idea de lo cómico y trágico fusionado en el torrente emocional de la protagonista. A ello contribuyen varios personajes que dan la medida justa del tono, como un joven que se obsesiona con ella (impetuoso Marc Soler) o una allegada embarazada y obsesionada con la muerte (febril Zaira Pérez). A destacar también, dos curiosas (y acertadas) elecciones de casting para los papeles de los padres de Nora: Guillermo



Toledo en su primer rol hablado en catalán y Lloïl Bertran, popular cómica catalana, como sorprendente psiquiatra con una evidente falta de tacto al tratar con los pacientes. Aunque algún exceso final recarga el conjunto, **Viva** aparece como una apuesta valiente, tan heterodoxa como digna de aplauso.

Lo advierte J. Picatospes Verdejo. *"Hay algo luminoso y sugestivo en el debut como directora de Aina Clotet que lo diferencia de otros filmes, especialmente de los dirigidos por mujeres en España, atravesados la mayoría de ellos por una pátina de consciente trascendencia: el tono, que, a sabiendas, bascula continuamente y sin miramientos entre el drama y la comedia."*

Viva es una tragicomedia que busca cuestionar la manera en que vivimos el miedo a la muerte, mezclándose drama y humor en dosis cambiantes a lo largo de la película. En la que para Laura Zurita *"hay momentos en los que esa apuesta funciona y la película puede ser elegante y sofisticada, y también descarada y excesiva."*

En el desarrollo del film hay momentos de brillantez aislada, escenas que funcionan por sí mismas y secuencias capaces de transmitir sensaciones. Sin embargo, el conjunto se resiente por la falta de cohesión. Algunas ideas aparecen, desaparecen y vuelven a surgir sin integrarse en una estructura sólida. Aina Clotet demuestra talento tanto delante como detrás de la cámara. Se agradece la apuesta por un cine personal y arriesgado, más atrevido que coherente. Es una película valiente, que se enfrenta al difícil reto de convivir con distintos tonos y registros sin renunciar a su identidad, aunque no siempre consiga sostener ese equilibrio. Obra curiosa, incalificable, que merece ser vista y tenida en cuenta por su singularidad.(JLLR)

MOTOR CITY

05.05.2027

Título original: Motor City

Año: 2025

País: Estados Unidos

Productores: Jon Berg, Cliff Roberts, Greg Silverman, Manmeet Singh, Paramdeep Singh, Rohini Singh, Chad St. John, Alan Ritchson

Dirección: Patsy Ponciroli

Guion: Chad St. John

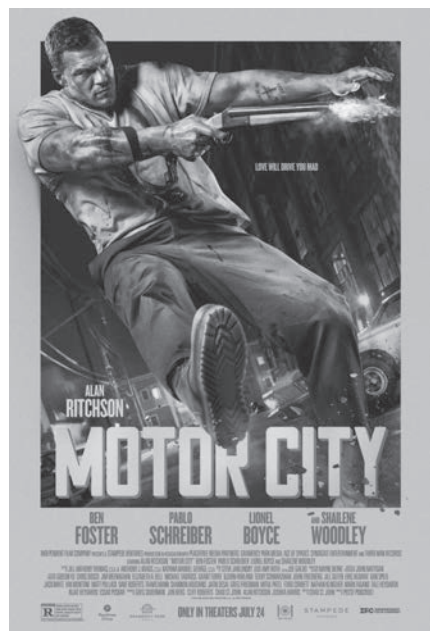
Reparto: Alan Ritchson, Shailene Woodley, Ben Foster, Pablo Schreiber, Ben McKenzie.

Música: Steve Jablonsky

Fotografía: John Matysiak

Montaje: Joe Galdo

Duración: 103 minutos



Filmografía:

Old Henry (2021)
Fuera de la ley (2024)
Motor City (2025)

LOS TIPOS DUROS NO HABLAN

Cuando al protagonista de *Motor City* le mostraron el guion definitivo de lo que sería la película —una vez superada la sorpresa—, le pareció un planteamiento ingenioso y, además, ¿quién estaría dispuesto a pagar una entrada por oírle hablar más de quince minutos? Dicho actor es *Alan Ritchson*, un grandullón con una experiencia “interpretativa” forjada como secundario en series y películas de acción menores, y que adquiriría renombre con la serie televisiva *Reacher* (personaje que interpretó en el cine *Tom Cruise*). El que un actor veinte centímetros más alto que su antecesor en el papel, y con un cuerpo lo suficientemente grande para albergar un número tal de músculos que algunos no sabíamos que existían, comparta el mismo personaje no deja de sorprenderme.

El guion de *Motor City*, obra de *Chad St. John*, llevaba años circulando por los despachos de todas las productoras importantes. Era el típico thriller de venganza y muerte con la particularidad de transcurrir en la fascinante Detroit de los 70. Al final, *Greg Silverman* y *Jon Berg* —antiguos altos directivos de la Warner y en la actualidad dueños de Stampede Ventures— y el propio *Alan Ritchson* confiaron en la historia y la pusieron en manos de *Patsy Ponciroli*, autor de uno de los westerns más interesantes de los últimos años (*Old Henry*, 2021). Pero a la historia le faltaba algo para salirse del cliché. La solución la encontró *Greg Silverman*: no habría diálogos. Resulta sorprendente que un productor sugiera algo tan poco comercial al director, pero esto les daría más protagonismo a las imágenes y al sonido. *Motor City* se convertiría en una película comercial, pero que se comporta como cine independiente.

Ponciroli le dio a *Motor City* una estructura que nos hace recordar a los cómics de hace unas cuantas décadas, primando la acción por encima de cualquier otra reflexión que distraiga al espectador. Las tribulaciones de nuestro héroe transcurren ante



nuestros ojos sin que se nos explique lo que está pasando; las palabras no ayudan, distraen. Si a esto le añadimos una música que nos acompaña a lo largo de la cinta, poniéndonos en contexto, toda la mejor selección de canciones de los 70 que los más mayores recordarán... Perdón, recordaremos. Esta labor corrió a cargo de **Jack White**, que recogió cuidadosamente las mejores composiciones setenteras para que el espectador las escuchase mientras los matones y los héroes ajustaban cuentas en los suburbios de *Detroit*. White se ocuparía también de incluir en los créditos finales una canción compuesta por él. Por lo que se refiere a la banda sonora propiamente dicha, corrió a cargo de **Steve Jablonsky**. Como podrán ver, no se pronuncian nada más que unas pocas palabras, pero no existe el silencio en *Motor City*.

Partiendo de esa inspiración en los cómics policíacos de los sesenta y setenta, Ponciroli hace una apuesta estética muy interesante. No es la primera vez que ocurre: existen precedentes como *Sin City* (2005), *300* (2006) o *V de Vendetta* (2005); pero aquí el cómic da sentido a la historia sin apoderarse de ella. La acción roza lo inverosímil en ocasiones. Ya en el inicio de la película, el director muestra sus

cartas y nos enseña un realismo, paradójicamente, irreal, donde el tempo de la acción se dilata o se acelera en función de la estilización de las secuencias. Con todo, estas herramientas creativas no nos alejan de su vocación de thriller cinematográfico. Es una historia de venganza, de gánsteres, policías corruptos, redención y muerte, donde el amor tiene un peso importante en el modo de comportarse de los protagonistas.

A pesar de ser una historia en la que los personajes apenas hablan, *Motor City* es una cinta en la que su enérgica presencia es fundamental para disfrutarla. El odio acumulado por el bueno y la muestra de impunidad en el crimen por parte de los malos es el alma —oscura— de esta peli. *Ben Foster* y *Alan Ritchson* capturan la atención del espectador y llenan la pantalla cada vez que aparecen. Es cierto que, para que ese «armario ropero» llamado Ritchson llene la pantalla, no hace falta que se esfuerce mucho, pero —corpulencia aparte— su interpretación es salvada con dignidad y brillantez. Puede que con esta última palabra me haya venido un poco arriba, no sé. En cualquier caso, justifica plenamente su presencia en el papel.

A la hora de motivar la ausencia de diálogo, que no de sonido, Ponciroli declaraba a la prensa: *“Hemos visto cómo este enfoque crea una conexión única con el público. Al prescindir del lenguaje, dejamos espacio para una intensidad pura y universal. Nuestro objetivo era crear una experiencia cinematográfica que trascienda el lenguaje, una película que todo el mundo pueda disfrutar de la misma manera en cualquier parte del mundo. Sin necesidad de traducción”*.

Cabe la posibilidad de que alguno de ustedes se pregunte en la sala de los Cines Mercado, mientras está viendo esta película: ¿qué diablos hago yo viendo en el cineclub una historia de explosiones, mamporros, violencia gratuita y hemoglobina? A los que se planteen esto, y confiamos en que sean pocos, les recordaremos que la razón que dio sentido al origen de nuestro club es ofrecerles un cine diferente al que podríamos ver en una sala comercial al uso. Cada año, a la hora de hacer nuestra selección, tratamos de dar una oportunidad a cualquier voz discordante o diferente dentro de la gran variedad que se nos ofrece. *Motor City* es cine de autor al que le sienta bien el traje de *blockbuster*. (JMA)

VALOR SENTIMENTAL

12.05.2027

Noruega, Francia, Dinamarca, Alemania, Reino Unido, 2025
Lumen Films, Mk Productions, Zentropa Productions, Kom-
plizen Films, MER Film, Eye Eye Films

Título original: *Affeksjonsverdi*

Director: Joachim Trier

Guión: Joachim Trier, Eskil Vogh

Fotografía: Kasper Tuxen Andersen

Dirección de arte: Marius Winje Brustad, Mirjam Veske

Diseño de producción: Jorgen Stangebye Larse

Música: Hania Rani

Montaje: Olivier Bugge Coutté

Productores: Juliette Schrameck, Nathanaël Karmitz, Elisha
Karmitz, Maria Ekerhovd, Andrea Berentsen Ottmar

Intérpretes: Renate Reinsve, Stellan Skarsgård, Inga
Lbsdotter Lilleaas, Elle Fanning, Anders Danielsen Lie, Jesper
Christensen, Lena Endre, Cory Michael Smith, Lars Väringer

Banda sonora (CD): Gondwana Records, GOND082

Duración: 135 minutos

Idiomas: Noruego, inglés



Palmarés

98º Premios Óscar: Mejor Película Internacional

78º Festival de Cannes: Gran Premio del Jurado

38º Premios del Cine Europeo: Mejor Película, Mejor
Dirección, Mejor Actriz (Renate Reinsve), Mejor Actor
(Stellan Skarsgård), Mejor Guión, Mejor Música

40º Premios Goya: Mejor Película Europea

Premios Bafta del Cine Británico: Mejor Película de
Habla no Inglesa

83º Premios Globo de Oro: Mejor Actor de Reparto
(Stellan Skarsgård)

22º Festival de Sevilla de Cine Europeo: Premio Puerta
América

Filmografía

JOACHIM TRIER
Director y guionista

La peor persona del mundo (2021)

Thelma (2017)

El amor es más fuerte que las bombas (2015)

Oslo, 31 de agosto (2011)

Reprise (2006)

Procter (2002) Cortometraje

Pietà (2000) Cortometraje

SI LAS PAREDES HABLARAN...

No sólo se hereda la información genética, los rasgos físicos y de carácter o los objetos y propiedades de nuestros ancestros. También sus penas, sus frustraciones, sus traumas. Aunque no seamos conscientes de ello, aunque desconozcamos aquellos episodios del pasado: la tristeza se transmite, parece quedarse estancada entre las cuatro paredes del hogar que se habita. Pero como afirma el cineasta noruego Joachim Trier (*La peor persona del mundo*), en estos tiempos oscuros que vivimos peligrosamente, «da la sensación de que estamos listos para la ternura y la reconciliación». Y precisamente su nueva película *Valor sentimental* (*Affeksjonsverdi*) es un monumento que apunta directamente a ese corazón profundamente herido (da igual la causa) que habita en nosotros. O en el de Gustav Borg (maravilloso Stellan Skarsgård), un reputado director de cine en horas bajas que busca relanzar su carrera con una nueva película protagonizada por su hija Nora (fantásticamente interpretada por Renate Reinsve), con la que nunca ha tenido una buena relación. Borg vuelve a la casa de su infancia, la que dejó a su exmujer, recién fallecida, y donde Nora y su hermana pequeña Agnes (estupenda Inga Lbsdotter Lilleaas) tuvieron que lidiar con las constantes crisis de sus padres, para hacerle la propuesta. ¿O es quizá para saldar cuentas con el pasado? «Esta familia no atraviesa un buen momento al principio, con conflictos sin resolver entre un padre egocéntrico y ausente y una hija llena de resentimiento», apunta el director, que firma junto a su inseparable Eskil Vogh esta historia impregnada de evocaciones al gran dramaturgo noruego Henrik Ibsen (*Casa de muñecas*, *Hedda Gabler*) y al gran cineasta sueco Ingmar Bergman (*Fresas salvajes*, *Persona*, *Un verano con Mónica*), al que Trier considera «una estrella guía escandinava».

En cualquier caso, insiste el realizador, «Eskil Vogh y yo siempre escribimos desde nosotros mismos y estos temas complejos



relacionados con la familia son cosas con las que la mayoría podemos identificarnos». Y tanto... Algo que prueba el éxito logrado por esta película intimista y de personajes en todo el mundo que ha ganado todos los premios importantes de la temporada. Trier quita hierro al asunto y justifica la buena recepción del filme con una sencilla máxima: «La ternura es el nuevo punk».

Sin embargo, Trier, como ya hiciera en *La peor persona del mundo*, no elige ni el camino más fácil ni el más directo. Una de las muchas bellezas de *Valor sentimental* es que, en realidad, son muchas películas en una. Es la historia de Gustav Borg, la de Nora, la de esa joven actriz estadounidense (qué maravillosa está siempre Elle Fanning y qué poco se comenta), la del Festival de Cine de Deauville (hermosísimas escenas, por cier-

to), la de Agnes (atención a la proyección y el protagonismo de este personaje a mitad de metraje en sólo cuatro escenas)... Todas esas micropelículas se van insertando y ensamblando como pequeñas muñecas rusas, sumando capas de intensidad y profundidad dramática. Quizá al principio no entendamos bien el sentido de todo lo que acontece en la pantalla, a dónde quiere ir a parar Trier, hasta que la película se acompasa casi de forma orgánica y se siente su respiración, que se acopla a la del propio espectador.

Decir que la gran fuerza de este filme es su elenco actoral es, en realidad, quedarse muy corto aunque es cierto. Destaca, en especial, el trabajo de Renate Reinsve en un nuevo recital con un personaje iceberg del que sentimos todo, incluso lo que no muestra. «Me encantó trabajar sobre las cosas que ella sabía de sí misma y las que eran muy subconscientes. Yo como actriz tenía que conocerlas, pero el personaje, no... Crear ese peso emocional ha sido lo más complicado de esta película, porque es cierto que sabemos muy poco de nosotros mismos», señala la intérprete.

Aunque en ese elenco protagonista del filme es justo incluir a la casa, un espacio que siente, que habla incluso, que también sufre, que está herido aunque nadie parece darse cuenta.

A lo largo de los 135 minutos de metraje, los personajes viven, progresan y el espectador también con ellos. Es casi imposible no dejarse arrastrar por la belleza y esa aura de sanación que exhala el filme. «Los protagonistas avanzan a medida que la película progresa. Cuando nos despedimos de ellos, al final, aún hay algún otro aspecto por limar, pero también una oportunidad como un elemento bastante auténtico que los espectadores pueden llevarse consigo», recalca el director.

El cine tiene la propiedad mágica de hablar directamente al alma y *Valor sentimental* es un filme para sanar, para cerrar heridas. A menos de que sean un replicante de *Blade Runner*, llorarán de pura belleza. (SAGP)



BSO



NO HAY OTRA OPCIÓN

FAMILIA DE ALQUILER

FJORD

BLUE MOON

ORWELL 2+2 = 5

ESPEJOS Nº 3

EL CHICO DE LOS PANTALONES ROSAS

EL REINO DE LA MAFIA

LA PLAGA

LA COPIA PERFECTA

VALOR SENTIMENTAL

NO HAY OTRA OPCIÓN



Compositor: Jo Yeong-wook
Descarga digital: CJ ENM
(Duración: 51'32")

Al más puro estilo del Hollywood clásico, en Corea del Sur sigue utilizándose la figura del director musical al frente de un equipo de compositores que colabora al unísono para crear la banda sonora de un film. Dicho coordinador es quien finalmente firma la partitura, en este caso, Jo Yeong-wook (1962) —a veces escrito Cho Young-wuk—. De formación autodidacta y fascinado desde niño por la música occidental, especialmente por el *rock*, fue y es un ávido coleccionista de discos de vinilo, habiendo trabajado como crítico radiofónico de cine antes de convertirse en uno de los más importantes creadores de bandas sonoras de su país. A sus órdenes, un grupo de compositores, orquestadores y meritorios ocultos bajo el sobrenombre The Soundtrackings. Esto explica el asombroso eclecticismo que preside cada uno de sus trabajos cinematográficos, y que resulta particularmente notorio en sus partituras para los films de Park Chan-wook: entre otros, *Old Boy* (Oldeuboi, 2003), *Sympathy for Lady Vengeance* (Chinjeolhan geumjassi, 2005), *Soy un cyborg* (Ssa-i-bo-geu-ji-man-gwen-chan-a, 2006), *Thirst* (Bakjwi, 2009), *La doncella* (Ah-ga-ssi, 2016) y *Decision to leave* (Haejil kyolshim, 2022).

Frente al romanticismo enfermizo y minimalista de *La doncella*, proyectada en este cine-club durante el curso 16-17, el compositor, que insiste en el carácter occidental de su música evitando toda referencia étnica, busca en esta ocasión retratar de manera contrapuntística e irónica la desesperada cruzada criminal del protagonista, para lo cual recurre a piezas de estilo barroco y romántico —incluido un concierto para piano de Mozart—. En otras ocasiones se sirve de un tipo de *jazz* melódico, muy cinematográfico, o recurre a grabaciones reales de pop nostálgico coreano, desdramatizando así el horror de la violencia física, al tiempo que subraya la alienación sufrida por un “hombre común” que, en su desesperación, es capaz de realizar los actos más atroces. (AGR)

FAMILIA DE ALQUILER



Compositores: Jónsi y Alex Somers
Descarga digital: 20th Century Studios
(Duración: 61'53")

Para componer la música de *Familia de alquiler* (Rental family, 2025), su directora Hikari ha reunido a dos compositores y artistas visuales sumamente peculiares, el islandés Jon Thor Birgisson (1975), más conocido como Jónsi, y Alex Somers (1984), natural de Baltimore (Estados Unidos), pero mudado a Reikiavik en 2005 para compartir vida y arte con el primero. Somers instaló en 2010 un puntero estudio de grabación en el centro de la capital islandesa, desde el que durante siete años se dedicó a impulsar nuevos talentos nórdicos de la esfera *ambient* e *indie*, colaborando de manera continuada con la banda de *rock* experimental Sigur Rós, que Jónsi ha liderado carismáticamente desde 1994 con sus inconfundibles falsete angelical y vocalizaciones etéreas, así como su exclusiva manera de tocar la guitarra con arco. Jónsi & Alex, como se hicieron llamar en su condición de dúo durante un breve periodo de tiempo, escribieron esporádicamente algunas bandas sonoras para cine y televisión —*Un lugar para soñar* (We bought a zoo; Cameron Crowe, 2011) o *Captain Fantastic* (Ídem; Matt Ross, 2016)—, aunque su asociación, tanto profesional como sentimental, se interrumpiera en 2019. *Familia de alquiler* supone, por lo tanto, un reencuentro promovido por la admiración de Hikari hacia sus trabajos previos.

A fin de retratar el vacío y la soledad inicial del protagonista, los compositores optaron por un enfoque que podríamos definir como de “juguete roto”, utilizando instrumentos analógicos desajustados o en estado precario, que otorgaran al conjunto una sonoridad frágil y vulnerable. En ocasiones, incluso potenciando cierto ruido de fondo característico de tecnologías obsoletas. De este modo, la directora y sus músicos han procurado apartarse de un exceso de sensiblería empalagosa, logrando, finalmente y a medida que las relaciones entre los personajes se consolidan, reforzar las melodías mediante el acompañamiento estable y cálido de las cuerdas. (AGR)

FJORD



Compositor: Kaspar Kaae
CD: Plaza Mayor,
CD2896KASFJ (Francia)
(Duración: 35'21")

Kaspar Kaae (1983) es un cantautor danés formado académicamente en Ciencias de la Información y Diseño de Producciones Escénicas, y de manera autodidacta como músico multiinstrumentista. Durante su etapa universitaria comenzó a escribir canciones inspiradas en el folclore escandinavo, fundando en 2009 la banda de *indie-pop* CODY, escorada asimismo hacia un tipo de *folk* nórdico alternativo. El hecho de que sus canciones llamaran la atención de algunos cineastas daneses que decidieron incluirlas en sus películas —caso de *Kapringen* (2012), dirigida por Tobias Lindholm y con música de la oscarizada Hildur Guðnadóttir—, llevó a Kaae a plantearse una posible carrera en el cine, matriculándose en el Conservatorio del Sur de Dinamarca y cursando un Máster en Música de Cine. Todavía como estudiante, empezó a participar en algunos cortometrajes y realizó la banda sonora de su primer largo, *Uno tras otro* (Kraftidioten, 2014) —entrenada en España exclusivamente en DVD—, con cuyo director, Hans Petter Moland, consolidó una fructífera asociación con la que, hasta la fecha, han consumado cinco largometrajes.

Aunque el cine de Cristian Mungiu se caracterice por un hiperrealismo de tipo Dogma, contrario al uso de música extradiagética, en *Fjord* (Ídem, 2026) compositor y director han planteado una estrategia bien calculada en la que servirse de dos estilos de composición diametralmente opuestos. Por un lado, las canciones escritas en el habitual estilo *pop-folk* de su autor (retrato de la comunidad progresista donde transcurre la acción), y por otro, las piezas de carácter dramático, si bien sutiles y comedidas, que juegan con la música *ambient* de texturas electrónicas. A través de esa sonoridad fría, abstracta y meditativa, Kaae acierta a expresar tanto el misticismo conservador de la familia, como la gélida e inflexible burocracia institucional del Estado noruego. Todo ello en comunión con la heladora quietud de un paisaje que magnifica la alienación y la paranoia de los padres. (AGR)

BLUE MOON



Compositor: Graham Reynolds
Descarga digital: Milan Records
(Duración: 49'58")

He aquí lo que pudo haber sido un disco memorable en formato físico, es decir, en CD o LP, pero que, por inextricables razones de mercado, ha quedado relegado al universo etéreo e intangible de las descargas digitales. La banda sonora de *Blue Moon* (Ídem; Richard Linklater, 2025) supone una auténtica celebración de música para piano, tomando como *playlist* algunas de las melodías más inolvidables del cancionero norteamericano. Aunque en el film se escuchan un buen número de temas ausentes en este archivo digital, lo recogido aquí supone un delicioso continuo de piezas adaptadas por Graham Reynolds (1971) para piano solista, tal y como se escucharían (de hecho, se escuchan en la película) de fondo en el club Sardi's. La labor del compositor/adaptador supuso un reto enorme, pues debía musicalizar la caída emocional del célebre letrista Lorenz Hart durante una sola y decisiva noche, la del estreno del musical que encumbraría a su hasta entonces inseparable colaborador Richard Rodgers, con quien escribió al alimón cerca de mil canciones —entre otras, *Blue Moon* (1934), *My funny Valentine* (1937) o *The Lady is a tramp* (1937)—.

Lo cierto es que dado el eclecticismo temático del cine de Linklater, resulta admirable la habilidad con la que Reynolds, su músico habitual, se adapta a cada film, desde aquella primera y extravagante colaboración titulada *A scanner darkly* (*Una mirada a la oscuridad*) (A scanner darkly, 2006), hasta la presente ocasión, pasando por *Bernie* (Ídem, 2011), *Antes del amanecer* (Before midnight, 2013) o *Hit man - Asesino por casualidad* (Hit man, 2023). Entre las diversas adaptaciones de Rodgers y Hart interpretadas por Reynolds, aparecen también clásicos de Cole Porter, Harold Arlen, George Gershwin, Jerome Kern o Nacio Herb Brown, deslizando tres composiciones propias en un magnífico alarde de indetectable fusión entre música dramática y estándares del jazz, logrando retratar de manera profundamente emotiva la amargura y el declive del protagonista. (AGR)

ORWELL: 2+2=5



Compositor: Alexei Aïgui
CD: Music Box, MBR-261
(Francia)
(Duración: 33'48")

Resulta encomiable el empeño del sello Music Box por reivindicar al compositor ruso afincado en Francia Alexei Aïgui (1971), de quien ha editado en CD las bandas sonoras completas de quince largometrajes, junto a dos recopilatorios que presentan una parte importante de su obra inédita. Así hemos podido conocer y disfrutar de las partituras de este moscovita para la filmografía de, entre otros, el cineasta haitiano Raoul Peck, a cuyos magníficos largometrajes *I am not your negro* (Ídem, 2016) y *Ernest Cole: Lost & found* (Ídem, 2024), debemos añadir *Orwell 2+2 = 5* (Ídem, 2025) como una nueva y magistral muestra de música para documentales —al margen de este género, es preciso destacar la banda sonora de *El joven Karl Marx* (Le jeune Karl Marx, 2017), también para Peck, así como su colaboración con el japonés Hirokazu Kore-eda en *La verdad* (La vérité, 2019)—.

Educado entre intelectuales en plena era soviética, y muy influenciado por las ideas disidentes del entorno artístico en el que se desenvolvía su familia, Alexei Aïgui estudió violín y composición en el Instituto Estatal de Música Ippolitov-Ivanov de Moscú, así como Producción de Artes Escénicas en la misma ciudad. Con formación clásica, pero inspirado por estilos tan diversos como el *rock* progresivo, el jazz fusión, el folclore eslavo y el minimalismo occidental, en 1994 fundó en Moscú su propia banda, denominada '433" en homenaje a una influyente pieza del norteamericano John Cage, colaborando asimismo con el pianista alemán Dietmar Bonnen en reinterpretaciones neoclásicas de músicas tan dispares como la de Jimi Hendrix, Frank Zappa o Kurt Weill.

Su partitura para *Orwell 2+2 = 5* resulta apropiadamente ominosa en su exploración de cierta paranoia existencial vinculada a la figura del célebre autor de 1984. Con estilo minimalista e hipnótico, un bandoneón de resonancias jazzísticas aporta no poco misterio en combinación con el piano, el contrabajo y una modesta sección de cuerda. (AGR)

ESPEJOS Nº 3



Compositores: Maurice Ravel, Frédéric Chopin
Descarga digital: Adriana von Franqué
(Duración: 9'41")

Uno de los grandes acontecimientos del año 2024 en lo referente a música clásica fue la publicación del primer álbum de la pianista germano-boliviana Adriana von Franqué (1993). Bajo el expresivo título *Filigrane*, la artista ofrecía un delicado recital de música compuesta por Boulanger, Debussy, Laks, Franck y Ravel, de quienes había seleccionado aquellas piezas que a ella le evocaban de manera más vívida «los colores, el misticismo, la bruma, las luces y la ingravidez» consustanciales a París. De Maurice Ravel incluyó un ensoñador movimiento de su *suite Miroirs* [Espejos] (1904-05), concretamente el primero, titulado *Noctuelles* [Mariposas nocturnas]. La maestría y exquisitez de su ejecución llevó al cineasta Christian Petzold a pensar en von Franqué para formar parte del equipo de su nueva película, no sólo interpretando y grabando las piezas de piano que podemos escuchar en el film, sino también instruyendo a la actriz Paula Beer para que resultara convincente en pantalla como una veterana estudiante e intérprete de piano.

El título del film hace referencia, precisamente, al tercer movimiento de la citada *suite*, conocido como *Une barque sur l'océan* [Una barca sobre el océano], el más extenso de los cinco y que, tras su considerable dificultad de ejecución, resume la quintaesencia del Impresionismo. No es de extrañar la elección de Petzold si tenemos en cuenta la importancia que siempre ha dado a la música clásica en su cine —ya en la fantástica *Ondina - Un amor para siempre* (*Undine*, 2020), también con Beer de protagonista, empleó una conmovedora pieza de Bach interpretada una y otra vez por el pianista islandés Víkingur Heiðar Ólafsson—. Además de la antedicha composición de Ravel, en *Espejos Nº 3* Petzold utiliza también el famoso *Preludio en Mi menor Op. 28 n.º 4* de Frédéric Chopin, recreando la acertada atmósfera de silencio, ambigüedad y duelo que impregna todo el film, y que en las manos de Adriana von Franqué alcanza las más altas cotas de emoción. (AGR)

EL CHICO DE LOS PANTALONES ROSAS



Compositor: Francesco Cerasi
Descarga digital: Maqueta Records
(Duración: 35'21")

Un interés común, o, al menos, una trayectoria coincidente al abordar temáticas de carácter juvenil en sus filmografías, parece ser el motivo que ha asociado a la directora Margherita Ferri con el compositor Francesco Cerasi. Filólogo de formación, el acercamiento de Cerasi (1980) al mundo de las bandas sonoras fue del todo autodidacta y experimental, iniciando su carrera en el ámbito audiovisual en 2004 con el laureado largometraje de Eugenio Cappuccio *Volevo solo dormire addosso*. Desde entonces ha edificado una copiosa filmografía, tanto en cine como en televisión, en la que ha demostrado una increíble versatilidad en cuanto a géneros, estilos y tendencias, siendo frecuente su participación como docente en el prestigioso Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma. A partir de su interés por la narración musical asociada a la imagen, Cerasi impulsó en 2010 un exitoso proyecto abalado por el Ministerio de Cultura italiano denominado *Audioarte*, gracias al cual los visitantes de determinados museos pueden disfrutar de un expresivo acompañamiento musical frente a las distintas obras allí expuestas.

En cuanto a la música de *El chico de los pantalones rosas* (*Il ragazzo dai pantaloni rosa*, 2024), el compositor partió con la imposición de una canción ajena, *Canta ancora*, adaptada *ad hoc* por Giuseppe Barbera y la cantante Arisa (Rosalba Pippa) a partir de una creación propia, y que, con el tono melódico y dramático característico de la *canzone italiana*, se erige en columna vertebral de la banda sonora. Cerasi integra sutilmente esta balada en el resto de la partitura, ofreciendo un viaje electro-acústico que va desde los ritmos contemporáneos iniciales para representar la cotidianidad de los jóvenes, hasta las composiciones íntimas y melancólicas al piano que retratan al malogrado Andrea, adquiriendo finalmente un tono elegíaco, triste y trágico, pero a la vez esperanzado, con el que su madre Teresa se reinventa ante la adversidad —adaptación de Schubert incluida—. (AGR)

EL REINO DE LA MAFIA



Compositora: Audrey Ismaël
Descarga digital: Because Music
(Duración: 31'13")

Natural de la francesa isla de la Reunión, al sur del océano Índico, Audrey Ismaël (1983) es una cantautora y compositora de marcada identidad isleña, ya que, según ella misma ha declarado, su inspiración musical proviene del característico sentido del ritmo cultivado en su tierra natal. De formación autodidacta, fundó junto a la después cineasta Vanessa Filho un grupo *indie-pop* de efímera vida, Smoking Smoking, con el que editaron un solo álbum, *It's all about love*, y cuyo atractivo diseño gráfico pretendía recrear la apariencia de una banda sonora cinematográfica —cierta inquietud hacia el medio se respiraba en el ambiente—. Poco tiempo después, Ismaël se encargaría de escribir la música de los dos, a fecha de hoy, únicos largometrajes dirigidos por Filho, *Gueule d'ange* (2018) y *El consentimiento* (*Le consentement*, 2023). Entre ambos títulos, y hasta la actualidad, la compositora ha edificado una sólida y bien nutrida filmografía en Francia, especialmente en el campo de las series de TV, pero creciendo en prestigio durante los últimos años gracias a su participación en varios títulos con presencia en festivales internacionales: *El reino de la mafia* (*Le Royaume*; Julien Colonna, 2024) y *Diamante en bruto* (*Diamant brut*; Agathe Riedinger, 2024) coincidieron en competición en el Festival de Cannes, despertando, en ambos casos, no pocos elogios hacia la labor de la compositora.

Si bien la música de Audrey Ismaël es abiertamente experimental y pertenece sin ambages al ámbito del diseño sonoro, hay que reconocer que las combinaciones que ofrece entre lo orgánico y lo electrónico denotan una sensibilidad fuera de toda duda, por lo general construyendo atmósferas tensas e inquietantes, aunque nunca exentas de ese raro intimismo capaz de conmovir. Tal es el caso de *El reino de la mafia*, donde con solo un violonchelo y un piano desnudos, a veces ejecutados de forma poco ortodoxa e incluso algo ruda, le basta para crear un abanico emocional tan telúrico como expresivo. (AGR)

LA PLAGA



Compositor: Johan Lenox
CD: Waxwork, WW233
(Canadá)
(Duración: 33'52")

De verdadero nombre Stephen Michael Feigenbaum (1989), Johan Lenox —cuyo alias proviene de unir a Johannes Brahms con la localidad de Lenox (Massachusetts), sede del complejo musical Tanglewood donde eclosionó su pasión por la música— decidió dedicarse a la composición tras asistir a un concierto del legendario John Williams con la Boston Pops Orchestra. Mientras completaba sus estudios en Yale, Lenox se interesó por las posibilidades de la voz humana y se integró en el reconocido grupo a capela The Yale Whiffenpoofs. Además de escribir música sinfónica y coral desde la adolescencia, Lenox ha colaborado con diversos artistas de la escena pop estadounidense, destacando en 2016 su proyecto *Yeethoven*, fusión entre la inmortal música de Beethoven y las creaciones del rapero Kanye West, lo que le llevó a aportar después con éxito su vena sinfónica a otros juglares de lo urbano como Vic Mensa, Nas, Teyana Taylor, KayCyy, Ant Clemons o 070 Shake.

Su inquietantemente bella, perturbadora, hipnótica y muy original música para *La plaga* (*The plague*, 2025) es la primera banda sonora que realiza para el cine, y supone el reencuentro con su excompañero de Yale Charlie Polinger, con quien ya colaboró durante aquellos años de formación creando partituras vanguardistas para proyectos de teatro experimental. En palabras del compositor: «Tras leer el guion, quedé impresionado por su fuerza primitiva al estilo de El señor de las moscas. Traté entonces de captar ese sentimiento a través de una paleta orgánica de sonidos de percusión, cuerdas y múltiples capas superpuestas creadas con mi propia voz, recordando mi pasado como vocalista. Antes de haber visto una sola imagen del film ya había desarrollado un buen número de ideas, y cuando el montaje final estuvo listo y se anunció la fecha del estreno en Cannes, me puse manos a la obra y decidí incluir esa incongruente pieza melódica de estilo italiano que se escucha en los créditos finales». (AGR)

LA COPIA PERFECTA



Compositor: Mathieu Lamboley
Descarga digital: 440Hz
(Duración: 33'29")

Hace cuatro años proyectamos en nuestro cine-club el film de Yvan Attal *El acusado* (Les choses humaines, 2021), acompañando nuestro habitual comentario con la reseña de su banda sonora, obra del compositor francés Mathieu Lamboley (1980). Tras repasar sus currículum y filmografía, y constatar un más que sólido inicio en el ámbito de la animación y la comedia, augurábamos un cambio de rumbo a partir del inteligente enfoque dramático con el que abordó la película de Attal. Y así lo atestigua este tenso *thriller* biográfico de Jean-Paul Salomé titulado *La copia perfecta* (L'affaire Bojarski, 2025).

Graduado con honores en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París y becado en 2006 por la norteamericana ASCAP con una estancia en Los Ángeles bajo la tutela de Hans Zimmer y James Newton Howard, Lamboley ha aplicado todo su saber para concebir una magnífica banda sonora, perfectamente engrasada como motor de la intriga, pero también situada al más alto nivel en el plano emocional. Mediante arreglos rítmicos con las cuerdas, patrones repetitivos y dinámicas que simulan el pulso metódico de una imprenta artesanal, la partitura evoca el proceso técnico y casi quirúrgico de la fabricación de billetes, a la vez que construye el suspense policiaco con metales sordinados, sínkopas en las percusiones y motivos minimalistas que envuelven el film en una atmósfera constante de asedio y misterio. Como contrapunto a estas orquestaciones tensas, herméticas y rítmicas, el compositor acompaña las relaciones familiares con melodías cálidas al piano y cuerdas más líricas, lo que humaniza al protagonista neutralizando la imagen del simple criminal codicioso. Por otra parte, el duelo con el comisario Mattéi se traduce en un hábil entrelazado de los motivos dedicados a ambos personajes, despojándose poco a poco de los artificios rítmicos y alcanzando finalmente un acertado clima de fatalidad que, de este modo, rubrica el film con un halo de clasicismo convenientemente atemporal. (AGR)

VALOR SENTIMENTAL

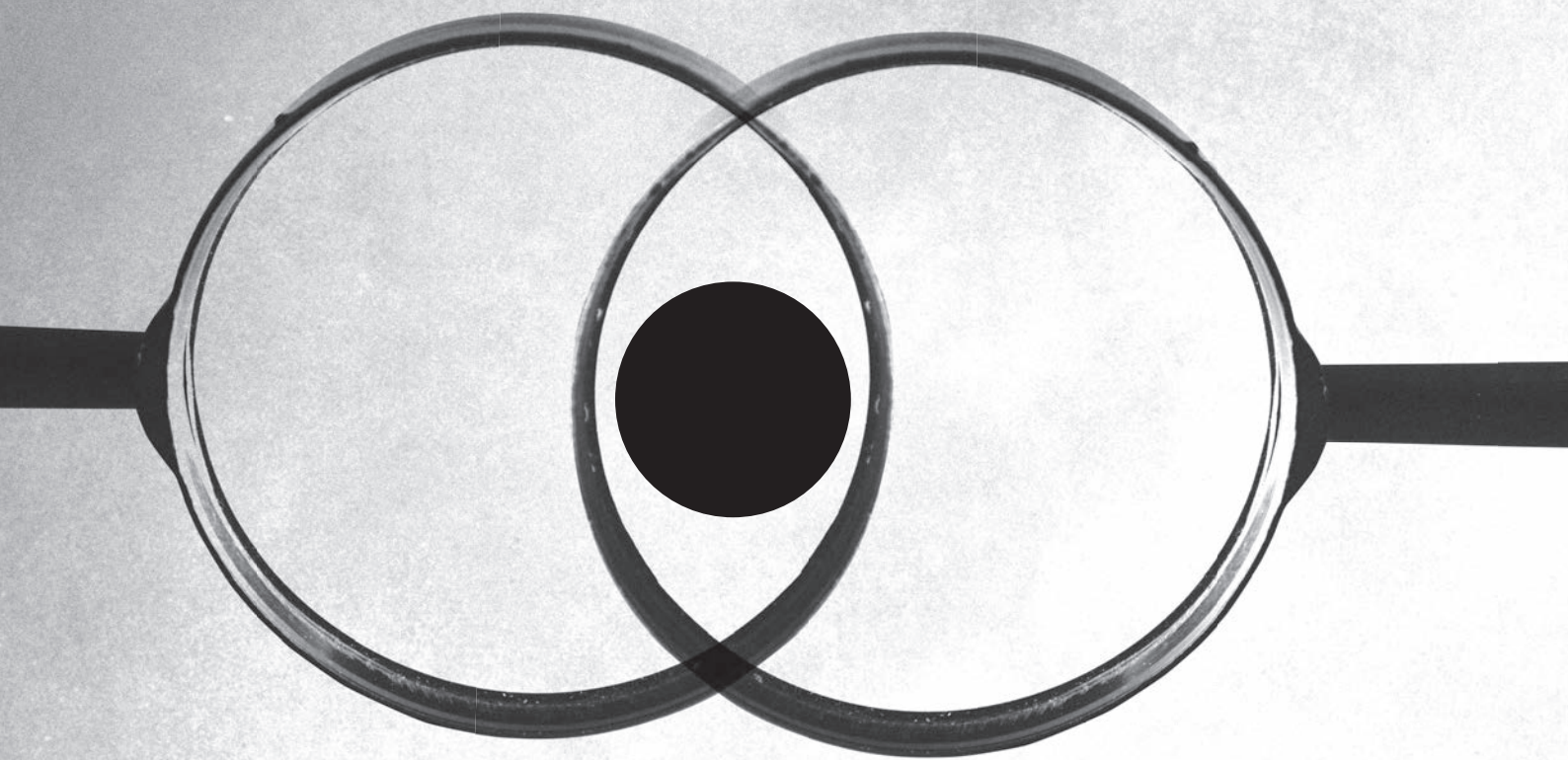


Compositora: Hania Rani
CD: Gondwana, GON-DCD082 (Unión Europea)
(Duración: 38'28")

Hanna Ranišewska (1990), de nombre artístico Hania Rani, es una prolífica compositora polaca, además de pianista y cantante. Su formación se desarrolló entre los conservatorios de Gdansk y Varsovia en su país natal, y en la prestigiosa Escuela Hans Eisler de Berlín. Durante los primeros años de su carrera desarrolla una tendencia natural hacia el experimentalismo —en especial fusionando jazz, electrónica de ambientes e incluso música house— en combinación con la música tradicional y clásica polaca, fundando sendos dúos con las también compositoras e intérpretes Dobrawa Czocher y Joanna Longić. A partir de 2019 inicia su etapa en solitario con el álbum *Esja*, por el que recibe cuatro premios Fryderyk (el equivalente polaco a los Grammy estadounidenses) que la colocan en primera línea de la industria fonográfica de su país, a pesar de practicar una música alejada de la comercialidad imperante. En consecuencia, desde 2020 ha estado muy activa en el cine, la televisión y el teatro polacos, iniciando a partir de 2023 una carrera internacional que la ha llevado a componer sutiles partituras de carácter intimista para films como *The summer book* (2024) de Charlie McDowell, o la presente *Valor sentimental* (Affeksjonsverdi, 2025) de Joachim Trier, etérea y espiritual, por la que ha obtenido el premio de la Academia del Cine Europeo a la mejor banda sonora.

Compuesta la música para piano, sintetizador, viento-madera y conjunto de cuerdas, a partir del guion y sin haber visto siquiera un plano del film, Rani valora este método de trabajo por la libertad que ofrece, no obstante, en estrecha colaboración con el director. Eso sí, la compositora visitó los decorados en Oslo (la casa donde transcurre la acción), llegando incluso a grabar algunas piezas en ciertas habitaciones tras instalar un piano y un sintetizador. Insólito intento por atrapar la especial e íntima sonoridad del edificio, tan importante en el desarrollo de la trama como lo son los propios protagonistas del film. (AGR)





MIRADAS DE CINE



**ROBERTO
GONZÁLEZ
MIGUEL**

**JULIÁN
DE LALLANA
DEL RÍO**

LA POINTE COURTE AGNÈS VARDA ULYSSE (C) AGNÈS VARDA CLÉO DE 5 A 7 AGNÈS VARDA LA FELICIDAD AGNÈS VARDA
ONCLE YANCO (C) AGNÈS VARDA DAGUERROTÍPOS AGNÈS VARDA L'OPÉRA-MOUFFE (C) AGNÈS VARDA UNA CANTA; LA OTTRA NO AGNÈS VARDA
SIN TECHO NI LEY AGNÈS VARDA LOS ESPIGADORES Y LA ESPIGADORA AGNÈS VARDA LES DITES CARIATIDES (C) AGNÈS VARDA
LAS PLAYAS DE AGNÈS VARDA

BRANDY; EL SHERIF DE LOSATUMBA JOSÉ LUIS BORAU CRIMEN DE DOBLE FILO JOSÉ LUIS BORAU HAY QUE MATAR A B. JOSÉ LUIS BORAU
FURTIVOS JOSÉ LUIS BORAU LA SABINA JOSÉ LUIS BORAU RÍO ABAJO JOSÉ LUIS BORAU TATA MÍA JOSÉ LUIS BORAU LEO JOSÉ LUIS BORAU



**AGNÈS
VARDÀ**

(VIVA VARDÀ!)

ROBERTO GONZÁLEZ MIGUEL

Cuando Isabel Coixet recibió el Premio Nacional de Cinematografía en el Festival de San Sebastián de 2020, dedicó su discurso (*Abraza la niebla*) a las personas que querían hacer cine. Y en el apartado dirigido especialmente a las mujeres cineastas que empezaban, dijo: «*Si queréis rezar a alguien, rezad a Agnès Varda*».

Este año nos ponemos bajo esa invocación, sin volvernos demasiado solemnes ni perder el humor que la caracterizaba a ella, para recordar la figura de Agnès Varda: fotógrafa, cineasta, pionera de la *Nouvelle Vague*, documentalista digital, artista visual, creadora libre e inspiradora...

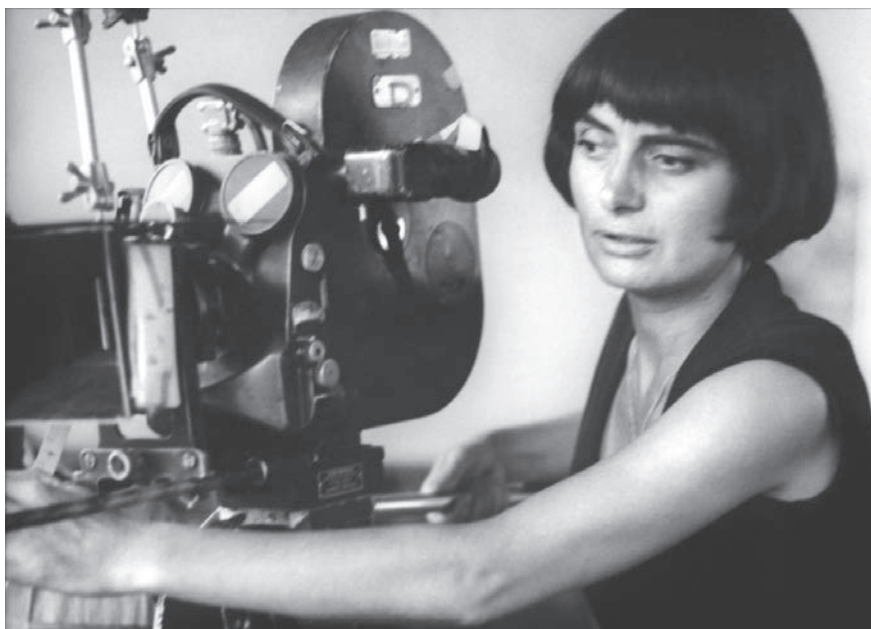
Ella misma explicó ampliamente su obra, en su autobiografía *Varda par Agnès* y en sus dos películas *Las playas de Agnès* y *Varda por Agnès*, además de numerosas entrevistas, conferencias, etcétera. Y la bibliografía sobre ella es copiosa. En esta breve introducción, sólo vamos a resaltar unas cuantas ideas, casi a modo de titulares.

Tres palabras fundamentales: inspiración, creación y compartir. La *inspiración* es por qué se hace una película (motivación, ideas). La *creación* es cómo se hace la película (medios, estructura). Y *compartir* es esencial, porque las películas se hacen para mostrarlas y que las vea la gente.

Su concepto básico y más personal: la *cinéscritura* (*cinéécriture*), la idea de que una película no se “escribe” sólo en el guión (de hecho, ella trabajaba a menudo sin un guión cerrado), sino que se “escribe” a través de todos los elementos del cine, especialmente el montaje.

Cultivó la ficción y el documental, pero todas sus películas de ficción tienen elementos documentales y todos sus documentales tienen alguna escenificación. Ella quería que los documentales fueran, en todo caso, “películas”.

Varda no creía que existieran los documentales “objetivos”: aunque dejaras quince cámaras rodando solas durante cinco años, luego el montaje sería subjetivo.



Agnès Varda rodando

Siempre fue libre e independiente. Por desgracia, eso no quiere decir que pudiera hacer siempre lo que quiso. Hizo lo que pudo con lo que tenía en cada momento, pero nunca se detuvo. Tuvo que luchar por cada película. En 1986, tras múltiples reconocimientos, dijo: «*Soy un perfecto artillero cultural, me tienen en todas las librerías y filmotecas. Seré inolvidable. Pero no me quieren para hacer películas*».

Todas sus películas fueron ideas originales, nunca realizó una adaptación de una novela o una obra de teatro (con la única excepción del cuento de Jane Birkin que dio lugar a *Kung-Fu Master*).

Para ella, nada era *banal* si una sentía amor y empatía por las personas a las que filmaba.

Era la *flâneuse*, la mujer que callejea o pasea sin rumbo ni propósito fijos y va observando lo que encuentra o le sale al paso. Insaciable curiosidad.

Unas breves aclaraciones sobre la estructura de nuestro ciclo. La filmografía de

Agnès Varda tiene en torno a 45 entradas, incluyendo largometrajes, cortometrajes, ficción, documental, vídeos y “extras” destinados a ediciones en DVD. No vamos a hacer un ciclo integral, que desbordaría nuestras posibilidades de tiempo y espacio. Hemos seleccionado diez películas que nos parecen esenciales o imprescindibles. Cinco se pueden considerar de “ficción” y las otras cinco “documentales”, aunque ya hemos señalado que esa separación no está muy clara. Como complemento, en cuatro sesiones en que las películas no son largas, incluimos un cortometraje, por presentar también unas muestras de ese aspecto de su obra.

En cuanto a la disponibilidad, en España podemos sentirnos afortunados, pues podemos tener a nuestro alcance la gran mayoría de su filmografía, con subtítulos en español. El sello Avalon publicó en 2024 un extraordinario *Pack Universo Agnès Varda*, que incluía 15 largometrajes y 15 cortometrajes, en 10 discos Blu-Ray, además de un libro de Inma Merino. Aparte de esto, el sello A

Contracorriente nos ha ofrecido magníficas ediciones en Blu-Ray de *Cléo de 5 a 7*, *Caras y lugares* y *Varda por Agnès*. De manera menos afortunada, para otros dos títulos esenciales, *Sin techo ni ley* y *Los espigadores y la espigadora*, por ahora sólo tenemos ediciones en DVD con subtítulos en español. Y algunas otras cosas más raras se pueden encontrar en YouTube, como iremos indicando. Por su parte, Filmin ha tenido durante 2026 en su catálogo una considerable cantidad de películas de Varda... pero las han retirado todas el 30 de septiembre de 2026. Es lo que tienen las plataformas, hoy la ves y mañana no la ves.

DE ARLETTE A AGNÈS

Arlette Varda nació el 30 de mayo de 1928 en Ixelles, un barrio de Bruselas (Bélgica). Ixelles es una de las zonas más bonitas de Bruselas, atravesada por la Avenue Louise, con estanques y profusión de edificios modernistas o *Art Nouveau*. En Ixelles nacieron Julio Cortázar (1914) y Audrey Kathleen Ruston, *dit* Audrey Hepburn (1929). El nombre de Arlette se debía a que fue concebida en Arles, Francia.

Su padre, Eugène-Jean Varda, era un ingeniero de origen griego, nacido en Esmirna (actual Izmir, Turquía) en 1890, que había estudiado en Bélgica y se alistó en la Legión Extranjera francesa en la Primera Guerra Mundial, obteniendo la nacionalidad francesa en 1919. Trabajó como ingeniero y luego como director en una fábrica de armamento en Saint-Etienne. En el corto *Oncle Yanco* (1967) sabremos algo sobre su ascendencia griega y sobre que nunca habló de ella a su hija. La madre de Arlette, Christiane Pasquet, originaria de Ferney-Voltaire (Francia, junto a la frontera suiza), nacida en 1898, era hija de un pastor protestante con familia numerosa. Eugène y Christiane se conocieron en 1920 en Suiza y se casaron el 20 de diciembre de 1921. Los recién casados Varda se mu-



Joven Varda en barco.



Varda la fotógrafa.



Agnès Varda – Autorretrato (1949).

daron a París, donde tuvieron su primera hija, Hélène, y luego a Ixelles, Bruselas, donde tuvieron al segundo hijo, Lucien. La tercera (de cinco) fue Arlette. Fue sobre todo su madre quien alimentó su creatividad con música, libros y arte.

En 1940, la familia abandonó Bélgica para escapar de la guerra. Se instalaron en Sète, en el sur de Francia, viviendo en un barco, el *Poppet*. En esta época y después, fue decisiva para Arlette la amistad con la familia Schlegel, que vivía frente al puerto de Sète. De las tres hermanas Schlegel, tendría especial amistad con la futura escultora Valentine (1925-2021); las hermanas mayores de ésta eran Andrée (1916-2009), artista que se

casaría con el actor-director Jean Vilar, también originario de Sète, y la fotógrafa Suzanne (1919-2007). En 1943, cuando los soldados alemanes invadieron la “Francia libre” de Sète y requisaron el barco de los Varda, la familia escapó a París, donde vivirían bajo la Ocupación. Arlette estudió en el Lycée Victor-Drury. En 1944, llegó la Liberación.

Entre 1944 y 1949, Varda se matriculó en la École du Louvre, para estudiar arte, arqueología, historia del arte, pintura y grabado. Al mismo tiempo, asistió a clases nocturnas de fotografía en la École Technique de Photographie et de Cinématographie (ETPC), una escuela de orientación más profesional que “artística”, donde poco después estudiaría

Jacques Demy. En 1947, entró en la Sorbona para estudiar cursos de Filosofía y Literatura.

Al cumplir los 18 años, el 30 de mayo de 1947, decidió cambiar su nombre por el de Agnès. Las razones concretas se desconocen, pero se trataba de un nombre común entre sus antepasados griegos (en *Nausicaa* plasmará ese deseo de conectar con la herencia griega que se le había ocultado). Sin embargo, nunca cambió el nombre legalmente. Por esta época, más o menos, hizo una pequeña escapada en busca de la libertad: cogió un tren a Marsella y un barco a Córcega, donde estuvo un tiempo reparando redes (cosa que había aprendido a hacer en Sète) y trabajando con pescadores. Después de tres

meses, en los que adquirió confianza y audacia, pero comprendió que aquello no era una carrera, volvió a París.

En 1948, el actor, director y creador teatral Jean Vilar (1912-1971), a quien conocía de Sète, le ofreció trabajo como fotógrafa (y ayudante para todo) en el Festival de Aviñón. Fue el principio de su “primera vida” artística. Consiguió el carnet profesional (CAP) y empezó su trabajo como fotógrafa. En 1951, Jean Vilar fue nombrado director del Théâtre National Populaire, ubicado en el Palais de Chaillot de París, y contrató a Varda como fotógrafa de plantilla. En *Las playas de Agnès* y *Varda por Agnès* podremos ver parte de su trabajo, que no consistía sólo en fotografiar las funciones, sino también en crear el “concepto” visual de cada obra y retratar a los actores en el escenario y entre bambalinas (Vilar, María Casares, Gérard Philipe, Philippe Noiret, Charles Denner). Además, realizó gran cantidad de fotografías por su cuenta, retratos, autorretratos, composiciones... Algo de esto veremos también en el corto *Ulysse*.

Y a pesar de toda esta vocación artística, parecía que el cine no le había llamado especialmente la atención. No era una cinéfila y apenas había visto un puñado de películas. Sin embargo, en 1954 decidió hacer una...

EN CABEZA DE LA OLA

Este 2026, se ha vuelto a hablar mucho sobre la *Nouvelle Vague* o Nueva Ola francesa, con motivo del estreno de *Nouvelle Vague* (2025) de Richard Linklater y del reestreno de *Al final de la escapada* (À bout de souffle, 1959) de Jean-Luc Godard, la película concretamente homenajeada por Linklater... Pero la *Nouvelle Vague* nunca ha dejado de estar de moda. Sucesivas generaciones de cinéfilos se han ido sumando a la fascinación por este movimiento renovador y adictivo, y no han dejado de publicarse libros y estudios sobre la ola y sus principales integrantes. En nuestras modestas Miradas de Cine, sin ir más lejos, ya hemos dedicado

sendos ciclos a François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Demy y ahora Agnès Varda. La cual, por cierto, aparece muy fugazmente en el film de Linklater, interpretada por Roxane Rivière (apenas una figurante, que ni consta en los títulos de crédito).

La *Nouvelle Vague* no fue un “dogma” ni un movimiento organizado, ni siquiera existió un “manifiesto” fundacional donde firmar (como el de Oberhausen para el Nuevo Cine Alemán). Lo más parecido a una declaración inaugural podría ser el tantas veces citado artículo de François Truffaut *Una cierta tendencia del cine francés*, publicado en *Cahiers du Cinéma* en 1954, que puso palabras a la rebelión de los jóvenes que denostaron el “viejo” cine dominante en Francia, no sin cometer injusticias. Los críticos de *Cahiers* desarrollaron la teoría del cine de autor o “politique des auteurs” (“autores” eran los directores capaces de manifestar su personalidad creadora y desarrollar un universo propio, a pesar de los condicionamientos de producción, las diferencias de géneros o el

origen del material narrativo) y reivindicaron a directores norteamericanos que hasta entonces habían sido menospreciados como meros artesanos (Hitchcock, Hawks, Fuller, Aldrich, Walsh, Siegel, Tourneur).

En la amplia bibliografía existente sobre la *Nouvelle Vague*, se han propuesto muchas definiciones. Una idea muy escueta apuntaría a que estas películas parten de un guión escrito por su autor y director, se basan en la improvisación y la espontaneidad, tienen bajo presupuesto, requieren un rodaje corto, en exteriores y escenarios naturales, y dan preferencia al sonido grabado en directo y en ocasiones a los actores no profesionales. Pero aún esta visión de mínimos tiene numerosas excepciones y matices. Hay que recordar que el término *Nouvelle Vague* fue inventado por la prensa, en una gran encuesta publicada por *L'Express* en 1957, que se refería a toda clase de profesionales del futuro. Empezó a aplicarse al cine a principios de 1959. Se trataba de un grupo de cineastas de edades parecidas, en muchos casos amigos, que debutaron más



Los falsos Varda y Demy de *Nouvelle Vague* (2025) de Richard Linklater.

o menos en la misma época, aunque luego sus carreras serían muy diferentes. Sobre sus integrantes, la lista puede abarcar desde una docena a un centenar, pero el consenso general incluye a Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Alain Resnais, Louis Malle, Roger Vadim, Jacques Demy, Chris Marker, Jean Rouch, Jacques Rozier, Jean Douchet, Alexandre Astruc, Pierre Kast, Jacques Doniol-Valcroze, Jean Eustache y, por supuesto, Agnès Varda.

Se ha subrayado un hecho asombroso para cuantificar esta renovación: entre 1957 y 1962, unos 150 cineastas franceses rodaron su primer largometraje (no se dice tanto cuántos de ellos llegaron a rodar el segundo). Pero hay otro dato igualmente asombroso, que destaca Geneviève Sellier, en un libro adecuadamente titulado *Masculine Singular: French New Wave Cinema* (ed. Duke University Press, 2008): entre esos 150 cineastas franceses debutantes entre 1957 y 1962 *no había ni una sola mujer...* Agnès Varda, la primera y única directora de la *Nouvelle Vague*, había rodado su primer largometraje antes, en 1954. Hay que precisar que esto se refiere a la dirección, sí hubo algunas mujeres en otros puestos relevantes, como Suzanne Schiffman (script, ayudante de dirección y luego guionista y directora, ya en época posterior) o Mag Bodard (productora).

La posición de Varda en la *Nouvelle Vague* es peculiar. Por haber sido la primera, la precursora, se la ha llamado a veces la “madre” (!), la “madrina” (!!) e incluso la “abuela” (!!!) de la Nueva Ola, cuando Varda (nacida en 1928) era más o menos de la misma edad que Godard (1930), Truffaut (1932), Chabrol (1930), Rivette (1928), Malle (1932), Vadim (1928) o Demy (1931). Algo más mayores eran Rohmer (1920) y Resnais (1922). Por otra parte, Agnès Varda no encajaba en el retrato robot *nuevaolista*: no era una cinéfila (según propia confesión, había visto muy pocas películas antes de empezar a hacerlas), no empezó como crítica de cine, no escribió en *Cahiers du Cinéma* (ni siquiera la leía), y sólo empezó a tratar con ese grupito cuando ya tenía rodado su primer largometraje y Alain Resnais, montador de la película, la introdujo en él. Algunos estudiosos han incluido a Varda en una especie de grupo periférico de la *Nouvelle Vague*, llamado “ribera izquierda”, donde también estarían Resnais, Marker y Jacques Demy, que sería su compañero de vida.



La “margen izquierda” de la Nueva Ola: Resnais, Varda, Demy.

Posteriormente, Varda señaló que ella nunca fue “miembro de un grupo”; fue pionera y autodidacta, no era parte de la “cultura cinematográfica”, de ahí que tendieran a olvidarse de ella. En el libro *Paroles... elles tournent!* (1976), del colectivo feminista Musidora, impulsoras del primer festival de cine de mujeres, no fue incluida. Y cuando *Cahiers du Cinéma* publicó en 1980 dos números especiales sobre cine francés, no citaron a Varda ni de pasada, ni a ninguna de sus películas, lo que le hizo sentirse como una exiliada.

La *Pointe Courte* es un tradicional barrio de pescadores de Sète, ciudad francesa de la costa mediterránea de la Occitania. Está sobre una lengua de tierra junto a una albufera. Como ya hemos mencionado, Agnès Varda había vivido en Sète con su familia entre 1940 y 1943, por lo que conocía muy bien el lugar, al que había seguido volviendo con frecuencia. Ese conocimiento local se unió a una idea tomada de la novela *Palmeras salvajes* (*Wild Palms*, 1939) de William Faulkner: combinar dos historias en apariencia independientes, que se irían alternando en un mismo espacio. Por una parte, un retrato casi documental de las gentes de La Pointe Courte, de su entorno y de sus afanes. Por otra parte, la historia más “literaria” de la crisis de una pareja parisina, dos forasteros que están de visita (el hombre es originario de La Pointe Courte, pero lleva doce años fuera). Para la parte “documental” Varda in-

ELLA FUE LA PRIMERA

La *Pointe Courte* es un tradicional barrio de pescadores de Sète, ciudad francesa de la costa mediterránea de la Occitania. Está sobre una lengua de tierra junto a una albufera. Como ya hemos mencionado, Agnès Varda había vivido en Sète con su familia entre 1940 y 1943, por lo que conocía muy bien el lugar, al que había seguido volviendo con frecuencia. Ese conocimiento local se unió a una idea tomada de la novela *Palmeras salvajes* (*Wild Palms*, 1939) de William Faulkner: combinar dos historias en apariencia independientes, que se irían alternando en un mismo espacio. Por una parte, un retrato casi documental de las gentes de La Pointe Courte, de su entorno y de sus afanes. Por otra parte, la historia más “literaria” de la crisis de una pareja parisina, dos forasteros que están de visita (el hombre es originario de La Pointe Courte, pero lleva doce años fuera). Para la parte “documental” Varda in-



Varda en el rodaje de *La Pointe Courte* (1955).

corporó a las personas locales y las historias que le relataron, una autoría colectiva que se reconocería en los títulos de crédito, que atribuirían el guión y la realización a *Agnès Varda y los habitantes de La Pointe Courte*.

Según contó luego, Varda escribió el guión de *La Pointe Courte* sin ninguna perspectiva concreta de rodarlo, como quien escribe unos poemas para guardarlos en un cajón. Antes de rodar su primera película, casi no había tenido ninguna relación con el mundo del cine, no conocía las “reglas”, no escribía críticas, no asistía a cine clubs, no era una cinéfila como los chicos de *Cahiers du Cinéma*, no leía *Positif*, no conocía el Neorealismo... Siempre dijo que apenas había

visto unas pocas películas (el número concreto varía entre cinco y veinticinco, según las fuentes). Tampoco conocía los casos de otros fotógrafos que se habían convertido en cineastas, como Stanley Kubrick. Pero, en palabras de Carrie Rickey, mientras los “chicos de *Cahiers*” teorizaban y soñaban con convertirse en directores, ella simplemente lo hizo.

En esta época, el cine era una profesión regulada en Francia, y Varda no tenía el carnet profesional. Tuvo que crear una productora, Tamaris Films (luego Ciné-Tamaris), y registrarse en el CNC (Centre National de la Cinématographie), pero sólo pudo pagar la licencia para cortometrajes. De ahí que

su primer largo se considerara oficialmente como “amateur” y no pudiera exhibirse comercialmente. Dos amigos, el director y guionista de origen portugués Carlos Vilardebó y su esposa Jeanne Vilardebó, guionista y script, le explicaron los aspectos técnicos esenciales del cine, y le ayudaron a reunir un equipo de gente creativa y dispuesta a trabajar por amor al arte, en una película que iba a ser genuinamente “independiente”. Los propios Vilardebó colaboraron en el film, Carlos como consejero técnico y Jeanne como script.

Como financiación, Agnès Varda contaba con un modesto legado de su padre, una donación de su madre y un préstamo

conseguido hipotecando la casa de la Rue Daguerre. Se estima que el coste final de la película fue de siete millones de francos antiguos (unos 12.000 euros, sin tener en cuenta la inflación). Para situarnos, el presupuesto medio de una película francesa entonces era diez veces superior. Ni el reparto ni el equipo técnico cobrarían un franco, sólo lo harían en el caso (improbable) de que hubiera beneficios. Tampoco tuvieron habitaciones de cinco estrellas ni limusinas: todos se alojaron en una casa rural alquilada en Frontignan, cerca de Sète, y el medio de transporte era un Citroën 2CV.

Los únicos actores profesionales fueron Silvia Monfort y Philippe Noiret, a los que Varda conocía del Théâtre National Populaire. Monfort, además de su reconocida trayectoria teatral, comenzada en 1945, ya tenía experiencia en cine, con papeles relevantes en películas de Robert Bresson, Jean Cocteau y Jean Delannoy. Noiret, en cambio, había actuado en el teatro desde 1951, pero éste iba a ser su primer papel acreditado en el cine (antes, había aparecido como poco más que figurante en un par de películas). Como anécdota, se ha comentado el extraño parecido entre el pelo de Noiret (un corte “de tazón” de aire medieval) y el de la propia Varda (Truffaut lo señalará en su reseña). La principal instrucción de Varda a Monfort y Noiret fue que no actuaran de manera “natural”. Ella buscaba una abstracción en esos personajes, de los que no llegaremos a conocer sus nombres ni sus trabajos, que son como arquetipos de una “pareja intelectual”, que hablan con frases pausadas, teatrales y no realistas, que parecen leídas (*«quería que la pareja fuera algo completamente abstracto, un hombre y una mujer sin nombre, y no quería un diálogo realista, así que escribí un diálogo teatral»*, dijo la directora).

En contraste, el resto del reparto serían hombres, mujeres y niños de La Pointe Courte, familias de pescadores que “interpretarían” ante la cámara sus vidas reales, o una ficción inspirada directamente en sus vidas reales. No se trata de un documental, pero



Philippe Noiret y Silvia Monfort en *La Pointe Courte* (1955).

las relaciones y los problemas son auténticos. Entre los “personajes”, Varda incorporó ya unos cuantos gatos, que iban a ser una de sus señas de identidad.

La película se rodó en La Pointe Courte en verano de 1954, entre el 10 de agosto y el 30 de septiembre, en un precioso blanco y negro. En contra de lo que podemos creer, no hubo “improvisación”, todas las tomas estaban diseñadas antes del rodaje, aprovechando el conocimiento del lugar y las semanas pasadas preparando la película, observando a los habitantes y hablando con la gente. El presupuesto no permitía filmar con sonido directo, así que toda la película se rodó sin sonido, y los diálogos se grabarían y

añadirían después. Una cosa por la otra: eso permitió a Varda mover la cámara con mayor libertad, pudiendo hacer tomas largas y amplios travellings, con gran profundidad de campo, sin tener que estar pendiente del sonido. Sí que se grabaron, por separado, sonidos de ambiente para incluirlos posteriormente en la banda sonora. Monfort y Noiret, actores profesionales, se mantuvieron fieles al guión, pero los locales, claro, no siempre, así que las desviaciones fueron anotadas para recrearlas posteriormente en el doblaje, que se hizo en París por otras personas (no obstante, se siguen notando discrepancias entre imagen y sonido, además de miradas de reojo a la cámara).



La Pointe Courte (1955).

En *Las playas de Agnès*, Varda reveló que un plano del final, cuando la pareja parisina camina por un callejón para irse del pueblo, se rodó en el patio de su casa de París, cuando detectó en el montaje que le faltaba ese plano. También que, antes del rodaje, filmó unas secuencias de prueba, con sus amigos Pierrot y Souzou haciendo los futuros papeles de Noiret y Monfort. Pierrot murió de cáncer antes de que se terminara la película, que le está dedicada.

La directora incorporó un evento real, las “justas” náuticas de Saint-Louis en Sète, una especie de torneo que se celebra en el Cadre Royal, en el que los “paladines” se enfrentan

con pértigas a bordo de barcas (una tradición que se remonta a 1743). En el film, este gozoso festejo, rematado después por un baile, se convierte en una catarsis que une a los locales y a los visitantes en una empresa común.

Para sacar algo en claro de todo lo filmado (diez horas de metraje), Agnès Varda necesitaba un colaborador experto para el montaje... y preferiblemente alguien que aceptara trabajar en “cooperativa” (o sea, sin cobrar de momento). Los Vilardebó le sugirieron el nombre de Alain Resnais. En esta época, Resnais (1922-2014) ya acumulaba una considerable experiencia como guio-

nista, montador y director. Tenía estudios profesionales de cine en el IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques). Aún no había realizado su primer largo, pero había dirigido una veintena de cortometrajes, montado una decena y escrito un par. Claro, aún faltaba un poco para que llegaran sus grandes obras maestras: *Noche y niebla* (1956), *Hiroshima mon amour* (1959), *El año pasado en Marienbad* (1961), *Muriel* (1963), *Providence* (1977), *Mi tío de América* (1980), etcétera.

Seguro que Resnais se sentiría “honrado” de poder trabajar gratis, con una novata, en un proyecto cuasi amateur, sin presupuesto ni perspectivas... pero inicialmente rechazó ese gran “honor”. Según algunas interpretaciones, no quiso implicarse porque sintió que ese proyecto estaba demasiado cerca de sus propias inquietudes. Pero sí se ofreció a dar unas nociones de montaje a Varda, para que supiera por dónde empezar. Lo primero era numerar y etiquetar todas las tomas, lo que entonces se hacía a mano, con un rotulador y la ayuda de un *sincronizador*. Tras recibir el tutorial, Varda se dedicó de manera minuciosa a la tarea (un trabajo de monje, pensó). Etiquetó 10.000 metros de película en diez días, un logro que impresionó a Resnais. Admirando el talento, la entrega, la paciencia y la concentración de Varda, finalmente aceptó montar la película, con la colaboración de Anne Sarraute (luego montadora de *Hiroshima mon amour* de Resnais y *El mundo sin sol* de Jacques-Yves Cousteau). La ayudante era hija de la escritora Nathalie Sarraute (1900-1999), que luego sería amiga de Varda y a quien ésta dedicaría *Sin techo ni ley*. Después, Varda contó la anécdota de que Resnais aceptó trabajar sin cobrar, pero que a las cinco de la tarde terminaba su turno («*gratis, sí; horas extras, no*»).

Delpine Bénézet dedica un capítulo de su libro *The Cinema of Agnès Varda: Resistance and Eclecticism* (ed. Wallflower Press, 2014) a explorar en detalle la contribución de Resnais al film y las relaciones y paralelismos entre la película de Varda y las del

director. Les remito a ello. Varda había rodado sin “guardar la ropa”, sin planos alternativos, sin previsiones para “cubrirse”, y Resnais respetó el estilo y ritmo de lo filmado por la directora (Varda: «*era una película radical que debía montarse de manera radical, pero con elegancia, y eso hizo*»). Además de su colaboración en la película, Resnais orientó a Varda para descubrir todo el mundo del cine que ella ignoraba. Por ejemplo, él podía comparar algunas imágenes de la película con *La tierra tiembla* (La terra trema, 1948) de Luchino Visconti, con Rossellini o con los primeros filmes de Antonioni... y ella no sabía de qué demonios le estaba hablando. Así que Resnais la llevó a la Cinémathèque Française, le descubrió a Murnau, Renoir, Mankiewicz, Dreyer (Varda: «*realmente descubrí el cine a los veintiséis, mientras montaba mi película*»).

No menos importante: una tarde de finales de 1954 o principios de 1955, Resnais invitó a Varda a su casa, y allí había otros seis jóvenes locuaces, fumadores y que hablaban sin parar sobre películas: Claude Chabrol, Jean-Claude Brialy, Éric Rohmer (Jean-Marie Scherer), Jean-Luc Godard, François Truffaut y Jacques Doniol-Valcroze. La plana mayor de los críticos y editores de *Cahiers du Cinéma*, que asombraron a la recién llegada con su conocimiento enciclopédico del cine («*yo era una anomalía, me sentía pequeña e ignorante, la única mujer entre los chicos de Cahiers*»). Pero más tarde, cuando siguió tratando con ellos, se dio cuenta de una diferencia esencial: sus influencias eran películas, mientras que las de Varda eran pinturas, libros... la vida.

Volviendo al proceso de montaje de *La Pointe Courte*, todo el sonido, como hemos dicho, se añadió en la fase de edición, dado que no se había rodado con sonido directo. Una decisión intrigante, según señala Delphine Bénézet, es que todos los diálogos entre Monfort y Noiret fueron grabados y mezclados como si siempre estuvieran a la misma distancia de la cámara, tanto si se trataba de un primer plano como si les veía-



Cartel del Festival de Cannes 2019, homenaje a *La Pointe Courte* y a Varda.

mos desde lejos, de frente o de espaldas. La música original de la película fue compuesta por Pierre Barbaud (1911-1990), compositor de vanguardia y pionero de la música electrónica que volvería a colaborar con Varda en el largo *Las criaturas*. Barbaud compuso una partitura para un trío de clarinetes. Luego, los dos lo recordaron de manera opuesta: Barbaud dijo que Varda le había pedido un pastiche de Scarlatti (?) pero él no quiso hacerlo, y Varda que ella le había pedido el trío de clarinetes... La música original se vio complementada con el uso de “aires locales”, como la orquesta verbenera que cierra el film, reflejando una vez más el concepto dual de la película.

La Pointe Courte no podía distribuirse comercialmente, porque se había rodado sin el sello del CNC. Tampoco parecía algo por lo que los distribuidores se fueran a matar, era una obra muy poco corriente. Por indicación de Resnais, Varda la mostró primero al influyente André Bazin, fundador de *Cahiers*, que se convirtió en

principal paladín del film, y luego la “distribución” fue tan artesana como la propia obra. En mayo de 1955, Varda alquiló un cine en Cannes y proyectó su película a la vez que tenía lugar el Festival (pero no en él), invitando a críticos y figuras del cine. Jean de Baroncelli escribió una reseña elogiosa en *Le Monde*, saludando el film como el primero de un cine futuro de libertad artística: «*demuestra que, para la generación de la señorita Varda, el cine se ha convertido en una forma de expresión como la pluma o el pincel... Tendremos los poemas, ensayos, historias y memorias cinematográficas. El cine ya no será una pesada maquinaria de entretenimiento, sino un espejo en el que los temperamentos y estilos más diversos podrán reflejarse*». Asombra leer hoy estas palabras, por su lucidez y por lo mucho que anticipan de la futura carrera de Varda.

Un mes más tarde, *La Pointe Courte* se estrenó en el Cinéma du Panthéon, un cine del Barrio Latino de París cuyo dueño era Pierre Braunberger, productor de algunos cortometrajes de Resnais. En enero de 1956, se proyectó en el Studio Parnasse, en programa doble con el corto documental *À propos de Nice* (1930) de Jean Vigo. Hubo un *fórum* en el que participaron Marguerite Duras, Chris Marker, Nathalie Sarraute y François Truffaut, entre otros. No todo fueron parabienes, la crítica de Truffaut fue tibia, elogiando la inteligencia del film, pero criticando los planos “demasiado compuestos” (años después, reconoció que había sido injusto con la película). En todo caso, como ha resumido Kelley Conway, para tratarse de una película que nunca tuvo un estreno ni una distribución tradicional, despertó mucha atención, en su mayor parte positiva.

Pero luego se quedó un poco al margen del “relato” establecido de la *Nouvelle Vague*, que consagró a tres películas de 1959, cuatro años posteriores, como las inaugurales de la ola: *Los 400 golpes* (Truffaut), *Hi-*

roshima mon amour (Resnais) y *Al final de la escapada* (Godard). Varda fue ignorada o, peor aún, llamada la “madre” o la “abuela” de la ola, cuando tenía la misma edad que la media de los *cahieristas*. En 1965, sin embargo, el respetado historiador del cine Georges Sadoul estableció que *La Pointe Courte* (1955) era, ciertamente, la primera película de la *Nouvelle Vague*. Como reconocimiento definitivo, el cartel del Festival de Cannes de 2019 se basa en una preciosa imagen del rodaje del film, con Agnès Varda subida sobre la espalda de un técnico, en lo alto de una plataforma. También, por desgracia, era un reconocimiento póstumo: el festival se celebró en mayo de 2019 y ella había fallecido el 29 de marzo.

En *Las playas de Agnès* (2008) y en el cuarto episodio de su serie *Agnès de ci de là Varda* (2011), la directora vuelve a Le Pointe Courte y nos la muestra en esa actualidad. Se reencuentra con algunos de sus “personajes”, como el joven “Raphaël”, ahora un señor mayor, con las calles y casas y con unas “justas” que se conservan, aunque ahora las barcas sean de motor.

En 2013, la película fue restaurada por la Cineteca de Bolonia en asociación con Ciné-Tamaris. La tarea se realizó en el laboratorio L'Immagine Ritrovata, escaneando el negativo original de 35 mm en 4K, con el etalonaje supervisado por la propia Agnès Varda, recuperando toda la belleza fotográfica del blanco y negro original. De esa restauración procede la primorosa copia que podemos ver hoy día, editada en Blu-Ray por Avalon en su gloriosa caja dedicada a Varda (a la que nos referiremos a menudo).

En 2023, se publicó un libro con una selección de las fotografías de Agnès Varda tomadas en *La Pointe Courte* y que inspiraron el film, actualmente conservadas por el Instituto de Fotografía de Francia y que habían sido objeto de una exposición en los Encuentros de Arles: *La Pointe Courte: Des photographies au film* (ed. Delpire, 2023).

ENTRE LOS CASTILLOS Y LA COSTA

Después de *Le Pointe Courte*, Varda ya era una *cinéaste*, pero tuvo que volver a trabajar como fotógrafa para ganarse la vida. Volvió al TNP y al Festival de Aviñón. En 1957, consiguió un encargo, por invitación del gobierno chino, para visitar el gran país asiático como fotógrafa, con un grupo de dignatarios franceses. En esa época, muy pocos extranjeros podían visitar China, y ella tuvo la ocasión de recorrerla durante dos meses con su Leica, de norte a sur y del campo a las grandes ciudades. Evidentemente, no pudo ir a su aire, se trataba de un viaje guiado y controlado por las autoridades. En 2012, hizo en Beijing una exposición de sus fotografías de China. Algunas de ellas se pueden ver en <https://www.chinafile.com/beautiful-little-cats>.

Volviendo a su incipiente carrera en el cine, Alain Resnais la convenció de que sería bueno aceptar algún “encargo” para “establecerse”. El productor Pierre Braunberger,

que había producido varios cortos de Resnais, le ofreció realizar un documental sobre los castillos del valle del Loira para la Office National du Tourisme. Al principio, la propuesta le resultó casi ofensiva: después de haber rodado un largometraje de prestigio, ¿sólo le ofrecían un corto documental sobre un tema que ni siquiera le interesaba? A ella le gustaba el arte Románico y consideraba “decadentes” los castillos del Loira. Pero entendió el aspecto pragmático: un encargo bien hecho demostraría a los productores que podía rodar dentro de un plazo y un presupuesto, le permitiría conocer gente y entrar en el “sistema” (como ella misma dijo luego). En esta época, los cortos tenían salida comercial en Francia, porque solían proyectarse junto a los largometrajes y un porcentaje de la recaudación del programa (corto+largo) tenía que ir al cortometraje.

Ô saisons, ô châteaux (1957) tomó su título de un poema de Rimbaud. Varda la rodó en el otoño de 1957, para evitar la temporada más turística. Fue su primera película en color, se encontró un tiempo inusualmente cálido y soleado y descubrió que le encantaba la ribera del Loira.

El 99,9 % de los cineastas habría comenzado una película sobre los castillos del Loira con la imagen de... un castillo del Loira. Varda no, ella empieza mostrando unos barrenderos que recogen hojas en un parque. Los títulos de crédito están ilustrados con una miscelánea de imágenes de señales, rótulos y carteles con la palabra *CHÂTEAU*, entre ellos la marquesina de un cine. Luego sí aparecen castillos. Pero, según el cálculo de la propia autora (que no he comprobado reloj en mano), en los veintidós minutos del film hay sólo siete minutos de castillos y quince de otras cosas (trabajadores, árboles, frutas, gatos). No obstante, señaló que la película es bastante “didáctica” en materia de historia y arquitectura y consideró que había cumplido el encargo como una alumna aplicada de la escuela de arte del Louvre.

El documental recorre, en orden histórico, los castillos de Langeais, Montrichard, Lo-



ches, Chinon, Talcy, Amboise, Blois, Chenonceaux, Azay-le-Rideau, Chambord, Valençay, Villandry y la Pagode de Chanteloup, para terminar con Les Folies Siffait, una excentricidad construida como ruinas (que arruinaron a su propietario). Hay una doble narración en *off*. Por una parte, Danièle Delorme habla sobre los castillos y su historia, con una chispeante mezcla de información erudita, anécdotas y elementos chocantes. Por otra parte, Antoine Bourseiller recita fragmentos de poemas de Pierre de Ronsard, Clément Marot, François Villon y Charles d'Orléans. El film nos muestra lo esencial, pero también señala lo curioso y le busca un poco las vueltas con ironía (desde el origen de la dinastía Plantagenet hasta que la reina Claudia de Francia daría nombre a una ciruela). En varios castillos, aparecen modelos con vestidos de alta costura representando de manera anacrónica a las aristócratas de la época. En uno, se muestra antes un modelo recorrible del castillo. En otro, vemos un pintor aficionado pintando el paisaje-con-castillo. Sobre otro, se revela que tiene 365 habitaciones que sólo han sido habitadas por las sucesivas generaciones de guardianes. Pero, además, Varda se fija en personas, árboles y gatos. La película está llena de juegos visuales y de palabras, unas digresiones que anticipan mucho sobre la futura obra de la directora. Un ejemplo: muestra un indicador de carretera *VEUVES* (viudas) y a continuación dos mujeres mayores saliendo de una tienda. Al hablar del castillo de Blois, inserta un clip del clásico mudo *El asesinato del Duque de Guisa* (*L'assassinat du Duc de Guise*, 1908) de André Calmettes y Charles Le Bargy, que tuvo música original pionera de Camille Saint-Saëns. Hablando de música, la banda sonora original, en clave de *jazz*, fue compuesta por André Hodeir, al frente del Jazz Groupe de París (no está editada en disco, que yo haya encontrado).

Ô saisons, ô châteaux fue seleccionada para la sección oficial en competición (cortometrajes) del Festival de Cannes, celebrado en mayo de 1958. También se mostró,

fuera de concurso, en el Festival de Tours. Y se proyectó en los cines franceses como complemento de *Bourgeois gentilhomme* (1958), adaptación de la obra de Molière dirigida por Jean Meyer. En el número de junio de 1958 de *Cahiers du Cinéma*, François Truffaut publicó una crítica entusiasta («tiene fantasía, gusto, inteligencia, intuición y sensibilidad, cinco virtudes que nunca deberían faltar en el cine»). Ha sido restaurada y digitalizada por Les Films de la Pleiade.

[Breve paréntesis para asuntos personales de Agnès Varda. Entre ir y volver al Loira, había empezado una relación con el actor Antoine Bourseiller, al que había conocido en el TNP, que puso voz al corto de los castillos y haría un papel memorable en *Cléo de 5 a 7*. A la vuelta del Loira, Varda supo que estaba embarazada de la que sería su primera hija, Rosalie, que nacería el 28 de mayo de 1958. En la biografía de Carrie Rickey encontrarán más detalles, pero el caso es que Varda rompió con Bourseiller y Rosalie fue registrada únicamente como hija de ella y con su apellido, sin reconocer a su padre biológico (Bourseiller). Pero la ruptura también fue peculiar, porque luego él llevaba a su hija al parque los domingos y más tarde

Varda le dio un maravilloso papel en *Cléo*. Otro giro de guión: en el Festival de Tours de 1958, Varda conoció a un tal Jacques Demy. En 1959 empezaron a vivir juntos, se casaron en 1962 y seguirían unidos hasta la muerte de él en 1990, con una breve separación en los años 80. Demy adoptó a Rosalie Varda, luego Varda-Demy, y ambos tuvieron otro hijo, Mathieu Demy, nacido en 1972].

Después de haber realizado con éxito un encargo, Varda tuvo la oportunidad de hacer una película personal. Desde la Cinemateca Belga le llamó su director, Jacques Ledoux (cuyo rostro conocemos por haber interpretado después a un científico en *La Jetée* de Chris Marker. Le dio la pista de que podía presentarse a su festival de cine experimental, que ese año iba a ser parte de la Expo 58 de Bruselas (con motivo de la cual se erigiría el icónico Atomium, pero ésa es otra historia).

L'Opéra-Mouffe (1958), se subtitula *Libreta de notas filmadas en la Calle Mouffetard de París por una mujer embarazada en 1958*. La Calle Mouffetard, popularmente conocida como La Mouffe, está en el Distrito V de París. Como indica un rótulo, cae detrás del Panteón y discurre entre las iglesias de Saint Etienne du Mont y Saint Médard. Lo más des-





L'Opéra-Mouffe (1958).

tacado es su mercado callejero. La película empieza mostrando una mujer desnuda, sentada de espaldas, rodeada de un decorado teatral pintado (un velo que se retira). Luego vemos el perfil del vientre de la embarazada y de ahí pasamos a la imagen de una calabaza en el mercado de alimentación. Aparecen rótulos a modo de capítulos, que dividen el film en diez secciones, pero la película parece dejarse llevar por una libre asociación de ideas, en el marco de la Calle Mouffetard. En palabras de Delphine Bénézet, es un ensayo experimental entre lo etnográfico y lo surrealista. Hay imágenes tomadas de la realidad y otras creadas (la paloma en la pecera). Hay mujeres hablando en la calle, una pareja de amantes, niños con máscaras, escaparates, casquería, vende-

dores, transeúntes, borrachos, indigentes. Hay actores profesionales (como Dorothee Blanck, que interpreta a la mujer de la pareja de amantes, o Bourseiller). Pero la mayoría es gente de la calle. Rostros endurecidos que dan testimonio de vidas difíciles, en lo más crudo del invierno. Y el film termina con la secuencia surrealista (o no) de una mujer embarazada comiendo flores...

No es un "ensayo" sobre el embarazo. Ese tema aparece más o menos en cuatro capítulos del film, el comienzo y los titulados *De la grossesse*, *Des angoisses* y *Des envies*, pero esos bloques no guardan ninguna continuidad, aunque pueda haber resonancias o paralelismos entre los segmentos. Tampoco parece que partiera de un guión cerrado. La fotografía, en blanco y negro, está firmada por Sacha Vierny, pero parece que

Vierny sólo estuvo los primeros días, luego siguió Varda prácticamente sola. Cada mañana se instalaba en la Rue Mouffetard, con la cámara y una silla plegable, como un puesto más del mercado, y empezaba a rodar. Según explicó la directora, la idea de la película es que una puede sentirse feliz y esperanzada por su embarazo, y al mismo tiempo ser consciente de la miseria y la desesperación, que eran omnipresentes en la Calle Mouffetard. En una entrevista posterior, Varda señaló que no creía que existieran los documentales "objetivos": aunque dejaras quince cámaras rodando solas durante cinco años, luego el montaje sería subjetivo. Para ella, esta película era un "documental subjetivo", hecho desde su mirada de mujer embarazada.

El título de *L'Opéra-Mouffe* parece un juego de palabras con *Opéra bouffe* (ópera bufa). Como "ópera", la música es muy importante, y más cuando no hay diálogos, narración ni sonido directo. Varda trabajó por primera vez con el gran Georges Delerue, uno de los más prolíficos y mejores compositores del cine francés, que colaboró con los directores de la *Nouvelle Vague* y desarrollaría una prestigiosa carrera tanto en Europa como en Estados Unidos. En esta película, su partitura es casi de "cine mudo", pues no hay otro sonido en el film, e incluye fragmentos cantados que funcionan como "coro" que comenta la acción. Aparte de escucharla en la propia película, existe un EP editado sólo en descarga digital por Disques Cinemusique, con tres pistas (casi doce minutos en total), y hay una breve *suite* (2:38 minutos) en el recopilatorio *Le Cinéma De Georges Delerue* (CD: Universal Music France 531 263-0).

L'Opéra-Mouffe se presentó en 1958 en la segunda edición del Festival EXPRMNTL de Bruselas (no es errata, se escribe así), creado por Jacques Ledoux, donde recibió el Premio de la Federación Internacional de Cine Clubs. Consiguió distribución en Estados Unidos. Fue restaurada en 2014 por Ciné-Tamaris en el laboratorio Eclair, a partir de una copia digital en 2K escaneada del negativo original

de 35 mm, con el etalonaje supervisado por Agnès Varda y el sonido restaurado por L. E. Diapason. Se incluye en la caja de Blu-Ray editada por Avalon.

La Oficina de Turismo había quedado tan contenta con *Ô saisons, ô châteaux*, que encargó a Agnès Varda un nuevo cortometraje documental, esta vez sobre la Costa Azul. El productor era Anatole Dauman (Argos-Films), que había producido *Noche y niebla* (1954) de Alain Resnais y luego produciría grandes títulos de Resnais, Godard, Schlöndorff, Wenders y otros. En la segunda película de su carrera por la que le pagarían, Varda pudo contar con bastantes medios: ocho semanas de rodaje (de mediados de agosto a mediados de octubre de 1958), fotografía en Eastmancolor de Quinto Albicocco, cámaras de 35 mm y hasta raíles para el trávelin.

Con *Du côté de la côte* (1958), dedicada a André Bazin, Varda quiso hacer un “ensayo sobre el turismo”. ¿Por qué la gente va a la Costa Azul? Los títulos de crédito están ilustrados por preciosos carteles tipo *Belle Époque* de Cannes, Antibes, Saint-Tropez, Menton. Desde el principio, la narración en *off* nos aclara que el propósito de la película no es filmar a los locales (al contrario que en *Le Pointe Courte* o *L'Opéra-Mouffe*). Lo que le interesa es la multitud, los turistas, los forasteros que multiplican en verano la población fija de Niza, Cannes o Saint-Tropez. Se remonta a los “primeros turistas” como la princesa romana Cornelia Salonina o el cardenal Mauricio de Saboya, pasando por la ruta de las diligencias de Calais a Niza en el siglo XVIII, dieciséis días de viaje una de cuyas 107 paradas era Cannes, o las estan-

cias de Zola, Nietzsche y Colette, hasta los turistas actuales, con sus toallas, sombrillas y bañadores de colores. Según explicó Varda: *«La idea era que la gente busca un cierto edén, al que tiene derecho, porque está cansada. Y no es culpa suya que el edén que se les ofrece en la costa sea falso. Pero, en cualquier caso, este falso edén remite a una idea más grande del Edén, a la idea del descanso, que es una idea hermosa, una idea básica»*.

La película evita la “postal” turística, aunque no deja de mostrar la belleza de la Costa Azul. Pero tampoco mira a los turistas por encima del hombro, ni con desprecio elitista de “viajera”, sino con humor y comprensión. Como en la película del Loira, sin dejar de cumplir el “encargo”, nos ofrece una visión irónica y personal, un *collage* de imágenes e



Du côté de la côte (1958).

ideas en torno a la Costa Azul. El propio título ya es un juego de palabras (*côté de la côte*) y también, quizás, un guiño a Proust (*Du côté de chez Swann*). La narración en *off* juega con dos voces, una masculina (Roger Coggio) y otra femenina (Anne Olivier) que va puntuando lo que dice la otra. Incluye imágenes de archivo de Brigitte Bardot y Sophia Loren, para señalar que los turistas no pueden conocer a BB ni a Loren, pero sí pueden tomar algo en Saint-Tropez o en Cannes. También muestra hoteles, campings, gatos, muñecas, rótulos, árboles, cementerios y al portero de un hotel fantasma. Y varios carteles con la palabra EDÉN, el motivo recurrente del film.

El gran Georges Delerue volvió a encargarse de la banda sonora. En otra de las muchas bromas del film, la canción de los créditos está en italiano (*"Nizza la piu bella"*). La variada y vibrante partitura está editada en un EP de cinco cortes (descarga digital: Disques CinéMusique).

Du côté de la côte participó a concurso en el Festival de Tours (el "Cannes de los cortos") en diciembre de 1958, con muy buena acogida. [Como hemos adelantado, en este festival Varda conoció a Jacques Demy, que concurría al festival con su corto *Le bel indifférent*]. Se proyectó en los cines como "telonera" de *Hiroshima mon amour* de Resnais, también producida por Dauman, llegando así a un público muy amplio. En 2015, se ha restaurado por Ciné-Tamaris en el laboratorio Eclair, a partir de un escaneo en 2K del negativo original en 35 mm, con etalonaje supervisado por Varda y restauración sonora de L. E. Diapason. Podemos verlo en la caja de Avalon.

Ahora entramos casi en el terreno de la leyenda. Se supone que, a la vez que rodaba *Du côté de la côte*, Varda convenció al productor Anatole Dauman para rodar un contrapunto satírico, *La cocotte d'azur* (1958), otro juego de palabras, esta vez con *cocotte* ("cortesana", digamos), que trataría sobre las mujeres "mantenidas" en la Costa Azul. Al parecer, a Dauman le espantó el corto. Tras algún tira y afloja, Varda lo abandonó



Varda, Anna Karina y Jean-Luc Godard en el rodaje de *Les fiancés du Pont MacDonald* (1961).

en manos del productor. En sus memorias, la directora afirmó que, para ella, esa película *no existe*. No la incluyó en su filmografía oficial, no está editada en ninguna de las recopilaciones de sus cortos y, que yo sepa, es imposible de ver hoy día. Así pues, es el título más enigmático de Varda.

Una secuela posterior y más afortunada fue un libro: *La côte d'azur* (Editions du Tempes, 1961), un hermoso foto-libro que recoge imágenes de la película, junto con textos ampliados y diverso material documental. Yo sólo he visto algunas reproducciones, es un libro muy difícil (y caro) de encontrar hoy día.

En torno a 1959-1960, Agnès Varda escribió un guión titulado *La Mélangite*, que no llegaría a realizar. El título era un juego de palabras entre *mélange* y *meningitis*. Trataba sobre un personaje, Valentin, que sería interpretado por cinco actores diferentes, encarnando distintos aspectos emocionales y edades (soy uno y soy muchos, ya saben). La acción iría de Sète a Venecia, donde Valentin conocería a una mujer misteriosa, Stella,

que luego desaparecería y él se pasaría una década buscándola... Calificada por Varda como un "western psicológico", el film saltaría en el tiempo y en el espacio, entre la realidad y los sueños, y estaría rodado en color. En fin, era un proyecto muy ambicioso y que habría resultado muy caro. Hubo productores que se interesaron, como Dauman (Argos Films), Truffaut (Les Films du Carosse) y Pierre Braunberger (Les Films des Pleiades), pero se salía de sus posibles y hablaron de buscar un coproductor italiano. Por entonces, Rome-Paris Films (Georges de Beauregard y Carlo Ponti) estaban produciendo *Lola* (1961) de Jacques Demy. Pero no cuajó nada. Parece que Varda llegó a rodar una secuencia en Sète por su cuenta, pero no hay evidencia de que se conserve. No sería una película "inacabada", como dicen algunas filmografías, sino un proyecto no realizado.

Beauregard le sugirió hacer, en lugar de la prohibitiva *La Mélangite*, una película "pequeña y barata" en blanco y negro. Ésta sería *Cléo de 5 a 7* (1962), una de sus obras maestras, sobre la que volveremos enseguida... Después



Jean-Luc Godard (sin gafas) en *Les fiancés du Pont MacDonald* (1961).

de ella, Varda volvió a intentar poner en pie *La Mélangite* y también una vida de George Sand. Ninguna de las dos llegaría a existir.

Retrocedemos a un momento antes de *Cléo*, al curioso cortometraje *Les fiancés du Pont MacDonald* (1961), subtítulo *Méfiez-vous des lunettes noires* (*Cuidado con las gafas oscuras*). Este corto existe de dos formas. Existe de manera independiente, como un corto en sí mismo, y así podemos verlo en la caja de Avalon. Y existe también como parte de *Cléo de 5 a 7*, como la película-dentro-de-la-película que la protagonista ve en un cine y que sirve de respiro cómico para su dramática situación. Su punto de partida es una broma privada: Varda quería mostrar los ojos de Jean-Luc Godard, a la sazón amigo suyo, que siempre los ocultaba tras unas gafas de sol: «Él accedió a rodar esta pequeña historia sobre gafas, donde tiene que quitárselas, y así pudimos ver sus hermosos ojos, esos ojos grandes de Buster Keaton».

El corto dura cinco minutos y está rodado en blanco y negro, sin sonido directo ni

diálogos, con el mismo equipo técnico de *Cléo*; es como una película de cine mudo, sobre el ritmo sincopado de una improvisación al piano de Michel Legrand. Dos enamorados (Anna Karina y Jean-Luc Godard) se despiden en el Puente MacDonald de París. Él se pone unas gafas de sol, y desde ese momento lo ve todo “negro”: ella, vestida de negro, se cae y es golpeada por el chorro de una manguera (manejada por Eddie Constantine), muere y es recogida por un coche fúnebre (el de pompas fúnebres es Sami Frey y el conductor Georges de Beauregard). Desolado, el joven compra una corona a una florista (Danièle Delorme) y un pañuelo a un vendedor (Yves Robert). Hasta que se da cuenta de que las gafas negras son la causa de toda esa tristeza... Se las quita, y se repite la despedida, pero ahora Anna lleva un luminoso vestido blanco, se encuentra con un marinero (Alan Scott de *Lola*) y un enfermero (Jean-Claude Brialy). Los amantes se reúnen felices y él tira las gafas de sol al Sena... Es un gracioso “divertimento” y un homenaje al cine mudo y a Buster Keaton.

TRES POR EL PASADO, TRES POR EL PRESENTE, TRES POR EL FUTURO

A través de Jacques Demy, Agnès Varda conoció a Georges de Beauregard, que había producido *Lola* (1961) y antes *Al final de la escapada* (1959), y fue una figura esencial para el despegue de la *Nouvelle Vague*. Pueden verle interpretando al conductor del coche fúnebre y la ambulancia en *Les fiancés du Pont MacDonald* y aparece como personaje, interpretado por Bruno Dreyfurst en *Nouvelle Vague* (2025) de Richard Linklater. Los productores Beauregard y Carlo Ponti, asociados en Rome Paris Films, le ofrecieron a Varda la posibilidad de hacer un segundo largometraje, pero tenía que ser algo pequeño y barato, nada como *La Mélangite*. ¿Tenía alguna idea? Sí, y esa idea se convertiría en su obra maestra, *Cléo de 5 a 7* (*Cléo de 5 à 7*, 1962).

“Pequeño y barato” significaba rodar en París, en escenarios naturales, en blanco y negro y sin estrellas (lo que venía siendo la quintaesencia de la *Nouvelle Vague*). Al pensar en una historia, Varda asoció París con el miedo, que concretó en algo tan actual entonces (y que lo sigue siendo) como el miedo al cáncer. Concibió el personaje de Cléo, una mujer joven, bella y narcisista, que tendrá que hacer un “viaje” físico y emocional cuando se enfrente a un posible diagnóstico médico fatal. Varda decidió que la historia ocurriría en un solo día, pero ni siquiera durante el día entero, sino en dos horas, en tiempo real, de 5 a 7 (en rigor, sería hora y media, de 5:00 a 6:30). Tan real como el tiempo, sería el desplazamiento por París, que puede seguirse en un mapa que se incluyó en el libro del guión, publicado por Gallimard en 1962 y reeditado en 2023.

Para el papel protagonista, que está en pantalla durante la práctica totalidad del film (salvo un par de “apartes” de personajes secundarios), Varda eligió a Corinne Marchand, que había hecho una breve, pero deslumbrante aparición en *Lola* como una bailarina del cabaret Eldorado. Para el papel

del soldado al que conoce al final de su “viaje”, contó con Antoine Bourseiller, antigua relación y padre de su hija Rosalie, que había leído en *off* los poemas de *Ô saisons, ô châteaux* y había aparecido en *L'Opéra-Mouffe*. La veterana Dominique Davray sería Angèle, ayudante personal de Cléo y una figura entre amiga y madre. Dorothee Blanck, vista en *L'Opéra-Mouffe* y *Lola*, sería Dorothee, amiga de Cléo. Y el español José Luis de Vilallonga sería el amante rico, elegante, ocupado y escasamente comprensivo. Recordarán que el aristócrata y escritor Vilallonga actuó en medio centenar de películas, incluyendo *Desayuno con diamantes*, *Darling*, *Giulietta de los espíritus* y *Patrimonio nacional*. Por otra parte, en el corto insertado, *Les fiancés du Pont MacDonald*, que Cléo y Dorothee ven desde la cabina de proyección de un cine, aparecen Jean-Luc Godard, Anna Karina, Eddie Constantine, Danièle Delorme, etcétera. En la versión del corto incluida en la película, se omiten las apariciones de Georges de Beauregard como conductor del coche fúnebre y la ambulancia.

Varda contó con el gran director de fotografía Jean Rabier, que luego trabajaría con Demy en *La Bahía de los Ángeles* y *Los paraguas de Cherburgo* y en incontables filmes de Chabrol. La película se rodó en un espléndido blanco y negro. Sólo se filmó en color la escena inicial, la lectura de las cartas del Tarot, porque Varda creía que esas cartas son algo imaginario, mientras que la “realidad” del film es en blanco y negro. La directora también “heredó” dos colaboradores claves de Demy en *Lola* (y en su carrera futura): el diseñador de producción Bernard Evein y el compositor Michel Legrand. Con Legrand, Varda ya había “colaborado” en *Lola*, pues ella escribió las letras de la canción de Lola, compuesta por Legrand.

[Michel Legrand (1932-2019) fue uno de los grandes compositores de música de cine, franceses o no, y el colaborador más importante en toda la carrera de Jacques Demy. Como sus compatriotas Maurice Jarre y Georges Delerue, trabajó con éxito tanto en

Europa como en Estados Unidos. En su carrera, compuso más de 200 bandas sonoras para cine y televisión. En Europa, aparte de Demy, trabajó con Varda, Godard, Losey, Leclouch y un largo etcétera, hasta los dibujos animados de *Érase una vez el hombre* y sus secuelas. Con *El caso Thomas Crown* (1968), por la que ganó su primer Oscar, a la mejor canción, comenzó una carrera americana que incluiría sendos Oscar por *Verano del 42* (1972) y *Yentl* (1983), y una película menor, pero por cuyo tema principal tengo debilidad, *El otro lado de la medianoche* (1977). Legrand no se dedicó sólo al cine, fue un músico polifacético, con numerosos trabajos en el jazz, la canción (como cantante y arreglista) y la música clásica (dos conciertos, dos óperas y ballets)].

Michel Legrand compuso la partitura original de la película (y del corto *Les fiancés*) y también las cuatro canciones, con letra de

Agnès Varda, que canta Corinne Marchand: *La Belle Putain*, *La Menteuse*, *La Joueuse* y sobre todo la hermosa *Sans Toi*. Las canciones se editaron en su día en disco (EP: Philips 432596) y actualmente se pueden encontrar en el recopilatorio *Le cinéma de Michel Legrand: Nouvelle Vague* (Universal France 983 957-9). Aunque no estaba previsto inicialmente, cuando Varda vio a Legrand ensayando las canciones con Marchand, se le ocurrió que interpretara el personaje de “Bob”, el compositor que se presenta en casa de Cléo con el letrista “Plumitif” (el futuro guionista y director Serge Korber), y protagoniza una enloquecida escena cómica, que adquiere un súbito dramatismo cuando Cléo canta en primer plano *Sans Toi* (de manera no realista, acompañada por una orquesta, además del piano de Bob). Esa canción, además, marca la separación entre las dos partes de la historia.

TRAJETS DE CLÉO

1. Cartomancienne
2. Café “ça va ça vient”
3. Chez Françoise (cinéma)
4. Taxi
5. Rue du Pont Neuf
6. Samarcande
7. Pont Neuf
8. Rue Soufflot
9. Embouteillage
10. Rue Marianne
11. Rue de Condé
12. Rue de Valenciennes
13. Rue Sappho
14. Rue Vavin
15. Bd Raspail
16. Maison de Cléo (R. Rue Moyenne)
17. Bonne Soirée
18. Forain
19. Restaurant La Paix
20. Rue Delambre
21. Forain
22. Académie de Sculpture
23. Passage du Départ
24. Rue du Départ
25. Consigne gare du Maine
26. Bd Edgar Quinet
27. Cinéma Delambre
28. Café Dôme
29. Taxis
30. Bd Raspail
31. Av. du Parc de Montsouris
32. Parc de Montsouris
33. Fin tout fait
34. Jeux d'enfants
35. Pont (ligne de Sceaux)
36. Escaliers
37. Cascade
38. Piscine nuptiale
39. Début du trajet en bus
40. Arrêt du bus 21, dans le film arrêté du bus 67
41. Rue de Rungis
42. Arrêt Rungis
43. Rue Robillot
44. Arrêt St Anne
45. Arrêt Vaucluse
46. Arrêt 67 (Place d'Italie)
47. Bd de l'Hôpital
48. Hôtel de la Salpêtrière
49. Banc final



Mapa del recorrido de Cléo en Cléo de 5 a 7 (1962).



Corinne Marchand en *Cléo de 5 a 7* (1962)..

La película se rodó en mayo de 1961. La acción ocurre, concretamente, el día 21 de junio, el solsticio y principio del verano, el día más largo del año. En la película especifican que es martes (Angèle le dice a Cléo que no puede estrenar un sombrero, porque es martes), aunque en realidad el 21 de junio de 1961 sería miércoles (sí fue martes el de 1960); lo tomamos como licencia. El presupuesto era modesto, pero estaba dentro de lo normal para la *Nouvelle Vague* (al cambio, unos 65.000 euros de la época, de haber existido los euros entonces, sin contar inflación). Varda pudo contar con un equipo profesional pagado. La cámara de Varda y Jean Rabier sigue a Cléo en su recorrido preciso de hora y media, en tiempo real. Si Cléo tiene que bajar diez escalones, baja diez escalones, si hay que dar quince pasos para cruzar el patio, da quince pasos. Hay algunos interiores (la casa de la echadora de cartas, dos cafeterías, una tienda de sombreros, la casa de Cléo, una academia de escultura, un

cine), pero sobre todo el escenario son las calles de París, que recorreremos a pie, en taxi, en autobús y en descapotable. El “viaje” de Cléo se ha comparado a veces con los de la señora Dalloway (Virginia Woolf) y Leopold Bloom (*Ulyses* de James Joyce).

Una incidencia del rodaje, que se le quedó clavada para siempre a Varda, ocurrió precisamente en el plano final. En el montaje, se dio cuenta de que se veía, por detrás de los personajes, un trozo de los raíles del tréve-lin. Convenció a los productores para repetir la escena, pero ninguna de las nuevas tomas alcanzó la calidad emocional de la original, así que dejó ésta con el fallo, que realmente hay que estar muy atento para ver. Hoy se habría podido arreglar fácilmente con un retoque digital, pero hay que elogiar que Varda no cayera en esa tentación, al restaurar la película digitalmente en 2012, y dejara ese “fallo”.

Cléo de 5 a 7 se estrenó en Francia el 11 de abril de 1962, con críticas excelentes y un



Michel Legrand y Corinne Marchand en *Cléo de 5 a 7* (1962).



Corinne Marchand en *Cléo de 5 a 7* (1962).

éxito de público considerable, para no tratarse de un film “comercial”: más de medio millón de espectadores en Francia en su primera vuelta. Fue elegida para la Sección Oficial del Festival de Cannes, celebrado en mayo de 1962, todo un espaldarazo, aunque no ganara ningún premio. La Palma de Oro fue para la olvidada película brasileña *O pagador de promessas* de Anselmo Duarte. Varda asistió al festival acompañada de Jacques Demy, quien aprovechó el evento para buscar financiación para *Los paraguas de Cherburgo*, con la productora Mag Bodard. No lo consiguió (de momento), pero la estancia en Cannes (y Niza y Montecarlo) inspiró a Demy *La Bahía de los Ángeles*. Por otra parte, Mag Bodard produciría tres años después la siguiente película de Varda, *La felicidad* (*Le bonheur*, 1965). *Cléo* fue seleccionada también para la sección informativa,

fuera de concurso, del Festival de Venecia, en agosto de 1962. Y ganó el Prix Méliès, del sindicato francés de críticos de cine, a la mejor película francesa.

Coincidiendo con su estreno, se publicaron dos libros. Por un lado, una “fotonovela”, con imágenes y diálogos del film (ed. Festival Films, 1962), Por otro, el guión con información adicional y fotografías de la producción de Liliane de Kermadec (ed. Gallimard, 1962, reeditado en 2023). La película tuvo también una amplia y exitosa distribución internacional. En España, se estrenó el 27 de noviembre de 1963, distribuida por Radio Films. Es curioso que, en el cartel español, Michel LeGrand aparezca como segundo protagonista, debajo de Corinne Marchand y encima de Dorothée Blanck.

Un aspecto que nos toca de cerca: Kelley Conway dedica gran parte de un capítulo de

su libro (Agnès Varda, ed. University of Illinois Press, 2015) a rastrear el papel decisivo que tuvo la entonces nueva cultura de los *ciné-clubs* en la recepción de *Cléo de 5 a 7*. Los clubs habían jugado un papel en los años 20, pero después de la guerra renacieron con fuerza. Según los datos de Conway, en 1962 había unos 500 cine clubs en Francia, con un número estimado de 200.000 socios. En 1961, proyectaron unas 6.000 películas y 10.000 cortometrajes (entendemos el dato como sesiones, no como títulos diferentes). Los cine clubs abrieron el debate y fomentaron la participación de un nuevo público, más culto e interesado en el cine como arte. A través de foros y cuestionarios, se creó una conversación que sirvió de gran apoyo a películas como *Cléo...* Y aquí estamos ahora nosotros, siguiendo con ello en nuestro Cine Club.



Corinne Marchand y Dorothee Blanck en *Cléo de 5 a 7* (1962).

Desde su estreno y su paso por los *ciné-clubs*, el aprecio y valoración de la película no han hecho más que crecer. En la prestigiosa, muy comentada y no exenta de polémica lista de *Sight & Sound* de 2022, en la que ganó *Jeanne Dielman*, elaborada mediante una macroencuesta entre críticos, *Cléo de 5 a 7* figura en el número 14 de las mejores películas de todos los tiempos. Lo llamativo es que ha escalado hasta ese lugar desde un puesto 289 (en 2002) y 207 (en 2012), certificando que cada vez está mejor valorada y también que existe una mayor apertura del canon. Por si tienen curiosidad, las otras cuatro películas de Varda que figuran entre las 250 primeras son *Los espigadores y la espigadora* (67), *Sin techo ni ley* (101) y *La felicidad* (152). Todas las veremos en nuestro ciclo. En la misma encuesta, pero

entre directores, que encabeza *2001: Una odisea del espacio*, los resultados son distintos, entre las 100 primeras, figura *Cléo* en el puesto 52 y *Sin techo ni ley* en el 41.

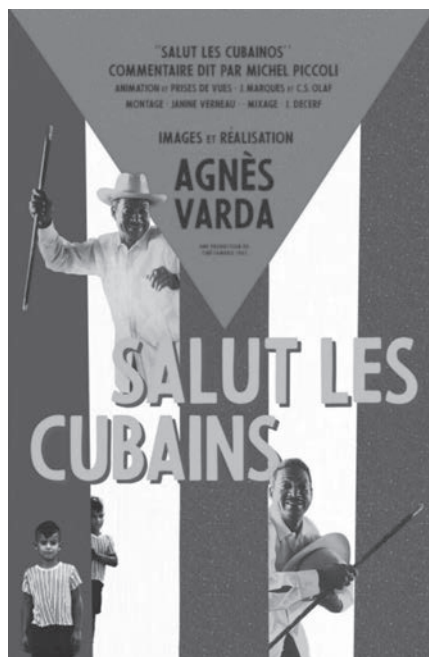
A finales de los 80, Madonna contactó con Agnès Varda con la idea de protagonizar un *remake* de *Cléo*. Pero el proyecto no cuajó, según explicaron en 1993 en una entrevista televisada (incluida en el excelente Blu-Ray de A Contracorriente), porque la productora exigía un guión cerrado y Varda quería rodarla de manera más libre. Quizá sea mejor así. En 2012, *Cléo* fue restaurada digitalmente, a partir de un escaneo en 2K del negativo original, por el CNC y los laboratorios Digimage, en un proceso supervisado por Agnès Varda. De ahí procede la copia impecable que podemos ver hoy día.

LA BRILLANTEZ DE LOS FUGACES VERANOS

En 1962, Agnès Varda recibió una invitación del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) para visitar Cuba. Su amigo Chris Marker ya había estado allí el año anterior, rodando el documental *¡Cuba sí!* (1961). Ella se fue con su Leica y volvió con 4.000 fotografías. Para organizar todo ese material, montó el documental *Salut les Cubains* (1963), un cortometraje de treinta minutos en blanco y negro que se compone, en su mayor parte, de imágenes fijas.

Salut les Cubains empieza con las únicas filmaciones en movimiento, que muestran una exposición fotográfica celebrada en París en junio de 1963: *Cuba: 10 Años de Revolución* (los diez años se cuentan desde 1953, el asalto al Cuartel Moncada). En torno a la exposición, hay personas interesadas, intelectuales, músicos cubanos (suena “*Guan-tanamera*”), vemos a Alain Resnais con una cámara... y fugazmente a la propia Varda. Creo que fue la primera vez que mostró su cara en una película suya. El resto del corto es un montaje realizado a partir de las fotografías de Varda, con la voz en *off* de Michel Piccoli y de la directora (una narración a dos voces, como en *Du côté de la côte*). La frase recurrente de Varda es «*Salut...*». Saludos a las mujeres, los trabajadores, las estudiantes, etcétera. Aparece Fidel Castro, por supuesto, y otros líderes, pero la película es un retrato colectivo de Cuba en un momento primigenio de ilusión y esperanza: la caña de azúcar, patria o muerte, las mujeres cubanas, los estudiantes voluntarios de las brigadas de alfabetización, el barco Granma, los escritores, arquitectos y artistas, la cineasta Sarita Gómez...

Este retrato no se presenta como algo solemne. Varda pudo fotografiar a Fidel Castro. Pero no hay discursos y no falta la ironía, como cuando se habla de la omnipresencia de las barbas: rebeldes, de artista o de funcionario, pero sobre todo de algodón de azúcar... Si bien se trata de fotos fijas, hay



unas pequeñas “animaciones” con series de imágenes, por ejemplo, un homenaje al músico Benny Moré (fallecido en 1963, antes de que se terminara el montaje). Como la Leica no permitía sacar fotos seguidas (tenían que pasar unos segundos entre una y otra), «*en lugar de reconstruir un movimiento continuo filmando imágenes muy cercanas en el tiempo, solo pude reconstruir una continuidad tambaleante que le da al film el ritmo del chachachá, del bolero, del danzón y del guaguancó*».

Es una película que hay que situar en su momento, el de la libertad, la esperanza y la ilusión. La Revolución había triunfado hacia cuatro años y nadie sabía lo que iba a ocurrir después. Para Varda, la Revolución Cubana fue lírica, al ritmo de la conga, y su película pretendía ser un homenaje a esa Cuba. *Salut les Cubains* se estrenó en Francia el 26 de noviembre de 1963. En 1964, se presentó en el Festival de Leipzig (ganó la Paloma de Plata) y en la muestra de Documentales del Festival de Venecia (Medalla de Bronce). En

2014, fue restaurada por Ciné-Tamaris en los laboratorios Eclair, a partir de un escaneo en 2K del negativo original en 35 mm, con el etalonaje supervisado por Varda y el sonido restaurado por L. E. Diapason. Hoy podemos verla en la caja de Blu-Rays de Avalon.

El guión de *La felicidad* (*Le bonheur*, 1965), tercer largometraje de ficción de Agnès Varda, fue escrito en tiempo récord. Un viernes, la productora Mag Bodard le comunicó que el CNC le había denegado un anticipo para el proyecto de *Les créatures*. El plazo para presentar otro guión terminaba el siguiente martes. Inmediatamente, impulsada por la ira, se puso a escribir *Le bonheur*. «*Nunca había pensado en esa película hasta ese día*», dijo después. Escribió frenéticamente todo el fin de semana, mientras Jacques Demy iba pasando a limpio su indescifrable caligrafía. El lunes por la mañana, lo mecanografiaron y sacaron las copias en una multicopista. Presentaron la solicitud, el CNC concedió la ayuda, y la película se rodó con la misma rapidez («*como la vívida brillantez de nuestros fugaces veranos*», en palabras de Varda).

Para el papel protagonista, el feliz carpintero François, Varda eligió a Jean-Claude Drouot, actor de origen belga, con experiencia teatral, que a la sazón era popular por la serie de televisión *Thierry la Fronde* (1963). Pero lo más curioso del reparto es que para su esposa Thérèse y sus hijos eligió a la verdadera esposa del actor (Claire Drouot) y sus verdaderos hijos (Olivier y Sandrine Drouot), que nunca habían actuado en el cine ni volverían a hacerlo. La directora había visto a toda la familia junta en una portada de *Marie Claire*, como la imagen misma de la felicidad. La deslumbrante Marie-France Boyer, que interpretaría a Émilie (la “otra” del “feliz” triángulo) tenía experiencia en televisión y luego se haría famosa por la serie *Quentin Durward* (1971); después desarrollaría una segunda carrera como escritora de no ficción (temas de viajes e históricos). Y Marc Eyraud (Joseph, tío de François) era un actor

ya veterano y que tendría una larga carrera.

Le bonheur está situada y se rodó principalmente en Fontenay-aux-Roses (Departamento de los Altos del Sena, al suroeste de París), en Vincennes (Valle del Marne, al este de París), en la propia París y en los ríos y bosques cercanos. Se rodó de manera rápida, pero discontinua, para captar el cambio de las estaciones, el paso del verano al otoño, entre julio y noviembre de 1964. Este fue el primer largometraje en color de Agnès Varda. La brillante fotografía, de Jean Rabier y Claude Beausoleil (un apellido de lo más adecuado), de colores saturados y luz abundante, se inspiró en los pintores impresionistas y también en las imágenes idealizadas de revistas como *Marie Claire*. El contraste entre ese brillo visual y el trasfondo de la historia (al menos, en una de las posibles interpretaciones) hizo que Varda definiera su película como «*un melocotón maduro de verano con un gusano dentro*».

La película se estrenó en Francia en febrero de 1965, calificada para mayores de 18 años. Tuvo bastante éxito, que se repitió en su distribución internacional. En España, no se llegó a estrenar en los cines en su día, tuvo un tardío “estreno” el 21 de agosto de 1975. En marzo de 1965, ganó el Premio Louis Delluc, que el año anterior había ganado *Los paraguas de Cherburgo*. En junio-julio de 1965, se presentó en la Sección Oficial del Festival de Berlín, ganando el Oso de Plata - Premio Especial del Jurado, junto a *Repulsión* de Polanski. Ese año, el Oso de Oro se lo llevó *Alphaville* de Godard. Hay que señalar que la película tuvo en Alemania un título mucho más largo y explícito: *Glück aus dem Blickwinkel des Mannes*, que se traduciría por *La felicidad desde el punto de vista del hombre*, lo que ofrece una buena pista para su interpretación.

A pesar del éxito y los premios, *La felicidad* fue y sigue siendo un film muy controvertido. Para Rebecca J. DeRoo (*Agnès Varda between Film, Photography, and Art*, ed. University of California Press, 2018), es la película más incomprendida de la directora,



La felicidad (1965).

criticada por sus temas supuestamente antifeministas y por su opacidad. Marie-France Boyer recordó que, en su día, muchas personas quedaron horrorizadas por su aparente inmoralidad. Las discusiones se han mantenido durante los sesenta años transcurridos desde su estreno. Claire Johnston, historiadora feminista del cine, consideró la película reaccionaria y retrógrada, un retroceso para la mujer en el cine. En cambio, la gran directora Chantal Akerman dijo: «*La idea es extraordinaria: un amor vale lo mismo que otro, una persona puede ser reemplazada por otra; para mí es la película más antiromántica que existe*». En tiempos más recientes, Sandy Flitterman-Lewis ha afirmado que es una película profundamente feminista. La propia Varda se salió por la tangente de manera irónica, diciendo que ella era

feminista, pero que para otras feministas nunca era *lo bastante* feminista... La crítica y estudiosa Jenny Chamarette la ha calificado como «*una película de terror envuelta en girasoles, una diatriba feminista feroz interpretada al ritmo de una balada romántica*». ¿Cómo es posible semejante división de opiniones sobre una misma obra? Pues porque la película admite dos posibles interpretaciones, sin tomar partido explícitamente por ninguna, así que la polémica queda garantizada para siempre.

Le bonheur fue restaurada digitalmente en 2014 por Ciné-Tamaris, en el laboratorio Eclair, a partir de un escaneo en 2K del negativo original en 35 mm, con etalonaje supervisado por Agnès Varda y sonido restaurado por L.E. Diapason. Esa copia es la que podemos ver en la caja de Avalon.

A continuación, Agnès Varda hizo un pequeño encargo, un breve documental para la serie *Chroniques de France* (1964-1978), un programa de televisión producido por Pathé Cinéma y patrocinado por el Ministerio de Asuntos Exteriores francés para difundir la imagen de Francia en el mundo. El segmento de Varda, *Les enfants du Musée*, un corto en blanco y negro de siete minutos, formó parte del cuarto programa, junto a otros reportajes de Jacques Baratier (*Mannequins de Paris*), Charles Brabant (*Le Havre et Paris coule la Seine*) y Étienne Lalou (*Regards sur le cancer*).

El corto *Les enfants du Musée* empieza con un niño en patinete que cruza un puente sobre el Sena, atraviesa la Place de l'Étoile y el jardín de las Tullerías, hasta llegar al Louvre. En el Museo asistimos a un taller para niños



Agnès Varda en el rodaje de *La felicidad* (1965). Al fondo, Marie-France Boyer.

de hasta 15 años, en el que juegan y aprenden a pintar, esculpir y modelar, con una aplicación y una concentración que nos admiran. Algunos hablan a la cámara, explicando sus creaciones. Al final, la voz en *off* de Varda comenta: «Ni siquiera tienen quince años. Vienen aquí los jueves por la tarde, después de clase. Buscan expresarse, conocerse a sí mismos y descubrir su vocación. Puede que algunos pierdan el interés por las artes, pero su mirada es ya la mirada de un artista». Esta preciosa miniatura se puede encontrar en YouTube.

El proyecto inicial de lo que terminaría siendo *Elsa la Rose* (1965) era un poco diferente. La idea era hacer dos cortometrajes documentales “cruzados” sobre Louis Aragon y Elsa Triolet, uno de Jacques Demy y otro de Agnès Varda, que relatarían, respectivamente, su infancia y juventud, desde el punto de vista del otro, hasta su encuentro en 1928. El plan parecía inspirarse en la *Oeuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon* (Robert Laffont, 1964), una recopilación de las obras completas de ambos. Louis Aragon (1897-1982) era un prestigioso poeta y novelista, comunista resistente y una de las voces más destacadas del surrealismo. Elsa Triolet (1896-1970), nacida

en Rusia como Ella Yuryevna Kagan, era escritora y traductora y fue la primera mujer que ganó el Premio Goncourt (en 1944, por *Le premier accroc coûte deux cents francs*, reunión de cuatro novelas cortas, publicada en español por Plaza & Janés en 1974 en una recopilación del Goncourt). Había tenido una relación con el poeta Mayakovski y en 1918 se había mudado a París con su primer marido, el oficial Adré Triolet. Desde que se conocieron (1928) hasta la muerte de ella (1970) permanecieron juntos; se casaron en 1939. Elsa fue la “musa” e inspiración de muchos poemas de Aragon, destacando el poemario *Los ojos de Elsa* (1942). Para Aragon, «un hombre no tiene nada mejor, ni



Les enfants du Musée (1965).

más puro, ni más digno de ser perpetuado que su amor».

Pero Demy abandonó el proyecto, bien porque le intimidaran las figuras de Aragon y Triolet, bien porque tuviera otras prioridades. Entonces, Varda le dio la vuelta a la premisa, para contar su relación, su amor, su vida en común y su mutua inspiración, para lo que contó con la plena colaboración de los interesados. La película, un corto de veinte minutos en blanco y negro, combina filmaciones actuales de Aragon y Triolet (hay muchos primeros planos de ella), la voz de Elsa, los poemas de Aragon (recitados por Michel Piccoli), imágenes de archivo, fotografías y recreaciones. Por ejemplo, reconstruye el momento clave en que se conocieron, el 5 de noviembre de 1928, en el café La Coupoule de París, frecuentado por artistas e intelectuales. Varda repite tres veces la entrada de Elsa (la Elsa actual), atravesando las puertas batientes del café (utilizará un recurso similar para su propio encuentro con su tío en *Oncle Yanco*). Varda no limita a Elsa a su papel de “musa”, sino que pone en valor su figura como escritora y creadora (Aragon: «No la mujer que imagino, sino la mujer que imagina, que ha dado vida a los sueños y a personajes entre los que he vivido durante un cuarto de siglo»). Agnès Varda pregunta a Elsa si todos esos poemas la hacen sentirse amada, y ella responde: «No, no son lo que me hace sentir amada. No es la poesía. Es lo demás. Es la vida».

Elsa la Rose se estrenó en televisión (ORTF) el 23 de octubre de 1966. Ha sido restaurada en 2015 por Ciné-Tamaris en el laboratorio Eclair, a partir de un escaneo digital en 2K del negativo original en 16 mm, con etalonaje supervisado por Agnès Varda y restauración del sonido por L.E. Diapason. Esta copia restaurada está en la caja de Avalon.

La siguiente entrada en la filmografía de Agnès Varda, *Christmas Carole* (1966) suele figurar como “inacabada”, lo cual es demasiado optimista. Considerando que sólo



Louis Aragon y Elsa Triolet en *Elsa la Rose* (1965).

llegaron a existir cinco minutos, parece más preciso considerarla "proyecto no realizado". No se sabe mucho sobre de qué habría tratado. Las fuentes hablan de una versión

muy libre de *A Christmas Carol* de Dickens, con jóvenes contemporáneos. Lo más recordado es que uno de los jóvenes intérpretes iba a ser un aspirante a actor, que se gana-

ba la vida (entre otras cosas) como canguro de Rosalie Varda-Demy y que respondía al nombre de Gérard Depardieu. De haberse realizado, habría sido su primer trabajo en el cine. Para intentar conseguir financiación, Varda rodó una secuencia de prueba, con tres jóvenes actores: Depardieu, Francis Merle y la montadora Hélène Viard. La secuencia se restauró en 2021 por Ciné-Tamaris con L'Image Retrouvée y Eclair Classics, sobre un escaneo en 4K del negativo original en 35 mm. Podemos verla como extra en algunas ediciones y se encuentra en YouTube.

La verdad es que no sacamos mucho en claro de la secuencia. Vemos a los tres jóvenes (Depardieu, Merle y Viard) deambulando por las calles de París, hablando de trabajos y dinero, haciendo muecas frente a una cartelera de un film de Jerry Lewis, luego por la noche con luces de Navidad, pidiendo dinero a los transeúntes mientras comentan lo absurdo del capitalismo, el sentido de hacer regalos y el concepto de familia. Varda no encontró productores y la película no se hizo.

LA ISLA Y ELLOS

Las criaturas (Les créatures, 1965) fue el primer tropiezo serio en la carrera de Agnès Varda, una producción de Mag Bodard con dos grandes estrellas (Catherine Deneuve y Michel Piccoli), mezcla de drama y supuesta fantasía o ciencia ficción, que no consiguió interesar a casi nadie y fracasó crítica y comercialmente.

Y el caso es que empieza bien. Una pareja (Deneuve y Piccoli) en un coche blanco descapotable. Ella le pide que no corra tanto, él le dice que disfruta conduciendo rápido porque eso le hace pensar deprisa. Vemos un plano aéreo de la costa (isla de Noirmoutier) y una llamativa construcción entre faro y fortaleza (la Tour Plantier). Oímos un ruido de choque y vemos el coche estrellado contra un árbol... Tiempo después, Edgar Piccoli (Michel Piccoli) y su esposa Mylène (Catherine Deneuve) viven aislados en un caserón ale-



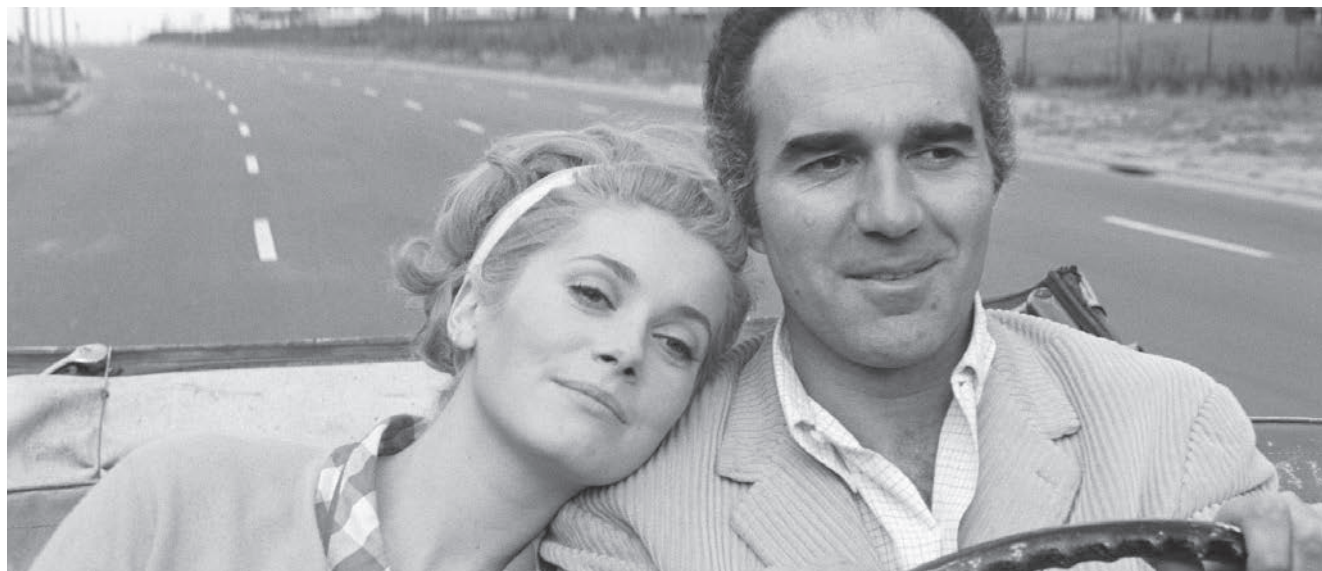
jado del pueblo, en la isla de Noirmoutier. Él tiene una cicatriz vertical en la frente, como recuerdo del accidente, y ella ha perdido el habla y se comunica escribiendo en una li-

bre. Para los locales, son personajes extraños, motivo de comentarios, como la pareja de *Le Pointe Courte*. Pasan algunas cosas raras, incluyendo la muerte de un gato. Edgar se implica en un enredo con unos vendedores ambulantes de sábanas (!), Max (Pierre Danny) y Pierre (Louis Falavigna), con los que primero se pelea, sin motivo aparente, y luego colabora en un allanamiento de morada. Unos pequeños discos metálicos producen alteraciones en los personajes, plasmadas mediante un virado al rojo (violencia) o al rosa (amor): por ejemplo, la dueña del hotel (Eva Dahlbeck) muestra un súbito comportamiento lascivo, lo que irrita a su enamorado, el doctor Desteau (Bernard Lajarrige).

Pero también puede ser que todo esto ocurra únicamente en la imaginación de Edgar, que está escribiendo una novela de ciencia ficción mientras acompaña a la embarazada Mylène. Porque, en una conversación con un caballo (!), él revela que está creando una historia sobre un hombre que controla a la gente por control remoto. Y aquí llega el gran giro de la película, tan arriesgado como (en mi opinión) fallido.

Edgar entra en contacto con otro personaje misterioso, ermitaño y megalómano, Ducasse (Lucien Bodard), que habita en el torreón que vimos al principio (la Tour Plantier). Y resulta que Ducasse tiene un tablero de juego, en cuyas casillas están representados todos los personajes de la película (las “criaturas”), como figuras de ajedrez. Edgar y Ducasse se enfrentan en un “juego” con reglas un tanto aleatorias, monitores, dispositivos y clavijas, en el que se juega el destino de esos personajes... En fin, siento decirlo, pero todo esto resulta un tanto ridículo y no funciona como drama, como alegoría, ni mucho menos como ciencia ficción. Varda explicó que se trataba de un juego, de la vieja fantasía de intervenir en la vida de las personas y ejercer un poder sobre ellas. También de una reflexión sobre la creación artística y la relación entre realidad, imaginación y ficción.

Les créatures se rodó entre septiembre y octubre de 1965, en la isla de Noirmoutier, en la costa occidental de Francia, cerca de Nantes, donde Varda y Demy habían adquirido una segunda residencia, antiguo molino. La excelente fotografía en blanco



Catherine Deneuve y Michel Piccoli en *Las criaturas* (1966).



Michel Piccoli y Catherine Deneuve en *Las criaturas* (1966).

y negro (William Lubtchansky, Willy Kurant y Jean Orjollet) plasma muy bien el lugar. Por ejemplo, hay una hermosa secuencia al principio, en la que Edgar se queda voluntariamente atrapado en una plataforma elevada, mientras sube y baja la marea que sumerge el camino (Passage du Gois) que une la isla con el continente (la subida y bajada de la marea se muestran en imagen acelerada). Varda ya había contado con la voz de Michel Piccoli en *Salut les Cubains* y *Elsa la Rose*, y por primera vez pudo trabajar con la totalidad del actor (repetirían después en *Las cien y una noches*). Podríamos decir que Catherine Deneuve era amiga de la familia, tras su colaboración con Jacques Demy. Y otro guiño fue la presencia de Nino Castelnuovo (protagonista de *Los paraguas de Cherburgo*) en un breve papel de chulito, muy alejado de su personaje en el film de Demy. Para la banda sonora, Varda volvió a contar con Pierre Barbaud (*Le Pointe Courte*). Su partitura, que yo sepa, no ha llegado a editarse en disco. Se utiliza también la pieza *Sound the Trumpet* de Henry Purcell.

La película se estrenó en París en septiembre de 1966. La reacción crítica fue más bien de hostilidad e incomprensión y comercialmente no funcionó, a pesar de sus dos estrellas. Fue seleccionada para el Festival de Venecia de 1966, donde desconcertó al público (pero no en el buen sentido). Henri Langlois, mandamás de la Cinémathèque Française la elogió públicamente, pero fue de los pocos. *Las criaturas* llegó a los cines españoles el 26 de agosto de 1968...

Años después, como veremos en *Las playas de Agnès*, la fallida película sería el centro de una instalación sobre ese “fracaso”, en la que se mostraron tiras de celuloide del film en una “cabaña del fracaso”, en el marco de la exposición “*Lille et elle*” en la Fundación Cartier de París (2006). *Les créatures* fue restaurada en 2020 por Ciné-Tamaris y el CNC, a partir del negativo original en 35 mm, ya sin Varda. Está incluida en la caja de Avalon.

En 1967, Agnès Varda y Jacques Demy decidieron participar en un documental colectivo sobre la guerra de Vietnam, *Loin du Vietnam* (1967), *Lejos de Vietnam*. El principal promo-

tor era Chris Marker y entre los participantes estaban también Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch y Alain Resnais. Demy abandonó el proyecto, sin llegar a rodar nada, cuando sus colegas desestimaron su propuesta (era un episodio con un soldado americano-puertorriqueño y una prostituta vietnamita). Por su parte, Varda hizo un segmento sobre una mujer francesa que mezclaba en su delirio una demolición en su barrio con el bombardeo de Hanoi. El episodio de Varda sí que llegó a rodarse, pero Marker lo eliminó del montaje final. Únicamente tomó algunos planos sueltos, que usó para rellenar el resto de la película. No sabemos cuáles son, pero hay un plano de dos niños vietnamitas mirando asustados al exterior desde una ventana, con un gato abrazado, que me hace pensar que podría ser suyo (por el gato). También se han mencionado unos planos de vietnamitas reparando unos diques, que se rodaron en un campo cerca de París. No obstante, aunque su episodio fuera cortado, el nombre de Varda aparece en los títulos de crédito (en los créditos aparecen todos los participantes, sin especificar su función).

El objetivo de los creadores del documental, según proclama un rótulo al principio, era «*afirmar, mediante el ejercicio de su oficio, su solidaridad con el pueblo vietnamita en lucha contra la agresión*». Con una didáctica voz en off, muestra el despliegue del ejército estadounidense, la resistencia del Vietcong, la devastación, las víctimas de la guerra, las manifestaciones a favor y en contra, un discurso del General Westmoreland, un monólogo de Godard y hasta una intervención de Fidel Castro... El caso es que no queda nada que podamos identificar como obra de Agnès Varda. No parece que su segmento se conserve en su forma original (ni ella misma pudo verlo montado), de manera que habría que considerarlo un “film perdido”, como tantas obras del cine mudo. Así pues, *Loín de Vietnam* se sitúa fuera de nuestro estudio. Se puede encontrar en YouTube.

AMÉRICA

En 1967, Agnès Varda y Jacques Demy se trasladaron a Los Angeles, donde él iba a preparar y rodar *Estudio de modelos* (Model Shop, 1969). Por allí andaba Michel Legrand, trabajando en la banda sonora de *El caso Thomas Crown* (The Thomas Crown Affair, 1968) de Norman Jewison. El productor Gerry Ayres ofreció a Demy un contrato con Columbia Pictures, para desarrollar el proyecto de *Model Shop*, con un presupuesto de un millón de dólares y considerable, aunque no total, libertad creativa. La vimos en el ciclo que dedicamos a Demy hace dos años.

En su estancia en Estados Unidos, Varda y Demy quedaron fascinados por el mundillo hippie, por el movimiento pro derechos civiles y contra la guerra de Vietnam, por las nuevas tendencias artísticas, la contracultura y el *underground* (irónicamente, a cambio se perderían el Mayo del 68 en París). En esta (primera) etapa americana, Varda rodó dos excelentes cortometrajes documentales, *Oncle Yanco* (1967) y *Black Panthers* (1968), y



Agnès Varda y Jean “Yanco” Varda en *Oncle Yanco* (1967).

un discutible largometraje, digamos, de ficción, *Lions Love (...and Lies)* (1969).

En noviembre de 1967, cuando ella presentó *Les créatures* en el Festival de San Francisco, el actor y futuro productor Tom Luddy le comentó que había un pintor apellidado Varda, que vivía en Sausalito, y le preguntó si podían ser parientes... Jean “Yanco” Varda había sido retratado literariamente por Henry Miller en *Varda: The Master Builder*, un texto incluido en su libro de biografías y ensayos *Remember to Remember* (ed. New Directions, 1947, publicado en español como *Recordar para recordar*, ed. Losada, 1966). Luddy arregló un encuentro entre Yanco y Agnès, y ella quedó fascinada por el personaje, por sus pinturas, por su casa flotante en la bahía y por todo el grupo que le rodeaba...

Efectivamente, Yanco compartía ascendencia griega con ella, y eran familia, aunque no era estrictamente su tío, sino primo de su padre Eugène. Jean “Yanco” Varda (1893-1971) había nacido en Esmirna (actual Izmir, en Turquía), de padres greco-franceses. De joven había vivido en París y Londres y en 1939 se mudó a Estados Unidos, afincándose en California, primero en Monterrey y luego en San Francisco. Aunque pasó por varias etapas, en su última época

practicaba un arte semiabstracto a base de collages que combinaban papel, tejidos y pintura. «*Para mí el objetivo de la pintura es hacer que la luz penetre en el material para desmaterializarla. El material es literalmente redimido*», dirá el pintor en el documental.

Agnès Varda decidió inmediatamente que tenía que filmarlo: era el “padre-artista” soñado. Tom Luddy le proporcionó una cámara de 35 mm, un operador (David Myers) y una grabadora ligera de sonido Nagra. Tres días después, estaba de vuelta en la casa-barco de Yanco, con ese pequeño equipo y acompañada de su hija Rosalie (nueve años). El corto *Oncle Yanco* (1967), dura veinte minutos, se rodó entre el 27 y el 30 de octubre de 1967 y, no sé si a pesar de su carácter casi improvisado o precisamente por él, resultó una obra absolutamente encantadora, juguetona, divertida, irreverente y muy original, sin dejar de incluir unas cuantas reflexiones sobre la vida y el arte.

Esta es la primera película de Agnès Varda en la que la directora tiene una presencia significativa en la pantalla (en *Salut les Cubains* sólo había aparecido un segundo). Empieza recreando su primer encuentro con su “tío”, con Luddy presentándola y ella



Jean "Yanco" Varda en *Oncle Yanco* (1967).

abrazando a Yanco. Pero repite la escena varias veces, en varias tomas, con la frase de él, «¿tú eres Agnès, la hija de Eugène?» en varios idiomas (francés, inglés, griego) y mostrando la claqueta, para subrayar que es una escenificación. Tras el último "primer encuentro", unos niños los enmarcan con un corazón de celofán rojo. Más adelante, en una conversación en torno a la mesa, Varda mira a la cámara y hace un gracioso gesto para cortar. De esta manera, la película incluye su propio "cómo se hizo".

Varda (Agnès) muestra la bahía de Sausalito, llena de barcos y casas flotantes, donde viven artistas, escritores, bohemios y hasta un granjero (que tiene un cerdo, patos, una cabra y gallinas). Se reivindica el carácter vital de estar junto al mar. La propia "casa" flotante de Yanco es un *collage* de plataformas y cabañas, que siempre está lleno de visitantes: jóvenes, artistas, *hippies*, vecinos, que los domingos dan una vuelta juntos en un barco de vela. La banda sonora también es un *collage* con

música de Richard Lawrence, Yannis Spanos y Albinoni.

Yanco dibuja a Agnès un árbol genealógico de su familia, representada con chapas pintadas, y ella revela que su padre nunca le explicó su origen griego. El tío le cuenta que su apellido, originalmente, era Vardas, terminado en "s", y se remonta a un tal Basilio II del siglo XII, apodado "matabúlgaros". También le muestra sus cuadros, reivindica la siesta, le habla de sus ideas sobre el arte y la vida, y abomina de la Dictadura de los Coroneles, que por



Kathleen Neal Cleaver (izquierda) en *Black Panthers* (1968).

entonces oprimía Grecia. Hay un montón de detalles encantadores, como cuando Agnès aparece con tres chapas en el jersey, alusivas a su "tío": «*He's Greek*», «*He's Great*» y «*I Like Uncle Yanco*». Luego, otras personas llevarán chapas de «*Viva Varda*», que pueden aplicarse a los dos. Yanco dice que la única manera de no sucumbir a la última humillación, que es el psicoanálisis, es navegar en un barco de vela. Que el infierno es tener que hacer lo que no quieres hacer. Y, citando a Cocteau, que la vida y la muerte son como un accidente de ferrocarril, no se pueden explicar, sólo se pueden sentir... La voz de Agnès recita al final los títulos de crédito, escritos sobre latas de celuloide, cerrando esta pequeña joya.

Uncle Yanco fue restaurada en 2013 en el laboratorio L'Imagine Ritrovata, en asociación con The Film Foundation, la Annenberg Foundation, el Los Angeles County Museum of Art y Ciné-Tamaris, sobre un escaneo digital en 2K del negativo original en 35 mm, con etalonaje supervisado por Agnès Varda. Se incluye en la caja de Avalon.

Por esta época, Varda hizo un pequeño *trabajo* no acreditado: ayudó a Jacques Demy a rodar una prueba con un posible protagonista de *Model Shop*, un desconocido actor llamado Harrison Ford. Pero los linceos de los productores no le veían mucho futuro; en su lugar, eligieron a Gary Lockwood (2001). Podemos ver un fragmento de esta prueba en *Las playas de Agnès*. Por otra parte, en 1967 Varda presentó un guión titulado *Peace and Love* a Gerry Ayres, el ejecutivo de Columbia que había reclutado a Demy. En principio, era del tipo de cosas "jóvenes" y baratas que los estudios estaban buscando: una joven estrella de televisión, para la que esperaba contratar a Sharon Tate, se enamoraba de un abogado francés activista, inspirado en Régis Debray. Tenía el apoyo de Ayres, pero la Columbia se negó a darle a Varda el derecho al montaje definitivo y la película nunca se hizo.

Según la biografía de Carrie Rickey, parece que también fue Tom Luddy quien puso a Varda sobre la pista de su siguiente do-

cumental, cuando le dijo que podía conseguirle una entrevista en la cárcel con Huey P. Newton. Newton y Bobby Seale habían fundado en 1966, en Oakland (California), el Black Panther Party, un movimiento que luchaba por los derechos de la comunidad negra. En octubre de 1967, Newton había sido detenido, acusado del asesinato de un agente de policía, con pruebas cuanto menos dudosas. Esto generó una enorme oleada de protestas, encabezadas por los Black Panthers, que reclamaron su libertad. Varda, que ya estaba al tanto de esos sucesos, saltó de inmediato ante la oportunidad. Luddy le proporcionó cámaras y un pequeño equipo, y ella se plantó en Oakland para rodar *Black Panthers* (1968), haciéndose pasar por reportera de la televisión francesa. No tenía acreditación de prensa, y ella misma produjo su película, pero se suponía que la ORTF estaría interesada en emitir después el documental. Varda pudo filmar las manifestaciones de "FREE HUEY!" ante el palacio de justicia de Oakland, en agosto de 1968, y entrevistar a algunos de los principales líderes del Black Panther Party: Huey P. Newton (en la cárcel), Bill Brent, Kathleen Neal Cleaver, Eldridge Cleaver, Stokely Carmichael...

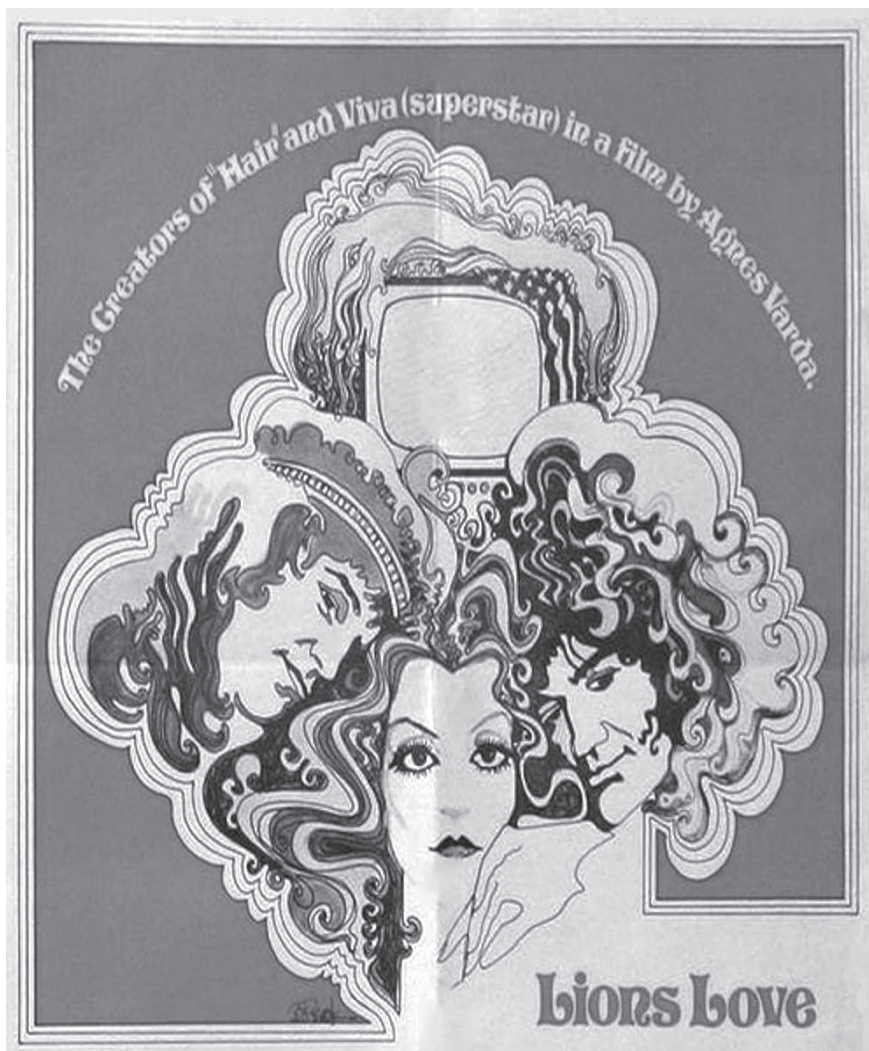
Las manifestaciones por la liberación de Newton son el hilo conductor de la película, que empieza con una festiva reunión callejera en Oakland, con música y discursos, y termina con su primera condena por homicidio en septiembre de 1968 (presentada como un claro caso de *lawfare*) y la afirmación de que la historia de los Black Panthers aún no ha terminado. [Tras dos años de apelaciones, la condena de Newton fue anulada en 1970 y fue liberado; sería asesinado en 1989, pero esa es otra historia].

La visión de los Black Panthers en el film es claramente positiva; no aparecen como fanáticos, chiflados ni terroristas, no llaman a matar a todos los blancos ni plantean ninguna locura. Nos dicen que su símbolo, la pantera negra, es un animal que no ataca, pero se defiende fieramente si es atacada. Sus líderes hablan de

manera lógica y racional. Bill Brent detalla los diez puntos de su “programa”, que incluyen cosas tan sensatas como pleno empleo, educación, sanidad, vivienda, ser juzgados por sus iguales, etcétera. Quizá la reivindicación de un referéndum de independencia de la comunidad negra no fuera tan viable. La elocuente Kathleen Cleaver subraya el carácter racional de su programa y sus explicaciones, que permite que muchos blancos puedan comprenderlos. Newton señala que en los Black Panthers las mujeres son iguales que los hombres, pueden luchar igual y ocupar los mismos puestos. Se reivindica la belleza natural del pelo afro. Stokely Carmichael explica que hay una guerra de los Estados Unidos contra la comunidad negra, que Newton es un prisionero de guerra y que tienen que luchar con todos los medios (la famosa frase de Malcolm X, «*By any means necessary*»). Se muestra el carácter organizado y paramilitar de los Black Panthers: cuero negro, boinas negras, gafas oscuras, armas. Newton explica su inspiración en la Revolución Cubana y en Mao.

Black Panthers está rodada en blanco y negro y dura media hora. Formalmente, podría ser el documental más “convencional” de Agnès Varda, en tanto que se basa en las filmaciones de las manifestaciones, las palabras de los líderes y las personas asistentes y las explicaciones de la voz en *off* de la propia Varda. El tema se trata en serio. No se recogen posturas contrarias a los Black Panthers, sólo la breve intervención, un tanto caricaturesca, de un tejano blanco que pasa por allí y que considera que los negros están “un poco furiosos” y quieren liberar a Newton, sea culpable o no.

Cuando terminó la película, con las imágenes aún calientes, Varda la envió a la ORTF. Pero la radio televisión francesa mostró ciertas dudas, considerando que su comentario era “un poco violento”. La directora aceptó que se suprimiera su voz



en *off*, siempre que se mantuviera la integridad de las palabras de los portavoces negros. Parecía que tenían un acuerdo, pero el documental nunca llegó a emitirse por TV, sin que Varda recibiera ninguna explicación. En abril de 1970, ganó un premio en el Festival de Cortometrajes de Oberhausen, en Alemania, y en diciembre de 1970 se proyectó en el Studio Parnasse de París.

Black Panthers (1968) fue restaurada en 2013 en el laboratorio L'Imagine Ritrovata, en asociación con The Film Foundation, la Annenberg Foundation y el Los Angeles County Museum of Art, a partir de un escaneo del negativo original en 16 mm, con el etalonaje supervisado por Varda. Podemos verlo en la caja de Avalon.

Sobre **Lions Love (...and Lies)** (1969), el crítico Gordon Gow (*Films and Filming*,



James Rado, Viva y Gerome Ragni en *Lions Love... and Lies* (1969).

marzo de 1970) escribió que es una película que tiene el poder de exasperar o de encantar, según la naturaleza y disposición de cada espectador... Siento decir que yo me cuento más bien entre los exasperados. Varda definió su película como un *collage*, que juega entre la realidad y la ficción, con personajes “reales” que crean una versión ficticia de sí mismos. En ese juego realidad/cine/ficción, podemos hablar de metaficción o de autoficción... o de autocomplacencia.

Varda pudo poner en pie el proyecto gracias al apoyo de Max L. Raab, productor cuasi debutante (por entonces, sólo había producido *Image of Love* de 1964), empresario textil de éxito (se le atribuye la invención del “vestido camisero”) y dueño de un cine de repertorio. Poco más tarde, Raab sería productor ejecutivo de dos películas tan importantes como *A Clockwork Orange* (1971) de Stanley Kubrick y *Walkabout* (1971) de Nicolas Roeg. *Lions Love (...and Lies)* se rodó entre febrero y abril de 1969, cuatro semanas

con los actores y otras dos de trabajo “documental”. Pero la acción se sitúa en junio de 1968, integrando acontecimientos históricos como los disparos contra Andy Warhol o el asesinato de Robert Kennedy. El escenario principal fue una casa alquilada, con piscina, en la parte alta de Los Angeles, que representaría la casa que a su vez alquilaban los personajes. Vemos al principio a un escenógrafo/decorador preparando el set, que incluye frutas falsas y plantas de plástico (una representación dentro de la representación).

Para los papeles protagonistas, tres personajes «*demasiado viejos para ser hippies y demasiado jóvenes para ser adultos*», Varda reclutó a Viva (seudónimo de Janet Susan Mary Hoffmann), etérea actriz y musa de Andy Warhol, fascinante para unos e irritante para otros, y a Gerome (Jerry) Ragni y James (Jim) Rado, actores y letristas del musical teatral *Hair* (1968), que aquí parecen un par de colgados. Los tres comparten una casa con una gran cama y piscina, en lo alto de las colinas de Los Angeles, y sueñan con triunfar en Hollywood, aunque principalmente divagan y vaguean. En la película, se llaman Viva, Jerry y Jim y comparten biografía con sus originales (Warhol y *Hair*). También aparece la cineasta independiente Shirley Clarke, haciendo de sí misma, que llega a Los Angeles para entrevistarse con un productor, para un posible proyecto que podría lanzar su carrera, y se hospeda en casa del trío. Y el crítico Carlos Clarens y el actor Eddie Constantine, igualmente como ellos mismos... Como remate, la propia Agnès Varda se muestra un par de veces tras la cámara, reflejada en un espejo, los personajes se dirigen a ella, e incluso entra en el plano para “interpretar” una escena que no le sale a Shirley Clarke... Al final, Viva lamenta que había esperado tener un guión para memorizar, y una vez más había tenido que improvisar y hacer de sí misma...

La película empieza con un fragmento de la representación, en un pequeño teatro, de la obra *The Beard*, de Michael McClure, polémica pieza dirigida por Rip Torn, que unía a los personajes de Jean Harlow (Billie Dixon) y Billy the Kid (Richard Bright), con barbas de papel, en una especie de camerino con maniquíes, escena que los protagonistas repetirán al final en una piscina sin agua ante un público de niños.

Se supone que había un guión previo, pero Varda permitió un amplio grado de improvisación, dejando a Viva, Ragni y Rado que dijeran lo que les surgiera, grabando esos diálogos más o menos recurrentes e

incorporándolos al rodaje. Todo adquiere cierto aspecto de *performance*, con juegos de palabras, sentencias, observaciones, a veces inspiradas, a veces cargantes. En una entrevista, la directora lo resumió diciendo que la película trataba sobre estrellas (las nuevas estrellas pop y la nostalgia por las estrellas del pasado), sobre hacer una película en Hollywood (problema que ella comparte con Shirley Clarke), sobre la libertad, sobre el misticismo *hippie*, sobre Hollywood (calles, bulevares, estudios, el paseo de la fama), sobre el final de la juventud, sobre los crímenes políticos (el asesinato de Robert Kennedy), sobre la televisión, sobre piscinas, sobre casas de alquiler y sobre quién debe levantarse para hacer el café (hay una larga e insufrible escena en la que los tres están en la cama y no son capaces de levantarse para desayunar).

En total, se trata de un *collage* a ratos curioso y a ratos indigesto, cuyo mayor valor hoy es como cápsula de tiempo que capturó el espíritu de esa época y ese lugar (el “Zeitgeist” que dicen los enterados) y como documental de las calles de Los Angeles. Caras y lugares.

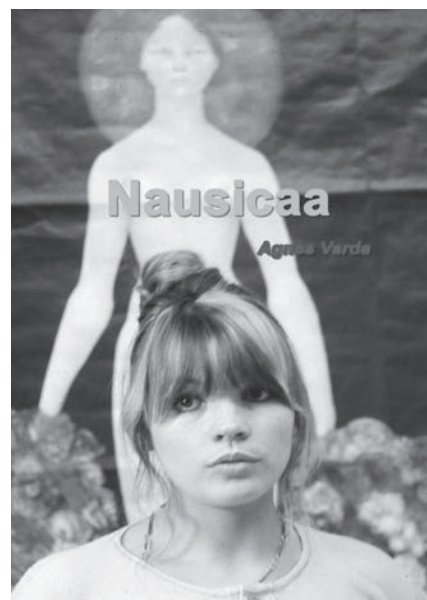
La película se presentó en el Festival de Aviñón, en Francia, el 16 de agosto de 1969, y en el de Nueva York el 20 de septiembre de 1969. Se estrenó en Francia el 9 de diciembre de 1970, y tuvo una distribución limitada en algunos países, entre los que no estuvo España. El título original era *Lions, Loves and Lies*, pero se consideró demasiado largo y explícito, así que se terminó quedando en *Lions Love*, como figura en los créditos y en los carteles. Para el DVD y BD, Varda recuperó la parte de las mentiras, quedando definitivamente en *Lions Love (...and Lies)*.

Fue restaurada en 2013 en el laboratorio L'Immagine Ritrovata, en asociación con The Film Foundation, la Annenberg Foundation, el Los Angeles County Museum of Art y Ciné-Tamaris, a partir de un escaneo en 4K del negativo original en 35 mm, con el etalonaje supervisado por Agnès Varda. Como en todas las restauraciones de esta época,

la directora agradece a Martin Scorsese y a su hija Rosalie Varda-Demy. Está incluida en el cofre de Avalon.

UN VIAJE DE OCHENTA METROS

«*Tenía una cuenta personal que saldar con Grecia*», dijo después Agnès Varda sobre su documental-ficción *Nausicaa* (1970). En verano de 1969, ella y Demy volvieron a París, a su casa de la Rue Daguerre en el Distrito XIV.



Varda recuperó un proyecto que había propuesto a la ORTF en 1967, antes de partir para California. La radiotelevisión francesa aceptó producirlo. En palabras de la directora: «*Es un dossier muy subjetivo de Grecia. Está muy politizado porque no se puede hablar de Grecia sin pensar en los Coroneles, en la opresión, en la dictadura, en la represión... e incluye algunos recuerdos de mi juventud, personajes, entrevistas con exiliados políticos griegos que vienen a decir lo que piensan*». En esencia, se trata de una búsqueda de la identidad griega, a través de los relatos. *Nausicaa* es un perso-



Léonce y Marcelle Debrossian en *Daguerréotypes* (1975).

naje de la *Odisea* («una joven que en talle y belleza igualaba a las diosas», escribe Homero), hija del rey de los Feacios Alcínoo y de la reina Arete; encuentra a Odiseo en la playa, tras su naufragio, y lo lleva ante su padre, a quien cuenta sus peripecias.

El hilo conductor de *Nausicaa* es una historia de ficción o autoficción, sobre dos jóvenes parisinas que comparten piso: Agnès (France Dougnac), estudiante de arte en la escuela del Louvre (como lo fue Varda), y Rosalie (Myriam Boyer), actriz principiante. Las chicas acogen a un exiliado griego, el periodista Michel (interpretado por el cineasta Stavros Tornos). Agnès es de ascendencia griega y quiere recuperar su conexión con esa identidad: estudia arte griego antiguo, lee la *Odisea* y busca trabajo en una agencia de viajes para ir a Grecia como guía. Pero Michael le advierte del peligro de enamorarse de «la Grecia de los turistas». Por su parte, él trabaja con una organización de apoyo a exi-

liados griegos y de oposición a la dictadura. Agnès vende libros de arte a domicilio y, en una enojosa escena, un descarado *beatnik* (Gérard Depardieu, en uno de sus primeros papeles) se los roba con el pretexto de no puede pagarlos. Esta escena aparecerá en *Las playas de Agnès*.

Sobre esta base, se engarza un *collage* de materiales heterogéneos. Por una parte, una serie de testimonios de exiliados reales: el escritor Pericles Korovessis; el economista Spiliotis Papasliopoulos, que resume toda la historia de Grecia desde la Segunda Guerra Mundial, pasando por la guerra civil (1946-1949), la democracia formal bajo tutela estadounidense, el asesinato de Grigoris Lambrakis (1963, relatado en *Z*), hasta el golpe de estado de los Coroneles del 21 de abril de 1967 y la dictadura; el estudiante exiliado Andreas Nicolopoulos; el periodista Iannis Angelopoulos, que trabaja en el exilio como empaquetador; el escritor Vassilis Vassilikos,

autor de *Z*, que habla sobre la manipulación del lenguaje por la Dictadura; el obrero metalúrgico Dimitrios Tolis; el poeta Stelios Ramfos; y otros varios. Estos testimonios se recogen en primeros planos, con los testigos hablando directamente a la cámara.

Por otra parte, se incluyen escenas “teatrales” exageradas y caricaturescas (la obra en que trabaja Rosalie), sobre tópicos griegos, desde la escultura hasta un *sirtaki* bailado frente a un telón pintado con un mar falso. Otro componente son las palabras de personas anónimas entrevistadas en la calle, en las que se contraponen la visión turística de Grecia con los (pocos) que son conscientes de la dictadura que están sufriendo. También se relatan hechos históricos, como la hazaña de dos estudiantes que derribaron una bandera nazi en la Acrópolis en 1941. Y finalmente, pero quizás lo más importante, aparece la propia Varda en el proceso de recuperar una conexión con Grecia que su padre le había ocultado. En una secuencia, su voz en *off* relata la historia de Eugène, nacido en Esmirna, estudiante de ingeniería en Montpellier, soldado en la Primera Guerra Mundial, en la que ganó una medalla y el pasaporte francés, luego ingeniero en una fábrica de armas y luego directivo y hombre de negocios...

La película utiliza música de Mikis Theodorakis, pero creo que son piezas preexistentes, no compuestas para el film, en el que aparece brevemente Maria Farandouri cantando.

Nausicaa no se llegó a emitir por la ORTF. No hubo explicación oficial, pero Varda supuso que las autoridades no querían molestar a los Coroneles, que eran compradores de los aviones Mirage franceses. Durante un tiempo se consideró una “película perdida” y en 2009 la propia Varda dijo que había desaparecido. Sin embargo, en la Filmoteca Real de Bélgica se conservaba una copia, que se había proyectado en 1971. Se pudo recuperar y en 2012 se editó en DVD dentro del cofre *Tout(e) Varda*. Creo que es la única edición

que existe por ahora, pues ha sido omitida en otras recopilaciones de la directora.

Agnès Varda nunca quiso rodar adaptaciones de novelas u obras teatrales. Sin embargo, por esta época estuvo a punto de hacer una excepción, adaptando en parte la novela *La boîte à musique* (Éditions du Seuil, 1962, nunca traducida al español, que yo sepa). Les transcribo la sinopsis de la solapa del libro: *Un hombre, en un domingo como tantos otros días, o atardeceres, cavila sobre el hecho de que su esposa ha salido, dejándolo solo con el hijo de ambos. Y de que ella regresará tarde. Frases obsesivas. Una caja de música que repite su melodía interminable e indiferentemente. La explicación se pospone para más tarde.* Varda llegó a escribir un guión, en francés e inglés, pero no encontró producción.

En agosto de 1962, cuando presentó *Cléo* en el Festival de Venecia, Varda conoció al director Bernardo Bertolucci y se hicieron amigos. Durante los años siguientes, Bertolucci, su pareja la directora Claire Peploe, Jacques Demy y Varda pasaron vacaciones juntos. En 1971, Varda ayudó a Bertolucci con el guión de *El último tango en París* (Last Tango in Paris, 1972). No se sabe con certeza cuál fue su contribución, parece que se trató principalmente de pulir la traducción al francés de los diálogos, más que de una labor de “guionista” propiamente dicha. En los créditos, figura como adaptadora de los diálogos franceses, pero Varda nunca la incluyó en su filmografía oficial. Fue una película “escandalosa” en su día, y actualmente sigue siendo controvertida, por otros motivos.

La directora encontró la inspiración para su siguiente película cerca de casa: concretamente, en un radio de 80 metros en torno a su domicilio de la Rue Daguerre. Su hijo Mathieu había nacido en 1972 y ella relacionó su necesidad de no alejarse de él con la idea de un “cordón umbilical” que se convertiría en la premisa de *Daguerreotypes* (1975): rodar dentro de lo que daba de sí el cable eléctrico de 80 metros con el que conectaría el equipo al enchufe de su casa. Le



Henri y Maria Piednoir en *Daguerreotypes* (1975).

interesaba rodar a los comerciantes y a las gentes de su propia calle, la Rue Daguerre. La televisión alemana ZDF le dio carta blanca y pudo contar con un pequeño equipo, con la directora de fotografía Nurith Aviv.

El título de *Daguerreotypes* era uno de los juegos de palabras que tanto gustaban a Varda. Por una parte, hacía referencia a los *daguerrotipos*, el procedimiento fotográfico patentado por Louis Daguerre en 1839, en el que las imágenes se captaban invertidas sobre una placa plateada, sin negativo, con un largo tiempo de exposición. Por otra parte, claro, iba por la Rue Daguerre, nombrada así en honor al fotógrafo, una calle popular del Distrito XIV de París en la que vivían Varda y Demy. Y, por otra parte, como ha documentado minuciosamente Rebecca J. DeRoo, tiene que ver con los “types”, toda una corriente de plasmación iconográfica de la “tipología” de los oficios. Eran imágenes de finales del siglo XIX y principios del XX que retrataban los pe-

tits métiers, trabajadores y artesanos en sus oficios, y que se relacionaban con la seudociencia de la Fisiognomía, que pretendía determinar el carácter de las personas por su apariencia. Al presentar a sus “personajes”, los comerciantes de la Rue Daguerre, Varda se hizo eco de esas antiguas estampas.

La película se sitúa en una época de transformación de París, impulsada por la presidencia de Georges Pompidou (1969-1974), uno de cuyos iconos era la vecina Tour Montparnasse (1973). Pero esta vez la directora no quería hacer una obra explícitamente “política”, le interesaba un enfoque cotidiano, intentando captar la forma de vivir y los gestos de los comerciantes y sus clientes. Eso sí, como algo vivo, sin caer en la trampa de la nostalgia ni la añoranza por la “vieja Francia”. Tampoco buscó las tiendas más “cuquis”, originales o turísticas, sino las tiendas a las que ella misma acudía a diario (mercería, perfumería, alimentación, pana-

dería, carnicería, peluquería). En sus propias palabras, no pretendía despertar una conciencia colectiva, sino que se trataba de «un documento sobre cierta forma de vida, en cierto año y en un cierto grupo de casas».

Daguerréotypes se emitió en Alemania por la ZDF el 24 de junio de 1975. El 14 de julio de 1975, tuvo su *premiere* francesa en una proyección al aire libre en la Rue Daguerre. Luego se emitió por otras televisiones y se presentó en algunos festivales.

En 2005, treinta años después, Varda rodó **Rue Daguerre en 2005** (2005), un corto de veinte minutos para acompañar una edición en DVD, en el que mostraba los cambios en la calle y en las personas. Tristemente, la mayor parte de los entrevistados ya no estaba, y el entorno se había gentrificado y era en gran parte irreconocible. En 2005, la panadería pertenecía a una cadena, el horno se había quedado como decorativo y había personal contratado para atender al público. Uno de los pocos que seguían allí era el empleado de ultramarinos de origen tunecino, que en 2005 vivía con su esposa y sus dos hijos. Sí, todos franceses. En fin, si comparásemos el Collado de Soria de 1975 con el actual, supongo que nos pasaría lo mismo.

La película original fue restaurada digitalmente en 2014 por Ciné-Tamaris y los laboratorios Eclair, a partir de un escaneo en 2K del negativo original en 35 mm, con etalonaje supervisado por Varda y Nurith Aviv y restauración sonora de L.E. Diapason.

MI CUERPO ES MÍO

El 5 de abril de 1971, se publicó en *Le Nouvel Observateur* el *Manifeste des 343* (Manifiesto de las 343), una declaración impulsada por Jeanne Moreau y redactada por Simone de Beauvoir que reclamaba la legalización del aborto en Francia y cuyas signatarias se auto inculpaban de haber abortado, lo que era un delito entonces: «Un millón de mujeres abortan cada año en Francia.

Ellas lo hacen en condiciones peligrosas debido a la clandestinidad a la que son condenadas, cuando esta operación, practicada bajo control médico, es una de las más simples. Se sume en el silencio a estos millones de mujeres. Yo declaro que soy una de ellas. Declaro haber abortado. Al igual que reclamamos el libre acceso a los medios anticonceptivos, reclamamos el aborto libre». Entre las 343 firmantes, estuvieron: Stéphane Audran, Tina Aumont, Simone de Beauvoir, Catherine Deneuve, Marguerite Duras, Françoise Fabian, Bernadette Lafont, Violette Leduc, Ariane Mnouchkine, Jeanne Moreau, Bulle Ogier, Marie-France Pisier, Micheline Presle, Françoise Sagan, Delphine Seyrig, Alexandra Stewart, Nadine Trintignant, Agnès Varda, Marina Vlady y Monique Wittig.

El 17 de enero de 1975, se promulgó la llamada “Ley Veil” (por su impulsora, la Ministra de Sanidad Simone Veil), que despenalizó el aborto voluntario en Francia, en las prime-

ras 10 semanas (luego ampliadas a 12) y por motivos médicos en todo momento. En 1972, la llamada “Ley Neuwirth” había autorizado los anticonceptivos orales, pero la píldora no sería cubierta por la sanidad pública hasta 1974. (Aprovecho para recordar que, como estamos viendo lamentablemente a nuestro alrededor, los derechos conquistados no son irreversibles).

En **Las playas de Agnès**, hablando de su relación con el movimiento feminista en los años 70, Varda dice: «*Intenté ser una feminista alegre, pero estaba muy enojada*». Ese enfado se refleja en su corto **Réponse de femmes** (1975). Se trataba de un encargo de la cadena de televisión francesa Antenne 2 para el programa **F... comme Femme**, que había elegido a un grupo de abogadas, sociólogas y cineastas (entre éstas Coline Serreau, Nina Companeez y Varda) para responder a la pregunta “¿Qué significa ser una mujer?”, en segmentos de ocho minutos.



Réponse de femmes (1975).

Réponse de femmes, subtitulada *Notre corps, notre sexe*, se rodó en un solo día, en febrero de 1975, con fotografía en color de Jacques Reiss y Michel Thiriet. Muestra a un grupo de mujeres de diversas edades, principalmente en un estudio vacío, proclamando sus “respuestas” con aire desafiante. A Varda le interesaba hablar sobre los cuerpos de las mujeres, mostrando algunos desnudos (controvertidos y censurados en su día) con otra mirada, reflexionando sobre cómo se las trata como a un cuerpo separado de la mente, sobre el uso de los cuerpos en la publicidad, la contradicción entre los llamamientos a cubrirse y ser discretas y la explotación de los cuerpos para vender coches o muebles, como si ellas fueran muebles a su vez. Hay frases que hoy día nos chirrían, como que ser mujer significa haber nacido con un cuerpo de mujer (las mujeres trans aún no estaban en la agenda). También se pronuncian sobre la maternidad como elección, rechazando la condena de que una mujer que no ha sido madre no es una mujer “real”: unas quieren tener hijos (hay una embarazada) y otras no. Son frases, declaraciones, sentencias, a veces rotundas, a veces contradictorias, que rompen los estereotipos y dan voz a las mujeres.

En el lado contrario, se muestra un contrapunto un tanto tosco: un grupo de hombres ceñudos, también de distintas edades y complexiones, pero que parecen salidos de las cavernas de la “machosfera”. Sin embargo, la directora elige terminar con una apuesta por la esperanza, por un cambio acordado. Las mujeres proclaman: «A riesgo de desagradarles y tener que romper con alguno de ustedes, señores padres, maridos, amantes, jefes, amigos y compinches, nosotras las mujeres nos hacemos cargo de nuestra evolución. Y si aún necesitan una mujer y amor, tendrán que cambiar hábitos y algunos gustos. Yo soy una mujer. Hay que reinventar a la mujer». Una voz de hombre dice: «Entonces, hay que reinventar el amor». Y las mujeres responden: «De acuerdo».

Varda calificó *Réponse de femmes* como un *ciné-tract* (“cinapanfleto”), un concepto ideado por Chris Marker y Jean-Luc Godard en torno a 1968, para referirse a películas cortas y baratas, de tema político, que eran como “octavillas” que podían utilizarse en reuniones y asambleas. El corto se emitió por televisión en 1975, pero a última hora se censuraron los primeros planos de pechos y sexos. No obstante, Varda pudo restaurar el film y distribuirlo en el circuito cinematográfico. Fue nominado al Premio César al Mejor Cortometraje Documental de 1976. Actualmente, podemos verlo en la caja de Blu-Rays de Avalon.

Agnès Varda había escrito en 1972 un guión para un musical, *Mon corps est a moi* (*Mi cuerpo es mío*). No consiguió producción, pero más tarde reelaboró esas ideas para *Una canta, la otra no* (*L'une chante, l'autre pas*, 1977), un peculiar musical que se hace eco de la lucha feminista entre 1962 y 1976, pero como una obra de ficción. Según ella

misma explicó, la película era como una pintura, con un fondo y un primer plano. En el primer plano estaban las dos mujeres protagonistas y su historia de ficción, mientras el fondo era un documental sobre el avance de los derechos de las mujeres.

La primera versión del guión era muy diferente, sucedía íntegramente en 1962 y era triste. Varda dijo después que había caído en una trampa: quedarse en un memorial de denuncias sobre los problemas de las mujeres en la sociedad. Así que pensó también en el optimismo tonto y tenaz que era su forma de felicidad o de perseverancia, en la necesidad de reír, en las mujeres que conocía, que luchaban para vivir mejor, en los impulsos contradictorios que vivían en sus matrimonios y en relación con sus hijos, y quiso contar todo eso con humor. Y la historia se fue enriqueciendo. Aunque, como dijo luego en una entrevista, quería hacer una película, no una enciclopedia.



Thérèse Liotard y Valérie Mairesse en *Una canta, la otra no* (1977).



Valérie Mairesse y manifestantes en *Una canta, la otra no* (1977).

La película cuenta la historia de dos amigas, una que canta, Pauline alias “Pomme” (Valérie Mairesse), y otra que no, Suzanne (Thérèse Liotard), a lo largo de quince años, entre 1962 y 1976. El verdadero eje es el trabajo de sus dos maravillosas protagonistas, la ya reconocida Thérèse Liotard y la entonces principiante Valérie Mairesse, capaces de sostener sus personajes y su evolución durante década y media. Varda se guarda un pequeño as en la manga. Las voces y cartas de Pomme y Suzanne cubren una elipsis de diez años en que no se han visto, pero se añade la voz narradora de Varda: «*Como cineasta, quería mezclar mi voz con el diálogo imaginario de las dos chicas, hablar de su amistad, el trío vocal me parecía adecuado, musicalmente también. No era una intrusión de autora-narradora omnipresente... Soy yo en la película, con ellas, entre ellas*».

Como musical, *L'une chante, l'autre pas* es peculiar y muy diferente de los de Jacques Demy. Según Rebecca J. DeRoo, se relaciona con los modos de representación del “teatro épico” de Brecht. No sabría decirles, la verdad. En mi opinión, DeRoo tiene una visión demasiado simplista sobre el género musical, pero no podemos desarrollar ese tema aquí... Las canciones se deben al grupo Orchidée (Joëlle Papineau, Micou Papineau y Doudou Greffier), al que para la película se unió Valérie Mairesse (Pomme) como vocalista. Las “proclamas” y “manifestos” están en las canciones, porque la directora quería evitar “discursos” en los diálogos. Las letras eran de Agnès Varda y la música adicional de François Wertheimer, que en el film interpreta a un músico vagabundo que viaja con su hijo (el de Varda, Mathieu Demy) y se une temporalmente a la *troupe*). Como musical,

casi todas las canciones están “justificadas”, es decir, se cantan en la película por el grupo de manera realista y a menudo vemos la tramoya detrás de la representación. Sólo hay una excepción, la hermosa secuencia en la que Pomme canta “*Amsterdam-Sur-Eau*” mientras acompaña a las demás mujeres que van a abortar, primero en una excursión en *bateau* por los canales de Amsterdam y luego en las salas de espera y camillas de la clínica (LP: Phillips 9101106).

L'une chante, l'autre pas se rodó entre marzo y junio de 1976, en París, Bobigny, Hyères, La Ferté-Milon, Amsterdam e Irán. Como siempre, Varda incorporó a las personas reales de los lugares reales, como los lugareños desconcertados de provincias que asisten a las canciones de Pomme y su grupo. En la reconstrucción de las protestas ante el tribunal de Bobigny de 1972 (un pro-



Orchidée y Valérie Mairesse en *Una canta, la otra no* (1977).

ceso histórico en el que se juzgó a una menor, Marie Claire Chevalier, por haber abortado tras haber sido violada por su novio), la abogada defensora de la acusada, Gisèle Halimi, aparece como ella misma, rompiendo el cordón policial para que las mujeres pudieran entrar en la sala de audiencias. Por otra parte, y sin poder saberlo entonces, las secuencias rodadas en Irán se convierten ahora en un documento de los años inmediatamente anteriores a la República Islámica. Se ven muchas mujeres con velo, la propia Pomme tiene que ponérselo, y hay una total separación de hombres y mujeres en el espacio público.

La película se estrenó en Francia el 9 de marzo de 1977. La taquilla se consideró “decepcionante”, aunque tuvo 350.000 espectadores (como dijo Varda, 345.000 más que si hubiera sido un film estrictamente

“político”), lo que tampoco estaba mal para una película independiente. Pasó con buena acogida por varios festivales, como los de Taormina (1977, donde ganó el Gran Premio), Londres (1977), Toronto (1977), Nueva York (1977) y Chicago (1977). Aunque se valoró su temática y su conciencia feminista, la película fue criticada por ser más “convencional” y menos experimental que otros filmes de su directora, por sus elementos melodramáticos y musicales, y también por “simplificar” los problemas de las mujeres. La respuesta de Varda: «*Por una vez tienes una película en la que las mujeres aparecen libres de culpa, de vergüenza, de dependencia y de estupidez; luchando contra leyes e instituciones, aportando valor a las iniciativas femeninas y valorándose a sí mismas en el proceso. ¿No te parece bastante?*». En España, se presentó en el

Festival de San Sebastián en septiembre de 1978 y se estrenó en cines en VO el 5 de abril de 1978 con el título de *Una canta, la otra no*. La base de datos del ICAA le atribuye 56.098 espectadores.

El film fue restaurado en 2014 por Ciné-Tamaris en el laboratorio Eclair con apoyo del CNC, a partir de un escaneo en 2K del negativo original en 35 mm, con el etalonaje supervisado por Varda y el director de fotografía Charlie Van Damme y el sonido restaurado por L.E. Diapason. Se incluye en la caja-tesoro de Avalon, pero vengan a verla en nuestra función.

Durante el rodaje en Irán, Varda aprovechó para crear un cortometraje de seis minutos, *Plaisir d'amour en Iran* (1976), protagonizado por Valérie Mairesse y Ali Raffi (en sus papeles de Pomme y Darius del film) y narrado por Thérèse Liotard, filmado por el mismo equipo de la película (fotografía de Nurith Aviv y Charlie Van Damme) y con montaje de Sabine Mamou. Se presenta como un cuento («*Érase una vez un hombre y una mujer enamorados en Isfahán en Irán*»). Como señala Delphine Bénézet, la película está construida sobre la dialéctica entre el espacio y los personajes. Los enamorados hablan sobre el amor, en el hermoso marco de la mezquita de Isfahán (bellamente fotografiada por Nurith Aviv), señalan el paralelismo entre los minaretes y los falos, y entre las cúpulas y los pechos. Se muestran miniaturas persas antiguas, primero de una pareja abrazándose y luego de grupos de hombres y mujeres por separado, y también se relata la antigua historia de amor de Yusuf y Zulekha, plasmada en una miniatura de Behzad (1488). La narradora termina afirmando que se trata de un lugar sensacional para los amantes... aunque sean personajes de una película.

Plaisir d'amour en Iran se exhibió antes de la película, la cual incorpora un cartel promocional tipo “visite nuestro bar” invitando a verlo (a diferencia de *Cléo*, el corto no se integró en el propio film). Está incluido en la caja de Blu-Rays de Avalon, en la copia restaurada en 2014.

L'une chante, l'autre pas tuvo una secuela o postdata en el mediotraje de 55 minutos *Quelques femme bulles* (1977) rodado para televisión (Antenne 2) y emitido el 2 de enero de 1978. Era un espectáculo de variedades que recuperaba las canciones de la película, que se presentaban en una fiesta de pueblo, y en el que aparecían Valérie Mairesse, Thérèse Liotard (la que no canta, esta vez cantaba), François Wertheimer, el grupo Orchidée, etcétera. En algunas filmografías se atribuye la dirección a Agnès Varda, pero no es obra suya. Sólo era la autora de los textos y hacía una aparición como presentadora. La directora era Marion Sarraut y el corto se rodó en la estación de Villeneuve-Triage y el pueblo de Bouqueval, en Oise. Todo esto por referencias, porque no he podido encontrarlo para verlo.

LAS PAREDES HABLAN

En 1979, Agnès Varda y Jacques Demy habían vuelto a Los Angeles para una “segunda etapa americana”. Varda tenía entre manos un proyecto titulado *Maria and the Naked Man*, basado en el caso real de un policía que había matado a un hombre desarmado que caminaba completamente desnudo por la calle, en el barrio de Echo Park. El policía alegó legítima defensa (!) y fue absuelto (!!!). La novia embarazada del muerto, la María del título, empezaba a investigar para intentar descubrir por qué había disparado el policía (es decir, la “intriga” no era *quién* lo hizo, sino *por qué* lo hizo). EMI había firmado una opción sobre el guión, pero no encontraron una estrella que se interesara por el proyecto, que fue cancelado.

Demy no tuvo mejor suerte: de la mano de Francis Ford Coppola le había llegado el encargo de escribir y dirigir un film llamado *Skaterella* (!), que sería una versión musical actualizada de *Cenicienta*, situada en torno a una pista de patinaje (en vez de un zapato, la protagonista perdería un patín), que iba a interpretar Nastassja Kinski. Los musicales

sobre patines estaban de moda en la época, ver *Roller Boogie* (1979) y *Xanadu* (1980), pero *Skaterella* no llegó a existir (me atrevo a decir que afortunadamente).

En esta época, Varda y Demy se separaron de manera discreta (pero no definitiva, como se verá luego). En su autobiografía, *Varda par Agnès*, ella escribió: «*En ese momento de nuestras vidas, Jacques y yo teníamos una rabia silenciosa el uno contra el otro*». Demy volvió a Francia, donde rodó *La naissance du jour* (1980) y *Una habitación en la ciudad* (Une chambre en ville, 1982). Varda se quedó en Los Angeles, donde hizo dos largometrajes estrechamente relacionados, el documental *Mur Murs* (1980) y la película de ficción (quizás algo) autobiográfica o de autoficción *Documenteur* (1981).

Mur Murs es un documental sobre los murales callejeros que proliferaban en Los Angeles. Al principio de la película, la voz en off de Varda comenta que, cuando llegó a Los Angeles, lo que más le llamó la atención no fueron los “ángeles” caminando sobre las

aguas de Pacífico (chicos rubios sobre tablas de surf), ni los estudios y las estrellas de Hollywood, sino los murales pintados en las calles. Los descubrió por su afición a caminar y fijarse en las cosas (siempre la *flâneuse*). Era un arte que no estaba en las galerías ni formaba parte del arte cotizado, sino que se creaba en la calle, donde estaba la gente. También ella quería filmar donde estaban las personas. El título es uno de sus queridos juegos de palabras: *Mur Murs* se puede traducir por *Muro Muros*, pero suena igual que *murmures* (murmullos), trasladando la idea de que los murales expresan los “murmullos” de la ciudad, las reivindicaciones y las denuncias pintadas con ese arte vivo, urgente y efímero. «*Murales: muros vivos, que respiran, que bullen, y muros que hablan, aúllan, murmuran*».

La película contó con financiación de los fondos de creación audiovisual del Ministerio de Cultura y Comunicación francés y coproducción de Antenne 2 (Francia) y Janus (Alemania), pero se había presupuesta-



Mur Murs (1980).



Mur Murs (1980).

do inicialmente como un corto. Cuando se convirtió en largometraje, Ciné-Tamaris tuvo que cubrir la diferencia. La fotografía estuvo a cargo de Bernard Auroux. La actriz Juliet Berto apareció como “la visitante” y la propia Varda puso el comentario en *off*.

Los murales de Los Angeles, ubicados especialmente en Venice Beach, entre la población hispana de East LA y el barrio chicano de Ramona Gardens, eran muy diversos: fotorealistas, surrealistas, *pop*, fantásticos, folklóricos o con efectos de *trompe l'oeil*. Varda retrató los murales y entrevistó a sus creadores y creadoras. Ella misma señaló en una entrevista que hizo la película de manera “clásica”, pero entendiendo “clásica” según su propia definición, documentada y personal: «*Me tomo el tiempo para escuchar realmente a la gente, para reflexionar sobre las cosas, para divertirme*». No podemos trasladar aquí todas las obras y artistas que aparecen en el film. Unos ejemplos: Terry Schoonhoven con

su mural *Isle of California* (1972), John Wehrle con *The fall of Icarus* (1978), Richard Bennett, fotógrafo sobre patines que retrata a gente con patines frente a los murales, Kent Twitchell con *Six Los Angeles Artists* (1979), los cuales aparecen en el film junto al mural que les representa, Suzanne Jackson, mujer negra que prefiere pintar pájaros en lugar de los puños de los Black Panthers, Judy Baca, educadora y pintora de *Uprising of the mujeres* (1979), Willie Herron, el Chicano Mural Movement, Margaret García y *Two blue whales* (1978), etcétera. El film también se ocupa de indagar en la realidad socioeconómica de la gente de los márgenes, chicanos, negros y blancos radicales. Y sobre cómo los murales se integran en la vida de los barrios y se convierten en la voz y expresión de sus habitantes. La expresión de sus sueños. Las paredes hablan.

Después del rodaje, Varda trabajó durante seis meses con la montadora Sabine Mamou. En la banda sonora se incluyen piezas

de Buxtehude, Carey, Cruz, Fiddy, Healy, Jackman, Lauber y Parker (según los créditos, que omiten sus nombres de pila). También de la banda de rock chicano Los Illegals, que aparecen en pantalla.

Mur Murs se presentó en mayo de 1981 en el Festival de Cannes, en la sección *Un Certain Regard*. Compitió en el festival de Mannheim-Heidelberg, donde ganó el Premio Josef von Sternberg, y se vio en los festivales de Chicago, Toronto, Nueva York y Göteborg. Se estrenó en Francia el 20 de enero de 1982 y tuvo alguna distribución limitada en otros países, no en el nuestro. En 2013, fue restaurada en el laboratorio L'Imagine Ritrovata en asociación con The Film Foundation, la Annenberg Foundation, el Los Angeles County Museum of Art y Ciné-Tamaris, a partir del negativo original en 16 mm. Está incluida en la caja de Avalon.

El título de ***Documenteur*** (1981) es otro juego de palabras, entre “documental” y “*menteur*” (mentiroso), sería “*Documentirroso*”. Pero en los créditos aún se complica más (*dodo cucu maman vas-tu-te-taire*). Y se subtitula *An Emotion Picture* (otro juego entre *motion picture*, película, y *emotion*). A continuación, subraya que es una película de ficción, pero se ha debatido mucho su carácter “autobiográfico”. La protagonista, Emilie, es una mujer francesa en Los Angeles, que se acaba de separar y que tiene un hijo, interpretado por el propio hijo de Varda, Mathieu Demy, de ocho años entonces. Hay evidentes paralelismos con la situación de la directora, también francesa, también recién separada y con ese mismo hijo, en Los Angeles. Pero ella siempre fue ambigua al respecto, indicando que todas sus películas eran autobiográficas, pero no en “primer grado”, aunque las emociones sí fueran autobiográficas. Al principio del film, la voz en *off* de la narradora (¿la propia Varda?) dice, sobre Emilie: «*Esta mujer, con rostro sin sonrisa y ojos perdidos, sin duda soy yo, es cierto, pero no me reconozco en ella*». Más tarde, en ***Las playas de Agnès***, dirá que, retrospectivamente, ve a Sabine Mamou, la



Sabine Mamou y Mathieu Demy en *Documenteur* (1981).

montadora que interpretó a Emilie, como «otra yo».

Documenteur empieza ante el mural *Isle of California* de Terry Schoonhoven que aparecía en *Mur Murs*, una pintura que imagina California convertida en isla tras un gran terremoto. La acción ocurre en la misma zona, ahora más gris y lluviosa. La francesa Emilie (Sabine Mamou) intenta sobrevivir en Los Angeles con su hijo Martin (Mathieu Demy). Acaba de separarse de su marido, Tom («estar separada de un hombre es estar exiliada de todos ellos», reflexiona). Emilie y Martin han estado viviendo a salto de mata, acogidos por diversas amistades, pero ya empiezan molestar, así que Emilie ha buscado una modesta casa que se puedan permitir, la cual amueblan con lo que encuentran por ahí (parecen “espigadores” rebuscando en la basura). Ella trabaja como mecanógrafa, escribiendo y corrigiendo textos para una empleadora a la que no vemos y en cuya casa pasa su jornada laboral, tecleando frente al mar. Parece que la escri-

tora está con algo relacionado con el cine, porque un equipo se presenta en la casa para grabar su voz en *off* para una película. Como la jefa no está y necesitan una voz bonita y francesa, Emilie graba unas frases, que resulta que pertenecen a *Mur Murs* y se refieren a los murales, una curiosa manera de enlazar los dos filmes.

La película, que dura poco más de una hora, está sostenida por el monólogo interior de Emilie, una voz en *off* que comenta y reflexiona, sobre las palabras, los lugares, los rostros. Puertas y ventanas. Las cosas que hacemos una y otra vez, como lavar la ropa o cocinar, y vuelta a empezar... En ese marco, Varda inserta muchos elementos documentales: los murales, los barrios y, sobre todo, la gente. Una pareja que se pelea a la puerta de casa era real (se estaban peleando y dejaron que Varda lo filmara), lo mismo que la mujer que se toca el pelo no muy limpio, de espaldas en una lavandería, o los pescadores del principio. También se encontró con la extraña imagen de una mujer tendida en

la playa, con una Biblia sobre el pecho y dos personas a los lados, que recreó para el film.

Varda dijo que sus films suelen oponer la luz y la oscuridad, el optimismo y el pesimismo, pero que *Documenteur* era todo sombra, porque hay que considerar las dos películas juntas, *Mur Murs* y *Documenteur*, pasando del sol a las sombras, del exterior al interior. Para Varda, *Documenteur* sería la sombra de *Mur Murs*, un Los Angeles sin sol ni maravillas, que deriva hacia el feísmo. En la fotografía de grano grueso de Nurith Aviv, los únicos planos soleados son los de la playa que ve Emilie desde su ventana, mientras escribe a máquina. En todo el resto del film, predominan los nublados, la lluvia y las sombras. De hecho, si algún día salía soleado, rodaban interiores.

El film se filmó en otoño-invierno, entre septiembre de 1980 y enero de 1981. Varda había querido rodar en un apartamento en el que había vivido, pero el propietario no se lo permitió. A cambio, tuvo a última hora el golpe de suerte de encontrar un grupo de casas pobres de los años 30 que formaban un verdadero laberinto y resultaron una localización ideal. La protagonista, Sabine Mamou, no era actriz, era la montadora que había trabajado con Varda en *Plaisir d'amour en Iran* y *Mur Murs* y también montaría *Documenteur*. Varda la eligió por la química que tenía con su hijo Mathieu, que hacía que parecieran madre e hijo. Mamou nunca volvió a actuar en el cine, pero desarrolló una notable carrera como montadora (incluyendo dos filmes posteriores de Demy).

Para la banda sonora, Varda recuperó al gran Georges Delerue, con quien no había vuelto a trabajar desde 1958 (*L'Opéra-Mouffe* y *Du côté de la côte*). La música de Delerue, interpretada al piano por Michel Colombier (compositor de *Una habitación en la ciudad* para Demy) es lírica y melancólica y se emplea con cuentagotas. En disco, sólo está editada una pieza de dos minutos, en la caja recopilatoria *Le cinéma de Georges Delerue* (CD: Universal Jazz/Emarcy 531 263-0).



Sabine Mamou en *Documenteur* (1981)

Documenteur se estrenó el 13 de septiembre de 1981 en el Festival de Toronto, luego pasó por otros festivales como el de Nueva York (1981) y tuvo una distribución muy limitada en Francia (estreno el 20 de enero de 1982) y Estados Unidos. Varda la contó entre sus obras favoritas, una opinión que, respetuosamente, no comparto... En 2011 fue restaurada por Varda, la Foundation Groupama Gan y la Fondation Technicolor, con los laboratorios Eclair, L'Imagine Ritivata y L.E. Diapason, con etalonaje de Bruno Patin y Nurith Aviv, res-

tauración del sonido por Léon Rousseau y de la música por Stéphane Lerouge. Esta copia restaurada está incluida en la caja de Blu-Rays de Avalon.

Como curiosa derivada, en 2011 Mathieu Demy escribió, dirigió y protagonizó *Americano*, una especie de secuela extraoficial de *Documenteur*, en la que volvía a interpretar el personaje de Martin, que regresa a Los Angeles desde Francia, tras la muerte de su madre. En los *flashbacks* que recuerdan su infancia, aparecen imágenes de *Documenteur* con Sabine Mamou.

LA ODISEA DE LA MEMORIA

De vuelta a París, Agnès Varda rodó uno de sus mejores cortometrajes, el documental *Ulysse* (1982), de 22 minutos. Partió de algo muy pequeño: una sola imagen, una fotografía que había tomado el domingo 9 de mayo de 1954, en la playa de Saint-Aubin-sur-Mer (Normandía), con una cámara antigua de placas. Y, a partir de esa imagen, fue tirando de los hilos de la memoria, o la desmemoria, para construir una pieza fascinante. *Ulysse* era una fotografía en blanco y



Ulysse (1954), la foto de Varda que dio origen al corto Ulysse (1982).

negro, tomada en una playa pedregosa, que mostraba a la derecha una cabra muerta, en primer plano; a la izquierda, un hombre desnudo mirando el mar, de pie y de espaldas; y en el centro un niño sentado, volviendo la cabeza hacia la cámara. La cabra, según el comentario en *off* de Varda, había nacido y muerto en Saint-Aubin-sur-Mer; parece que se había caído de un acantilado. El hombre, Fouli Elia, había nacido en Alejandría. Y el niño, Ulysse Llorca, había nacido en Denia y era hijo de Bienvenida y Juan Llorca, exiliados republicanos españoles que vivían en la Rue Daguerre de París, compartiendo patio con Varda.

Vemos a Fouli Elia en la actualidad, en su oficina. Es director artístico de la revista *Elle*. Varda le filma en color, con el guiño gracioso de que él está desnudo como en la foto (pero con una mesa estratégicamente colocada). Ella le entrega la foto y un puñado de cantos rodados de la playa, para hacerle

recordar. El hombre no conocía al niño antes de la foto, y ahora tampoco recuerda su nombre (¿Maurice?). En la época, él había posado para varias fotografías de Varda, que ella le enseña, algunas desnudo y en lugares desolados, otras con ropa. Pero él casi no recuerda ninguna, ni el momento en que se hicieron, sólo algún detalle de lo que llevaba puesto (una camisa).

El niño, Ulysse Llorca, ahora es un hombre que tiene una librería en la Rue Rivoli de París (en el escaparate, se distinguen libros de cine sobre Keaton, Buñuel, Wajda, entre otros). Está casado y tiene dos hijos. Varda relata que fue su “primer niño”, su niño favorito en el patio de vecindad. Muestra fotos de la infancia de Ulysse, con sus padres, Bienvenida y Juan, vecinos de la Rue Daguerre, y con ella. La familia Llorca le inspiró afecto y muchas imágenes, dice. El Ulysse actual, un hombre de pocas palabras y que parece incómodo, no recuerda

nada de la fotografía, ni del egipcio, ni de la cabra. Ni siquiera el dibujo que él mismo hizo basándose en la fotografía. «*Cada uno tiene su propia versión*», sentencia sobre sus no-recuerdos. Por su parte, la madre, Bienvenida, asocia esa playa con un recuerdo triste: Ulysse padecía una enfermedad en la cadera y viajaron a Saint-Aubin-sur-Mer porque los baños de mar eran parte de su tratamiento. El adulto recuerda el dolor de la enfermedad, pero no el haber estado en la playa. Un grupo de niños actuales (entre ellos Mathieu Demy) ofrecen visiones diferentes sobre la foto.

Varda pasa revista entonces a lo que ocurrió ese día, el 9 de mayo de 1954, insertando imágenes de archivo. En esa fecha, coincidieron las celebraciones del aniversario de la victoria en la Segunda Guerra Mundial con la dolorosa derrota francesa en Dien Bien Phu, Indochina. En ese día de duelo, cerraron la ópera y los teatros, la radio y la televisión saludaron en silencio. Fue la última primavera de Colette (morirá en agosto de ese año), Sylvie Vartan tenía 10 años, Yves Montand estaba de moda... Y ese verano, poco después de hacer la foto, Varda rodará su primera película, *La Pointe Courte*, de cuya filmación se muestran unas imágenes. La narración vuelve a Ulysse, trayendo a colación las peripecias del protagonista de la *Odisea*, pero la última intervención de Bienvenida (a quien está dedicada la película) es curiosamente anti épica: llamaron a su hijo Ulysse porque a su padre, que leía mucho, le gustaba. Pero en realidad no pudieron inscribirlo así en el registro, porque no era un nombre católico, así que le pusieron Antonio.

En esta película sobre la memoria, la banda sonora recicló oportunamente la partitura de Pierre Barbaud para *La Pointe Courte*. En los créditos, Varda plasmó por primera vez una referencia a la *cinescritura*, poniendo: *Cinéécrit par Agnès Varda*.

Ulysse se presentó en mayo de 1983 en la sección *Un Certain Regard* del Festival de Cannes. También pasó por los festivales de



Fouli Elia en *Ulysse* (1982).

Mannheim-Heidelberg y Göteborg. En 1984, ganó el Premio César al Mejor Cortometraje Documental. Fue restaurado en 2015 por Ciné-Tamaris en el laboratorio Eclair, restauración digital en 2K a partir del escaneo del negativo original en 35 mm, con etalonaje supervisado por Agnès Varda y sonido restaurado por L.E. Diapason. Se puede ver en la caja de tesoros de Avalon.

Esta reflexión sobre la fotografía le dio una nueva idea a Agnès Varda: una serie de televisión formada por microespacios de un minuto, en los que alguien comentaría una fotografía: *Une minute pour une image* (1983). Consiguió el apoyo del Centre National de Photographie, de la productora Garance y de la cadena pública France 3. Cada episodio empezaba con la imagen de un ojo abierto,

luego cerrado y luego un diafragma fotográfico. Se mostraba la fotografía en cuestión (una en cada programa), que se comentaba por una voz en *off* y la cámara la iba acercando, ampliando, recorriendo o reencuadrando en detalle. Se emitieron 170 episodios diarios por France 3, a las 23:00 horas, entre enero y junio de 1983. Las fotografías eran de diversas épocas y autores, en color o en blanco y negro, y entre los comentaristas había figuras de la cultura como Marguerite Duras o Delphine Seyrig, fotógrafos como Robert Doisneau o Henri Cartier-Bresson, y personas del común, como la panadera de la Rue Daguerre (Marie Piednoir, vista en *Daguerreotypes*). Al día siguiente, el diario *Libération* reproducía la imagen y una síntesis del comentario. ¿Se imaginan algo así en las

televisiones actuales? Ya es un milagro que se mantenga Cifras y letras.

Varda comentó personalmente catorce fotografías, en catorce microespacios de *Une minute pour une image*. *Femme algérienne* (Marc Garanger, 1960): retrato de mujer tomado durante la guerra de Argelia. *Collages* (Gérard Marot, 1983): mujeres sentadas, con los ojos tapados, en cuyos regazos está tumbado un adolescente desnudo. *Bibi à Marseille* (Jacques-Henri Lartigue, 1928): dos grandes trasatlánticos y una mujer en primer plano. *Sin título* (André Martin, 1968): manos de médicos operando a otra mano. *Varennes* (Jenny de Vasson, 1913): foto de familia enmarcada en una puerta, madre, padre, niño en el centro y abuela al fondo. *Tarawa* (W. Eugene Smith, 1943): una fosa común en



Les dites cariátides (1984).



Yolande Moreau en 7 P, cuis., s. de b... (à saisir) (1984).

la Segunda Guerra Mundial. *Autoportrait* (Joan Fontcuberta, 1972): una mano va a “estrechar” una cabeza de pez que sale de una manga. *Série du canapé, num. 6* (Gladys, 1978): una pareja en un sofá. *Imagen anónima en Col de la Faucille* (1915): la familia numerosa de Christiane Varda, la madre de Agnès Varda. *Quincy Mass* (Bill Greene, sin fecha): lucha en el barro entre dos mujeres. *La fille à la fleur* (Marc Riboud, Washington, 1967): una mujer con una flor frente a un grupo de soldados armados. *Tournage de Cléo de 5 à 7* (Lilianne de Kermadec, 1961): el espejo roto. *Sin título* (Nurith Aviv, 1983): un muro y unos niños. *Spring in Paris* (Bob Gould, 1983): seis polaroids eróticas.

No he encontrado ninguna edición de esta serie. Sí un vídeo que recoge siete de los episodios de Varda, que circula por ahí y que parece parte de un trabajo escolar, porque en el título menciona CAV (*option Cinéma Audiovisuel*) de un Lycée Blaise Pascal (hay varios con ese nombre en Francia). Creo que a Varda le habría encantado saber que esta obra de “museo sin paredes” se difunde desde un instituto.

Varda ha sido asociada a menudo con la idea de *flâneuse*, la forma femenina de *flâneur*: la persona que calleja o pasea sin rumbo ni propósito fijos y va observando lo que encuentra o le sale al paso. Pueden leer *Flâneuse: Una paseante en París, Nueva York, Tokio, Venecia y Londres*, de Lauren Elkin (ed. Malpaso, 2017). La figura se consagró en el París de finales del siglo XIX. En la obra de Varda siempre ha habido algo de *flânerie*, desde la ruta de *Ô Saisons, Ô Châteaux*, el paseo de Cléo por París, los murales de Los Angeles, hasta la propia directora y JR recorriendo las carreteras rurales en su furgoneta de *Caras y lugares*. Pero seguramente la película más *flâneuse* de Varda sea el precioso cortometraje documental *Les dites cariatides* (1984).

En *Les dites cariatides*, Varda nos propone un breve paseo por París (el corto dura apenas 12 minutos) para mostrarnos sus cariatides, esculturas femeninas que sirven como columnas: «**Nosotros, que tenemos por oficio mirar, hacer ver o informar, nunca miramos lo suficiente. Conocía una decena**

de cariatides; descubrí cincuenta». Recuerda el origen histórico de las cariatides, según Vitruvio, una complicada historia de griegos y persas. Pero no vamos a ver las cariatides griegas del Erecteón de la Acrópolis. Incluso el título (*Las llamadas cariatides*) parece querer quitarle solemnidad al tema. El recorrido se limita a París, y en concreto a las cariatides que proliferaron en la década comprendida entre 1860 y 1870, coincidiendo con obras capitales de Victor Hugo (*Los Miserables*), Flaubert (*La educación sentimental*), Marx (*El Capital*), Delacroix, Manet, Offenbach y Baudelaire (*Las flores del mal*). La propia Varda recita algunos poemas de Baudelaire y François Wertheimer (compositor de *Una canta, la otra no*) interpreta un aria de *La belle Hélène* de Offenbach,

Normalmente, las cariatides van de dos en dos, son simétricas, pero nunca idénticas. Hay figuras de hombres (atlas) marcando músculo para sujetar el edificio, mientras que las femeninas posan con elegancia y sin esfuerzo aparente. Salvo una excepción de pareja mixta (Avenida Tourville), hay una

docena de parejas masculinas y unas cincuenta femeninas. En un caso especialmente rimbombante (un banco) cada columna está formada por tres mujeres. El recorrido termina con una enorme cariátide de tres pisos de alto en el 57 de la Rue de Turbigo, que varias personas limpian desde las ventanas adyacentes. «**Yo soy bella, ¡oh mortales!, como un sueño de piedra**» (Baudelaire). Pero la paradoja es que muchos transeúntes ni las ven.

Veinte años después, la directora revisitó brevemente las cariátides en **Les dites cariátides bis** (2005), un corto de dos minutos creado como “extra” para acompañar a la película original.

A continuación, Agnès Varda creó una de sus obras más desconcertantes, el cortometraje de ficción **7 P., cuis., s. de b... (à saisir)** (1984). El galimatías del título corresponde al lenguaje telegráfico de los anuncios inmobiliarios: *Siete habitaciones (o siete piezas), cocina, cuarto de baño... gran oportunidad*. Varda tuvo la idea visitando la exposición *Le Vivant et l'Artificiel* de Louis Bec, instalada en el Hospice Saint Louis de Aviñón. Como curiosidad, ese edificio se construyó a finales del siglo XVI como noviciado de jesuitas, luego fue hospicio desde 1852 a 1987, después, rehabilitado, se convirtió en sede administrativa del Festival de Aviñón y actualmente alberga, además, un hotel de cuatro estrellas (Hôtel Le Cloître Saint Louis). Varda rodará la película en el mismo hospicio, con la directora de fotografía Nurith Aviv. Utilizó las figuras anatómicas de Pierre Spitzner, expuestas también en el hospicio, elementos de la exposición de Louis Bec y el propio Bec interpretará un personaje. Por lo demás, fue un proyecto en gran medida improvisado, basado en la asociación libre de ideas.

La voz en *off* de un agente inmobiliario canta las alabanzas del piso en oferta, una oportunidad que hay que aprovechar (**à saisir**), una planta de un antiguo hospicio, con habitaciones grandes y cocina espaciosa, y menciona a los anteriores habitantes, la familia numerosa de un médico... A partir de ahí, se recrean estampas de la vida de

esa familia: un autoritario médico gerontólogo (Hervé Mangani / Louis Bec), su esposa (Saskia Cohen Tanugi / Colette Bonnet), su nutrida descendencia y su extravagante criada belga (Yolande Moreau, en su debut en el cine). La hija mayor (Catherine De Barbeyrac) quiere irse de casa y ser libre. Todo adquiere un tono surrealista, entre **El ángel exterminador** y **El Resplandor**. Hay césped sobre la encimera de la cocina, por la que pululan gallinas y pavos reales, en las ollas se cuece algo azul y grumoso, los pescados tienen un aspecto extraño... Además, se materializan los recuerdos (¿fantasmas?) de mujeres que vivieron en el asilo y no querían irse, entre ellas una anciana desnuda en un baño cubierto de plumas (Marthe Jarnias, que aparecerá en **Sin techo ni ley**). La voz del agente inmobiliario vuelve al principio para cerrar el corto, que dura algo menos de media hora («*Todo eso es lo que yo me imaginé*», dice). Dos voces femeninas en *off* se alternan para leer los títulos de crédito, que no están escritos en pantalla. La banda sonora reutilizó la música de Pierre Barbaud de **Las criaturas**, con el violín solista de Jean-Claude Barnède, y el montaje estuvo a cargo de Sabine Mamou.

El corto fue restaurado en 2015 por Ciné-Tamaris en el laboratorio Eclair, con apoyo del CNC, a partir de un escaneo digital en 2K del negativo original en 35 mm, con el etalonaje supervisado por la directora y restauración del sonido por L.E. Diapason. Está incluido en la caja de BD de Avalon.

UNA CHICA MUERTA DE FRÍO

Varios elementos confluyeron para la creación de **Sin techo ni ley** (Sans toit ni loi, 1985), una de las principales obras maestras de Agnès Varda, su película más premiada y el mayor éxito comercial de su carrera.

Un caso: un gendarme contó a Varda que habían encontrado a un joven vagabundo muerto de frío bajo un manzano. Una realidad contemporánea: la proliferación de

jóvenes sin hogar, que contrastaba con la supuesta pujanza de la economía francesa, un fenómeno que *Le Monde* ya había bautizado en 1982 como “los nuevos pobres”; jóvenes de 19-20 años sin trabajo ni techo, en situación muy precaria; un problema que se extendía por todo el país. Un motivo de indignación: que a finales del siglo XX se pudiera seguir muriendo de frío. Un encuentro: en sus viajes a través de Francia, Varda conoció a Setina Arhab, una joven vagabunda cuyas experiencias le inspiraron el personaje de Mona y la idea de que la protagonista fuera una mujer. Un tema: antes de esto, Varda ya había pensado hacer algo sobre la enfermedad de los plátanos (los árboles, no las frutas canarias) y lo integró a través de la “platanóloga” que interpretaría Macha Méril. Un paisaje: dos cipreses encima de un montículo, sobre un campo de vides, cerca de Montpellier; la región de Gard, en torno a Nîmes y Montpellier, un sur más áspero y frío. Una música: el cuarteto *La Vita* de Joanna Bruzdowicz. Y una idea descartada: hacer un corto que formase un “programa doble” con **7 P., cuis., s. de b... (à saisir)**.

«*Me documento como suele hacer el escritor al preparar su siguiente libro. Investigo, me paseo, visito a la gente, hablo, aprendo cosas. Investigué sobre la enfermedad de los árboles. Me informé a fondo sobre los mochileros, en los sitios donde van los vagabundos. Lleva su tiempo ir a los asilos, a donde se dona sangre, a las estaciones. Es un trabajo vivo, estupeando... pero es trabajo*». Varda resumió así su esfuerzo de preparación para crear **Sans toit ni loi**. Deambuló por estaciones de tren, condujo por carreteras secundarias, anduvo por caminos y campos, escuchó a la gente que se fue encontrando, a los sin techo y a las personas que trataban con ellos. En la Edad Media ya había vagabundos, pero era más novedoso el hecho de que fueran mujeres solas; le impresionó conocer a chicas que vagaban y dormían bajo el frío. Quiso filmar «*la libertad y la suciedad, la vida de una joven mochilera*».



Agnès Varda pensaba que un personaje se hace «con una idea fuerte y el carácter del actor». Encontró su Mona ideal en Sandrine Bonnaire, que a la sazón aún no había cumplido los 18. Con apenas tres o cuatro películas, ya era una actriz reconocida, que había ganado el César a la Mejor Actriz Revelación con *A nuestros amores* (À nos amours, 1983) de Maurice Pialat. A Varda no le interesaba la “psicología” sino la “presencia”, que la intérprete estuviera “presente” en el personaje en todo momento, y Sandrine Bonnaire volcó en Mona toda su fuerza, talento y rebeldía. Mona es una chica arisca, que huele mal y que nunca da las gracias. Bonnaire se implicó en un trabajo radical de caracterización: pelo sucio (dos meses sin lavárselo más que en seco), dientes ennegrecidos, cola en los labios para cuarteárselos, unas ropas y botas que se van deteriorando. La suciedad es un elemento esencial. Cuando poda las viñas, sus ampollas son reales. Pero, además de ese aspecto externo, Bonnaire entregó

su alma para crear a fondo a esta chica que habla poco, que no da explicaciones, que sólo quiere vivir en libertad, que está llena de furia, que fuma y se emborracha y que también sonríe a veces de manera encantadora, por la pura alegría de caminar libre bajo el sol.

Para el papel de Madame Landier, la científica “platanóloga”, Varda contó con Macha Méril, actriz de prestigio (y de ascendencia aristocrática ruso-ucraniana, su verdadero nombre era Maria-Magdalena Vladimirovna Gagarine). Méril ya tenía una amplia y sólida filmografía desde 1960, incluyendo *Une femme mariée* (Godard), *Belle de Jour* (Buñuel), *Rojo oscuro* (Argento), *La ruleta rusa* (Fassbinder) o *Los unos y los otros* (Lelouch). En un curioso giro, en 2014 se casará con el compositor Michel Legrand, a quien ya hemos mencionado unas cuantas veces aquí. Había otros actores profesionales, como Stéphane Freiss (científico ayudante de la “platanóloga” y sobrino de tía Lydie) y sobre todo la futura estrella Yolande Moreau (cria-

da de tía Lydie), a la que Varda había descubierto en un monólogo cómico en el Festival de Aviñón y que había debutado en el cine en su anterior corto (*à saisir*).

Pero la inmensa mayoría del reparto fueron personas “reales” que Varda conoció en sus viajes. Ya hemos mencionado a Setina Arhab, vagabunda real que inspiró el personaje principal. Setina fue contratada como asesora por la productora e interpretó un pequeño papel, con dos escenas (en una casa ocupada y en la estación de Nîmes). En un “casting” de trabajadores magrebíes de las viñas, encontraron una joya: el tunecino Yahiaoui Assouna, que interpretó con gran sensibilidad el papel crucial del podador de viñas Assoun; le eligieron por sus ojos y su mirada tierna. Era real Sylvaine Berger, profesor de Filosofía que había vuelto a la tierra y trabajaba como pastor con su esposa Sabine; las ideas y advertencias del personaje son las del Sylvaine real. Son reales el mecánico Richard Imbert y su hijo Richard, aunque el primero dejó que el guión le hiciera un poco más malo y desagradable. Era real Bébert Samcir, un vagabundo de Nîmes que tocaba la armónica. No era real en su personaje, pero tampoco era actriz profesional, Michèle-Lea Doumèche, aficionada que interpretó a la prostituta que compra unos quesos a Mona, frente a la tapia de un cementerio (en realidad, era profesora y el papel le creó algún problema con la gente que no distinguía la ficción y la realidad). Y etcétera.

De todas estas personas “reales” (actores no profesionales) que pueblan el film, merece una mención especial Marthe Jarnias, como la tía Lydie. Varda la descubrió para *7 P, cuis., s. de b...* (*à saisir*), cuando buscaba una anciana que apareciese desnuda, entre plumas, en una escena surrealista. Jarnias, de 84 años, se prestó sin problemas. Cuando le ofreció este nuevo papel, Varda le dijo que esta vez iría bien vestida y haría de una mujer rica, con criada. La ironía era que Jarnias había trabajado toda su vida como criada y ahora iba a ser la señora. La escena en que



Sandrine Bonnaire y Agnès Varda en el rodaje de *Sin techo ni ley* (1985).

Mona y la tía Lydie, la joven pobre y la anciana rica, beben y se parten de risa es una de las más memorables de la película. Varda le dedicó a Marthe Jarnias un breve cortometraje, *Histoire d'une vieille dame* (1985), que no se conserva en buenas condiciones, pero puede entreverse como extra en el DVD francés de Arte. Recoge escenas de sus dos películas y una pequeña entrevista.

No fue nada fácil conseguir financiación para este proyecto. Aunque no iba a ser una película cara (mayoría de actores no profesionales, escenarios reales, sin decorados), la historia de una joven vagabunda, que termina muriendo (esto se sabe desde el principio), no era el tipo de cosas que hacían saltar de entusiasmo a los productores. De entrada, Varda sólo encontró puertas cerradas y únicamente consiguió que la televisión francesa Antenne 2 pusiera un 10% del presupuesto, a cambio de los derechos de

emisión. Por esta época, le comunicaron la concesión de la *Légion d'Honneur*, y Varda contestó que la cambiaba por dinero para su película... No sería por eso, pero finalmente el Ministerio de Cultura de Jack Lang, que tanto hizo por el cine francés, y del que tanto seguimos teniendo que aprender, le concedió una subvención, por importe de lo que ahora serían 1,2 millones de euros (sin contar inflación), haciendo posible la producción de la película.

Sans toit ni loi se filmó en diez semanas, entre marzo y mayo de 1985, con fotografía de Patrick Blossier. Se rodó en el departamento de Gard y en los departamentos vecinos de Hérault y Bouches-du-Rhône (Nîmes, Saint-Aunès, Le Grande Motte, Saint-Étienne-du-Grès, Tarascon, Beaucaire, Bellegarde, Le Grau-du-Roi, Marsillargues, Barbentane, Boulbon, Vendargues). Para la parte relacionada con la enfermedad de los árboles,

rodaron la tala de un árbol real, una escena que tenía que salir bien a la primera. La escena más dura y difícil de rodar fue la caída final de Mona en la zanja, que se rodó dos veces (Varda se quedó con la primera toma, porque la manta de la chica se extendía como un ala). También incorporaron una tradición local, pero no tan bonita como las justas náuticas de *Le Pointe Courte*: los "paillasses". Son personas que se disfrazan con máscaras de piel, trajes rellenos de paja, ramas, todo empapado en mosto de vino y orines; persiguen a voluntarios vestidos de blanco y les arrojan trapos empapados de vino; al que atrapan, lo meten en tinas llenas de vino... Una cosa bastante asquerosa y repugnante, como la tomatina de Buñol o la batalla del vino de Haro, aunque menos masificada, que resulta adecuadamente terrorífica en el film, como una visión del infierno. El equipo asistió a la "fiesta" en Cournon-

terral, donde les pusieron tibias, y luego lo recrearon en Boulbon con ayuda de algunos “*paillasses*” voluntarios. En fin, para tradición, mejor los dulces “chichis” que comparten Mona y Madame Landier.

Varda no tenía un guión de rodaje en sentido tradicional, sólo eran unas páginas de notas, ideas y apuntes, que se iban concretando sobre la marcha con los actores, que a menudo recibían sus diálogos cada mañana. Para la directora, Mona era ante todo una mujer que camina, y eso le hizo crear una peculiar arquitectura visual. Rodó doce travellings que muestran a Mona caminando y que van apareciendo a lo largo de la película. Todos están rodados con el movimiento de derecha a izquierda, el contrario de la escritura, y cuando terminan la cámara deja un poco atrás a Mona y se centra en un objeto (maquinaria, reja, ruedas, árbol, valla, cabina). El siguiente travelling, minutos después, empieza desde un objeto similar al que cerró el travelling anterior (otra máquina, otras ruedas, otra cabina), y luego sigue a Mona hasta centrarse en otro objeto, que a su vez será similar al que abra el siguiente travelling... Varda quería que el espectador percibiera, de manera inconsciente, una conexión entre esos travellings, que aparecen separados pero que forman una única estructura, la caminata de Mona. Además, la música original de Joanna Bruzdowicz aparece sólo en esas secuencias. Varda incluyó en el DVD un “extra” en el que los doce travellings aparecen seguidos.

Para la banda sonora que iba a acompañar el viaje de Mona, Varda quería una compositora actual, pero no conocía ninguna. El melómano dependiente de una tienda de discos del sótano del Lido le planteó varias posibilidades, y a ella le fascinó el Cuarteto N.º 1 “*La Vita*” de la compositora polaca Joanna Bruzdowicz, en especial el segundo movimiento (“*Allegro*”). Bruzdowicz no compondría una partitura totalmente nueva para la película, sino una serie de variaciones sobre ese cuarteto, más o menos cercanas al original (CD: Milan Records CD CH 347).

La música se grabó en Bruselas, en los estudios Madeleine, con la flauta solista de Marc Grauwels añadida a las cuerdas (el cuarteto original se había compuesto para dos violines, viola y violonchelo).

En los títulos de crédito, por segunda vez y primera en un largometraje, Varda utilizó la fórmula que resume su teoría del cine, la *cinescritura*: su crédito reza “*Cinécrit et réalisé par Agnès Varda*”.

Sans toit ni loi fue seleccionada para la Sección Oficial a concurso del Festival de Venecia, donde se estrenaría el 30 de agosto de 1985. Para ello, Varda tuvo que saltarse a Unifrance, entidad de promoción exterior del cine francés, que no la había incluido entre sus propuestas, y tratar directamente con la organización del festival. La película ganó

el premio principal, el León de Oro, además de los premios FIPRESCI y OCIC. Pero cuando fue a Venecia, aún no tenía distribución en Francia.

Gracias a la acogida en Venecia y el respaldo unánime de la crítica, Varda pudo firmar un acuerdo de distribución con la pujante MK2. El film se estrenó en Francia el 4 de diciembre de 1985, con una cuidada campaña publicitaria. El eslogan era: «*Es mona, apesta y no te va a dar las gracias, ¿la recogerías en tu coche? Sandrine Bonnaire en un film de Agnès Varda*». Fue un gran éxito de taquilla, el mayor de la directora, con más de un millón de espectadores en Francia en primera vuelta. Luego se fue estrenando por todo el mundo, en los países anglosajones con el título de *Vagabond*. A



Sandrine Bonnaire en *Sin techo ni ley* (1985).



Marthe Jarnias y Sandrine Bonnaire en *Sin techo ni ley* (1985).

España llegó en abril de 1986 como *Sin techo ni ley*.

En la ceremonia de los Premios César celebrada en 1986, Sandrine Bonnaire ganó el premio a la Mejor Actriz. El film tuvo además nominaciones a mejor película, dirección (Varda) y actriz de reparto (Méril). El sindicato de críticos franceses la eligió como mejor película del año; los críticos de Los Angeles, como mejor película extranjera y a Bonnaire como mejor actriz; en España, Bonnaire recibió el Premio Sant Jordi como mejor actriz extranjera.

Con el tiempo, el aprecio por la película no ha hecho más que crecer. En la célebre y discutida lista de *Sight & Sound* de 2022, figura como 101ª entre las mejores películas de todos los tiempos, según los críticos, y como 41ª en la encuesta entre directores. Por su parte, también en 2022, la revista *Variety* la consideró la 59ª mejor película de todos los tiempos. De esta obra maestra no existe todavía, que yo haya encontrado, ninguna edición en Blu-Ray con subtítulos

en castellano. Sí tenemos una muy buena edición francesa en DVD, de Ciné-Tamaris y Arte, con subtítulos españoles y estupendos "extras".

DOS PARA JANE BIRKIN

Las siguientes películas de Agnès Varda iban a tener mucho que ver con el propio cine. Por una parte, una doble colaboración con la actriz, cantante y escritora Jane Birkin, que se plasmó en una interesante película documental, *Jane B. par Agnès V.* (1988), y en un (para mí, insufrible) film de ficción basado en un cuento de Birkin, *Kung-Fu Master* (1988). Por otra parte, una trilogía de películas en homenaje a su marido y compañero de vida, Jacques Demy, fallecido en 1990: *Jacquot de Nantes* (1991), *Las Señoritas cumplen 25 años* (Les Demoiselles ont eu 25 ans, 1993) y *El universo de Jacques Demy* (L'Univers de Jacques Demy, 1995). Y, por último, una extravagante fantasía para conmemorar

el centenario del cine: *Las cien y una noches* (Les cent et une nuits, 1995).

Pero antes hizo una preciosa miniatura de tres minutos, por encargo de la Cinémathèque Française, para la celebración de su cincuenta aniversario: *T'as de beaux escaliers... tu sais* (1986). Las "bellas escaleras" del título son las del Palais de Chaillot, en el Trocadero de París, sede de la Cinémathèque, escaleras pisadas por incontables cinéfilos en los cincuenta años de vida de la institución. Partiendo de esa idea, con montaje de Marie-Jo Audiard y música de Michel Legrand, enlaza imágenes de espectadores subiendo y bajando esas escaleras con escenas de diversas películas en las que aparecen escaleras: *Fantômas* (1913), *Pépé le Moko* (1937), *El acorazado Potemkin* (1925), *Capri-cho imperial* (1934), *Ciudadano Kane* (1941), *Ran* (1983), *El golpe del paraguas* (1980), *El desprecio* (1963), *Las modelos* (1944) y *Diario íntimo de Adèle H.* (1975). La Isabelle Adjani que sube una escalera en este film de Truffaut da paso a la Adjani actual, en las escaleras del Palais de Chaillot, y la voz en *off* de Varda nos aconseja que asistamos a la Cinémathèque. Esta joyita se puede ver en la caja de BD de Avalon.

Entre las muchas cartas que Varda recibió con motivo de *Sin techo ni ley*, una venía firmada por Jane Birkin, la famosa actriz y cantante. Jane Birkin (1946-2023), nacida y criada en Londres, pero afincada en Francia desde finales de los 60, había empezado a trabajar en el cine en películas como *The Knack* (1965), *Blow Up* (1966), *Kaleidoscope* (1966) y *Wonderwall* (1968). En 1965, se casó con el compositor John Barry, del que se divorciaría en 1969. En el rodaje de *Slogan* (1969) conoció al cantante, actor, compositor y director Serge Gainsbourg (1928-1991). Birkin se mudó a Francia y mantuvo una relación personal y artística con Gainsbourg durante una década. Trabajaron juntos en varias películas y discos, destacando la escandalosa canción "Je t'aime... moi non plus" (1969), que serviría de base a una película homónima dirigida por Gainsbourg y protagonizada por

Birkin, *Je t'aime... moi non plus* (1975). Tuvieron una hija, la maravillosa actriz Charlotte Gainsbourg (1971). Al margen de la relación y colaboración con Serge Gainsbourg, Birkin trabajó en otras películas, como *La piscina* (1969), *El animal* (1977), *Muerte en el Nilo* (1978), *La bella mentirosa* (1991), *Volver a nacer* (2012) o la española *La miel* (1979). Tras separarse de Gainsbourg en 1980, mantuvo una relación con el director Jacques Doillon, con quien tuvo otra hija, Lou Doillon (1982).

Volviendo a la carta, según las memorias de Varda, la letra de Birkin era ilegible, así que la directora la invitó a su casa de la Rue Daguerre para que se la descifrara. Hablaron sobre sus hijos, los de Birkin, Kate (19), Charlotte (16) y Lou (4), y los de Varda, Mathieu (14) y Rosalie (28). Hablando de las cosas de la vida, Birkin manifestó su espanto por cumplir 40, a lo que Varda le respondió que era una edad maravillosa, perfecta para hacer su retrato... y de ahí surgió la idea. La directora le propuso a la actriz rodar un documental que sería lo contrario de los habituales "tributos" a las actrices fallecidas, y no sólo porque ella estaba viva. Estaría formado por entrevistas inventadas y escenas de películas inexistentes. Desde el principio, Varda insistió a Birkin en que debía *mirar a la cámara*, lo que ella siempre había procurado evitar.

El interesante resultado, *Jane B. par Agnès V.* (1988), más que un retrato de Jane Birkin, es un diálogo y un juego de espejos entre las dos. Por una parte, es una conversación, más que una entrevista, rodada principalmente en la propia casa de la actriz, con fotografía de Nurith Aviv. No es una biografía tradicional, ni sigue un orden cronológico, aunque sí aparecen materiales de archivo, fotografías de infancia y juventud, etcétera. Birkin cuenta cosas de su vida, pero también reflexiona sobre sus contradicciones, entre querer ser famosa y querer pasar desapercibida. A sus 40, Birkin está deslumbrante, maravillosa con su pelo corto, sus sonrisas, su mirada huidiza y su (cuidado) desaliño (vaqueros,



persépolis, camisas amplias). Sí, también hay mucho de pose, pero qué esperaban.

Lo más curioso es que no se incluye ninguna secuencia de las verdaderas películas de Jane Birkin (bueno, de una sí, como contaremos después). En su lugar, Birkin interpreta una serie de escenas de "películas" inventadas, de diversos géneros, acompañada de "estrellas invitadas", como un *videobook* que pretendiera mostrar su rango interpretativo. Una de ellas tiene lugar en una galería de arte, con un pintor (Philippe Léotard); ambos se pelean por un dinero que no recuerdan dónde han escondido (en un libro de arte, pero ¿cuál?). En otra, después de que Birkin comente que ella es dueña de dos tercios de su casa y el banco del otro tercio, interpreta a una mujer de época *dickeńska*, con varios hijos, cuyos muebles son embargados por un empleado del banco. En otra, Birkin y Alain Souchon pasean por un parque recitando poemas. En otra, más extensa, y que se hace un poco larga, se rinde un homenaje a Stan Laurel y Oliver Hardy, en blanco y negro: "Maurel" (Birkin) y "Lardy" (Laura Betti) hablan sobre el trabajo y el paro, también aparece Henri Piednoir,

el panadero de *Daguerreotypes*, y Lardy expone del revés unos cuadros en blanco. En otra, está de picnic con Jean-Pierre Léaud, que se enfada con ella. En otra, ella y Farid Chopel son exploradores en el desierto. Y, en fin, en otras escenas interpreta otras "Janes", como la de Tazán, Calamity Jane o Juana de Arco, terminando en la hoguera...

Entre las entrevistas y esas "películas" falsas, se insertan recreaciones pictóricas, en las que Jane Birkin aparece en reconstrucciones de cuadros, como la Venus de Urbino de Tiziano, las Majas de Goya (sí, las dos), etcétera. Y también unas imágenes de archivo de un ensayo con Serge Gainsbourg de la canción "*Le moi et le je*". Al final de la película, todo el equipo felicita a la actriz por su (temido) cuarenta cumpleaños.

Jane B. par Agnès V. fue seleccionada para la Sección Oficial a competición del Festival de Berlín, celebrado en febrero de 1988, pero esta vez no hubo premios. Se estrenó en Francia el 2 de marzo de 1988, con escasa repercusión.

Esta película contenía además la semilla de la siguiente (o simultánea) colaboración entre Birkin y Varda. La actriz comenta en el film que le gusta escribir y estar rodeada de libros. Le lee a Varda un cuento que ha escrito, sobre una mujer madura (de cuarenta, concretamente) que se enamora de un adolescente... Ese fue el origen de *Kung-Fu Master* (1988), que inicialmente iba a ser otro *sketch* del documental, pero se convirtió en largometraje. Varda interrumpió el rodaje de *Jane B. par Agnès V.*, para rodar este nuevo proyecto. Luego incorporó en la primera una recreación del origen de *Kung-Fu Master*, un diálogo sobre el cuento y una secuencia ficticia en la que intentan conseguir financiación jugando en un casino (un guiño a *La Bahía de los Ángeles* de Jacques Demy). Y también añadió algunas secuencias del nuevo film, que sería la única película real de Jane Birkin que aparecería en el documental.

Kung-Fu Master fue un asunto de lo más "familiar". Protagonizada por Jane Birkin y el hijo de Varda, Mathieu Demy, en el reparto



Jane Birkin y Agnès Varda (en el espejo) en *Jane B.* par Agnès V. (1988).

estaban las hijas de Birkin, la adolescente Charlotte Gainsbourg y la pequeña Lou Doillon, haciendo de hijas de su personaje. Y sus padres, David Birkin y Judy Campbell, haciendo de sus padres. Además, se rodó en gran parte en la casa de Birkin en París y en la de sus padres en Londres, con fotografía de Pierre-Laurent Chénieux. Esa “familiaridad”, unida a su más que cuestionable temática, la convierte en doblemente perturbadora e incómoda... En mi modesta opinión, la realización de esta película fue un error de juicio por parte de Agnès Varda, y lo de incluir en ella a su hijo también.

Mary-Jane (Jane Birkin), de cuarenta años, es una madre separada, que tiene una hija de quince, Lucy (Charlotte Gainsbourg), y otra de cuatro, Lou (Lou Doillon). En la fiesta de cumpleaños de Lucy, en una era en la que al parecer se permitía que los adoles-

centes fumaran y bebieran alcohol en una fiesta en casa de sus madres, Mary-Jane conoce a Julien (Mathieu Demy), de catorce años, compañero de colegio de su hija. Julien ha bebido demasiado y ella le ayuda a vomitar... Desde ese momento, se queda prendada de él; se hace la encontradiza en el instituto, donde lo atropella levemente sin querer; cuando se pone enfermo le lleva los deberes a casa. Ambos se van acercando y tocando, pese a un desagradable incidente en un hotel. Mary-Jane cuenta a Lucy que, cuando era joven, se enamoró de un hombre mayor, revelación inoportuna que incomoda a la hija. Julien acompaña a Mary-Jane y sus hijas en un viaje a Londres, a casa de los padres de ella (David Birkin y Judy Campbell). Lucy les descubre besándose en el jardín y pone (comprensiblemente) el grito en el cielo. Mary-Jane, Julien y Lou se van

unos días solos a otra casa familiar en una isla. Aunque no se muestra, se entiende que Mary-Jane (cuarenta) y Julien (catorce) tienen relaciones sexuales durante esos días... Ah, el título de la película, *Kung-Fu Master* se refiere al videojuego favorito de Julien, en el que un karateka tiene que rescatar a una mujer prisionera. ¿Es Mary-Jane la prisionera solitaria? En fin, a este espectador le cuesta tragar que una diosa como Birkin pierda el juicio por un niñato chulito como Julien.

Se trata de una historia que hoy día puede parecer muy inapropiada e incorrecta. Ya sé que hay muchos precedentes. Podría ser el reverso de *Lolita*, pero ni Nabokov ni Kubrick pretendieron que Humbert resultara simpático, ni un personaje positivo. También podemos acordarnos de *Mi pequeño amante* (*L'amant de poche*, 1978) de Bernard Quey-sanne, de *Verano del 42* (*Summer of '42*) de



Jane Birkin y Mathieu Demy en *Kung-Fu Master* (1988).

Robert Mulligan, con un amor más bien platónico, o de *La Luna* (1979), con incesto incluido. Si se preguntan por el aspecto legal, en 1988 no había una “edad del consentimiento” en Francia (no se aprobó hasta 2021, estableciéndose en quince años). Por tanto, la relación entre Mary-Jane y Julien, siendo consentida, era técnicamente legal. Además de esta cuestión, la película inserta varias referencias al tema del SIDA, incluyendo anuncios de la época y un clip de un programa de la TV británica con Stephen Fry y Hugh Laurie, que sirven como cápsula de tiempo de ese momento (Varda siempre incluía ele-

mentos “documentales” en sus ficciones) y resultan la parte más salvable.

Tiempo después, tanto Mathieu Demy como Charlotte Gainsbourg dijeron que la experiencia les había resultado perturbadora e invasiva... En el caso de Gainsbourg, no sólo emocionalmente, porque entre el documental y la película el equipo de Varda había ocupado su casa durante un año. Ella adoraba a Varda, pero como adolescente también habría querido tener su espacio y poder encerrarse en su habitación. En todo caso, la joven actriz es una presencia luminosa en la película. Y alguien con ojo de

águila quizá pueda distinguir a una joven Léa Drucker, debutando en el cine en la escena de la fiesta.

Para la banda sonora de ambas películas, Varda acudió nuevamente a Joanna Bruzdowicz. Se pueden encontrar unas muestras de sus partituras en el álbum de la compositora *Pour les Films d'Agnès Varda* (CD: Milan CD CH 347).

Tanto *Jane B. par Agnès V.* como *Kung-Fu Master* fueron restauradas digitalmente en 2014 por Ciné-Tamaris en el laboratorio Eclair, a partir de un escaneo en 2K del negativo original en 35 mm, con etalonaje super-

visado por Agnès Varda y sonido restaurado por L.E. Diapason. Se incluyen en la caja de Blu-Rays de Avalon.

Y TRES PARA JACQUES DEMY

El director Jacques Demy murió el 27 de octubre de 1990, con 59 años. En su momento, se dijo que había fallecido de cáncer, pero en *Las playas de Agnès* (2008), Agnès Varda reveló que la causa de la muerte fue el SIDA. Demy y Varda se habían conocido en 1958, en el festival de cortometrajes de Tours, empezaron a vivir juntos en 1959, se casaron en 1962 y permanecieron juntos hasta la muerte de él, salvo una breve separación a principios de los 80. Tras la muerte de Demy, Agnès Varda se convirtió en la gran conservadora y promotora de su legado y de su figura. Le dedicó las tres películas que vamos a mencionar a continuación y con su sello Ciné-Tamaris promovió en 2012-2013 la restauración digital de buena parte de sus películas.

En el curso 2024-2025 dedicamos un ciclo y un amplio comentario a Jacques Demy (1931-1990). Y en ese ciclo proyectamos la extraordinaria *Jacquot de Nantes* (1991), de manera que no vamos a repetirla este año, pero sí “espigaremos” lo que dijimos entonces.

En *Jacquot de Nantes* (1991), que pensó haber titulado *Evocación de una vocación*, Agnès Varda recreó, con ternura e imaginación, la infancia, juventud y vocación de Jacques Demy. Es una película excepcional por la mirada de su directora, por su tema y por su forma cinematográfica, que no es totalmente ficción ni documental. En sus últimos meses, ya enfermo, Demy pensó mucho en su infancia y escribió sus recuerdos. Agnès Varda decidió rodar la película que él ya no podría hacer. Se filmó entre abril de 1990 y enero de 1991, con fotografía de Patrick Blossier, Agnès Godard y Georges Strouvé, entre otros lugares en la verdadera casa y garaje de los Demy, donde había vivido (9, Allée des Tanneurs, Nantes), en su piso de la Rue Dauguerre de París y en la isla de Noirmoutier.

La narración principal es una película de ficción, en blanco y negro, que recrea con actores los recuerdos de Jacques Demy en Nantes, desde los ocho a los dieciocho años (Demy está interpretado sucesivamente por Philippe Maron, Edouard Joubeaud y Laurent Monnier). Empezamos en 1939, con un Jacques, alias Jacquot, de ocho años. Su padre, Raymond (Daniel Dublet) tiene un taller de automóviles, el *Garaje Demy*. Su madre, Marilou (Brigitte De Villepoix), trabaja como pe-



luquera a tiempo parcial. Es una casa alegre, en la que se canta, y el film retrata una infancia en general feliz. Jacquot tiene una vecina de su edad y amiga del alma, Reine (Hélène Pors / Marie-Sidonie Benoist). Otra vecina mayor canta en el coro de la ópera. Desde pequeño, a Jacquot le apasionan el teatro de títeres, que reproduce caseramente para sus amigos, la ópera, la música y el cine. Llegan la guerra, la ocupación y el suceso más trágico que presenció: los bombardeos aliados de Nantes, en septiembre de 1943. Durante la guerra, Jacquot y su hermano pasan temporadas evacuados en el campo, en la casa de un fabricante de zuecos y su mujer. Su

padre es movilizado, no para combatir sino para fabricar municiones. Llegan refugiados y salen exiliados. Después de la guerra, Jacquot sigue con su pasión por el cine, consigue un proyector y una cámara de 9,5 mm y empieza a hacer sus pinitos. Pero su padre le obliga a estudiar mecánica. Hasta que un cineasta de paso ve uno de sus trabajos y le anima a estudiar en la ETPC (École Technique de Photographie et Cinématographie) de París. El resto es historia.

En esta recreación idealizada, Varda utiliza un recurso visual brillante: la película es en blanco y negro, pero todo lo relacionado con el arte o el espectáculo (los guiñoles, una cantante en el restaurante La Cigale, la opereta, el cine) aparece en color, transponiendo así el punto de vista “encantado” de Jacquot sobre la realidad gris. Además, Varda y su equipo consiguieron recrear algunos de los cortos juveniles de animación de Demy (*Le Pont de Mauves*, *Attaque nocturne* y *La ballerine*), explicando su realización. Otra “capa”: Varda va estableciendo un paralelismo entre las escenas de la vida recordada de Demy y las correspondientes secuencias de sus películas, incluyendo *clips* de éstas. La imagen de un dedo señalando a la derecha o la izquierda (sacada del cartel del garaje) marca la ida y vuelta de la “realidad” al cine. Sólo un ejemplo: vemos un diálogo de Raymond con un cliente en el taller y de ahí pasamos a una escena similar de *Los paraguas de Cherburgo*. Así sucesivamente. Y la tercera “capa”: Varda filma al propio Demy en los últimos días de su vida, consciente de que lo eran, en la playa de la isla de Noirmoutier (con el simbolismo de la arena que cae entre los dedos), escribiendo o pintando en casa, incluyendo primerísimos planos, llenos de amor, de su piel, su pelo, sus manchas... También oímos su voz en *off*. Una bella evocación y una hermosa despedida.

La música original fue compuesta por Joanna Bruzdowicz y podemos encontrar una amplia selección (ocho pistas) en el ya citado álbum *Pour les Films d'Agnès Varda* (CD: Milan CD CH 347).



Philippe Maron en *Jacquot de Nantes* (1991).

Jacquot de Nantes se presentó fuera de concurso en el Festival de Cannes el 15 de mayo de 1991, cuando Demy ya había fallecido.

En el citado ciclo de Jacques Demy, hace dos años, vimos y comentamos *Las señoritas de Rochefort* (Les demoiselles de Rochefort, 1967), una de las obras maestras del director. Aprovechando la celebración del 25 aniversario del film, Agnès Varda creó un extraordinario documental, *Las Señoritas cumplen 25 años* (Les Demoiselles ont eu 25 ans, 1993), que combinaba imágenes del rodaje de la película en 1966, registradas por ella en 16 mm, con secuencias del film, con escenas del

aniversario celebrado en Rochefort (1992) y con la visión retrospectiva de algunos miembros del equipo (Mag Bodard, Catherine Deneuve, Bernard Evein, Michel Legrand, Jacques Perrin) y otras figuras (Bertrand Tavernier). También era un homenaje personal de Varda a Demy, como muestra la escena de archivo en la que se pone un jersey a su ritmo, que casi deja pequeño el famoso cuento del pulóver de Cortázar («mi insistencia por captar su lentitud hace que olvidemos que, a su lado, estaba Catherine Deneuve, radiante con un vestido de rayas», dijo Varda). El documental se presentó en el Festival de Cannes de 1993.

Por su parte, *El universo de Jacques Demy* (L'univers de Jacques Demy, 1995) es un documental más "tradicional" sobre el director, aunque no siga un orden cronológico convencional, con fragmentos de sus películas, testimonios de sus colaboradores (Catherine Deneuve, Anouk Aimée, Jeanne Moreau, Dominique Sanda, Michel Piccoli, Jacques Perrin, Michel Legrand, Bernard Evein) y entrevistas con el propio Demy.

Estas tres películas fueron restauradas digitalmente en 2013 por el laboratorio Digimage, a partir del escaneo de los negativos originales, con etalonaje supervisado por Agnès Varda. Las tres están incluidas en la caja de Blu-Rays de Avalon y el de



Agnès Varda, Jacques Demy y sus encarnaciones en *Jacquot de Nantes* (1991).

las señoritas además en el DB del film de A Contracorriente.

Además de estas tres películas, hay muchas referencias a Demy en *Las playas de Agnès* (Les plages d'Agnès, 2008) y su ausencia marcó la pieza de Varda en su instalación sobre las viudas de Noirmoutier, *Quelques veuves de Noirmoutier* (2006), de la que pronto hablaremos.

«TENGO RECUERDOS, PERO NO PUEDO RECORDARLOS»

En respuesta a un encargo sobre el centenario del cine, que como recordarán se celebraba en 1995, Agnès Varda ideó una curiosa fantasía cinematográfica. En lugar de un documental convencional o de un estudio histórico académico, creó una

ficción imaginativa y surrealista que combinaba la celebración de la historia del cine con el tema de la memoria, recurrente en su obra, y con su deseo de hacer una comedia o "divertimento": *Las cien y una noches* (Les cent et une nuits de Simon Cinéma, 1995). La película, escrita y dirigida por Varda, era una coproducción franco-británica de Ciné-Tamaris, France 3 Ci-



nema y Recorded Picture, con participación de Canal + y el CNC.

Simon Cinéma (Michel Piccoli) va a cumplir cien años. Vive en una gran mansión, que es como un abigarrado museo del cine,

con un mayordomo “polimorfo y polivalente”, Firmin (Henri Garcin), una criada acrobata de Nîmes (Carole Benoit), una criada malabarista china (Weiwei Melk) y un jardinero (Christian Bouillette). Simon Cinéma es

la personificación del cine, lo ha sido todo, lo ha hecho todo (actor, director, productor, guionista) y ha “sido” todos sus creadores... Pero ahora está perdiendo la memoria. Para que le ayude a recordar, Monsieur Cinéma contrata, por mediación de Firmin, a una joven estudiante de Doctorado, Camille (Julie Gayet): «*La contraté para que me hable de cine, mi pasión favorita; ya no puedo usar las piernas, tengo que usar la cabeza, viajar sin moverme*». El contrato de esta Sheherezade: mantener una conversación sobre cine con Simon Cinéma, durante un par de horas diarias, a lo largo de 101 noches, por 500 francos la noche (76,22 euros; el total, 50.500 francos de entonces, serían 7.698,68 euros). Luego, a petición de Camille, el horario pasará de ser nocturno a ser de 5 a 7 (un guiño a *Cléo*).

Un visitante frecuente del palacio de Simon Cinéma es un “amigo italiano”, que no es otro que Marcello Mastroianni haciendo de sí mismo. Camille empieza sus visitas y sus conversaciones con Monsieur Cinéma, y va tirando del hilo de la memoria del cine, enlazando frases, referencias y fragmentos de películas, desde *Nosferatu* hasta las propias películas de Mastroianni y Piccoli. Porque la gracia es que Michel Piccoli interpreta a Simon Cinéma, pero de pronto puede ser el actor Piccoli, y vemos algunas escenas de sus películas (entre otras, *El desprecio*, su muerte en *La grande bouffe* y su suicidio en *Una habitación en la ciudad*). De Mastroianni, vemos *8 ½* y menciona *Ginger y Fred*... Ficción y realidad se entrecruzan: a Camille le roba la bicicleta el protagonista de *Ladrón de bicicletas* de Vittorio De Sica, el jardinero sufre la broma de *El regador regado* de los Lumière... Otra gracia es que la decoración del palacio de Cinéma (carteles, fotografías, objetos) va cambiando constantemente, en función de las películas que se mencionan en las conversaciones (la mansión de Cinéma es el Château de Saint-Rémy-des-Landes, en Yvelines).

Por la casa de Cinéma, y por la película, desfila una constelación de estrellas. El reparto de *Les cent et une nuits de Simon*



Julie Gayet, Emmanuel Salinger, Marcello Mastroianni, Anouk Aimée y Michel Piccoli en *Las cien y una noches* (1995).

Cinéma podría ser uno de los más reacios de la historia del cine. Aparte del protagonismo de Piccoli y Mastroianni, se cuenta con la participación *“exceptionnelle et amicale”* de Anouk Aimée, Fanny Ardant, Jean-Paul Belmondo, Romane Bohringer, Sandrine Bonnaire, Jean-Claude Brialy, Patrick Bruel, Alain Delon, Catherine Deneuve, Robert De Niro, Gérard Depardieu, Harrison Ford, Gina Lollobrigida, Jeanne Moreau y Hanna Schygulla. Y con la participación *“furtive et amicale”* de Sabine Azéma, Jane Birkin, Stephen Dorff, Andréa Ferréol, Assumpta Serna y Daniel Toscan du Plantier. Y en una escena en el Festival de Cannes aparecen Isabelle Adjani, Jean-Hugues Anglade, Daniel Auteuil, Clint Eastwood y Virna Lisi. Además, Francisco Rabal pone la voz de Buñuel.

Camille tiene un novio que también se llama Camille (Mathieu Demy), aunque para

diferenciarlo lo llaman Mica, que sueña con dirigir una película. De momento, sólo es “ayudante”, o sea, se dedica a cortar el tráfico en los rodajes. Camille, Mica y sus amigos también hablan de cine e insertan numerosas referencias, como cuando un amigo le recuerda a Mica, que se siente pequeño junto a los grandes genios del cine, que *también los enanos empezaron pequeños* (Herzog). Camille descubre que el único descendiente y heredero universal de Monsieur Cinéma es un biznieto llamado Vincent, que desapareció y con el que no tiene contacto desde hace diez años. En una trama secundaria, muy poco interesante, el grupo de jóvenes planea hacer pasar a un conocido que vuelve de la India, que también se llama Vincent (Emmanuel Salinger), por el biznieto perdido, a la manera de Martin Guerre. El objetivo del plan es hacerse con la fortuna

de Cinéma, para producir con ella la película que quiere hacer Mica.

Según reveló luego la directora en **Varda por Agnès**, el nombre de Simon Cinéma es un juego de palabras: *«si mon cinéma non te plaît pas, va voir un autre»* (si mi cine no te gusta, vete a ver otro). La película está dividida en cuatro capítulos, presentados por dos niños con una claqueta. Pero no se trata de un estudio riguroso, ni de una historia universal del cine, ni mucho menos de un “canon”. Podemos echar de menos muchos cineastas, películas, épocas y países. Es un *collage* subjetivo, como es habitual en Varda, lleno de juegos de palabras e ideas. Es un *puzzle*, un paseo, un sueño... Aparte del 5 a 7, la directora sólo incluye una referencia explícita a una de sus propias películas: Sandrine Bonnaire llega a la mansión de Simon Cinéma caracterizada como la protagonista



Michel Piccoli y los "hermanos Lumière" en *Las cien y una noches* (1995).

de *Sin techo ni ley*; Cinéma la transforma en una princesa (de *La bella y la bestia*) y luego se convierte en Juana de Arco (de la película de Rivette que protagonizó Bonnaire).

Les cent et une nuits de Simon Cinéma se estrenó en Francia en enero de 1995, con escasa respuesta del público (menos de 50.000 espectadores). En febrero de 1995 participó en la Sección Oficial del Festival de Berlín. Se estrenó en España, con el título de *Las cien y una noches*, el 16 de marzo de 1995, también con más pena que gloria. Por ejemplo,

en *Cine para leer* 1995 (ed. Mensajero, 1996), Manuel Alcalá la considera un discutible divertimento y una película de factura correcta pero escasamente atractiva.

A ver, yo entiendo el fracaso de esta película, que tiene momentos brillantes, pero en conjunto hay que considerar fallida. Creo que su principal problema podría ser su duración. Este planteamiento hubiera podido funcionar en un corto o un medimetro (media hora o una hora). En formato largometraje, empieza interesando, pero luego se

va haciendo reiterativo y cansino. Cansan los juegos de identidad y los cambios de peluca de Piccoli. La aparición especial de Alain Delon sorprende, la posterior de Belmondo agota. La primera vez que se le aparecen a Cinéma los Hermanos Lumière, rodeados de bombillas, es graciosa y chocante; la segunda ya es reiterativa. El personaje de Camille, que debería funcionar como enlace con el espectador, se va volviendo antipático y desagradable. Toda la trama secundaria con la suplantación del biznieto carece de interés.

En las filmografías de Varda, se suele incluir, como “corto documental”, *Set Visits: One Hundred and One Nights* (1995). En realidad, es un “detrás de las cámaras” de once minutos que Varda filmó durante el rodaje, con las estrellas que hacen apariciones especiales en el film, un “extra” que vio la luz después en la edición de Criterion.

La película fue restaurada en 2015 (120 aniversario del cine) por Ciné-Tamaris en los laboratorios Eclair, sobre un escaneo en 2K del negativo original en 35 mm, con etalonaje supervisado por Agnès Varda. Se incluye en la caja de Blu-Ray de Avalon.

ESPIGANDO IMÁGENES E HISTORIAS

En el caso de *Los espigadores y la espigadora* (Les glaneurs et la glaneuse, 2000), se podría decir que la herramienta inspiró la obra. En 1999, en un viaje a Japón con Rosalie y Mathieu para asistir a una retrospectiva de su filmografía, Agnès Varda descubrió las nuevas cámaras de vídeo digital de Sony (esto es un dato, no publicidad de la marca); cámaras dirigidas a los aficionados, pero que para ella fueron una revelación. En esta época se estaba desarrollando un vivo debate entre el celuloide y la imagen digital, que ya saben cómo terminó. Pero estas nuevas cámaras, aunque su calidad de imagen pudiera ser inferior, presentaban una ventaja insuperable para Varda: le permitían acercarse a la gente, filmarse a sí misma y recuperar la libertad que tuvo en sus primeros cortometrajes. Una cámara de cine Arriflex 535-B, muy utilizada entonces, pesaba más de 17 kilos. Una cámara Mini DV pesaba medio kilo, se podía sostener con una mano y grabar con luz natural. Frente al carácter aparatoso e intimidatorio de un equipo de rodaje convencional (cámara, operador de cámara, micro, sonidista, iluminación, etcétera), que creaba una barrera con los sujetos no profesionales, las pequeñas cámaras digitales casi ni se veían, permitiendo que la gente hablara de manera



Varda y su cámara digital en *Los espigadores y la espigadora* (2000).

más libre y espontánea. Varda pudo volver a sentirse como cuando rodaba, casi a escondidas, en la Rue Mouffetard. Al lado de esta ventaja, el que la profundidad de campo o la definición de los colores fueran inferiores no importaba tanto.

La disponibilidad de esta nueva herramienta se sumó a varias ideas a las que Varda llevaba tiempo dando vueltas. El tema de los “espigadores”, las personas que recogen lo que ha quedado en los campos después de la cosecha, un derecho reconocido desde tiempos medievales y plasmado en el cuadro *Las espigadoras* (1867) de Jean-François Millet. En relación con ello, los modernos “espigadores” que recogen la comida desechada por las cooperativas, los mercados y las grandes superficies, porque tiene mal aspecto, no cumple los requisitos de tamaño o está un poco pasada de fecha. Esto lleva al tema del desperdicio alimentario, las toneladas de comida aún comestible que se tiran. Yendo más allá, las personas que reciclan objetos encontrados, para hacer creaciones

artísticas, todo lo contrario de Marie Kondo. Y, por último, volver la cámara hacia sí misma, como “espigadora” de imágenes: *«Más tarde pensé que estaba pidiendo tanto a estas personas que se mostraran, que me hablaran, que fueran honestas conmigo, que yo también debería revelar algo de mí misma. Sentí que, aunque no soy una recolectora —no soy pobre, tengo suficiente para comer—, hay otro tipo de recolección, que es la recolección artística. Tomas ideas, tomas imágenes, tomas emociones de otras personas y luego las conviertes en una película»*.

Como señala expresamente en el film, la propia Varda es la “espigadora” del título. También es la persona extraña y disconforme que no encaja. En los países anglosajones, la película se conoce como *The Gleaners and I* (*Los espigadores y yo*), que aún lo deja más claro. Según ha escrito Kelley Conway: *«La película sugiere que nuestra cultura se da demasiada prisa para rechazar las manzanas ligeramente golpeadas, las*



Los espigadores y la espigadora (2000).

patatas deformes... y a las mujeres que no siguen ciertas normas».

Varda concibió inicialmente *Les glaneurs et la glaneuse* como serie de televisión en cuatro partes. En el libro de Conway (*Agnès Varda*, ed. University of Illinois Press, 2015) se incluye un detallado resumen sobre esa propuesta inicial, al que les remito. Pero el proyecto fue evolucionando hasta convertirse en un documental de largometraje que se exhibiría en cines y televisión. La película se rodó entre septiembre de 1999 y abril de 2000, de manera discontinua, durante unos 29 días de rodaje efectivo, en bloques de cuatro a siete días, de punta a punta de Francia (Provenza, Borgoña, Beauce, Jura, Pirineos, Noirmoutier, París). Según Varda, el film se fue haciendo a medida que se hacía. Rodaba una parte, la montaba, escribía el comentario y pensaba en otro aspecto, recogiendo ideas y propuestas que se encontraba por el camino, dándole forma a todo sobre la marcha, siempre buscando un equi-

librio entre los “espigadores” y ella. También llevaba un tiempo conseguir la confianza de la gente a la que quería filmar y entrevistar, requería tacto y empatía (*«una no podía ver a alguien recogiendo fruta del suelo para comérsela y preguntarle directamente por que lo hacía»*). Primero viajaba ella sola y conocía a las personas (*«me las arreglé para acercarme a ellos, para sacarles del anonimato; descubrí su generosidad; hay muchas formas de ser pobre, teniendo sentido común, rabia o humor»*). Después volvía con el equipo mínimo (dos o tres personas) y rodaban. Luego lo organizaba todo en el montaje. Las cámaras digitales le permitieron una gran autonomía para rodar donde y cuando quisiera. Utilizaron dos cámaras de vídeo digital: una ligera Sony Mini DV DCR TRV900E y una más sofisticada Sony DV CAM DSR 300. La mayor parte de la película se rodó por el director de fotografía Stéphane Krausz, pero la propia Varda manejó la cámara en ocasiones y al final calcu-

ló que había rodado unos 20 minutos de los 82 que dura la película terminada.

Filmando un montón de patatas desechadas, porque eran demasiado grandes o pequeñas para el tamaño que exigía el mercado, hizo un descubrimiento casual que se convertiría en emblemático: las “patatas en forma de corazón” (*pomme de terre coeur*), que representarían la V de Varda y darían pie a su primera instalación como artista visual: *Patatutopia* (2003).

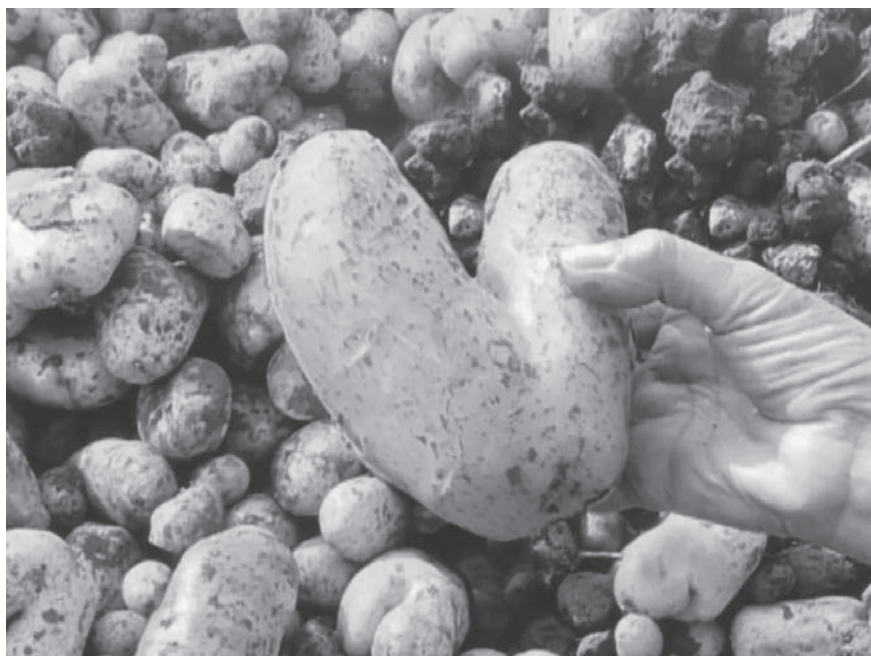
La partitura original fue compuesta de nuevo por Joanna Bruzdowicz. Varda le pidió que la grabara con diversas variaciones, para poderla utilizar según las necesidades del montaje. También se incluye un “*Rap de Récup*”, compuesto e interpretado por Agnès Bredel y Richard Klugman, con letras de Agnès Varda, que aparece sobre imágenes de objetos tirados en las calles de París (colchones, lavadoras, sofás, televisores). No existe, que yo sepa, edición en disco de esta banda sonora.

Les glaneurs et la glaneuse se estrenó fuera de concurso en el Festival de Cannes en mayo de 2000, con muy buena acogida. El 6 de julio de 2000 se emitió en Francia por Canal+, que la había coproducido. El 7 de julio de 2000 se estrenó en los cines franceses, desde algunas escogidas salas de arte y ensayo de París hasta pequeños pueblos y ciudades, aprovechando una subvención del CNC que pagaba las copias para esa finalidad. Varda señaló: *«El público rural podía ser sólo de 40 a 80 personas, pero esa era la idea. Cuando trabajé como fotógrafa con Jean Vilar para el Theatre National Populaire, la idea no era reducir la cultura al mínimo común denominador, sino llevar a la gente algo que fuera inteligente, concienciado, inusual y generoso»*. En total, el film tuvo 120.000 espectadores en Francia, una gran cifra para un documental independiente que sólo había costado 300.000 euros. Después se distribuyó de manera amplia a nivel internacional. En España, *Los espigadores y la espigadora* se estrenó el 31 de octubre de 2002, también con nota-

ble repercusión dentro del circuito de versión original de entonces.

Además de Cannes, la película se presentó en numerosos festivales (Toronto, Nueva York, Hong Kong, Montreal, Praga, Polonia), espigando un buen puñado de premios de los festivales y la crítica. Sólo algunos ejemplos: Premio del Cine Europeo al Mejor Documental, Prix Méliès a la Mejor Película del Sindicato de Críticos de Cine de Francia, Mejor Documental en el Festival de Chicago, Premio del Público en el Festival de Montreal, Premio a la Concienciación en el Festival de Santa Barbara, Mejor Película en el Festival One World de Praga, además de premios de las asociaciones de críticos de Boston, Chicago, Los Angeles, Nueva York, etcétera. Les remito a la IMDb para una relación completa. En la lista de mejores películas de la historia de *Sight & Sound* de 2022, **Los espigadores** figura en el número 67. En una encuesta anterior de la misma revista (2014), referida a documentales, fue considerado el 8º mejor de la historia.

La repercusión de **Los espigadores y la espigadora** fue tan enorme como inesperada. Varda recibió más cartas y comentarios sobre ella que sobre todas sus películas anteriores. Las críticas fueron entusiastas. Se ha debatido mucho sobre si inauguraba una nueva etapa en la obra de la directora, una nueva forma de documental (el “ensayo personal filmado”), o si continuaba con otros medios las ideas centrales de su obra anterior: la proximidad, la libertad y el acercarse a las personas con empatía y humor. Según resume Carrie Rickey, la película se convertiría en su trabajo más emblemático y redefiniría su carrera cinematográfica; fue la plantilla para sus “ensayos filmados”, en los que ella misma es la guía del público, que tratan sobre asuntos serios, pero con una ligereza que acepta contradicciones y no impone soluciones, esperando que el público llegue a sus propias conclusiones. Como escribe Rickey, **«la película combina su habilidad como retratista, su amor por el paisaje y su talento periodístico como entrevistadora, con su**



Las patatas en forma de corazón en *Los espigadores y la espigadora* (2000).

capacidad como ensayista y comentarista». Esta autora también señala que la película se veía en las universidades, tanto en las facultades de cine como en las de negocios, por su estudio sobre la producción, el consumismo y el reciclaje. Con 72 años de edad y 46 de carrera en el cine, Varda seguía conectando con nuevos públicos y nuevas generaciones.

Dos años después, Agnès Varda quiso visitar su obra y ver qué había sido de las personas que habían intervenido en ella. En principio, sólo iba a ser un “extra” para la edición en DVD de la película, pero se terminaría convirtiendo en una película en sí misma, de una hora, que se exhibiría en cines y televisión: **Los espigadores y la espigadora... Dos años después** (Les glaneurs et la glaneuse... Deux ans après, 2002). Según explicó Varda: **«Hice Dos años después porque quise volver a verlos, volver a filmarlos, expresarles mi simpatía, mi gratitud... Fue difícil porque a veces no sabía dónde se habían**

ido, conduje hasta el centro de Francia para encontrarlos. Algunos estaban mejor, otros peor. Esto plantea la cuestión, a la que todavía no he encontrado respuesta, de la responsabilidad del documentalista sobre las personas a las que filma».

Tras la icónica patata en forma de corazón, la película empieza mostrando un mosaico de fotogramas de **Los espigadores y la espigadora** que ponen de manifiesto un elemento común: el agacharse para espigar. Después, enseña rápidamente los muchos premios recibidos por el film, sin recrearse en ellos, para centrarse en lo que considera la mejor recompensa: la voluminosa correspondencia recibida de admiradores de la película. A Varda le llama la atención una carta escrita en un billete de tren, y viaja en tren para conocer a la pareja que se la envió. Luego vuelve a encontrarse con Alain Fonteneau, uno de los personajes que más llamaron la atención en la película original: espigador de mercados, vendedor de periódicos y alfabetizador



Los espigadores y la espigadora (2000).

de inmigrantes. Dos años después sigue haciendo lo mismo, pero ahora va a participar en un maratón popular, con unas zapatillas Reebok encontradas en la basura. Le comenta a la directora que le gustó la película, pero no las partes en las que aparecía ella. Varda también vuelve a encontrarse con los productores de patatas de la región de las “mil villas” (todos los pueblos se llaman algo-ville). Vuelve a aparecer Claude V., que vivía en una caravana y ha mejorado (dice que ahora toma uno o dos vasos de vino, en lugar de dos o tres botellas). Y François L., que sigue reivindicando su *derecho* a recuperar objetos, que en este tiempo ha estado en una clínica psiquiátrica por lo de acumular cosas y que apareció en un programa de TV con Varda. Y el “*Rap de Récup*” en una versión clip en la que aparecen Agnès Bredel y Richard Klugman. Y el psicoanalista Jean Laplanche, que resulta ser una eminencia en la materia.

Varda revela a la cámara que el periodista Philippe Piazzo le señaló la similitud entre

los planos que había rodado de sí misma, con sus canas y sus manchas en las manos, con los que rodó de Jacques Demy para *Jacquot de Nantes*, algo que todo el mundo había notado menos ella y que puso de manifiesto la conexión entre ambos filmes («*Sin pasármeme por la imaginación, me había filmado a mí misma igual que filmé a Jacques Demy. Pero como estaba dentro de otro contexto, como yo me refería al envejecimiento, y quería ser tan sincera como los espigadores, no lo relacioné*»). Hay otros personajes nuevos, como Michel Jeannès, “Monsieur Botón”, un coleccionista de botones encontrados, o Macha Makeïeff, coleccionista de objetos que imagina la relación que las personas tuvieron con esos objetos... Cierra con imágenes de una manifestación del 1 de Mayo de 2002 contra el Frente Nacional de Le Pen, dando las gracias a los manifestantes. En fin...

Dos años después se estrenó en Francia el 18 de diciembre de 2002, y en España el 12 de

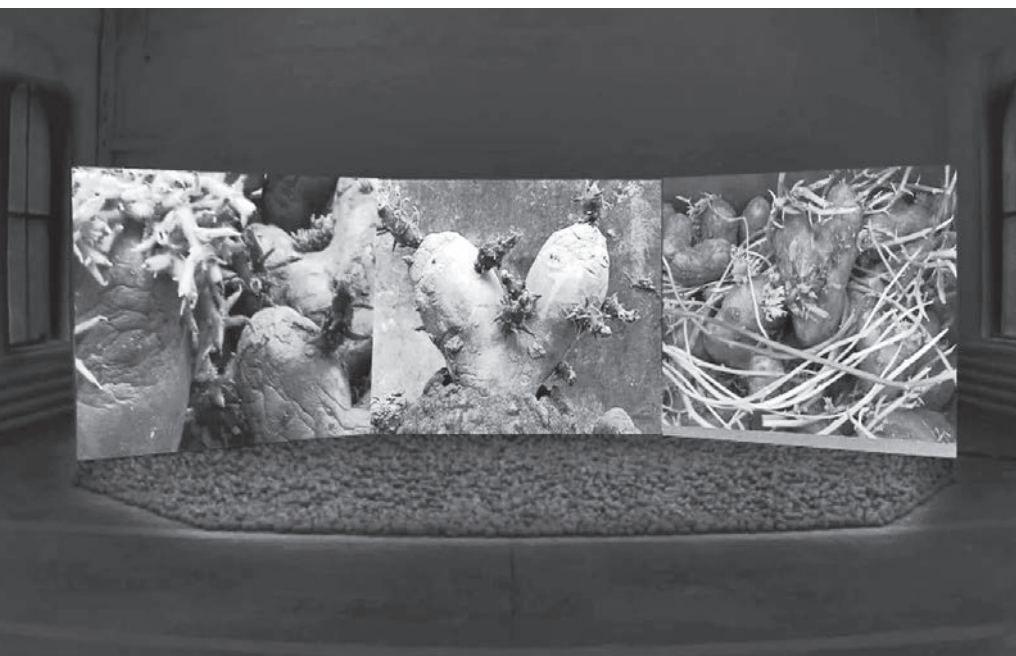
marzo de 2004. Las dos películas están editadas en DVD por Sherlock, que las distribuyó en nuestros cines. No hay edición en BD con subtítulos en español, que yo conozca.

SÓLO SE VIVE TRES VECES

En 2003, con 75 años, Agnès Varda comenzó una tercera “vida”, tras las de fotógrafa y cineasta: artista visual, creadora de videoinstalaciones y exposiciones (prefería el término artista “visual” al de “plástica”, que le sonaba a fabricante de plásticos). Evidentemente, el arte había estado presente siempre en su obra, por algo había estudiado en la escuela del Louvre, así que no era tan raro que, ante la creciente dificultad para financiar sus películas, se volviera hacia ese campo. Como dice en *Las playas de Agnès*, la vieja cineasta se convirtió en joven artista. Sobre este tema vamos a intentar ser muy breves, porque no es nuestro objeto, ni yo tengo preparación para hablar sobre arte contemporáneo. Además, a diferencia de las películas, no hemos podido ver estas instalaciones, salvo los fragmentos que aparecen en *Las playas de Agnès* o en *Varda por Agnès*, así que sólo tenemos referencias de segunda mano.

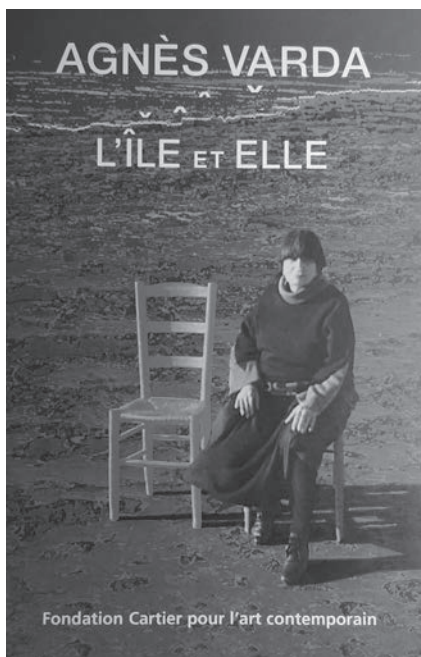
Varda comenzó esta tercera carrera con *Patatutopia* (2003), respondiendo a una invitación de Hans Ulrich Obrist para la Bienal de Venecia. Era una videoinstalación, con tres pantallas que reproducían vídeos de patatas que iban arrugándose, saliéndoles brotes y descomponiéndose; en el suelo había un montón de patatas extendidas. Era un homenaje a los trípticos de los siglos XV y XVI y una reflexión sobre el paso del tiempo y el envejecimiento. Para la inauguración, Varda se puso un gracioso disfraz de patata.

Su instalación más grande y compleja fue *L'île et elle* (2006), montada en la sede de la Fundación Cartier, el edificio diseñado por Jean Nouvel (1994) y situado en la Rue de Rivoli de París. La “isla” en cuestión era Noirmoutier, donde había pasado mucho



Instalación Patatutopia (2003).

tiempo con Jacques Demy y había rodado algunas películas. Y “ella” era ella, claro. La exposición ocupaba espacios repartidos en dos plantas e incluía varias instalaciones. Se accedía por *Le Passage du Gois*, recreación de la carretera inundable que lleva a la isla (vista en *Las criaturas*). *Le tombeau de Zgougou*, con dos proyecciones de vídeo, reproducía la tumba de su gata, que había aparecido en varias películas suyas. *La grande carte postale ou Souvenir de Noirmoutier* reimaginaba una postal de los años 50. *Ping-pong Tong et Camping* estaba formada por objetos de playa de plástico de colores e imágenes playeras proyectadas sobre una colchoneta inflable. *La cabane aux portrait* reunía una serie de retratos de los habitantes de la isla. *Ma cabane de l'échec* (cabaña del fracaso) era una cabaña decorada con tiras de celuloide de su película fallida *Las criaturas*. Otra cabaña se dedicaba a la sal marina, producto característico de la isla.



La videoinstalación más relevante de la exposición era *Les veuves de Noirmoutier*: un mosaico con catorce monitores de vídeo, cada uno con el testimonio de una viuda de Noirmoutier, frente a catorce sillas con auriculares que permitían escucharlas, sin un orden predeterminado. Una de las viudas era la propia Varda, pero ella no hablaba, estaba sentada en silencio en la playa, junto a una silla vacía que representaba la ausencia de Jacques Demy... Luego Varda enlazó estos catorce vídeos para crear el cortometraje *Quelques veuves de Noirmoutier* (2006).

Otra exposición importante fue *Hommage aux Justes de France* (2007), instalada en el Panthéon de París, que rendía tributo a los Justos que se jugaron la vida para ayudar a los judíos a escapar de nazis (las *luces en la noche de la Shoah*). Además de exponer fotografías y otros objetos, la instalación incluía unas secuencias de cine rodadas por Varda que mostraban a policías franceses colaborando con la Gestapo y llevándose a niños judíos, que terminarían en los campos de exterminio, también a los Justos (campesinos, maestros, curas) salvando a judíos... Después de cada secuencia se muestra una fotografía real de esas personas justas. Un acto de justicia para con los Justos. Como dijo ella en *Las playas de Agnès*, rodar eso, aunque fuera como ficción y décadas después, seguía dando escalofríos... La exposición se inauguró el 18 de enero de 2007 con un acto solemne en el que hablaron Simone Veil y el Presidente Jacques Chirac. Y otra fue *Bord de Mer* (2009), que ponía al público en la orilla del mar.

En fin, hubo muchas otras instalaciones y exposiciones, pero no podemos detenernos en cada una. Que, además, no hemos visto. Les remitimos a la bibliografía disponible.

Volviendo al cine, en estos años entre *Los espigadores y la espigadora* y nuestra siguiente parada, que será *Las playas de Agnès* (Les plages d'Agnès, 2008), Agnès Varda creó una miscelánea de cortometrajes.

Hommage à Zgougou (et salut à Sabine Mamou) (2002) era lo que dice el título, un



Instalación *Veuves de Noirmoutier* (2006).



David Deciron y Julie Depardieu en *Le Lion volatil* (2004).

homenaje a su gata-mascota Zgougou, que le había regalado Sabine Mamou (montadora y actriz en *Documenteur*), de ahí el agradecimiento a Sabine. Como sabemos, los gatos fueron una constante en la obra de Varda, y un gato figura en el logotipo de su productora Ciné-Tamaris. En esta breve película de dos minutos, vemos a los dos gatos que entonces tenía Varda, el macho Bernard y la hembra Zgougou. «*Ella es una reina hermosa, dominante*», dice la voz en off de Varda. Le gustaba tumbarse sobre el monitor del ordenador (una pantalla de tubo de la época) y hubo que inventar un dispositivo, una especie de soporte, para que se pudiera tumbar sin tapar la ventilación del monitor. Se recupera un fragmento de *Jacquot de Nantes* en el que la gata aparece con Jacques Demy, hasta que él la echa de la mesa para poder seguir escribiendo, y eso enlaza con unas imágenes de *Piel de Asno*, en la que Demy y el decorador Jim Leon idearon un trono en forma de gran gato blanco para el Rey (Jean Marais). El homenaje termina calificando a Zgougou de reina, esfinge y belleza.

Le Lion volatil (2004) iba a ser un episodio para el proyecto de film colectivo *Paris je t'aime*, pero el productor se “volatilizó” y ella se quedó sola con su corto. Como sabemos, *Paris je t'aime* (2006) se hizo más tarde, y la vimos en su día en el Cine Club, pero en ella ya no participó Varda.

Se trata de un cortometraje de ficción fantástico y encantador, de once minutos. Empieza mostrando a Zgougou, la mascota de Ciné-Tamaris, para señalar (parte “documental”) que la mascota del Distrito XIV de París es el “León de Denfert”: una réplica del escultido en la roca en Belfort, en homenaje al coronel Denfert-Rochereau, defensor de la ciudad, que se alza en la Plaza Denfert-Rochereau, con una dedicatoria a la Defensa Nacional (1870-1871). En esa plaza tiene su establecimiento Madame Clara (Frédéric E. Grasser-Hermé), una echadora de cartas como la de *Cléo*, con su aprendiz Clarisse (Julie Depardieu, encantadora).



Ydessa Hendeles en *Ydessa, les ours et etc.* (2004).

En un descanso, Clarisse se encuentra con Lazare (David Deciron), guardia-taquillero de las Catacumbas, ante un puesto de comida. Los dos piden lo mismo, y a partir de esa coincidencia, comen juntos en un banco de la plaza y se siguen encontrando cada día en su rato libre. Lazare hace trucos de ilusionista, haciendo desaparecer un pañuelo o un paquete de tabaco, o crea una flor a partir de un pañuelo. Una vez, en un banco de enfrente, hay una mujer leyendo (Agnès Varda), cuya voz en *off* nos dice que André Breton propuso poner un hueso en la boca del León. De pronto, Clarisse ve el León con un hueso en la boca, lo que nadie más ve. Entonces comenta que ella tiene la capacidad de ver lo que los demás no ven, pero la vidente le recuerda que en su trabajo no importa tener un “don”, sino tener psicología. Un día, Lazare intenta besar a Clarisse,

pero ella duda, él se va y al cruzar la calle queda tapado por un camión de mudanzas con el rótulo *Todo debe desaparecer*. Lazare desaparece, y en las Catacumbas le dicen a Camille que allí no trabaja ningún joven. Tiempo después, Camille ve al gato Zgougou vivo sobre el pedestal, en lugar del León...

En fin, *Le Lion volatil* es un corto ligero, gracioso y original. Incluso tiene un entrañable toque “de época” porque, estando rodada en 2004, se siguen usando los francos, cuando el euro empezó a circular en 2002.

El siguiente corto, también muy interesante, tenía que ver con el mundo del arte, la nueva vida de Varda: *Ydessa, les ours et etc.* (2004), un medimetro de 40 minutos dedicado a la figura de Ydessa Hendeles, artista, coleccionista y comisaria canadiense, de origen polaco y nacida en Alemania (1948). Ydessa era hija de Jacob y Dorothy Hende-

les, supervivientes del Holocausto. En 2003, Ydessa Hendeles montó una sorprendente exposición en el centro Haus der Kunst de Munich, titulada *Partners: The Teddy Bear Project*. La exposición reunía centenares de fotografías antiguas de pequeño formato, en marcos idénticos, que ocupaban las paredes de arriba a abajo, en filas y filas, ocupando dos salas. En todas las fotografías aparecía un osito de peluche. Con un niño, con varios, con adultos, con chicas, hasta con soldados... Las únicas fotos que tienen cartelas son dos de los padres de Ydessa, que señalan su condición de supervivientes del Holocausto. Además, se exponían ositos de peluche antiguos, en algunos casos los mismos que aparecían en las fotografías...

La exposición impresionó a Varda, que viajó a Canadá para conocer a Ydessa Hendeles. La película combina el recorrido por la exposición con las y palabras de Ydessa. La artista explica su pasión por las fotos con ositos, las dificultades para conseguir esas fotografías (en contra de lo que podría parecer, son muy escasas) y la difícil y cara adquisición de los ositos, como un modelo único, de color azul. También se recogen las impresiones y opiniones de los asistentes a la exposición (curiosidad, fascinación, agobio) y de críticos de arte. Ydessa explica que pretende crear un mundo de ficción, una fantasía ideal en la que todo el mundo tenía un osito. Al mismo tiempo, es un monumento a la memoria (tema central para Varda), a través de lo que podemos vislumbrar sobre esas vidas captadas por las fotografías, momentos congelados, de personas que ya están muertas... Así, las fotografías crean una gran memoria colectiva. Y en el fondo subyace el horror del Holocausto. En la exposición, de pronto, en una sala vacía, una escultura de Hitler (*Him*) de Maurizio Cattelan nos hiela la sangre y obliga a revisar las fotos con otra mirada. *Ydessa, les ours et etc.* está incluido en la caja de Blu-Rays de Avalon.

En las filmografías de Varda, se suele incluir un film llamado *Cinévardaphoto* (2004). En realidad, no es una obra nueva, sino un

“largometraje” formado por la unión de *Salut les Cubains* (1963), *Ulysse* (1983) e *Ydessa, les ours et etc.* (2004).

Der Viennale / Viennale Walzer (2004) fue una miniatura de dos minutos realizada como “tráiler” para el Festival Internacional de Cine de Viena (Viennale). Con la voz en *off* de Varda, aparecen unas peonzas de colores girando a ritmo de vals, se ve a Varda mirándolas, luego un paisaje árido, un campo de espigas, unos montones de grano, un pan, una playa y unas salinas. Termina con Varda mirando las peonzas, ahora paradas, y poniendo su firma: Agnès V. 2004.

En páginas anteriores, ya hemos hecho referencia a los cortos-secuela *Les dites cariatides bis* (2005) y *Rue Daguerre en 2005* (2005), y en este mismo apartado a *Quelques Veuves de Noirmoutier* (2006). Así que es hora de irnos a la playa.

«SI ME ABRIERAN, ENCONTRARÍAN PLAYAS»

Como hemos ido viendo, a lo largo de su carrera, Agnès Varda fue incrementando su presencia personal en sus películas, desde la fugacísima aparición en *Salut les Cubains* (1964) hasta el documental en primera persona que fue *Los espigadores y la espigadora* (2000). Al acercarse su 80 cumpleaños, le llegaron propuestas de documentales sobre su carrera, pero decidió hacerlo ella misma, con la colaboración de Didier Rouget, que había sido su ayudante en *Jacquot de Nantes*. Finalmente, Rouget sólo participaría en la parte rodada en Bélgica, asumiendo Varda el guión y la dirección del resto del film.

Las playas de Agnès (Les plages d'Agnès, 2008) es única y peculiar, como autobiografía y como obra cinematográfica. Sigue cierto orden cronológico, que se estructura en torno a cinco playas: las de Bélgica, la de Sète en el sur de Francia, la de Noirmoutier en la costa atlántica francesa, la de Los Angeles en California y una “playa” de fantasía creada gracias a unas toneladas de arena



LES PLAGES D'AGNÈS un film de VARDÀ © 2008-CINE TAMARIS

Varda en *Las playas de Agnès* (2008).

en la Rue Daguerre de París. Pero, como es habitual, también es un puzzle que integra materiales muy diversos y, dentro de ese marco de las “playas”, va saltando en el tiempo e incluye desde una instalación con espejos, pasando por una actriz que interpreta su papel de joven, hasta un número de trapezio. Ella dijo: «*Es simplemente el comportamiento de muchos ancianos que cuentan sus recuerdos. Excepto que, como cineasta, tenía que encontrar la manera de hacer una película autodocumental, vagamente ficticia*». En la página de la película incluiremos una breve síntesis, pero siempre teniendo en cuenta que cualquier

descripción se queda corta y hay que verla.

El presupuesto de la película fue de 1,9 millones de euros, elevado para un documental, pero pequeño al lado de la media del cine francés. El rodaje fue largo, más de año y medio, pero discontinuo. Se rodaron primero las escenas en Bélgica: la instalación de espejos en la playa de Knokke-le-Zoute y las secuencias en el barrio de Ixelles (Bruselas), filmadas con Didier Rouget en junio de 2006. Luego, Varda siguió trabajando en el guión. Rodó las escenas de Aviñón en julio de 2007 y las de Sète en agosto de 2007. Volvió al guión. Rodó la parte de Los Angeles en noviembre de 2007. Y la parte de



En la Rue Daguerre hay playa, en *Las playas de Agnès* (2008).

París, que le pillaba más a mano, incluyendo su propia casa, la fue rodando a lo largo de todo el tiempo.

Aunque empezó a trabajar en el montaje a medida que rodaban, con sus montadores Jean-Baptiste Morin y Baptiste Filloux, el trabajo intensivo de montaje y mezcla de sonido se desarrolló entre enero y agosto de 2007. «Ellos saben que yo escribo o cinescribo la película durante el montaje, y que eso lleva mucho tiempo», dijo Varda. Había tanto material, que tuvieron que emplear dos salas de montaje («lo que llevó más tiempo fue encontrar el equilibrio correcto entre historia, modestia y emoción»). La partitu-

ra original fue compuesta por Joanna Bruzdowicz y Laurent Levesque. No hay disco, que yo sepa, pero sí una pieza de Levesque en el recopilatorio *Viva Varda* (digital y LP: Universal – 581 835-7).

La guinda de la película fue el cartel diseñado por Christophe Vallaux, que ya había diseñado el catálogo de la exposición *L'île et elle*. Vallaux creó una imagen de Varda que sería icónica: la caricatura de una mujer bajita y con el pelo de dos colores, sentada en una silla de director altísima (creo que en alguna página incluimos una reproducción). Este dibujo se convirtió en la Varda-ícono de su última etapa. Como dice Kelley Conway,

Varda evolucionó desde la duendecilla traviesa de la *Nouvelle Vague* hasta la abuelita *punk* del cine independiente y las instalaciones artísticas.

Les plages d'Agnès se estrenó en el Festival de Venecia el 3 de septiembre de 2008. Luego se presentó en el Festival de Toronto el 10 de septiembre de 2008, y en otros festivales. Se estrenó en los cines franceses el 17 de diciembre de 2008. Las críticas fueron muy favorables, y la taquilla no estuvo nada mal para un documental (240 mil espectadores en Francia). En España, no tuvo estreno comercial en cines, aunque se ha podido ver en festivales (ciclo de documentales en



Varda, hijos y nietos en *Las playas de Agnès* (2008).

San Sebastián, 2010) y filmotecas. Está incluida en la caja de Blu-Rays de Avalon.

La película ganó, entre otros, el Premio César al Mejor Documental, el premio del Sindicato de Críticos de Cine de Francia a la Mejor Película, el premio Étoiles d'Or al mejor documental, el premio del público del Festival de Cine Europeo de Chicago y premios de los críticos de Argentina (mejor película extranjera), Estados Unidos (mejor documental) y Los Angeles (mejor documental), además de estar nominada a los premios de la Directors Guild of America (mejor dirección de documental), a los Premios del Cine Europeo (mejor documental), y a los premios Satellite (mejor documental).

A este éxito le siguió una época de múltiples reconocimientos a Agnès Varda. Vamos a recordar algunos, aunque nos salgamos un poco de la cronología. En 2009, fue ascen-

dida al rango de *Commandeur* dentro de la *Legion d'Honneur*, la orden más importante de Francia. Según testimonio de Claire Denis, Jean-Luc Godard se negó a saludar a Varda una vez que se cruzaron en un café, por haber aceptado la condecoración. Ella le replicó: «A diferencia de ti, yo no puedo rechazar nada». En 2017, Varda fue ascendida de nuevo, a la dignidad de *Grand Officier*, la segunda más importante de la orden. Desde 2013, tenía además la *Grand-croix* de l'*Ordre National du Mérite*. Por otra parte, fue nombrada Doctora Honoris Causa de las Universidades de Göteborg (2008) y Lieja (2010).

En el ámbito del cine, en 2001 recibió el César de Honor. En 2015, la Palma de Honor del Festival de Cannes (premio destinado a grandes realizadores que nunca hayan recibido la Palma de Oro). En 2017 pudo volver a

Los Angeles para recoger un Oscar de Honor por el conjunto de su carrera, entregado por Jessica Chastain y Angelina Jolie, tras una presentación a cargo de varias personalidades, entre ellas Steven Spielberg. Otros premios fueron el Prix René-Clair (2002), el Leopardo de Honor del Festival de Locarno (2014), el Premio Donostia del Festival de San Sebastián (2017) y la Cámara de la Berlinale (2019).

Por supuesto que agradeció todos estos reconocimientos, pero al mismo tiempo lamentó haberse convertido en una especie de monumento nacional, muy respetada, pero a quien nadie quería financiar sus películas.

Las playas de Agnès terminaba con la celebración de su 80 cumpleaños. Circuló la idea de que podía tratarse de su despedida, su última película... Pues no, aún quedaban

por delante algunos cortos, una serie de televisión, otra sorprendente maravilla, *Caras y lugares* (Visages villages, 2017) y la última lección de cine de *Varda por Agnès* (Varda par Agnès, 2019). No se vayan todavía.

EVOCACIONES Y VOCACIONES

No, efectivamente, Agnès Varda no había terminado su carrera con *Las playas de Agnès* (2008). Entre ésta y *Caras y lugares* (2017), encontramos ocho entradas en su filmografía, desde una serie de televisión de cinco episodios a unas cuantas miniaturas curiosas.

No tengo muchas referencias sobre el corto *Evocations et Vocations* (2008). No he podido encontrarlo ni, por tanto, verlo, y tampoco se estudia en los principales libros sobre Varda. Por gentileza del forero Andrew Chrzanowski (en Letterboxd), sabemos que este documental de siete minutos es una

conversación de Varda con tres personalidades, Patrice Leconte (director de *El marido de la peluquera*), Jean-Noël Félix (ayudante de producción en *Las playas de Agnès*), y Melvil Poupaud (actor y director), sobre por qué se dedicaron al cine. Se incluyen también imágenes de archivo de Jacques Demy, y Varda recuerda que el título inicial de *Jacquot de Nantes* iba a ser *Evocación de una vocación*.

La *petite histoire de Gwen la Bretonne* (2008) es una pequeña joya, la enésima prueba de cómo Varda podía dar vida a cualquier *petite histoire* gracias a su empatía y calidez. Es la historia de Gwen Deglise, cuyos pasos se cruzaron con los de Agnès Varda por primera vez cuando llamó a su puerta de la Rue Daguerre para venderle unos libros de arte (como haría la protagonista de *Nausicaa*). Pretendía reunir fondos para pagarse el viaje a Los Angeles, para reunirse con su amor francés, como en un posible episodio de *Franceses por el mundo*. Lo del amor no

funcionó y Gwen se encontró en Los Angeles, sin dinero, sin coche y con una bicicleta. En el comentario en *off*, Varda la relaciona con Patricia Mazuy (montadora de *Sin techo ni ley*) que en 1980 también se había ido a Los Angeles sin un duro, soñando con hacer una película, y fue consiguiendo trabajo como montadora y luego fue directora. Volviendo a la bretona Gwen, tras diversas peripecias, encontró trabajo en un local maravilloso, que era cafetería, librería y proyectaba películas, entre otras muchas *La Bahía de Los Angeles* de Jacques Demy. Luego encontró un trabajo auxiliar en la American Cinematheque, al principio repartiendo folletos. Allí, en la sede de Raleigh Studios, volvió a encontrarse con Varda, con motivo de una retrospectiva. Luego la Cinematheque se mudó al Egyptian Cinema, donde Gwen ya era ayudante de programación. Cuando abrieron una segunda sede en Aero Theatre, quedó a cargo de Gwen. El corto se sitúa en este momento, cuando Varda acude al cine de Gwen, y ella le rinde homenaje poniendo su nombre en la marquesina.

El corto combina entrevistas a la Gwen Deglise de entonces con recreaciones en las que una actriz interpreta a la Gwen joven, incluyendo la reconstrucción de los viajes en bicicleta y de ese local que parece un paraíso en la tierra, con libros, sándwiches y cine de Demy. Por supuesto, aparece Varda con motivo del homenaje de la marquesina y nos deja una imagen memorable. Después del corto, Gwen Deglise llegó a ser jefa de programación de la American Cinematheque. En 2019 fue nombrada *Chevalier* de la Ordre des Arts et des Lettres de Francia, y se retiró en 2022. Este precioso corto se puede encontrar en YouTube, en publicación oficial de la American Cinematheque.

Ahora nos vamos de acá para allá. *Agnès de ci de là Varda* (2011) es una miniserie de televisión, en forma de cuaderno de viajes, producida para Arte France, que consta de cinco episodios de cuarenta y cinco minutos. La premisa: Agnès Varda y su cámara digital viajan de acá para allá, a festivales, filmote-



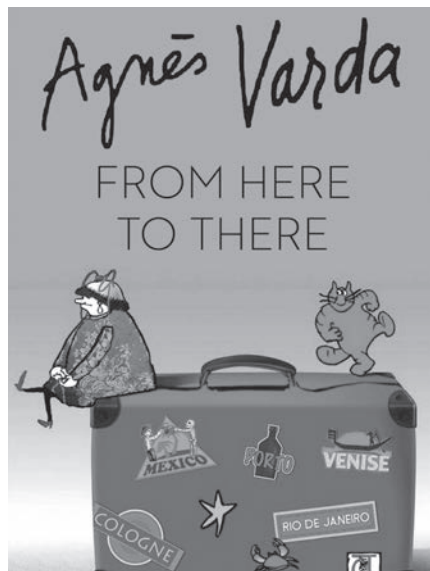
Gwen Deglise en *La petite histoire de Gwen la Bretonne* (2008).

cas, museos, mercadillos... En el comienzo de cada episodio, Varda dice: *«Comencé una serie de viajes, filmando aquí y allá rostros y palabras, museos, ríos y obras. Escuché a aquellos que encontré, a veces por azar, y especialmente artistas cuyo trabajo me gusta. Viajaba en avión o en tren, filmando en cada ciudad, no para hacer un informe, sino para captar fragmentos, instantes, personas»*.

Fragmentos, instantes, personas. Les pongo un resumen, muy telegráfico, porque la serie daría para un ciclo en sí misma. Primer episodio: Berlín, la Filмотeca, el ángel filmado por Wenders (*El cielo sobre Berlín*), retrospectiva de las películas de Varda, exposición de Beuys; Boston y una exposición sobre las viudas de Noirmoutier; visita al estudio de Chris Marker con su gato-avata Guillaume-en-Égypte y referencia a Second Life; en Nantes, 20 aniversario de la muerte de Jacques Demy y 50 del rodaje de *Lola*; exposición de François Delarozière, Wilfredo Lam y Pierrick Sorin (antigua fábrica de galletas LU); Portugal, encuentro con Manoel de Oliveira. Segundo episodio: Río de Janei-



Agnès Varda con su Oscar de Honor (2017).



Agnès de ci de là Varda (2011)

ro, Festival de Cine, encuentro con Jeanne Moureau; visita a la casa-museo de Heitor Villa-Lobos; casa-museo de Glauber Rocha; artistas brasileños contemporáneos; Museo Magritte en la Place Royale de Bruselas; Estocolmo, para una subasta de objetos de Ingmar Bergman (¡las piezas de ajedrez de *El séptimo sello*!); Venecia, el recuerdo de su primera instalación, *Patatutopia* (2003); Miquel Barceló y su pabellón de España en la exposición. Tercer episodio: tala de árboles en Los Ángeles y Noirmoutier; en una perfumería de Colonia le explican el origen del agua de ídem, que tiene que ver con las patatas; escenas en su casa de la Rue Daguerre; San Petersburgo, visitando mercadillos, restaurantes y museos; el viaje termina hablando de arte en el patio de la Rue Daguerre. Cuarto episodio: Biennale de Lyon, donde expone *La cabane de ciné-*

ma, *La cabane aux portails* y *Le dépôt de la cabane de plage*; encuentro con Michel Jeannès, dit Monsieur Bouton, coleccionista de botones (visto ya en *Dos años después*); viaje a Sète, reencuentro con los lugares de rodaje de *Le Pointe Courte* y con las personas de entonces (los niños son los mayores y los mayores ya no están). Quinto episodio: Venice Beach (Los Angeles); visita al cineasta Zalman King y a la guionista y escultora Patricia Knop (habían aparecido en *Las playas de Agnès*); nueva visita a los "muros" de Los Angeles; regreso a Venice Beach y al recuerdo de Jim Morrison; viaje a Frankfurt, exposición de Rogier van der Weyden, y el Maestro de Flemalle; viaje a México DF para un ciclo en su filмотeca... El tema principal de Laurent Levesque está recogido en el disco recopilatorio *Viva Varda* (digital y LP: Universal – 581 835-7).

El corto *Dans l'atelier de Chris Marker* (2011), como su título indica, es una visita al taller de Chris Marker, que fallecería en 2012 y cuyo avatar de gato había aparecido en *Las playas de Agnès*. Era un corto de nueve minutos, que trataba de refitolear para encontrar el “lado oculto” del trabajo de Marker, entre sus ordenadores, imágenes, revistas, libros y gatos... y el mundo virtual de Second Life. Marker se queja de que filmen su lío y le “deshonren”, pero Varda responde con su habitual entusiasmo: es bello que uno esté rodeado por lo que hace.

Seguió un medimetraje documental de 50 minutos: *Les 3 vies d'Agnès* (2012), destinado a instituciones culturales, museos, galerías, festivales, etcétera. No he podido verlo, pero parece que cubre terreno conocido, referido a sus tres vidas (fotógrafa, cineasta y artista visual). Tampoco he podido ver *Deux artistes de rue à Paris* (2012), corto documental de cinco minutos sobre los artistas callejeros Jérôme Mesnager y Miss. Tic. Igualmente esquivo es *Henri Langlois vu par...* (2014), documental colectivo de 30 minutos sobre Henri Langlois (1914-1977), cofundador y director de la Cinémathèque Française. Varda comparte el “directed by” con Bernardo Bertolucci, Souleymane Cissé, Francis Ford Coppola, Costa-Gavras, Manoel de Oliveira, Stephen Frears, William Friedkin, Kiyoshi Kurosawa, Roman Polanski, Jean-Paul Rappeneau, Volker Schlöndorff y Wim Wenders... No he podido verlo, pero según Carrie Rickey, la contribución de Varda era un recuerdo de dos minutos sobre un viaje con Langlois a una capital de Europa del Este; pero no recordaba cuál, lo mismo que no estaba segura sobre si el viaje había ocurrido en realidad o lo había soñado.

Nos vamos a una cosa más modesta y cercana: el cortometraje *Les 3 boutons* (2015). Este trabajo se enmarcaba en un programa publicitario de Miu Miu, firma italiana de alta costura, llamado Women's Tales, en el que la marca ha encargado piezas a directoras como Zoe Casavettes, Lucrecia Martel, Miranda July, Alice Rohrwacher, Naomi Kawa-



Jasmine Thiré en *Les 3 boutons*(2015).

se, Chloë Sevigny, Dakota Fanning, Lynne Ramsay, Joanna Hogg, Laura Citarella, Haifaa al-Mansour, Hiam Abbass o Carla Simón, de tema libre, pero con la premisa de que aparezca en algún momento la ropa de la firma. La iniciativa tiene ya dieciséis años y van por el n.º 32, a razón de dos por año. El de Varda fue el décimo. Todos se pueden ver en la web de Miu Miu y en su canal de YouTube.

Les 3 boutons es un corto de once minutos, de tema fantástico, que da la vuelta a las convenciones de los cuentos de hadas. La adolescente Jasmine (Jasmine Thiré) ordena sus cabras, con un delantal de plástico, y habla a la cámara para decirnos que tienen once cabras, las cuales producen ocho litros de leche al día, con los que fabrican treinta pequeños quesos. Entonces, llega el cartero (Jacky Patin, al que volveremos a ver en *Caras y lugares*) y le trae un paquete que contiene una tela de color granate. La tela se convierte mágicamente en un vestido de princesa, que se queda flotando. A través del vestido, la curiosa Jasmine entra en una cueva, donde está colgado el vestido, que de pronto se convierte en harapos. La chica dice que ni el vestido de gala ni los harapos son para ella, que son cosas de cuentos de hadas. Así que sale de

la cueva, se pone una bata escolar y se une a otras chicas que van a la escuela («lucharé para estudiar, quiero elegir mi vida»). Por el camino, va perdiendo tres botones de la bata... Uno lo recoge un niño, lo planta y nace una flor. Otro lo recoge Monsieur Bouton (conocido de *Dos años después* y *Agnès de-ci de-là Varda*). Al final, el cartero vuelve a la granja de Jasmine y, en modo pregonero, proclama que quien pierda tres botones tendrá tres deseos gracias al destino, que traerá tres momentos afortunados; y la suerte le traerá tres encuentros clave, tres sorpresas en la vida; y tres mapaches, en honor a Jacques Prévert (referencia a su poema *Inventario*). En los títulos finales, aparece un cuadro pintado por Jacky Patin, que se lo regalará a Varda en *Caras y lugares*.

ÚLTIMOS VIAJES

Al principio de *Caras y lugares* (Visages villages, 2017), Agnès Varda y JR bromean con el espectador, recreando cuatro ocasiones (imaginarias) en que se cruzaron, pero no se conocieron: en una carretera haciendo autostop, en una parada de autobús, en una

panadería y en una discoteca (!). En la realidad, el encuentro se lo debemos a Rosalie Varda (le debemos otras muchas cosas y los fans de Agnès Varda debemos tenerla en un altar). Rosalie, que se había hecho cargo del día a día en Ciné-Tamaris, estaba dando vueltas a cómo podría hacer su madre otra película, considerando su edad y sus problemas de visión. Entonces consideró que la solución podría ser tener un colaborador y pensó en JR. El seudónimo “JR” corresponde a Jean René (1983), un fotógrafo reconocido, cuya principal línea de trabajo es tomar fotografías en blanco y negro, ampliarlas a tamaño gigante y pegarlas en paredes y lugares públicos (en sus palabras, la calle es la galería más grande del mundo). Rosalie Varda tuvo la intuición genial de que su madre y JR podrían entenderse bien, dado que el trabajo de éste se relacionaba con los muralis-

tas de *Mur Murs*. En 2015, organizó un primer encuentro, en la casa de Varda en la Rue Daguerre de París, y a continuación la directora visitó el estudio de JR y le fotografió. A Varda le llamó la atención que JR siempre llevara gafas de sol, lo que lo relacionaba con Jean-Luc Godard y se convertiría en el *McGuffin* de la película.

Aunque nunca habían coincidido, Varda y JR sí conocían el trabajo del otro. JR ha mencionado *Cléo y Mur Murs*, y Varda los ojos gigantes en depósitos de agua, los miles de caras en una instalación en el Panthéon, o sus fotos en Cuba. Rosalie (bendita sea) acertó de pleno, porque de inmediato brotó la “química” entre los dos. Y al pensar en una posible colaboración, surgió la idea de *Visages villages*. Puesto que JR era un artista urbano, Varda quiso sacarlo de la ciudad y llevarlo a la Francia rural. Esta era la idea,

brillante en su simplicidad: recorrer Francia, conocer gente, hablar con ellos, fotografiarles y exponer sus fotos en grande, en los lugares donde se habían tomado. Varda: «*Decidimos fijarnos en gente que no tiene poder. La gente que puedes encontrar en los pueblos*». Primero pensaron en una instalación, luego en un cortometraje, y al final les salió un largometraje documental maravilloso (el hada Rosalie se lo tuvo que currar para conseguir financiación, claro).

Aunque la película crea la ilusión de un viaje continuo, en realidad se rodó de manera discontinua, a razón de una semana (dos a cuatro días) al mes, durante año y medio. Esto permitió encajar el rodaje en las agendas de ambos y respetar la frágil salud de Varda, que no habría podido soportar un rodaje intensivo de seis u ocho semanas. Y también permitió que Rosalie siguiera bus-



Caras y lugares (2017).



JR y Agnès Varda en *Caras y lugares* (2017).

cando financiación sobre la marcha. Una parte se consiguió vía *crowdfunding* y al principio de la película podemos ver la lista de las personas generosas que aportaron dinero al film, *merci* a todos. Para la banda sonora, que sería nominada al César, reclutó a un músico “moderno” de gran éxito: Matthieu Chédid, alias -M-. La banda sonora completa no está editada en disco, que yo sepa, pero tenemos tres piezas en el recopilatorio *Viva Varda!* (digital y LP: Universal – 581 835-7).

Después de dieciocho meses de rodaje y cinco de montaje, *Visages villages* se estrenó en el Festival de Cannes, en mayo de 2017, donde recibió el premio Golden Eye al mejor documental. Luego pasó por los festivales de Telluride, Toronto, Nueva York, Adelaide, Nueva Zelanda, Melbourne, Brisbane, Helsinki, Edmonton, Vancouver, Reikiavik, Chicago, Filadelfia, Denver, St. Louis, Amsterdam, Taipei... Y por nuestra SEMINCI y el Festival de San Sebastián. Fue nominada al Oscar al mejor documental

(como curiosidad, Varda fue la persona de mayor edad nominada a un Oscar competitivo) y también a los Premios César a mejor documental y música original. La película recibió una lista larguísima de premios, que no nos caben aquí (consulten la IMDb), pero por decir algunos: premio del público en el Festival de Toronto, mejor documental en los Independent Spirit Awards, mejor documental del Círculo de Críticos de Nueva York y de la Asociación de Los Angeles, mejor documental

Agnès Varda, Premio Donostia del Festival de San Sebastián (2017).





Varda por Agnès (2019).

en los Premios Lumière, mejor película en el Festival de Haifa, documental más popular en el Festival de Vancouver, Premio Gaudí a mejor película europea, y premios de un porrón de asociaciones de críticos de todo el mundo. Se estrenó comercialmente en Francia el 28 de junio de 2017. A los cines españoles llegó el 28 de abril de 2018, como **Caras y lugares**. Ahora tenemos una excelente edición en Blu-Ray de A Contracorriente.

No creo que Varda ni JR conocieran el pueblo de Mogarráz, en la Sierra de Francia salmantina, pero supongo que muchos de ustedes sí. En las fachadas de este pueblo, de arquitectura medieval de influencia francesa (mira por dónde), se exhiben retratos a tamaño gigante de los vecinos de la localidad, que originalmente se basan en las fotos del DNI de 1967 y que el artista Florencio Maíllo trasladó a las paredes de las casas y luego siguió ampliando. No he podido dejar de relacionarlo con la película...

En sus últimos años, coincidiendo con la acumulación de honores y reconocimientos

que ya hemos mencionado, Agnès Varda anduvo de acá para allá dando conferencias y clases magistrales sobre sus obras y el cine en general. Decidió reunir esas charlas en una película, que iba a ser la última de su filmografía, **Varda por Agnès** (Varda par Agnès, 2019), el mismo título de su libro autobiográfico (1994-2023). Su idea, bromeó, era que así viajaría la película y ella podría quedarse en casa.

En rigor, **Varda par Agnès** se creó como una miniserie de televisión, de dos episodios de una hora (dos charlas o *causeries*), pero se distribuyó y se estrenó en los cines como una película de largometraje. Combina fragmentos de conferencias de Varda, de distintos lugares y épocas, con explicaciones y declaraciones rodadas a lo largo del tiempo, fragmentos de sus películas y muestras de su trabajo como fotógrafa y artista visual.

La película se estrenó el 13 de febrero de 2019 en la Sección Oficial del Festival de Berlín. Llegó a los cines franceses el 18 de marzo de 2019, luego a otros países, incluyendo

un limitado estreno español el 5 de julio de 2019. Tenemos una excelente edición en Blu-Ray de A Contracorriente.

En estos últimos años, todos estos trabajos convivieron con un diagnóstico de cáncer de mama, con la cirugía y ciclos de quimioterapia. En una cruel ironía, Varda terminó padeciendo la enfermedad que temía Cléo. Pero siguió trabajando y creando hasta el final. En el Festival de Berlín, donde recibió el premio de honor Berlinale Camera, pudo reunirse con varias directoras, entre ellas Isabel Coixet, que dijo «*Agnès Varda es mi diosa*». Cuando la presentaban como leyenda, ella aún respondía con su eterno sentido del humor: «*No soy una religión, aún estoy viva!*». Pero también reconoció que **Varda por Agnès** era una manera de decir adiós...

Agnès Varda murió el 29 de marzo de 2019, con 90 años. Para un resumen de todos los tributos y reconocimientos póstumos, les remito a la biografía de Carrie Rickey. Nosotros la recordamos este año a través de sus películas.

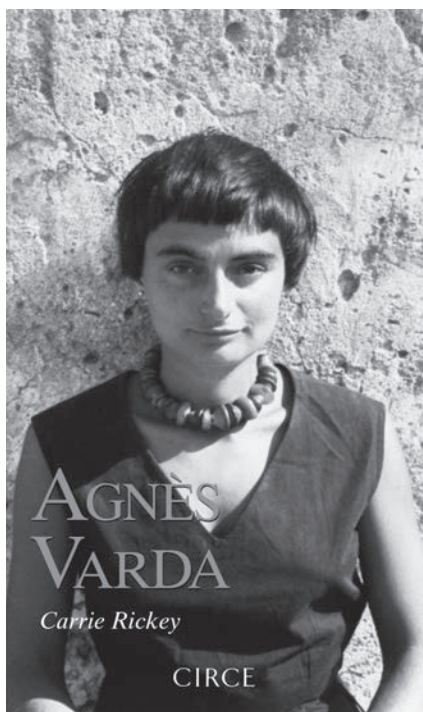
Filmografía

AGNÈS VARDA

(1928-2019)

Directora y guionista:

La Pointe-Courte (1955)
 Ô saisons, ô châteaux (1958) cortometraje documental
L'Opéra-Mouffe (1958) corto documental
Du côté de la côte (1958) corto documental
La cocotte d'azur (1958) corto documental
Les fiancés du pont Mac Donald (ou Méfiez-vous des lunettes noires) (1961) cortometraje
Cléo de 5 a 7 (Cléo de 5 à 7, 1962)
Salut les Cubains (1964) corto documental
La felicidad (Le bonheur, 1965)
Croniques de France (1965) serie TV (episodio *Les enfants du musée*)
Elsa la Rose (1966) corto documental
Christmas Carole (1966) inacabada
Las criaturas (Les créatures, 1966)
Loín du Vietnam (1967) documental (film colectivo – episodio eliminado)
Oncle Yanco (1967) corto documental
Black Panthers (1968) corto documental
Lions Love (and Lies) (1969)
Nausicaa (1970) TV
Daguerrotipos (Daguerréotypes, 1975) documental
Réponse de femmes (1975) corto documental
Plaisir d'amour en Iran (1977) cortometraje
Una canta, la otra no (L'une chante, l'autre pas, 1977)
Mur Murs (1980) documental
Documenteur (1981)
Ulysse (1982) corto documental
Une minute pour une image (1983) serie TV
Les dites cariatides (1984) corto documental
7 P, cuis., s. de b... (à saisir) (1984) cortometraje
Sin techo ni ley (Sans toit ni loi, 1985)
Histoire d'une vieille dame (1985) corto documental
T'as de beaux escaliers... tu sais (1986) corto documental
Jane B. par Agnès V. (1988)
Kung-Fu Master (1988)
Jacquot de Nantes (1991)
Las Señoritas cumplen 25 años (Les Demoiselles ont eu 25 ans, 1993) documental
El universo de Jacques Demy (L'Univers de Jacques Demy, 1995) documental
Las cien y una noches (Les cent et une nuits de Simon Cinéma, 1995)
Set Visits: One Hundred and One Nights (1995) corto documental
Los espigadores y la espigadora (Les glaneurs et la glaneuse, 2000) documental
Los espigadores y la espigadora... dos años después (Les glaneurs et la glaneuse... Deux ans après, 2002) documental
Hommage à Zgougou (et salut à Sabine Mamou) (2002) corto documental
Le Lion volatil (2004) cortometraje
Ydessa, les ours et etc. (2004) medimetraje documental
Cinévardaphoto (2004) documental recopilatorio
Der Viennale (2004) corto documental
Les dites cariatides bis (2005) corto documental
Rue Daguerre en 2005 (2005) corto documental
Cléo de 5 à 7: Souvenirs et anecdotes (2005) corto documental vídeo
Quelques Veuves de Noirmoutier (2006) documental-instalación



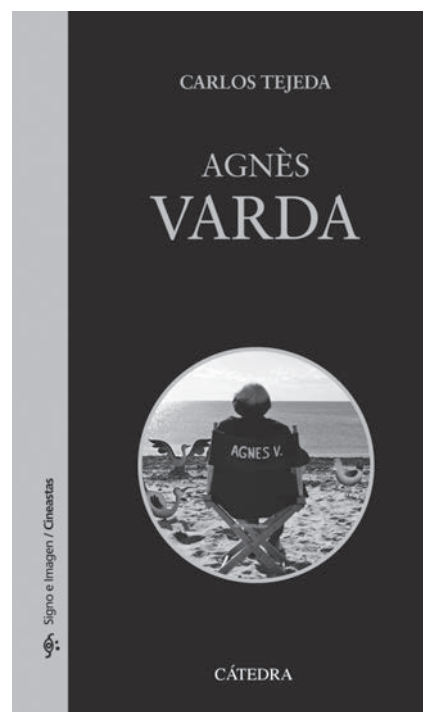
Las playas de Agnès (Les plages d'Agnès, 2008) documental
Evocations et Vocations (2008) corto documental
La petite histoire de Gwen la Bretonne (2008) corto documental
Agnès de ci de là Varda (2011) serie TV
Dans l'atelier de Chris Marker (2011) medimetraje documental
Les 3 vies d'Agnès (2012) medimetraje documental
Deux artistes de rue à Paris (2012) corto documental
Henri Langlois vu par... (2014) documental colectivo (un segmento)
Les 3 boutons (2015) cortometraje
Caras y lugares (Visages villages, 2017) documental
Varda por Agnès (Varda par Agnès, 2019) miniserie TV

Referencias

La bibliografía sobre Agnès Varda, y no digamos ya sobre la *Nouvelle Vague* y el cine francés, es muy numerosa. Por esta razón, recogemos aquí únicamente los libros que realmente se han consultado, en mayor o menor medida, para este artículo, sin intención de exhaustividad ni de tirarnos pegotes.

Referencias principales:

- *Agnès Varda*, de Carlos Tejeda (ed. Cátedra 2025).
- *A Complicated Passion: The Life and Work of Agnès Varda*, de Carrie Rickey (ed. W. W. Norton, 2024).
- *Agnès Varda*, de Kelley Conway (ed. University of Illinois Press, 2015).



- *The Cinema of Agnès Varda: Resistance and Eclecticism*, de Delphine Bénézet (ed. Wallflower Press, 2014).
- *Agnès Varda between Film, Photography, and Art*, de Rebecca J. DeRoo (ed. University of California Press, 2018).
- *Agnès Varda Interviews*, de T. Jefferson Kline (ed. University Press of Mississippi, 2014).
- *Agnès Varda: Citas, fragmentos, realidades y ensueños*, de Inma Merino (ed. Avalon, 2024).
- *Varda per Agnès. L'intégrale* (ed. La Martinière, 2023).



Otras referencias:

- *La Pointe Courte: Des photographies au film* de Agnès Varda (ed. Delpire, 2023).
- *Cléo de 5 à 7. Scénario*, de Agnès Varda (ed. Gallimard, 2023).
- *Agnès Varda: Espigadora de realidades y de ensueños*, de Inma Merino (ed. Nosferatu, Filmoteca Vasca, 2019).
- *Masculine Singular: French New Wave Cinema* (ed. Duke University Press, 2008).
- *Encyclopedia of French Film Directors*, de Philippe Rège (ed. Scarecrow Press, 2010).
- *La Nouvelle Vague*, de Javier Memba (ed. T & B, 2009).
- *French New Wave*, de Chris Wiegand (ed. Pocket Essentials, 2012).
- *Flâneuse: Una paseante en París, Nueva York, Tokio, Venecia y Londres*, de Lauren Elkin (ed. Malpaso, 2017)

* Nota: se han consultado y utilizado también otras numerosas fuentes, como artículos en prensa; los extras de los DVD y Blu-Ray; páginas web y etcétera. No se relacionan todos, porque sería un tostón y porque esto no es un trabajo académico. Reconocemos nuestra deuda con todos los trabajos anteriores.

No se ha utilizado Inteligencia Artificial generativa para la escritura de este texto.



LA POINTE COURTE

12.01.2027

Francia, 1955

Ciné-Tamaris

Título Original: LA POINTE COURTE

Directora: Agnès Varda

Guión: Agnès Varda

Fotografía: Louis Stein, Paul Soullignac, Louis Soulanes y Bernard Grasberg

Música: Pierre Barbaud y aires locales

Montaje: Alain Resnais y Anne Sarraute

Dirección Artística: Valentine Schlegel

Intérpretes: Silvia Monfort, Philippe Noiret y habitantes de La Pointe Courte (Marcel Jouet, Raphaël Scotto, Albert Lubrano, Albert Soldino, Anna Banegas, Anna Soldino, André Lubrano, Dédé Soldino, Rossette Lubrano, etc.)

Duración: 81 minutos

Idioma: Francés (VOSE)

LA POINTE COURTE

UN FILM DE AGNÈS VARDA



«HABLAN DEMASIADO PARA SER FELICES»

«Tenía una idea muy precisa cuando hice *La Pointe Courte*, y era proponer dos temas que no eran necesariamente contradictorios pero que, puestos uno a lado del otro, eran mutuamente excluyentes. Una pareja hablando sobre su relación y, por otro lado, un pueblo tratando de resolver ciertos problemas a través de un proceso colectivo». Agnès Varda.

Los créditos aparecen sobre lo que podría tomarse por un paisaje desértico de dunas, hasta que un movimiento de la cámara revela que se trata de las vetas de un trozo de madera. Estamos en La Pointe Courte, un barrio de pescadores de Sète. Un largo travelling nos muestra calles y casas. Hay dos extraños en la aldea, dos tipos trajeados que resultan ser inspectores de Sanidad. Existe, quizás, un problema sanitario con las aguas de la albufera, y los pescadores tienen prohibida la pesca y el marisqueo. Una veda que ellos burlan en cuanto pueden, dando esquinazo a los controles y a los inspectores.

Hay otro “extraño” en la aldea, un “hijo del pueblo” (Philippe Noiret) que ha regresado después de doce años en París. Está esperando a su esposa. Como no sabe qué día va a aparecer, acude todos los días a la estación. Finalmente, llega la mujer (Silvia Monfort). La presentación de estos personajes es peculiar. Varda comienza mostrando al hombre siempre de espaldas, mientras camina por el pueblo y habla con unos y otros. Cuando llega la mujer en el tren de París, la directora sigue filmándolos de espaldas, hasta que ella le pregunta a él si recuerda su rostro, y en ese momento, la cámara gira a su alrededor y nos muestra sus caras por primera vez.

En la parte “documental” del film, rodada de manera “neorrealista”, con actores no profesionales, por una Varda que ni sabía qué era el Neorrealismo, asistimos a historias locales, que se basan en experiencias que los habitantes de La Pointe Courte contaron a Varda. El mayor problema es la

posible contaminación de las aguas por bacterias, que puede poner en peligro su forma de vida. Los pescadores procuran burlar la veda y a la vez encargan análisis alternativos para defender su posición. Pero hay otros dramas. Los jóvenes Raphaël y Anna están enamorados, pero la familia de ella rechaza al chico. Los gendarmes detienen a Raphaël por furtivismo y es condenado a cinco días de cárcel, aunque le dejan salir para las “justas” navales, en las que su buen juego le redimirá ante la familia de Anna. Es muy graciosa la escena en la que los gendarmes dejan que Raphaël vaya a la cárcel por su cuenta, para no ponerle en evidencia. En una familia numerosa, un niño muere por una enfermedad que no se ha tratado a tiempo... El “ojo fotográfico” de Varda retrata las personas y los rostros, pero también se detiene en todos los detalles: las calles, las cabañas, las redes, unos caballitos de mar disecados, las barcas... y los gatos, por supuesto. Para culminar en la catarsis colectiva de las “justas” náuticas y el baile posterior.

Junto a esto, la pareja camina y habla, con largos parlamentos sobre su amor y su relación, y un tratamiento fotográfico con estudiadas composiciones. No sabemos mucho sobre ellos, llevan cuatro años casados, su relación está en el alero, y ella pretende que se separen. Esos personajes innominados recorren Le Pointe Courte, él le dice que es un “placer” vivir allí, lo que ella (urbanita) pone en duda...

Estas dos dimensiones no están aisladas del todo. El pueblo actúa como “coro griego”, opinando sobre la pareja y su relación. Al principio, se sorprenden de que él, que nunca había sido un seductor, haya “conseguido” a una mujer tan guapa (parisina). Al final, una mujer comenta que «*hablan demasiado para ser felices*», el mejor resumen de su relación. (RGM)

EL VIAJE DE CLÉO

«A causa de su miedo a la muerte, Cléo descubre que ha sido una muñeca, un objeto, así que se quita su ropa elegante, se quita la peluca, se pone un vestido sencillo y sale a mirar a la gente. Ya no quiere que la miren, quiere relacionarse con gente, convertirse en persona». Agnès Varda.

La película empieza con su única escena en color, durante los títulos de crédito: vemos las cartas del Tarot que una cartomante (Loye Payen) va extendiendo sobre el tapete: tres para el pasado, tres para el presente, tres para el futuro... No son cartas muy halagüeñas, hablan de muerte (o de un gran cambio). No parece un buen presagio para Cléo (Corinne Marchand). En un rato, la bella cantante Florence Victoire, de nombre artístico "Cléo" (Cleopatra), va a recibir el diagnóstico de una prueba médica. Tal vez tenga cáncer. Cléo sale de la casa de la vidente y empieza un recorrido de hora y media, en tiempo real (estrictamente, sería *Cléo de 5 a 6,30*, dado que la película termina a las 18:30).

La película está dividida en un prólogo y trece episodios, con sus correspondientes rótulos en pantalla, que marcan exactamente el tiempo (el primer capítulo es *Cléo de 17:05 a 17:08*, y así sucesivamente hasta llegar a las 18:30). Además, es constante la presencia de relojes y espejos. El recorrido físico es igualmente preciso. Podemos seguirlo en un mapa, como el que se incluía en la edición del guión de Gallimard. Empezamos en la Rue de Rivoli, donde está la echadora de cartas y donde luego Cléo y su ayudante Angèle (Dominique Davray) paran en un café y en una tienda de sombreros. Luego cogen un taxi, un Citroën ID conducido por una mujer (Lucienne Marchand), con el que cruzan el Pont Neuf y siguen por la Rue de Vaugirard y el Boulevard Raspail, hasta llegar a casa de Cléo, en el número 6 de la Rue Huyghens... En su casa, una Cléo diva, con una bata blanca emperifollada, recibe a su

amante rico (José Luis de Vilallonga). Luego se presentan su compositor, Bob (Michel Legrand) y su letrista, "Plumitif" (Serge Korber). Pero, cuando canta la dramática canción "Sans toi", algo cambia en ella... Descubrimos que su elaborado peinado era una peluca, que se quita con furia. Con su pelo natural y un vestido sencillo negro, deja atrás a ayudante y amante y comienza su propio camino... Empieza a fijarse en la gente (un hombre que traga ranas, las conversaciones en el Café du Dôme). Los espejos dan paso a los planos subjetivos. Va a buscar a su amiga Dorothée (Dorothée Blanck), que posa en una academia de escultura, y van en un descapotable prestado hasta la Gare du Maine, donde recogen unas bobinas que llevan al cine donde trabaja el novio de Dorothée, en el que ven un corto cómico (*Les fiancés du Pont MacDonald*). Otro taxi, y en el Parc de Montsouris Cléo conoce a un soldado (Antoine Bourseiller) que también está en su propia cuenta atrás: mañana tendrá que volver a Argelia... Caminan, hablan, y suben al autobús 67, para llegar al Hospital de la Salpêtrière...

El tiempo y el espacio, ambos minuciosamente reales y concretos (la película también es un "documental" del París de 1961, Distritos 1, 6, 14 y 5), marcan un "viaje" de Cléo que también supone una transformación del personaje. Cléo "viaja" desde la "muñeca" hermosa, narcisista y mimada, que proclama frente al espejo que la fealdad es la muerte y que mientras sea hermosa está viva, hasta el ser humano que puede decir: «*Me parece que ya no tengo miedo. Me parece que soy feliz*». Según Sandy Flitterman-Lewis, Cléo «*deja de ser un objeto, construido por las miradas de los hombres, y asume el poder de la visión, una visión subjetiva propia*». Pero nosotros dejaremos que ustedes debatan su ambiguo final. (RGM)

CLÉO DE 5 A 7

19.01.2027

Francia, 1962

Rome Paris Films

Título Original: *CLÉO DE 5 À 7*

Directora: Agnès Varda

Guión: Agnès Varda

Fotografía: Jean Rabier, Paul Bonis y Alain Levent

Música: Michel Legrand

Letras: Agnès Varda

Montaje: Janine Verneau y Pascale Laverrière

Dirección Artística: Bernard Evein

Productores: Georges de Beauregard y Carlo Ponti

Intérpretes: Corinne Marchand, Antoine Bourseiller, Dominique Davray, Dorothée Blanck, Michel Legrand, José Luis de Vilallonga, Loye Payen, Renée Duchateau, Lucienne Marchand, Serge Korber, Robert Postec, Raymond Cauchetier, Jean Champion

En el corto *Les fiancés du Pont MacDonald*: Jean-Luc Godard, Anna Karina, Emilienne Caille, Eddie Constantine, Sami Frey, Danièle Delorme, Yves Robert, Alan Scott, Jean-Claude Brialy

Duración: 90 minutos

Idioma: Francés (VOSE)

Banda Sonora (CD): Universal France 983 957-9



LA FELICIDAD

26.01.2027

Francia, 1965

Parc Film

Título Original: *LE BONHEUR*

Directora: Agnès Varda

Guión: Agnès Varda

Fotografía: Jean Rabier y Claude Beausoleil

Música: Jean-Michel Defaye y W. A. Mozart

Montaje: Janine Verneau

Dirección Artística: Hubert Monloup

Productora: Mag Bodard

Intérpretes: Jean-Claude Drouot, Claire Drouot, Marie-France Boyer, Olivier Drouot, Sandrine Drouot, Marcelle Faure-Bertin, Manon Lanclos, Sylvia Saurel, Marc Eyraud, Christian Riehl, Paul Vecchiali, Yvonne Dany

Duración: 80 minutos

Idioma: Francés (VOSE)



«UN MELOCOTÓN DE VERANO CON UN GUSANO DENTRO»

François Chevalier (Jean-Claude Drouot) es un apuesto carpintero que vive felizmente en Fontenay-aux-Roses, una pequeña localidad en las afueras de París. Trabaja en un taller de carpintería con su tío (Marc Eyraud) y su hermano (Paul Vecchiali); está a gusto en su trabajo y no demuestra ambiciones materiales (ni tiene coche, usa la furgoneta Citroën del curro). Su esposa Thérèse (Claire Drouot) trabaja en casa como modista. Tienen dos hijos pequeños. Los cuatro se aman y son felices. Salen de excursión a los bosques de alrededor, comen en familia, se sientan, celebran la vida... En un viaje de trabajo a Vincennes, François conoce en la estafeta de correos a la empleada Émilie Savignac (Marie-France Boyer), muy parecida físicamente a su esposa, y surge una espontánea atracción entre ellos. Poco después, Émilie se traslada a Fontenay y los dos comienzan una relación amorosa y sexual.

Para François no hay problema ni conflicto. Sigue amando a Thérèse, pero también ama a Émilie. Pasa la tarde con Émilie y luego vuelve a casa a cenar con su familia. Su teoría es que la felicidad no se resta ni se divide, sino que se suma y se multiplica. Que su amor por Émilie no reduce en nada su amor por Thérèse, y viceversa. Es cierto que Émilie no parece tan convencida, no deja de lamentar ser “la otra” y quedar confinada a los márgenes de la vida de François. Pero, para François, no pasa nada. Le dice a Émilie que, si la hubiera conocido antes, seguramente estaría casado con ella, pero conoció antes a Thérèse, qué le vamos a hacer. “Felicidad acumulada”, dice, antes de que fueran de uso común conceptos como el “matrimonio abierto” o el “poliamor”. Con la misma tranquilidad, François le revela a su esposa Thérèse, durante un día de campo, por qué últimamente se le ve doblemente feliz...

En el aspecto visual, todo esto ocurre entre la luz y los colores del verano y principios del otoño, con un esplendor inspirado en

el Impresionismo y en los colores saturados de las revistas “femeninas” de la época. También hay fundidos en rojo, azul o blanco para marcar el tránsito entre escenas. La perspicaz Rebecca J. DeRoo ha señalado que la mayoría de las críticas a *La felicidad* se han centrado en su argumento, su controvertido final “feliz” o sus diálogos, cuando en realidad la ironía de Varda es más visual que narrativa: la retórica visual de la película desmonta su argumento sentimental. Varda jugó con las referencias a la arquetípica “ama de casa perfecta” que a la sazón se promovía en revistas como *Elle* y *Marie Claire* (la “mano que sirve”), y también con referencias a las obras de Simone de Beauvoir (*El segundo sexo*) y Betty Friedan (*La mística de la feminidad*). Thérèse no es sólo ama de casa, tiene un trabajo, pero en muchos aspectos sigue siendo la mujer consagrada a la felicidad de su familia. Émilie podría ser otro arquetipo, de mujer trabajadora más “moderna” o “liberada”. O no tanto.

Le bonheur es una de las películas más discutidas y polémicas de Agnès Varda, porque admite dos interpretaciones opuestas, sin tomar partido expresamente por ninguna. El principal debate se basa en el doble giro final, que no puedo revelar aquí... Historia sentimental o película de terror. Ataque al matrimonio tradicional o apología de la sumisión de la mujer. Glorificación del amor romántico o denuncia de una cárcel para las mujeres (la “mediocridad dorada” de Beauvoir). Crítica al egoísmo unilateral del hombre (*La felicidad desde el punto de vista del hombre* fue su título alemán). Feminista o antifeminista... En 1965 podía haber dudas, pero hoy día, conociendo toda la trayectoria de Varda, parece más lógico acoger una “interpretación conforme” con su acreditada postura feminista. No obstante, les dejo el debate a ustedes. (RGM)

EL TEATRO DE LO COTIDIANO

En la explanada del Campo de Marte, a los pies de la Torre Eiffel, el Mago Mystag (Robert François), como maestro de ceremonias, nos da la bienvenida a la película *Daguerreotypes* y luego lee los títulos de crédito. Los nombres del equipo aparecen en pantalla, formando el título como un acróstico (empezando por VarDa) y sobre la imagen de unas latas de celuloide, salvo el número de la visa de control, que oímos en una voz femenina (¿la propia Varda?).

La película es un documental que recorre las tiendas de la Rue Daguerre y la propia calle, en un radio de 80 metros de la casa de Agnès Varda (el límite de la longitud del cable con el que enchufaba el equipo), mostrando a los tenderos, en su mayor parte matrimonios, observando su día a día y preguntando de dónde vinieron, cuánto tiempo llevan allí, cómo empezaron y cómo conocieron a sus parejas. También vemos a los clientes, transeúntes y habitantes de la calle. A diferencia de *L'Opéra-Mouffe*, aquí sí oímos lo que dicen.

La primera parada es *Au Chardon Bleu*, una fascinante droguería-perfumería con algo de mercería, cuyo dueño (Marcelle Debrossian) prepara perfumes y lociones que vende a granel y cuya esposa (Léonce Debrossian) parece ausente o amnésica. Una clienta es Rosalie Varda-Demy, la hija de la directora. Después visitamos una panadería (el marido trabaja con la masa y en el horno y la mujer atiende al público), una carnicería, una tienda de alimentación, una auto-escuela, una tienda de menaje del hogar, otra de acordeones... Se trata de comercios tradicionales, en su mayor parte operados por sus dueños, no hay todavía franquicias ni cadenas.

«Cada mañana se alza el telón del teatro de lo cotidiano, cuyo repertorio conocemos de memoria, y sus estrellas son el pan, la leche, la quincalla, la carne y el lino. Pero también la puntualidad, el pelo corto y siempre el acordeón», dice la

voz en *off* de Varda como narradora. Su película retrata el trabajo cotidiano, los rituales (la complicada apertura y cierre de la tienda de menaje del hogar, recolocando paneles y cierres, el horno de pan, el trasiego de piezas en la carnicería), pero también retrata el tiempo suspendido de los momentos de inactividad, mientras los tenderos esperan clientes o los clientes esperan su turno. Varda les pregunta por su procedencia, y casi todos llegaron, hace más o menos tiempo, de provincias («Esta es la verdad sobre el París del Distrito XIV, sus aceras huelen a campo», dice Varda). Y uno, dependiente de ultramarinos, de Túnez.

A media película, los personajes y nosotros asistimos al espectáculo del Mago Mystag en la Salle du Café. Además de reunir a la gente, el montaje asocia los números de Mystag con el trabajo de los comerciantes (el truco del mago que se “clava” un cuchillo en el brazo y el carnicero cortando piezas; ambos se limpian la sangre, una falsa y la otra real). El film también pregunta a los personajes por sus sueños, y la mujer de la carnicería responde que no tiene tiempo para eso; dedica sus días libres a la televisión y a dormir.

Para cerrar la película, la voz de Agnès Varda concluye: «Estos daguerrotipos en color, estas imágenes anticuadas, estos retratos colectivos de algunos hombres (types) y mujeres (typesses) de la Rue Daguerre... ¿Forman un reportaje? ¿Un homenaje? ¿Un ensayo? ¿Un reproche? ¿Una aproximación? En cualquier caso, es una película, que firmo como su vecina, Agnès la daguerreotypesse». (RGM)

DAGUERRÉOTYPES

02.02.2027

Francia-Alemania, 1975

Ciné-Tamaris / L'Institut de l'Audio-Visuel / ZDF

Título Original: *DAGUERRÉOTYPES*

Directora: Agnès Varda

Guión: Agnès Varda

Fotografía: Nurith Aviv y William Lubchansky

Montaje: Gordon Swire y André Choty

Intérpretes: Comerciantes y vecinos de la Rue Daguerre de París (Lucien Bossy, Leance Debrossian, Marcelle Debrossian, Robert François, Jean Guillard, Thibaud Jean, Boukraa Mustapha, Henri Piednoir, Maria Piednoir, Rosalie Varda).

Duración: 79 minutos

Idioma: Francés (VOSE)



UNA CANTA, LA OTRA NO

09.02.2027

Francia, 1977

Ciné-Tamaris / Société Française de Production, Institut National de l'Audio-Visuel

Título Original: *L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS*

Directora: Agnès Varda

Guión: Agnès Varda

Fotografía: Charlie Van Damme y Nurith Aviv

Canciones: Orchidée (Joëlle Papineau, Micou Papineau y Doudou Greffier)

Letras: Agnès Varda

Música adicional: François Wertheimer

Montaje: Joëlle Van Effenterre

Diseño de Producción: Frankie Diago

Intérpretes: Thérèse Liotard, Valérie Mairesse, Ali Raffi, Robert Dadies, Francis Lemaire, Jean-Pierre Pellegrin, Nicole Clément, Dane Porret, Marion Hänsel, Gilberte Sallé, Mathieu Demy, Rosalie Varda, Orchidée (Joëlle Papineau, Micou Papineau y Doudou Greffier)

Duración: 120 minutos

Idioma: Francés (VOSE)

Banda Sonora (LP): Phillips 9101106



«NI COCOTTE NI POPOTE... JE SUIS FEMME, JE SUIS MOI»

La historia empieza en 1962. La que canta es Pauline (Valérie Mairesse), tiene 17 años y de momento canta en el coro del instituto, pero sueña con dedicarse a la música. En una visita casual al estudio fotográfico de Jérôme (Robert Dadiès), identifica en unas fotos a Suzanne (Thérèse Liotard), que años atrás había sido su amiga y vecina, pero con la que había perdido el contacto, porque había tenido “problemas” (traducido: se había quedado embarazada). Ahora resulta que Suzanne, la que no canta y es cinco años mayor que Pauline, está precisamente con Jérôme, un hombre casado, con quien tiene dos hijos. Las dos jóvenes recuperan su amistad. Pero Suzanne vuelve a estar embarazada, y no quiere tener otro hijo. La impulsiva Pauline le ayuda: pide dinero a sus padres, con la excusa de un falso viaje para cantar con el coro en Aviñón y le da el dinero a Suzanne para que pueda abortar en Suiza. Porque el aborto es ilegal en Francia y hay que irse al extranjero o jugarse la vida en garitos clandestinos. Los padres de Pauline (Mona Mairesse y Francis Lemaire) descubren la jugada y (comprensiblemente) se enfadan bastante... Pauline lo echa todo a rodar, deja los estudios y se va de casa para perseguir su sueño de ser cantante. Un suceso trágico hace que Suzanne, por su parte, tenga que volverse al pueblo de sus padres.

Elipsis de diez años, estamos en 1972. El DeLorean no nos deja en cualquier sitio, es un lugar y momento muy específico: Bobigny, en Seine-Saint-Denis, un suburbio de París, donde tiene lugar un juicio por aborto que sería histórico. En la manifestación a la puerta del juzgado se encuentran Pauline, ahora llamada “Pomme” (Manzana), que canta una canción protesta (“*Mon corps est a moi*”), y Suzanne, que ahora trabaja en un centro de planificación familiar. A través de *flashbacks*, cartas y narraciones en *off*, las amigas recuperan los diez años de separación. Suzanne, el encierro en la granja

de sus padres, campesinos cerriles que no aceptan sus ideas ni a sus “bastardos”, luego su trabajo en una fábrica que le permite una primera independencia económica y su proceso de formación hasta llegar a ser trabajadora social y ayudar a otras mujeres. Pomme con sus canciones reivindicativas y sus precarios espectáculos musicales y teatrales, actuando en pueblos ante el desconcierto de los lugareños, con un aborto en Amsterdam, donde conoce a un joven economista iraní, Darius (Ali Rafie), con quien se casa: pero él, muy liberal en Francia, revela en Irán su fondo de marido tradicional... Una frase de Engels, citada en una canción de Pomme, nos recuerda que, dentro de las familias, el burgués es el hombre y la proletaria es la mujer.

Formalmente, *Una canta, la otra no* se podría considerar una de las películas más “clásicas” de Agnès Varda, una historia melodramática, musical y reivindicativa que se resuelve de manera feliz (no puedo entrar en más detalles). También fue una de las primeras, si no la primera, película francesa dirigida a un público amplio que abordó de manera abierta los temas de la agenda feminista de los 70. El tema del aborto juega un papel esencial en el relato, pero éste también trata sobre relaciones con padres, con parejas ensimismadas, casadas o que se revelan como machistas, sobre el trabajo, la vivienda y ganarse la vida, sobre la maternidad y la paternidad y, especialmente, sobre la amistad. Varda quiso combinar el naturalismo vital con un lado más alegórico (las canciones y escenas teatrales) y con el aspecto documental, en lo que calificó como “*docu-dream*” (documental soñado). Según Carrie Rickey, ésta podría ser la película más “reconfortante” de su directora en el campo de la ficción, una obra que proclama que la amistad femenina es para siempre. (RGM)

UNA MUJER LIBRE, SOLA, EGOÍSTA Y QUE CAMINA

El comienzo de la película no deja duda ni esperanza sobre cuál va a ser el destino de su protagonista. Unos jornaleros encuentran en una zanja, junto a una finca de viñedos, el cadáver de una joven vagabunda, Mona (Sandrine Bonnaire), que ha muerto de frío. La voz de la narradora (Agnès Varda) nos dice que nadie reclamó el cuerpo y que pasó de la zanja a la fosa común. Pero que las personas que se cruzaron con ella en sus últimas semanas la recordaban, de manera que la historia de esos últimos días se va a reconstruir mediante *flashbacks* a través de esos testigos, que tienen un conocimiento parcial sobre ella y que no saben que está muerta ni que se llamaba Simone Bergeron. La narradora tampoco es omnisciente, pues nos advierte: «Yo misma sé pocas cosas de ella, aunque me parece que venía del mar».

En efecto, Mona empieza saliendo desnuda y limpia del mar, y a lo largo de la película se va hundiendo en la suciedad, mientras se deteriora lo poco que tiene: se rompe el cierre de la cazadora, se van deshaciendo las botas, hasta la pérdida del saco de dormir que señala el comienzo del fin... Mona es una chica arisca, que huele mal, que va a lo suyo y nunca da las gracias. No es una víctima. Por lo (poco) que sabemos, entendemos que su modo de vida es una elección. No busca simpatía, ni quiere que la salven. Ha elegido la libertad. Habla poco y no explica nada. No encarna ninguna ideología, quiere que la dejen en paz y manda a todo el mundo a la mierda. No establece relaciones. ¿Tiene familia? Casi no, dice. Estudió un Bachillerato profesional de Secretariado y trabajó un tiempo como secretaria, pero no aguantaba tener un jefe. En su caminar, se mantiene con pequeños trabajos esporádicos, nada que requiera compromiso o disciplina. La película no la juzga ni la defiende, no condena ni hace apología.

Conocemos la parte final de la historia de

Mona por lo que cuentan quienes se cruzaron con ella, pero esos “testigos” se retratan a sí mismos más que a Mona. Un mecánico (Pierre Imbert) la considera vaga y una zorra, porque quiere aprovecharse de ella. Un profesor de Filosofía que decidió volver a la tierra para ser pastor de cabras (Sylvaine Berger) le advierte de que todos sus amigos mochileros que continuaron murieron; le dice que él ha elegido un término medio entre la soledad y la libertad; le ofrece una caravana para vivir y una tierra para cultivar, pero ella no quiere obligaciones. Una joven que le da agua (Kathy Champaud) envidia su libertad. Una científica que estudia la enfermedad de los plátanos, Madame Landier (Macha Méril), la recoge en su coche e intenta “ayudarla”, lo que enseguida comprende que es imposible. Su ayudante (Stéphane Freiss) se siente intimidado por ella. Un podador de las viñas tunecino, Assoun (Yahiaoui Assouna), le da cobijo y afecto y le enseña su trabajo; es el único al que le dice su nombre, el único al que coge apego; la única vez que no quiere irse y la única que llora. Una criada (Yolande Moreau) idealiza equivocadamente el momento en que ve a Mona con otro vagabundo (Patrick Lepczynski), soñando con tener el mismo amor con su amante Paulo (Joël Fosse).

Como recurso narrativo peculiar, los “testimonios” se narran por unos personajes a otros, los únicos que hablan directamente a la cámara son Yolande y un jornalero. Assoun ofrece un conmovedor testimonio mudo, sólo huele la bufanda de Mona y mira a la cámara. Además, todos estos personajes tienen relaciones cruzadas entre sí, que entrelazan los distintos “episodios”. También se enlazan a través de la serie de travellings que comentamos en otra página. Pero este “puzzle” quedará incompleto. A diferencia de la narración clásica, aquí no hay una “explicación”, ni un “mensaje”, ni otro cierre que su devastador final. (RGM)

SIN TECHO NI LEY

16.02.2027

Francia, 1985

Ciné-Tamaris / Films A2 / Ministère de la Culture / Film4 / Centre Méditerranéen de Création Cinématographique

Título Original: SANS TOIT NI LOI

Directora: Agnès Varda

Guión: Agnès Varda

Fotografía: Patrick Blossier

Música: Joanna Bruzdowicz

Montaje: Patricia Mazuy y Agnès Varda

Diseño de Producción: Jean Bauer y Anne Violet

Productor: Oury Milshtein

Productor Ejecutivo: Christian Lambert

Intérpretes: Sandrine Bonnaire, Joël Fosse, Patrick Schmit, Katy Champaud, Patrick Sokol, Pierre Imbert, Richard Imbert, Marthe Jarnias, Yolande Moreau, Gabriel Mariani, Patrick Lepczynski, Sylvaine Berger, Sabine Berger, Michèle Doumèche, Macha Méril, Stéphane Freiss, Laurence Cortadellas, Yahiaoui Assouna, Christian Chessa, Setina Arhab, Bébert Samcir

Duración: 105 minutos

Idioma: Francés (VOSE)

Banda Sonora (CD): Milan CD CH 347

SANDRINE BONNAIRE

dans un film de

AGNÈS VARDA

SANS TOIT NI LOI



MACHA MÉRIL / STÉPHANE FREISS / YOLANDE MOREAU / PATRICK LEPCZYNSKI
LAURENCE CORTADELLAS / MARTHE JARNIAS / JOËL FOSSE / SYLVAIN BERGER / ASSOUNA / CHRISTIAN CHESSE
— CINE TAMARIS / FILMS A2 / MINISTÈRE DE LA CULTURE

LOS ESPIGADORES Y LA ESPIGADORA

23.02.2027

Francia, 2000

Ciné-Tamaris / Centre National de la Cinematographie / La Procirep / Canal+

Título Original: *LES GLANEURS ET LA GLANEUSE*

Directora: Agnès Varda

Guión: Agnès Varda

Fotografía: Stéphane Krausz, Didier Rouget, Didier Doussin, Pascal Sautet y Agnès Varda

Música: Joanna Bruzdowicz

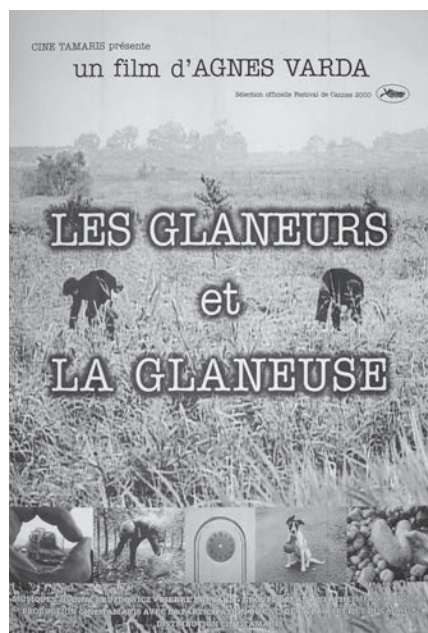
Música adicional: Isabelle Olivier (Ocean), Pierre Barbaud,

Agnès Bredel, Richard Klugman, François Wertheimer

Montaje: Agnès Varda y Laurent Pineau

Duración: 78 minutos

Idioma: Francés (VOSE)



RECOGIENDO DESPUÉS DE LA COSECHA

“Espigar” (*glaner*) es, en su origen, recoger lo que queda en el campo después de la cosecha. Se ha plasmado en cuadros como *Las espigadoras* (1867) de Jean-François Millet, *La espigadora* (1877) de Jules Breton o *Les glaneuses à Chambaudo* (1857) de Pierre Edmond Alexandre Hédouin, cuya reaparición cierra este film. Según nos informa un abogado (¡con toga en mitad del campo!), ya se mencionaba en textos legales del siglo XVI y se permite en el Código Penal vigente, pero con condiciones. Sólo se puede hacer *después* de la cosecha. Otras personas nos ilustran sobre la diferencia entre “espigar” (recoger lo que crece hacia arriba) y “racimar” (recoger lo que crece hacia abajo). No se limita al campo, en la isla de Noirmoutier nos cuentan que también se pueden “espigar” las ostras que se caen de los criaderos, siempre que se respete una distancia mínima.

Como ya hemos detallado en otras páginas, Agnès Varda recorrió Francia con una cámara de vídeo digital y un equipo mínimo para rastrear el tema de los espigadores, partiendo de ese concepto esencial y abriendo el foco progresivamente. Vemos, efectivamente, personas que recogen los tomates que han quedado en el campo después de la cosecha mecanizada, porque eran demasiado pequeños para las máquinas. De ahí pasamos al desperdicio alimentario: cómo las cooperativas y los productores tiran en el campo toneladas de patatas en perfecto estado, porque no tienen la forma o las medidas exactas que exige el mercado. Además, no anuncian dónde las van a volcar, de manera que en muchos casos se estropean y se pierden, aunque haya “espigadores” que están atentos e incluso siguen a los camiones. En un paso más, vemos a los modernos “espigadores” de las ciudades, que recogen los productos desechados por los supermercados porque han pasado su fecha de consumo preferente. Y en otro paso más, a quienes recogen muebles, electrodo-

mésticos o toda clase de objetos, para darles nueva vida o para crear nuevas obras de arte con ellos. Una abogada nos explica que los objetos abandonados en la calle pueden ser adquiridos por cualquiera que los recoja (son *res derelictae*).

Conocemos a Alain Fonteneau, que vende el periódico *La Rue* en la estación de Montparnasse, recoge comida tirada por los mercados y es profesor voluntario de alfabetización para inmigrantes. A cultivadores que reconocen que no se les permite avisar de cuándo y dónde van a tirar los productos desechados. A personas que necesitan recoger para sobrevivir. A Claude V., un alcohólico que vive en una caravana. Al viticultor y psicoanalista Jean Laplanche, que explica que en Borgoña está prohibido racimar; a otro viticultor, Jérôme Noël-Bouton, que resulta ser biznieto de Étienne-Jules Marey, el creador de la *cronofotografía*. Al chef Édouard Loubet, con dos estrellas Michelin, que recoge hierbas en el campo. A Salomon y Charly, que recuperan electrodomésticos de la calle. A creadores que hacen arte con materiales reciclados, como Sarah Sze o el colectivo Terrain Vague («*La recuperación casera ha entrado en el mercado del arte, y cuando digo mercado, no digo barato*», observa Varda).

En una última vuelta de tuerca, Varda también se considera “espigadora” (la del título del film), pues recolecta historias y personas. Y expone su propio envejecimiento, sus canas, las manchas en las manos, los efectos del tiempo. Siendo un documental de construcción bastante clásica (en su mayor parte consiste en declaraciones de personas), consigue resultar nuevo y revolucionario por la implicación personal de Varda, por su mirada y su empatía. La idea de “espigar” imágenes se plasma en una de las escenas más celebradas del film, cuando Varda, desde el coche, “coge” entre sus dedos a los camiones a los que adelantan en la autovía. (RGM)

«LOS RECUERDOS SON COMO MOSCAS QUE REVOLOTEAN»

«Si abriéramos a las personas, encontraríamos paisajes. Si me abrieran a mí, encontrarían playas». Agnès Varda amaba las playas, que para ella representaban la unión de tres elementos: cielo, mar y tierra. Por eso estructuró su autobiografía cinematográfica en torno a cinco playas, que se corresponden con cinco etapas o aspectos de su vida. Las playas de Bélgica, de su infancia. La playa de Sète, a donde llegó con su familia huyendo de la guerra, donde vivió en un barco entre 1940 y 1943, y a donde volvió para su primera película, *La Pointe Courte*. La playa de Venice en Los Angeles, para sus dos estancias en Estados Unidos. La playa de la isla de Noirmoutier, donde tuvo una segunda residencia con Jacques Demy y le filmó en sus últimos días para *Jacquot de Nantes*. Y, dado que en realidad vivió la mayor parte de su vida en París, una “playa” inventada o soñada, que montó como una instalación en la Rue Daguerre, con unas toneladas de arena.

Como es habitual en sus documentales, aunque mantenga ese marco cronológico a grandes rasgos, se sale a menudo de él para dejarse llevar por la libre asociación de ideas, saltando de temas y épocas (ya dice que los recuerdos son como moscas que revolotean). También combina materiales muy diversos. Hay “documentos históricos”, como fotografías familiares, imágenes de archivo, películas domésticas, tomas detrás de las cámaras, secuencias de sus películas o fragmentos de sus instalaciones y exposiciones. También escenas rodadas en la actualidad en los lugares de su vida, a los que vuelve. Incluyendo lugares sin playa, como Aviñón, donde podemos ver una exposición de sus fotografías de Jean Vilar y el Théâtre National Populaire. Pero se incluyen igualmente recreaciones, como las escenas en que vemos a una Varda joven interpretada por una actriz (Anne-Laure Manceau). Piezas curiosas, como la fallida prueba de cámara de

un tal Harrison Ford. La presencia del avatar de Chris Marker, el dibujo del gato Guillaume-en-Égypte. Y secuencias de fantasía, como la instalación de espejos del principio, en una playa belga, o el número de trapecio, también en la playa, para decirnos que en algún momento soñó con unirse a un circo.

No es una obra dominada por la nostalgia, aunque la idea de “caminar hacia atrás” sea un recurso visual recurrente. Parece que su infancia fue bastante feliz, pero ella sigue mirando hacia adelante, creando cosas nuevas e interesándose por todo lo que descubre. Por ejemplo, tiene la ocasión de visitar la casa donde creció en Ixelles (Bruselas), la reconoce y reconoce el patio con un estanque en forma de pera, pero no siente “emoción”, se interesa más por la colección de trenes en miniatura de los actuales propietarios. Sí percibimos su añoranza por los amigos desaparecidos, como cuando habla de Jean Vilar. Y la principal nostalgia, que permea todo el film, es la de Jacques Demy, su “muerto más querido”, que se recuerda de múltiples maneras (imágenes, fotografías, sus películas).

Al principio, Varda dice: «Interpreto el papel de una ancianita regordeta y parlanchina que cuenta su vida. Sin embargo, son los otros los que me interesan y a quienes me gusta filmar». Ese “interpreto” ya señala su carácter de escenificación. La película está dedicada a sus hijos y a sus nietos, y hacia el final hay una secuencia cuasi onírica con su familia, en la playa de Noirmoutier, en la que todos van vestidos de blanco y ella de negro. Termina con la fiesta de su 80 cumpleaños, en la que recibe 80 escobas, que no sé si es algo peculiar o una tradición francesa. Antes, nos ha dicho sobre este empeño autobiográfico: «no es un deseo de detener el tiempo, sino de acompañar al tiempo». (RGM)

LAS PLAYAS DE AGNÈS

02.03.2027

Francia, 2008

Ciné-Tamaris / Arte France Cinéma / Canal+ / La Région

Île-de-France / Région Languedoc-Roussillon / Centre

National de la Cinematographie / France 2

Título Original: *LES PLAGES D'AGNÈS*

Directora: Agnès Varda

Guión: Agnès Varda

Fotografía: Hélène Louvart, Alain Sakot, Julia Fabry,

Jean-Baptiste Morin y Agnès Varda

Música: Joanna Bruzdowicz, Stéphane Vilar y Paule Cornet

Montaje: Agnès Varda, Jean-Baptiste Morin y Baptiste Filloux

Decorados: Frankie Diago

Productora: Agnès Varda

Dirección de Producción: Cecilia Rose

Duración: 112 minutos

Idioma: Francés (VOSE)



CARAS Y LUGARES

09.03.2027

Francia, 2017

Ciné-Tamaris / Social Animals / Rouge International / Arte France Cinema / Arches Film / Canal+ / Le Pacte / Cohen Media Group / MoMA / Cartier Foundation

Título Original: VISAGES VILLAGES

Directores: Agnès Varda y JR

Guión: Agnès Varda y JR

Fotografía: Claire Duguet, Nicolas Guicheteau, Valentin Vignet, Romain Le Bonniec, Raphaël Minnesota, Roberto De Angelis y Julia Fabry

Música: Matthieu Chedid, alias -M-

Montaje: Agnès Varda y Maxime Pozzi Garcia

Productora: Rosalie Varda

Productor Asociado: Emilie Abinal

Coproductores: Charles S. Cohen, Julie Gray, Nadia Turinev, Nichole Fu y Etienne Comar

Duración: 89 minutos

Idioma: Francés (VOSE)



MOMENTOS QUE NO DURAN, PERO QUEDAN GRABADOS

Estos son los viajes de la madura cineasta Agnès Varda (88) y el joven fotógrafo JR (33), por la Francia rural, a bordo de una furgoneta Mercedes Sprinter adaptada. Su misión: conocer gente, descubrir historias, escuchar y dar voz a quienes no la tienen, fotografiarles y pegar sus fotografías, a tamaño gigante, en las paredes. Llegar a donde nadie ha estado antes con una cámara. La furgoneta de JR es un *gadget* asombroso: incluye una especie de fotomatón y un laboratorio, que permite imprimir copias a tamaño gigante de las fotos que se acaban de tomar. Luego esas fotos enormes, siempre en blanco y negro, se pegan en paredes, graneros o contenedores, como murales efímeros, que durarán unos meses, días u horas antes de ser borrados por los elementos.

La primera parada es L'Escale (Alpes-de-Haute-Provence), donde fotografían a varios vecinos, todos con una baguette en la boca (como el hueso en *Le Lion volatil*), luego pegan las fotos seguidas, formando una baguette infinita. En el Norte, en Bruay-La-Buissière, Calais, visitan un viejo barrio minero que va a ser derribado, recuperan fotografías e historias de mineros y retratan a la última habitante, Janine Carpentier, pegando su rostro en la fachada de su casa. En Chérence (Val-d'Oise) conocen a un agricultor mecanizado (Clemens Van Dungern) que cultiva, él solo, 800 hectáreas (200 suyas y 600 de encargo); pegan su retrato gigante en el granero. Le dicen que eso le convertirá en una estrella en el pueblo, él responde que ya lo es. Por casualidad, su explotación está cerca de la casa donde vivió la escritora Nathalie Sarraute, amiga de Varda durante años y a la que dedicó *Sin techo ni ley*.

En Bonnieux (Vaucluse), fotografían a una camarera (Nathalie Schleeauf) con una sombrilla, y pegan la preciosa imagen en una pared del pueblo. Ella comenta luego que es tímida y se ha sentido un poco incómoda al verse tan expuesta. El campanero (Vincent

Gils) demuestra su sonoro arte a JR. En una factoría química de alta seguridad de Châteauneuf-Arnoux-Saint-Auban (Alpes-de-Haute-Provence), hacen un retrato colectivo de los trabajadores y las trabajadoras y pegan grandes imágenes de peces en unos depósitos. Varda acude a una revisión de la vista, y aparece una escena en la escalinata de la Biblioteca Nacional de París, con personas sosteniendo letras. Luego van a Pirou-Plage (Manche) una zona residencial fantasma que se abandonó sin terminar y está en ruinas; por un día, los vecinos de otros pueblos la visitan y sus rostros empapan las paredes. También aparece el cartero-pintor Jacky Patin, visto en *Les 3 boutons*, que le regala a Varda el cuadro que aparecía en aquel corto. Y conocen al artista hippie Pony, que se declara hijo de la luna y el sol.

Viajan a Saint-Aubin-sur-Mer, donde Varda hizo la foto de Ulysse en 1954. En una playa, visitan un búnker de la Segunda Guerra Mundial, caído desde un acantilado y convertido en extraña escultura; pegan en él una imagen del fotógrafo Guy Bourdin (1928-1991), tomada en tiempos por Varda; al día siguiente, la marea se la ha llevado; imágenes efímeras. Después, no sin discusión, hacen una excepción a la regla de visitar sólo pueblos, aceptando que el puerto de Le Havre es como un "pueblo". En el puerto, conocen a tres mujeres de estibadores, una de ellas camionera en el puerto, y pegan sus imágenes en una pila de contenedores... En todo el viaje o los viajes, desde los graciosos títulos de crédito animados, respiramos la química y la complicidad entre Agnès Varda y JR, sus bromas, sus pullitas, su admiración mutua, su intercambio de ideas y reflexiones... Al final, tras una amarga no-aparición de Godard, el *McGuffin* de las gafas oscuras de JR se resolverá de manera encantadora. (RGM)

CLASE MAGISTRAL

Tuve mis dudas sobre si incluir esta película en nuestro ciclo, que es una antología y no unas “obras completas”, por si resultaba redundante junto a *Las playas de Agnès*. A fin de cuentas, ambas son películas “autobiográficas”. Pero creo que, aunque esencialmente hablen de lo mismo, la vida y la obra de Agnès Varda contadas por ella misma, son muy diferentes. *Las playas* trata más de la vida y es más atrevida formalmente. *Varda por Agnès* se centra más en la obra y recoge su visión del cine, revelando mucha información sobre sus “tres vidas” artísticas: fotógrafa, cineasta y artista visual.

Ante *Varda por Agnès* no se puede evitar la palabra “testamento”. Fue su última película, se estrenó en el Festival de Berlín sólo un mes y poco antes de su muerte, y en ella quiso sintetizar, de manera consciente, todo su conocimiento sobre el cine, la fotografía, el arte, la vida... Es una lección (magistral) de cine y de vida.

El formato (aparente) es una charla (*causerie*), que comienza en un teatro, donde ella se sienta en el escenario, frente al público, en una silla plegable de directora con el rótulo AGNÈS V., una charla que será ilustrada por clips de sus películas y de sus demás trabajos (fotografía, instalaciones). En realidad, como vemos enseguida, combina varias presentaciones, conferencias, entrevistas, documentos de archivo y otras secuencias de diversas épocas en las que habla directamente a la cámara. Y también escenas imaginarias, como la de la playa con los niños y las esculturas de pájaros, creadas por Christophe Vallaux... Como siempre, hay muchos saltos, libre asociación de ideas y escenas surrealistas, pero se puede decir que esta vez mantiene un formato más clásico.

El punto de partida son las tres palabras que, para ella, son la clave del cine: *inspiración, creación y compartir*. La inspiración es *por qué* hacemos una película, la motivación, las ideas. La creación es *cómo* hacemos la película, medios y estructura (guión,

reparto, blanco y negro o color). Y *compartir* es crucial, porque no hacemos las películas para nosotros solos, sino para mostrarlas y que las vea la gente. Como dice luego, la pesadilla del cineasta es que la sala esté vacía. A partir de ahí da entrada a la primera secuencia, del corto *Oncle Yanco*. Seguirán muestras y comentarios sobre *Cléo de 5 a 7*, *Daguerréotypes*, *Black Panthers*, *Una canta la otra no* y *Sin techo ni ley*. Sobre ésta, tiene una conversación con Sandrine Bonnaire, en la que recuerdan el rodaje y la actriz comenta que la directora fue bastante dura con ella entonces; ahora se ríen, claro. Mantiene otra charla interesante con la directora de fotografía Nurith Aviv, a propósito de *Daguerréotypes*, en la que Varda proclama que nada es *banal* si tienes empatía y miras con amor a la gente... Sigue un repaso a otras películas, como *La felicidad*, *Lions Love*, *Mur Murs*, *Documenteur*, vuelve a *Le Pointe Courte*, comenta su colaboración con compositores como Pierre Barbaud y Georges Delerue, sus trabajos con Jane Birkin y la fallida *Las cien y una noches*, su última película de ficción en 35 mm. Y siempre Jacques Demy.

En lo que sería la segunda mitad, o segundo episodio si lo viéramos en su formato original televisivo, recuerda su trabajo como fotógrafa con Jean Vilar, el Théâtre National Populaire y el Festival de Avignon, sus retratos y autorretratos. Su nueva etapa en el cine con el nuevo milenio, desde su descubrimiento del vídeo digital en *Los espigadores y la espigadora*. Y su tercera vida como artista visual (no le gustaba el término “plástica”, que le sonaba a plástico). Esta parte resulta de especial interés para nosotros. Porque sus películas podemos verlas, pero sus instalaciones y videoinstalaciones sólo podemos conocerlas un poco gracias a lo que recoge aquí y en *Las playas de Agnès*. (RGM

VARDA POR AGNÈS

16.03.2027

Francia, 2019

Ciné-Tamaris / Arte France / MK2 / Kering / HBB26 / Scarlett Production / Cine+ / CNC / MoMA / Fondation Cartier

Título Original: VARDA PAR AGNÈS

Directora: Agnès Varda

Co-Director (1ª parte): Didier Rouget

Guión: Agnès Varda

Fotografía: François Décraeu, Claire Duguet y Julia Fabry

Montaje: Agnès Varda y Nicolás Longinotti

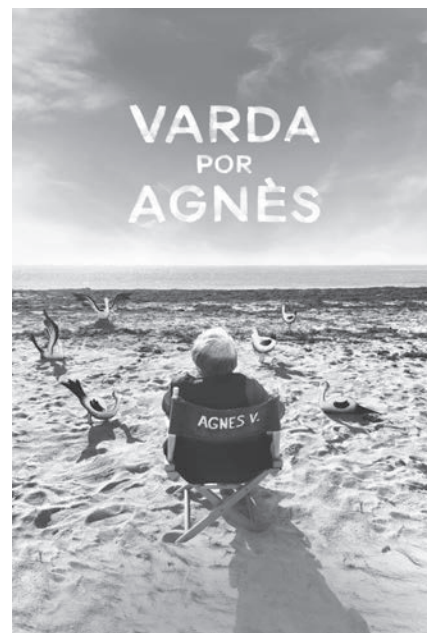
Música: Joanna Bruzdowicz, Michel Legrand y Laurent Levesque

Productora: Rosalie Varda

Productores Asociados: Dany Boon y Joey Faré

Duración: 120 minutos

Idioma: Francés (VOSE)





4 CORTOMETRAJES

Como complemento de las películas de menor duración, incluiremos cuatro cortometrajes de Agnès Varda, como muestra de ese aspecto de su obra (están comentados en los lugares correspondientes del estudio).

L'OPÉRA-MOUFFE (1958)

Dirección y Guión: Agnès Varda
Fotografía: Sacha Vierny
Música: Georges Delerue
Montaje: Janine Verneau
Intervienen: Dorothee Blank, Antoine Bourseiller, André Rousselet, Jean Tasso, José Varela, Monika Weber y habitantes de la Rue Mouffetard
Duración: 16 minutos
Idioma: Francés (VOSE)

ONCLE YANCO (1967)

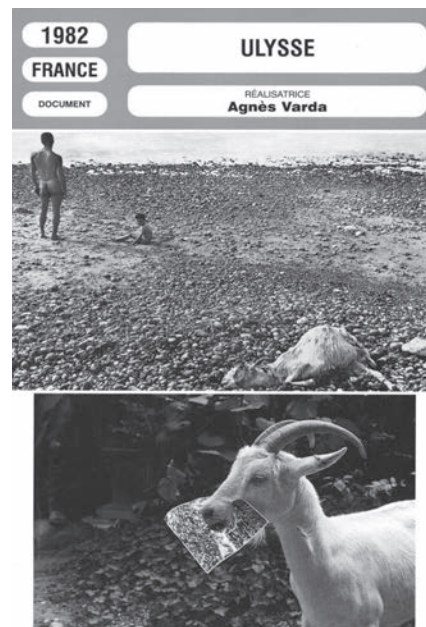
Dirección y Guión: Agnès Varda
Fotografía: Didier Tarot y David Myers
Música: Richard Lawrence, Yannis Spanos y Tommaso Albinoni
Montaje: Roger Ikhef
Interviene: Jean "Yanco" Varda
Duración: 18 minutos
Idioma: Francés (VOSE)

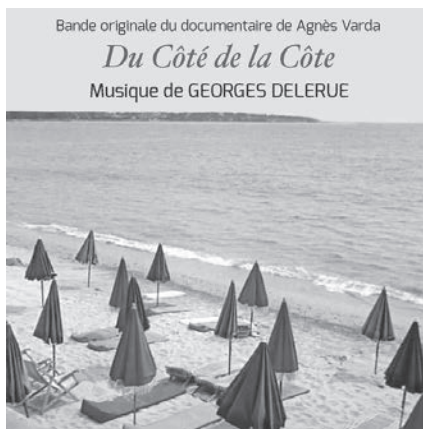
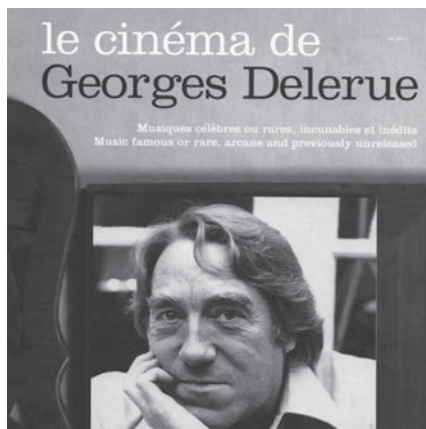
ULYSSE (1982)

Dirección y Guión: Agnès Varda
Fotografía: Jean-Yves Escoffier y Pascal Rabaud
Música: Pierre Barbaud
Montaje: Marie-Jo Audiard, Hélène de Luze y Shéhérazade Saadi
Intervienen: Ulysse Llorca, Bienvenida Llorca, Fouli Elia
Duración: 22 minutos
Idioma: Francés (VOSE)

LES DITES CARIATIDES (1984)

Dirección y Guión: Agnès Varda
Fotografía: Cyril Lathus y Jean-Pierre Albasy
Música: Jean-Philippe Rameau y Jacques Offenbach
Montaje: Hélène Wolf
Duración: 12 minutos
Idioma: Francés (VOSE)





A black and white portrait of José Luis Borau, an elderly man with glasses, wearing a dark jacket over a light shirt. He is looking slightly to the side with a gentle expression. His hands are clasped in front of him, holding a dark object, possibly a pipe or a cane. The background is blurred.

JOSÉ LUIS BORAU

JULIÁN DE LA LLANA DEL RÍO

**CINEASTA IRÓNICO E
INDEPENDIENTE**

JOSÉ LUIS BORAU, CINEASTA IRÓNICO E INDEPENDIENTE

José Luis Borau ha sido un cineasta muy importante en la historia del cine español, aunque últimamente algo olvidado y, quizás, desconocido para las nuevas generaciones de cinéfilos.

Fue un personaje polifacético, comprometido, rodeado de un gran sentido del humor no exento de cierta ironía, que bien merece nuestra atención y la revisión de su obra, que contiene algunos títulos destacados.

Borau estuvo dos veces en Soria. La primera, en el Aula Tirso de Molina, en 2005, cuando participó en la exitosa serie literaria de la Fundación Duques de Soria *Confesiones de Autor*. La segunda, en 2007, con motivo del homenaje que le ofreció el Certamen de Cortos Ciudad de Soria Castilla y León, con una charla-coloquio en el salón del Centro Cultural Gaya Nuño y más tarde en el Palacio de la Audiencia, momento en el que el director entonces del Certamen, Carmelo García Sánchez, le entregó el Caballo de Soria.

Ha sido un caso excepcional en el panorama cinematográfico español. Su biografía supone la pasión por el cine en estado de gracia, ejerciendo, como veremos más adelante como crítico, profesor, productor y actor, además de director, editor literario, miembro de la Real Academia Española de la Lengua en el sillón B desde 2008 hasta su muerte, en 2012, debido a una larga enfermedad (cáncer de garganta). Sin olvidar su extraordinaria labor como presidente de la Academia de Cine.

Curiosamente la influencia y el prestigio de Borau se cimienta en primera instancia en una corta filmografía, de sólo diez largometrajes de ficción, una serie televisiva y algunos trabajos aislados en capítulos de seriales culturales y cortos documentales. Lo cierto es que esa obra, parca en volumen de títulos, tiene con frecuencia un nivel notabilísimo, aunque también es verdad que los filmes de su última etapa no terminaron de conectar con el público ni con la crítica.



Borau recibe el Caballo de Soria

En cualquier caso, su figura ha sido preeminente en la cinematografía española durante más de cuarenta años, desde sus diversas facetas propiamente cinematográficas hasta otras colaterales, como la de editor de libros sobre cine (con su editorial El Imán, denominación que compartía con su productora).

José Luis Borau Moradell había nacido en Zaragoza, el 8 de agosto de 1929, en el seno de una familia de clase media, siendo hijo único y tardío. Esta fue una condición que marcó su infancia y su carácter reservado e independiente. Licenciado en derecho por la Universidad de Zaragoza, hizo crítica de cine en *Heraldo de Aragón*. Ganó unas oposiciones a funcionario público en el Ministerio de la Vivienda y se trasladó a Madrid. Se diplomó como director en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas en 1961 con la práctica *En el río*. Fue profesor de guion en la Escuela Oficial de Cinematografía y de dirección en la Cátedra de Cine

de la Universidad de Valladolid. Tras sus dos primeros largometrajes “de ecncargo” se dedicó al cine publicitario, donde trabajó con productora propia durante varios años. Antes había dirigido los cortos *Capital: Madrid* (1962) y *Las bellas en Mallorca* (1963).

Según Agustín Sánchez Vidal, “debido a un desfase en sus estudios, Borau ha de hacer la práctica de fin de carrera con otra promoción, por lo que le toca el último y no puede elegir equipo técnico. Este aspecto será, en consecuencia, el que menos le satisfaga de *En el río*”.

Era una película muy sencilla, incluso para lo que solía ser un ejercicio de prácticas en el IIEC. “Me la propuse así intencionadamente. La cámara no se movía, no había música, los diálogos eran justo los imprescindibles y cualquier conato de interpretación por parte de los actores fue cortado en seco. La rodamos de un tirón en un pueblecito toledano, al final de mayo, cuando ya apretaba el calor, y no vimos ni un metro de proyección hasta nuestra vuelta a Madrid. Yo tenía miedo a que tanto asctismo no fuera apreciado por parte de de los profesores, como ya había ocurrido con el primer exámen de ingreso, pero me equivoqué. Obtuve la mejor calificación, junto a *El viejecito de Summers*”.

La historia era mínima. En un día de verano, y mientras el seminarista de vacaciones rezaba en la penumbra de la iglesia, un americano y su novia llegaban al pueblo y entraban en el templo por curiosidad. El muchacho observaba a la mujer y luego volvía a espiarla en el río, cuando la pareja se bañaba. Al final, el chico se perdía entre los juncos y arbustos de la orilla...

El comentario que le hizo sobre el final su profesor Luis Gã Berlanga le llevó a descubrir algo muy importante y es que una imagen -y a la larga una película- va tan lejos como lo permite su riqueza intrínseca y que, una vez conseguida ésta, resulta vano y aun peligroso tratar de controlarla.

Si se viera hoy esa práctica se encontrarían seguramente muchos puntos en

contacto con sus películas de “verdad”: el hombre joven perdido -confundido. en la naturaleza, el temor al “ruralismo”, una cierta fríasdad si quieres y, sobre todo, la ausencia de cualquier comentario musical.

La relación de José Luis Borau con la Sémici se remonta al año 1963. Entonces, un incipiente director que ya había rodado algunos cortos y estaba a punto de dar el salto al largometraje con **Brandy**, participaba en el Festival como presidente del Jurado de Cortometrajes. Cuatro años más tarde regresaba hasta Valladolid para volver a juzgar las películas. Borau formó entonces parte de un Jurado Internacional que premió con los principales trofeos del certamen el **Francisco de Asís**, de Liliana Cavani, y el **Barbarroja** de Akira Kurosawa.

Algo fundamental en su carrera es su etapa de profesor de guion en la EOC y de dirección en la Cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía de la Universidad de Valladolid. Los temas de sus clases le ayudarán a depurar sus concepciones respecto al cine, al tener que defender sus argumentos frente a un alumnado politizado en extremo en la Escuela de Madrid y sumamente crítico con el cine “a la americana”, considerado como algo indigno de aprecio para alguien de izquierdas. En la cátedra de Valladolid, la situación es distinta. Durante los primeros años -se crea en 1962- fue dirigida por Luis Suárez Fernández, catedrático de Historia Medieval, y, a partir de 1968, por el jesuita Carlos M^º Staehlin, que ya era el director del curso. Sus alumnos eran mucho más heterogéneos y nada politizados como los de la Escuela de Madrid.

Poco a poco se irá perfilando la idea de Borau de un cine más “clásico” que de “autor”, más atento a las estrictas reglas del género que a las audacias de las “nuevas olas”. Ello le llevará a abogar por un tipo de “decencia” narrativa a cuya luz el tamaño de un plano se convertirá en sinónimo de adecuación expresiva o un *travelling* en una cuestión moral, como, en realidad, venía practicando Jean-Luc Godard en *Cahiers du*

Cinéma y practicaría posteriormente en **A bout de Souffle (Al final de la escapada)**. Tal estado de espíritu hallará su canon en el Rossellini de **Viaggio in Italia** o en el Hollywood de la edad dorada, aquél erigido en centro del mundo no solo por la capacidad de exportación de sus productos, sino también por una receptiva importación de talentos europeos en “saludable injerto”.

Tal vez por todo ello y por la inactividad que estaba “oxidando” su dedicación profesional, su primera película será un *western*. Mal podía acoger la crítica y la profesión que el más brillante alumno de su promoción del IIEC, y profesor de la EOC por añadidura, incurriera en el “cine de género” cuando la política de José M^º García Escudero se inclinaba hacia el cine de “autor”.

Fue el caso de **Brandy**. Eduardo Manzanos, un antiguo poeta y escritor pasado al negocio cinematográfico -había producido la película de Bardem **Cómicos**- le llamó para hacer la versión cinematográfica de la novela de José Mallorquí -el autor de *El Coyote*-, muy leída años atrás, **El sheriff de losatumba**. Tras muchas dudas, al final, decidió aceptar la proposición y hacer **Brandy** cuanto antes para integrarse cuanto antes también en la profesión. Suponía que ya habría ocasión de demostrar a quienes, en el acto, comenzaron a rasgarse las vestiduras por realizar un *spaghetti-western* (otros lo habían hecho o lo hicieron logrando incluso una gran consideración, como los Romero Marchent, Sergio Leone...), o lo que era aún más cruel, a sonreír con ironía, que por ello Borau no había cedido un paso en sus ambiciones.

“Sí, el rodaje de **Brandy**, con actores extranjeros, especialistas, armas, caballos, fue de mucha utilidad para mí. Para quien no sé si fue tan fructífero fue para el productor español. Solo algunos críticos jóvenes apreciaron mis esfuerzos para contar en términos cinematográficos, sin caer en la caricatura, el novelón de Mallorquí. Otra consecuencia positiva pudo ser mi amistad incipiente con el productor italiano

Alberto Grimaldi, responsable después de muchos films de Fellini y de **El último tango en París**, pero mi característica inhabilidad para mantener relaciones de conveniencia hizo que pronto perdiera todo contacto con él.”

“Cierta escena que ocurría en el banco sigue siendo, aún hoy, una de mis mayores vergüenzas cinematográficas, quizá la mayor. Y no porque saliera especialmente mal -he debido de hacer otras muchas igual o peor- sino porque aquello sí fue una traición a mis principios y creencias cinematográficas, ante cuyo recuerdo sufro, casi tanto como cuando la rodé. Había que acabar una tarde con dos actores italianos que se volvían a su país a la mañana siguiente y no quedaba tiempo para cumplir la planificación prevista en los dibujos que siempre suelo hacer el día anterior. Incapaz de resolver el apuro de otra forma, monté un *travelling* circular en torno a los dos actores en cuestión y dejé que ellos se despacharan a gusto con el diálogo. ¡Un *travelling* circular, un movimiento gratuito de la cámara, perceptible hasta para los ojos más indulgentes, y encima, en una película del Oeste!...”

Por si había poco con **Brandy**, llegó **Crimen de doble filo**, donde se abordaba el género negro en unos momentos considerablemente intempestivos, pues en España tal cosa no existía en aquel momento ni esta prevista en ninguno de los manuales progres de nuestra cinematografía.

La parte técnica, en cambio, sí había dado un salto de gigante respecto a **Brandy** y se adivina sin dificultad que con un buen guion **Crimen de doble filo** hubiera podido llegar a ser una muy notable película. El equipo de fotografía era excepcional: como director de fotografía estaba el turolense Enrique Torán; a la cámara, Luis Cuadrado, y de foquista, Teo Escamilla.

La historia era de corte policiaco, género ilustre. Se trataba de un crimen vulgar, cometido sin ninguna habilidad especial, en un ambiente de gente corriente, vulgar

también, lo cual resultaba muy interesante. Hacer un *thriller* a la española, con crímenes modestos y reales, suponía un desafío apetitoso para Borau.

Pero todo género tiene sus leyes de oro, muy difíciles de saltar, y dentro del policiaco solo es posible atraer al espectador si se cumplen una de estas dos premisas: o el inevitable crimen es una maravilla de ingenio y sofisticación o -en caso contrario, si alguien mata a alguien por las buenas, en un arrebato- son los personajes quienes, por su riqueza psicológica o su representatividad social, deben acaparar la atención. Un crimen cualquiera cometido entre gentes sin relieve no puede suscitar demasiada emoción.

"Fue una pena porque aún hoy creo que aquella película pudo haber resultado muy bien, de habernos entendido el guionista y yo. Cuando la pasaron por primera vez en televisión, Diego Galán me llamó para felicitar-me, ya que a su juicio era el primer intento serio de adaptar, en sustancia y no en la forma, el género policiaco a nuestro cine. No sé, quizá sea cierto, pero siempre considerándolo como intento, y creo que podíamos haber llegado más lejos. La película se presentó en pleno verano y no despertó la menor curiosidad. La noche del estreno, un director y un productor muy conocidos pasaron ante mí esbozando apenas un saludo, violentos, sin saber qué decir.

Juré no rodar nunca más otra película porque sí, sin más razón que la de llevar adelante una profesión. Por otra parte, con aquel par de incursiones en los géneros tradicionales, ya había cumplido la condición del aprendizaje previo que yo mismo me había impuesto. O hacía el cine que quería hacer o no hacía ninguno."

Decidido a financiarse sus propias películas para poder rodar con total libertad, funda en 1967 la productora El Imán, que da oportunidades en sus largometrajes iniciales a Iván Zulueta (*Un dos tres..., al escondite inglés*, 1969), Jaime de Armiñán (*Mi querida*

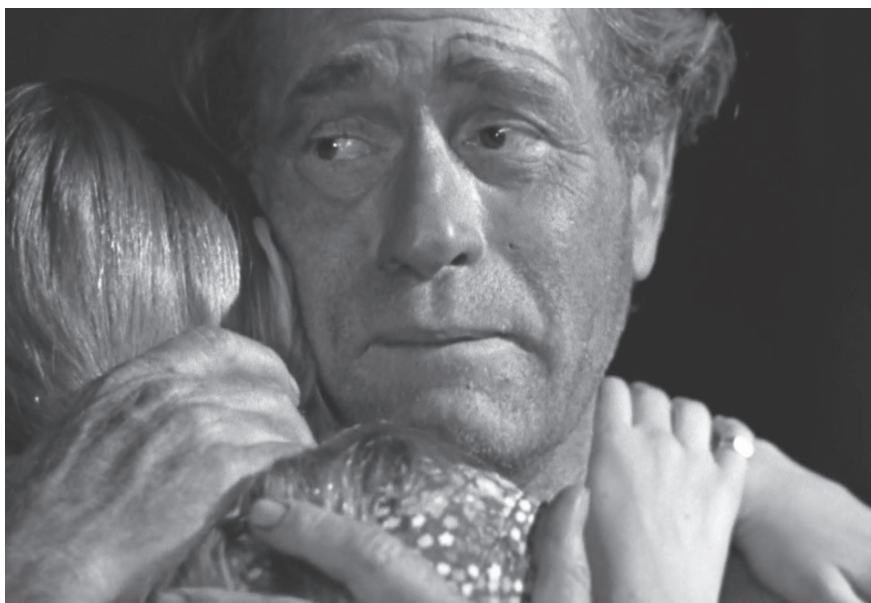
señorita, 1972), Manuel Gutiérrez Aragón (*Camada negra*, 1976), Santiago de Miguel (*Adiós, Alicia*, 1976) y Ray Rivas (*El monosabio*, 1977). También produce cortometrajes a Jesús García de Dueñas, Jaime Chávarri, Diego Galán y Gonzalo Herralde.

Con *Hay que matar a B.* (1974) se inicia propiamente su trayectoria personal, ya que es la primer película en la que tiene el suficiente control sobre todo el proceso -desde el guion hasta el montaje- como para reconocerse en el resultado final. También comienza el aprecio de la crítica, aunque no se traduce en taquilla, y el empleo por parte de la misma de ciertos espesos tópicos de "americanismo", frialdad esquemática, abstracción de los personajes... Con independencia de la verdad que haya en esos elogios y reticencias, van a amenazarle en los sucesivos como un incómodo sambenito.

"Habrían de transcurrir casi nueve años hasta que pudiera rodar un tercer largometraje. A pesar de que mis dos primeras películas habían pasado sin pena ni gloria, yo era ya un director probado y, al menos,

no tenía que solicitar trabajo bajo palabra de honor de que sería capaz de cumplirlo. Me salieron algunos proyectos, pero de haberlos aceptado hubiera precipitado mi carrera ya para siempre hacia la mediocridad y el fracaso. Supe verlo así y mantener el propósito de no traicionarme. Si tenía que vivir de algo no sería del cine, de esa clase de cine, quiero decir. Por desgracia, mis padres ya no vivían y ahora contaba con el pequeño sueldo de profesor en la EOC, así es que me sentía más libre.

*Entretanto, estuve haciendo publicidad, algún encargo suelto e incluso televisión. Y en los años que transcurrieron tuve tiempo de preparar muy a fondo *Hay que matar a B.* Pude rodarla gracias al éxito de *Mi querida señorita*. Es una película que salió como yo quería: absolutamente austera, escueta, elemental y sin carne dentro. Decían que era unamuniana, y lo era de alguna manera. Gustó mucho a los críticos, en general, e incluso le dieron uno de sus premios, el de los escritores cinematográficos, y el de guion del Sindicato. Pero fue*



Fotograma de *Hay Que Matar A B.*



Fotograma de *Hay Que Matar A B.*

estrenada el verano del 74 en Barcelona, en plenos campeonatos de fútbol, y en el verano de 1975 en Madrid, en condiciones desastrosas, y no funcionó en taquilla.

Hay momentos que me gustan mucho y argumentalmente no significan nada, ni temáticamente tampoco. En un plano está Patricia Neal en la cocina y entran a darle la noticia de la muerte de Johnny... Me gusta el objetivo que hemos utilizado, el tamaño que tienen las figuras y cómo se mueven dentro del plano. Pero claro, eso es terrible, porque la gente nunca se va a dar cuenta de eso.

*Luego los críticos se descolgaron con aquello de que si era una película mimética del cine americano, que si la influencia de Fritz Lang, lo de siempre. Total, que me cabreé mucho y le dije a Gutiérrez Aragón: Voy a hacer una película que sea española hasta las cachas, carpetovetónica hasta la desesperación y así nació **Furtivos**."*

Con **Furtivos** (1975) llegó el reconocimiento unánime de crítica y público al abarrotar los cines y ser premiada en el Festival de San Sebastián. Este áspero fresco rural suponía una exploración de la frontera entre lo legal y lo tolerado, dando la vuelta a la metáfora del "bosque de paz" con la que Franco gustaba referirse a España.

Yo la ví a los pocos días de su estreno en Madrid, en el Cine Amaya, justo el 27 de septiembre, el día marcado por las últimas ejecuciones firmadas por el Generalísimo, cuando ya estaba enfermo de muerte. La sala llena. Antes de comenzar la proyección, un silencio impresionante. Buena parte de los espectadores leyendo los diarios de la tarde (que entonces aún se mantenían). Toda persona que allí se encontraba vivió unos momentos muy tensos e intensos, imborrables, a los que al final se añadió otra sensación de las que no se olvidan después de ver esa película verdaderamente comprometida.

Ese encuentro de la calidad y la taquilla no volverían a repetirse en las siguientes películas de Borau, poco dispuesto a reiterar fórmulas seguras en detrimento de la exploración de vías nuevas. Demostró, eso sí, que se podía dar en el blanco sin desviarse ni un milímetro de unos principios libremente asumidos, dentro de una coherencia estilística y expresiva bien distinta de la socorrida "tercera vía".

Por debajo de su apariencia realista y rural, **Furtivos** es a la vez una tragedia y una fábula, también una parábola. Borau rodó dos finales los montó y los pasó a algunos críticos y amigos, como Miguel Marías. Al final, puso el que le aconsejó Manuel Gutiérrez.

Furtivos se convirtió en testimonio relevante del cine español de la transición política, bajo cuya notable riqueza expresiva emerge una lectura metafórica -cargada de crueldad y violencia- sobre la España franquista. Sus imágenes y el eco que resonaba bajo ellas propiciaron que se entendiera como un mensaje contra el autoritarismo y la represión. Lejos de todo paternalismo hacia los personajes, el trabajo de puesta en escena rechazaba cualquier proceso de identificación a través de numerosos desplazamientos del centro dramático, y el rigor con el que la película indaga en diferentes temas de gran complejidad: la represión de los instintos, la inocencia pervertida, la emergencia de lo oculto...

Su integridad moral como profesor, académico o responsable de la Academia del Cine español, se trasladó también a su estricta andadura cinematográfica. Si produjo obras independientes, incluso radicales en su momento, también intentó con sus propias películas como director horadar terrenos novedosos sin apartarse nunca de la realidad del país. **Furtivos** es el caso más evidente por su carácter de parábola como queda dicho.

Sin ligarse a ningún partido político en concreto, Borau fue siempre defensor de todas las libertades. Del mismo modo que en 1975 se negó a realizar los 40 cortes a los

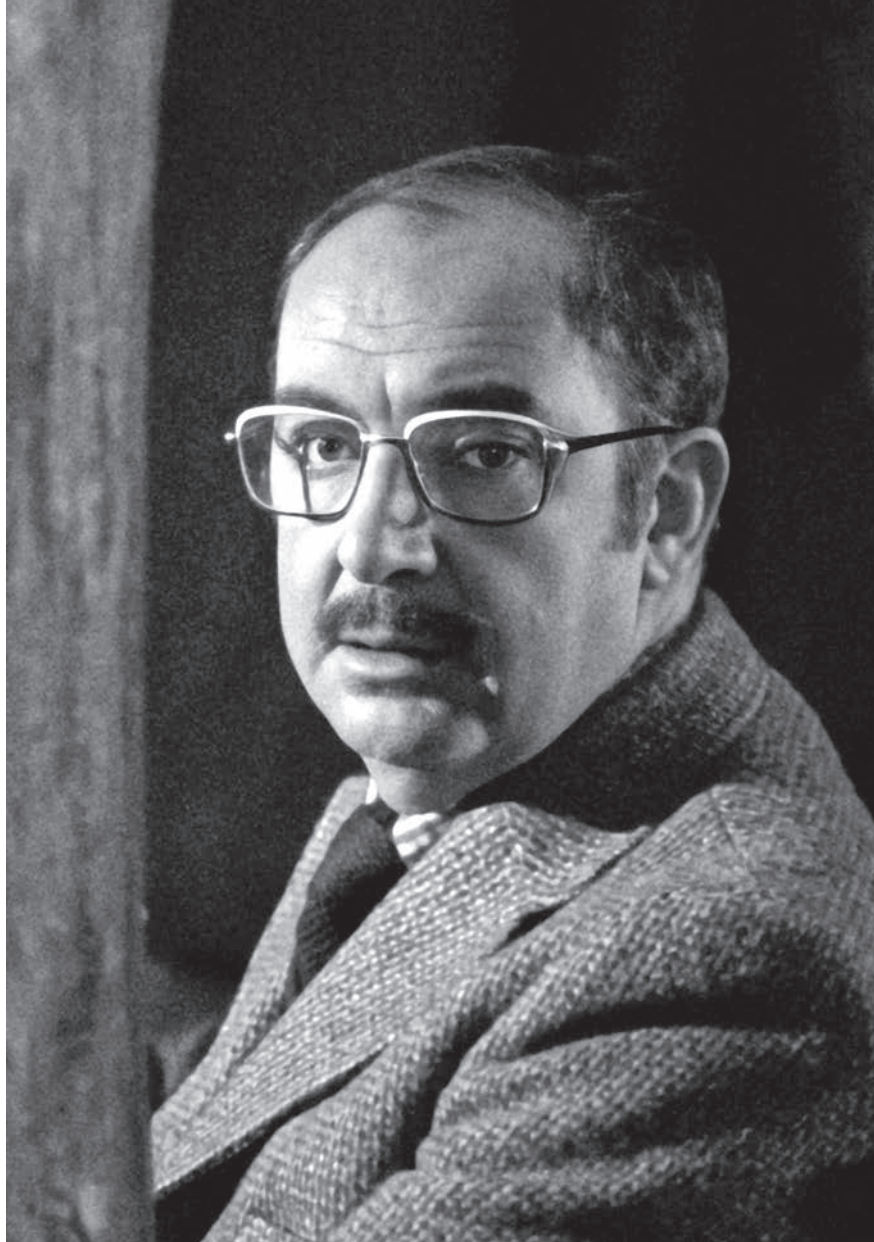
que le obligaba la censura franquista para poder estrenar **Furtivos**, saliendo vencedor en el envite.

En exploración de esa veta fecunda que había enunciado García Lorca al asegurar: “Yo sé que Andalucía no se ha acostado con ningún inglés”. surge **La Sabina** (1979), donde se aborda el tema de “los curiosos impertinentes”, esto es, del choque de culturas que resulta de la presencia en el sur de los viajeros del norte. Todo ello se entrelaza en este film hasta cotas muy ambiciosas con la guerra de los sexos, el misterio de la mujer y sus mitos circundantes, sin que se traduzca siempre en resultados tangibles por desfases debidos al régimen de coproducción con Suecia y que afectan, entre otros factores, a la interpretación y la fotografía.

La película era un nuevo desafío. “Yo sé lo que quería hacer, quería mezclar muchas cosas: el tema de las fronteras, el tema de los extranjeros, el de los mitos... y, sobre todo, la mujer... En la película hay tres tipos de mujeres reales: una más lógica y ejecutiva, otra que quiere comprar las cosas con dinero y una tercera que se impone por su belleza y misterio. Y dos ideales: La Sabina y la virgen. Y los hombres bailan alrededor de ellas. En fin, que quería hacer muchas cosas a la vez, y me temo que mucha gente ni se enteró. Desde luego tenía más niveles que **Furtivos** y era considerablemente más complicada.”

La película funcionó, pero no fue ni mucho menos el éxito de **Furtivos** y tenía un presupuesto muy caro para la época, sesenta millones de pesetas.

Durante bastante tiempo, para muchos cineastas, Hollywood era su sueño, y sustraerse a su magnetismo suponía ciertamente poco menos que imposible. Eso unido a una necesidad casi “orgánica” por completar algo así como una “trilogía de las fronteras”, llevaría a Borau a Los Ángeles y a uno de los más frustrantes episodios de su carrera. El accidentado rodaje de **Río abajo** (1984) le situaría en una incómoda tierra de nadie que resultaba de difícil adscripción en las dos



Fotograma de **Furtivos**

orillas: “lo que va río abajo no es hispano ni yanqui”.

A pesar de lo que ciertas personas dijeron sobre **La Sabina**, hubo gente a la que gustó, y una de esas personas fue una escritora norteamericana, que en una comida con

Juan Goytisolo le animó a hacer algo en los Estados Unidos, en la frontera mejicana o en algún sitio con raíces hispanas, que siempre le resultaría más familiar. Borau se resistió al principio, pero en 1980 se dejó convencer y ya en 1984 rodó **Río abajo**.



Borau como el gobernador en *Furtivos*

Estamos ante una película especial que, en realidad, se acabó como se pudo. Se rodó en dos temporadas distintas. Por ejemplo, toda la escena final del río no tenía nada que ver con lo planeado. Hasta el punto de que cosas que se habían rodado con Teo Escamilla el primer año, pero que se quedaron sin terminar, luego ya no servían ni por la luz ni por nada, y tuvieron que repetirlas. En esa secuencia, en la acción en el río ya no llevaron a los actores, solo al chico. Pero ahí no están ya ni David Carradine ni nadie. Únicamente fue un equipo reducido: Antonio Isasi hijo; el operador; el socio de Borau, Kovacs... Una vez en la localización, cogieron unos cuantos mejicanos y gente que les ayudaba en el rodaje y, sin sonido directo, dieron fin al rodaje.

Río abajo fue una aventura que acaba por colocarle en serios apuros económicos y que supone para Borau una experiencia dolorosa, por más que esta lúcida reflexión sobre las fronteras de todo tipo (políticas, culturales y lingüísticas) le permita recuperar su mejor pulso narrativo.

Su siguiente película le conduce, de nuevo, a cambiar radicalmente de tono y

de campo dramático para embarcarse en una comedia, *Tata mía* (1986), que puede considerarse como su particular y heterodoxa reflexión sobre la herencia de la Guerra Civil a propósito de su cincuentenario. Es, igualmente, una película sobre el poder, su tierra aragonesa en alguna medida y sobre la fraternidad. La fraternidad está en muchos aspectos y en muchos sentidos. Luego la sombra que pesa sobre los personajes la convierte en un conflicto fratricida. Y esos posibles secretos de familia que tiene Tata (Imperio Argentina) y que domina, son también secretos fraternales. Ese es el concepto de la película.

Después de una nueva pausa como realizador escribió el estudio *El caballero d'Arrast* (1990), sobre el director Harry d'Abbadie. Uno de los hombres que mejor conocen por dentro el cine español. Su labor como director, guionista, productor, crítico y profesor cinematográfico, así como su obra literaria, ha sido reconocida con numerosas distinciones.

Siete años habrán de pasar hasta que Borau vuelva a ponerse detrás de las cámaras; será con la serie televisiva *Celia* (1993), sobre

las novelas de Elena Fortún, con el lujo de contar con la gran Carmen Martín Gaité como coguionista. En principio no estaba previsto que Borau la dirigiera, sólo que se encargara de la producción y el guion, pero finalmente el cineasta zaragozano se puso a los mandos. El resultado fue una agradable serie, celebrada por el tono iconoclasta de la niña protagonista, y muy bien recibida en la televisión de la época, entonces la aún todopoderosa TVE.

De nuevo, tendrán que pasar tres años más para que pueda llegar a rodar un querido y muy trabajado guion suyo (titulado *Gatuperio* en sus primeras versiones) que se convierte finalmente en *Niño nadie* (1996): una original fábula de tonalidades tragicómicas, protagonizada por figuras marginales y filósofos de medio pelo, sobre la incapacidad del pensamiento y del raciocinio para dar la felicidad al ser humano.

Finalmente, en 2000, Borau se despidió de la dirección cinematográfica con *Leo*. Lo mejor de José Luis Borau, al contrario de otros maduros cineastas españoles (y extranjeros) es su rabiosa predilección por esos perdedores de la sociedad, llamados a desaparecer de forma ineluctable: pierden porque necesariamente son perdedores, mientras otros se hallan situados en dimensiones mejores de la vida cotidiana. Por esta misma razón, los perdedores son casi absolutamente marginales del conjunto social, siempre situados en zonas alejadas de la excelente riqueza del poder y del dominio.

Con *Leo* Borau consigue atrapar en sus rápidos fotogramas ese submundo perdedor/marginal de las afueras madrileñas siempre, incluso actualmente, en que buscadores de vida, policías de medio pelo, exiliados oscuros, confidentes traidores, industrias clandestinas, bares nocturnos y, sobre todo, el terror oculto de esas perdidas pensiones del Madrid profundo, acaban confundiendo en una historia sorpresiva.

El mismo Borau lo repitió mil veces: "*En Leo no hay lugar para la esperanza... El amor que no conduce a la muerte no me-*

rece tal nombre... Me atraía mucho hacer una historia de amor violenta y apasionada en un lugar tan poco romántico, tan frío, como un polígono industrial de una gran ciudad."

Pues bien, en tal territorio tan frío y tan desolado, que se extiende entre la banal cotidianidad de unos cartones recogidos en la calle y la hoja esmerilada de una peligrosa navaja, una joven mujer, esa Leo ambigua en su actitud desde su mirada de tigre herido, nos aproxima a la miseria de la oscuridad más tremenda en madrileños antos de convivencia fantasmal, pero también al universo de cierta inmigración rumana, herpes de ocultación, explotación y perversiones largas. Su madre perturbada de impotencia teatral y su padre/amante nos lleva hasta esa laguna que pretende purificar su anormalidad, su desviación de conciencia.

Y después, el silencio. Una lástima, porque Borau demostró, en apenas una decena de títulos, poseer un denso, intenso mundo propio que, lamentablemente, nos legó en dosis muy escasas: diez parcas dosis de (mayor o menor) talento, pero en definitiva un cine diferente, y necesario, y con frecuencia espléndido.

Con motivo de la Exposición Universal de Sevilla ("Expo-92") hizo el cortometraje **Sevilla siempre**, ciudad que en 2008 le galardonó con el Giralillo de Honor de su Festival de Cine Europeo.

José Luis Borau estuvo al frente de la Academia Española de Cine entre el 30 de octubre de 1994, cuando fue elegido para sustituir a la junta directiva provisional nombrada siete meses atrás, a raíz de la muerte del actor Fernando Rey, y el 29 de noviembre de 1998, año en que le sustituyó la actriz Aitana Sánchez Gijón.

Desde esta Presidencia, impulsó publicaciones periódicas y monográficas, como **Los Cuadernos Monográficos**, y dirigió la elaboración y edición del **Diccionario del Cine Español** (1998).

En la gala de los Premios Goya de 1998, interrumpió su discurso institucional para



Lola Gaos en *Furtivos*

mostrar a cámara las palmas de sus manos pintadas de blanco como repulsa contra el terrorismo.

Este gesto tuvo lugar el 31 de enero de 1998 durante la XII edición de los galardones, con el dolor muy reciente por el asesinato del concejal del Partido Popular Alberto Jiménez Becerril y su esposa, y se convirtió en un símbolo de unidad civil y compromiso con la paz impulsado por el cine español. Borau modificó su intervención inicial para pronunciar un mensaje breve y contundente, afirmando que nadie, bajo ninguna circunstancia, creencia o ideología, puede matar a un ser humano.

En 1996 había regresado a la dirección fílmica con **Niño de nadie**, intervino como actor en la película de Sergio Cabrera **Illo-na llega con la lluvia** y coordinó la antología **Cuentos de cine** que, con motivo del cen-

tenario del cine español, recogió los textos sobre cine de 38 escritores españoles y latinoamericanos.

Tres años después impulsó el libro **Cuentos sin cámara** (1999), quince narraciones de cineastas españoles como Almodóvar, Amenábar, Santiago Segura, Gutiérrez Aragón o él mismo.

Miembro desde el 16 de abril de 1998 de la Academia Aragonesa de Bellas Artes de San Luis, Borau recibió el 23 de abril de ese año el Premio Aragón por su destacada labor profesional hacia la sociedad aragonesa.

En 2000 recibió la Medalla de Oro de la Academia Española de Cine, editó la primera biografía publicada sobre Samuel Bronston (**El imperio Bronston**) y estrenó su película **Leo**, por la que recibió el Premio Especial del Jurado del Festival de Cine Español de Málaga y, en la gala



Fotograma de *La Sabina*



Ángela Molina en *La Sabina*

del cine español de 2001, el Goya al mejor director. También ganó el Fotogramas de Plata a la mejor película del año (compartido con *La comunidad* de Alex de la Iglesia) y los Premios Agapi de la crítica, el Julio Verne de los Encuentros de Cine Español de Nantes y el Villa de Madrid Luis Buñuel.

El 23 de abril de 2001 fue elegido miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en cuya Sección de Escultura y Artes de la Imagen de esta institución ingresó el 21 de abril de 2002, año este último en el que retomó la producción cinematográfica con *El verano de Anna*, de la realizadora argentina Jeanine Meerapfel, y obtuvo el Premio Nacional de Cinematografía.

También fue académico de la Real Academia Española de la Lengua (RAE), cargo para el que fue elegido el 27 de marzo de 2008, a fin de cubrir la vacante de Fernando Fernán Gómez (sillón "B"). Ingresó en la institución el 16 de noviembre de ese año con el discurso *El cine en nuestro lenguaje*. Le respondió, en nombre de la corporación, Mario Vargas Llosa.

Fue reconocido con el Premio Tigre Juan de Novela (2003) por su conjunto de relatos de posguerra *Camisa de once varas*; doctorado "honoris causa" por la Universidad peruana Nacional Mayor de San Marcos de Lima (2004); Premio al Cine y los Valores Sociales (2007); Premio de Honor de la Primavera Cinematográfica murciana de Lorca (2008); Premio San Pancrancio a la Trayectoria Cinematográfica Cáceres 2006 de la Asociación Cinéfila Re Bross; Medalla de Oro Egeda de los Premios José María Forqué (2008), Giraldillo de Honor del Sevilla Festival de Cine Europeo (2008), Premio Letras Aragonesas por su renovación de la narrativa cinematográfica (2009), Premio Miguel Picazo de la Diputación de Jaén a una personalidad vinculada con la provincia (2010) y Premio a la Cinematografía de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (2010).



Victoria Abril en *Río Abajo*

Presidente del Colegio de Audiovisuales de la entidad de gestión y autor de los libros *Navidad, horrible Navidad* (relatos, 2003) y *Palabra de cine* (2010), Borau impulsó en 2008 la Fundación de apoyo a la cinematografía que lleva su nombre y fue consejero de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), cuya Junta Directiva presidió entre julio de 2007 y julio de 2011.

El 22 de noviembre de 2012, un día antes de su muerte, se presentó en Madrid el libro *Borau. La vida no da para más*.

Legó a la RAE su archivo y biblioteca, aún pendiente de inventariar y catalogar. En enero de 2014, el Pleno de la Academia convocó, en memoria del cineasta, la primera edición del Premio Borau-RAE al mejor guion cinematográfico. La segunda, tuvo lugar dos años después, en 2016.

HOMENAJE

No hace mucho, en 2025, el cine rindió un merecido homenaje a José Luis Borau a través de un documental ideado y realizado por Germán Roda.



Cartel inglés de *Río Abajo*

BORAU Y EL CINE

Título original: Borau y el cine.

Producción: Española, 2025 - Estación Cinema, S. L. - Aragón TV.

Distribución: Me lo creo - Distribution international with Glasses.

Productora: Patricia Roda.

Director: Germán Roda. Guion: Germán Roda.

Fotografía: Daniel Vergara.

Montaje: Germán Roda. Sonido: Costis Mitsotakis, Irene Solanas, Francisco Aguirre, Tomás Flórez.

Intervienen: Miguel Rellán, Alicia Sánchez, Antón Castro, Luis Alegre, Fernando Méndez Leite, Manuel Gutiérrez Aragón, Carlos F. Heredero, Iciar Bollain, Miguel Ángel Lamata.

Género: Documental.

Duración: 77 minutos.

Idioma: Español

PALMARÉS

2025. Premios Goya: Nominaciones: Mejor Película Documental, Mejor Director, Mejor Guion Original, Mejor Fotografía, Mejor Montaje

2025. Festival de Málaga: Selección Sección Oficial



HOMENAJE A UN GRAN DIRECTOR

Un niño enamorado del cine consigue que su sueño se haga realidad, pero no es como él se lo había imaginado. Durante toda su vida intentará hacer el cine que le hubiera gustado al niño de su infancia. Esta película documental recorre en paralelo la vida y la obra de uno de los mejores cineastas de nuestro país, José Luis Borau. Pasó su infancia en su ciudad natal Zaragoza, donde estudió y comenzó a trabajar como crítico para el Heraldo de Aragón para acabar en Madrid, estudiando en las primeras escuelas de cine, de las que saldrían los cineastas que cambiaron el cine español para siempre: Luis García Berlanga, Mario Camus, Carlos Saura, Miguel Picazo...

Borau y el cine es un viaje a través de amigos, colaboradores, actores y actrices coetáneos que tuvieron la suerte de compartir su vida y su obra. La película cuenta con declaraciones de figuras destacadas de nuestra cinematografía como, entre otros...

En 2025 se cumplieron 50 años del estreno de su película *Furtivos*, por lo que fue una excelente oportunidad para hacer un recorrido por la vida y la obra del realizador aragonés, a través de la mirada de su director, Germán Roda y los testimonios de amigos y profesionales que compartieron su camino junto a José Luis Borau.

El legado de José Luis Borau, uno de los cineastas icónicos de nuestro país, es único: Concha de Oro Festival de Cine de San Sebastián (*Furtivos*, 1975), Premio Goya al mejor director (*Leo*, 2002), productor (*Mi querida señorita*, 1972, Nominada al Oscar), guionista (Miembro de la R.A.E. Real Academia Española). Además, dirigió una película en Hollywood, *On the line (Río abajo)*, con David Carradine y Victoria Abril.

“José Luis Borau empieza diciendo que quería hacer una película de Lola Gaos en un bosque y luego acabó con el proyecto de una película con Iciar Bollain y más gente», explica Germán Roda, director del documental *Borau y el cine*, estrenado en

el Festival de Málaga en 2025. «Esas dos frases lo resumen: empieza en el Nuevo Cine Español y lo último que dirige es una película con Bollain, con Luis Tosar... y además a ella también le influye mucho como directora. Está presente o influyendo en varias generaciones y al mismo tiempo como autor es un francotirador: siempre hace lo que no toca. Y eso lo vuelve tan intemporal”.

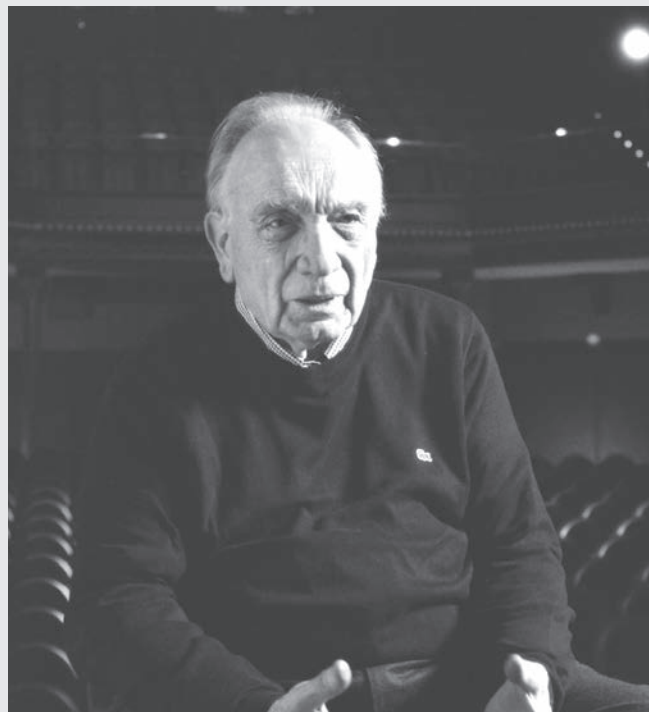
Así, para empezar. El documental *Borau y el cine*, que se estrenó en paralelo a la de la versión restaurada de *Furtivos*, intenta resumir en hora y media esta trayectoria singular. Una presencia constante e innegable para los cinéfilos, al mismo tiempo que a veces una figura oscura para el gran público... que por otra parte sí que conocía bien sus películas, tanto en la dirección como en el guion, y tenía en la cabeza su icónica imagen como presidente de la Academia, con las manos pintadas de blanco contra el terrorismo de ETA en su discurso de la gala de los Goya de 1998.

“Si José Luis Borau no hubiese hecho nada más en la vida que *Furtivos*, igualmente estaría en la Historia del Cine español”, comenta el cineasta, crítico y estudioso Luis Alegre, uno de los expertos que comparece en *Borau y el cine* -junto a colaboradores, alumnos y actores como la misma Bollain o Miguel Rellán y directores de la categoría de Manuel Gutiérrez Aragón-. “No es solo por su calidad cinematográfica, sino por su capacidad de absorber el aire de los tiempos, de ese momento de cambio de régimen, y por su influencia posterior. Ves *As bestas* (2022), de Rodrigo Sorogoyen, y sin que sea algo directo, en ese ambiente opresivo esta *Furtivos*”.

Al mismo tiempo, hay un Borau mucho más allá: “puede ser de las personalidades del cine español que más influencia han ejercido en generaciones posteriores a la suya, no solo como profesor de guion en la Escuela Oficial de Cine y en la Cátedra de Cine de la Universidad de Valladolid, sino como productor e impulsor de carreras”,



Fotograma de Borau y el cine. Iciar Bolaín



Fotograma de Borau y el cine. Fernando Méndez-Leite

añade Alegre. Y continúa: *“creo que en parte, cuando en los años 90 se le elige presidente de la Academia del Cine, simboliza ese respeto que le tienen los profesionales de todas las épocas y especialidades. Y a eso le añades el Borau ensayista, crítico, impulsor de iniciativas de todo tipo... Es una personalidad que no puedes reducir a una etiqueta”*.

Roda y Alegre destacan también esa capacidad de *“levantar proyectos imposibles”*. Es casi *“como si su carrera no tuviese sentido”*, añade el director, *“porque él empieza con el Nuevo Cine Español, pero rueda un western. Una década después hace Hay que matar a B. y como le dicen que es muy americana, hace Furtivos, que es una película muy española que lo hace rico... pero luego se arruina diez años después con Río abajo (1984)...”*. *“Fue productor porque era la única manera de hacer las películas que*

quería hacer”, añade el experto, *“y una de sus grandezas es que no estuvo pendiente de modas ni de lo que se llevaba, cada una de sus películas la quería hacer a toda costa, nacía de sus entrañas”*.

José Luis Borau fue también uno de los primeros cineastas en sentarse en la Real Academia de la Lengua. Como explica Borau y el cine, era un puesto que el propio cineasta trabajó desde la Academia para que recibiese un cineasta, pero no para él mismo, sino para Fernando Fernán Gómez, propietario desde 1998 hasta su muerte en 2007 de ese sillón de la letra B que luego él heredaría. *“Yo estuve en la conversación en la que José Luis le comenta eso a Fernando, en una cena”*, comenta Alegre. *“Y eso era un poco él: estaba más cómodo detrás, no en primera fila. Entrar en la RAE fue un reconocimiento a ese trabajo invisible que hizo siempre”*.

El cineasta maño perteneció a esa generación de hombres y mujeres de cine que abarcaban todos los campos que le eran posibles y alguno más, la figura del director de cine no le hizo renunciar a ser también un intelectual, como es el caso, para Roda y Alegre, entre otros, el nombre de Gutiérrez Aragón, *“cuya carrera, además, no se entiende sin Borau”*. Roda llegó a este proyecto porque se puso a buscar un documental sobre él *“y no había ninguno. Quería investigar sobre Borau y tuve que rodar yo el documental que quería haber visto. Por eso también he intentado que sea accesible a todos”*.

Borau y el cine comenzó en el Festival de Málaga un periplo por festivales que lo llevó finalmente al estreno en salas en el verano del veinticinco. Montado a base de recuerdos de sus amigos, compañeros y alumnos, intercala largas entrevistas



Iciar Bollain

con el director emitidas en su día en TVE en la que es tan ecuaníme en sus fracasos -"si el público no ha querido ver mi película, si a mucha gente no le gusta, pues será que no he sabido explicarme y contarla bien"- como expansivo en los títulos que admiten. La vida de un genio humilde, al que sus cercanos describían como un niño grande, que cambió la historia del cine español sin llamar la atención sobre sí mismo. (José a Cano en *Cine con Ñ*)

Borau y el cine, el documental dirigido por Germán Roda, no es solo un recorrido por la vida y obra de José Luis Borau, sino una inmersión apasionada en el alma del cine español del siglo XX. A través de un cuidadoso trabajo de archivo, entrevistas

con figuras clave del cine y recreaciones puntuales, Roda compone un retrato polifónico, íntimo y profundamente respetuoso de uno de los cineastas y pensadores más influyentes y olvidados de nuestra cinematografía.

Lo primero que llama la atención es la riqueza del material documental: secuencias de películas propias y ajenas, entrevistas inéditas, imágenes personales y momentos históricos del cine español que ayudan a contextualizar la importancia de Borau. El espectador se enfrenta no solo a un repaso biográfico, sino a una clase magistral de cine, una conversación que traspasa la pantalla. Y todo ello sin nada de grandilocuencia, tanto por parte del protagonista de la cinta como también

por parte de los entrevistados, muy bien seleccionados.

Las entrevistas son otro de los grandes valores del documental. A través de voces cercanas, tanto personales como profesionales, el espectador va descubriendo las múltiples capas de una figura compleja: el erudito, el cineasta independiente, el académico, el rebelde. Cada testimonio aporta una arista distinta que, en conjunto, dibuja el mapa de una vida marcada por el amor al cine y por un compromiso absoluto con su tiempo y su país.

Borau y el cine no necesita forzar épica ni sentimentalismo. La propia voz de Borau, muchas veces recogida en entrevistas o charlas, funciona como columna vertebral. Sus reflexiones, lúcidas y apasionadas, dan cuenta de un modo de entender el cine casi como forma de vida, como extensión del pensamiento y de la sensibilidad.

Roda no se limita a construir un monumento. También propone una revisión crítica de nuestra historia cinematográfica, recordando hitos como *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*, la primera película conservada en España, o cómo Borau participó en su remake junto a grandes figuras del cine patrio pertenecientes a diferentes generaciones.

Al final del metraje, incluso el espectador que no conocía a Borau sentirá que ha perdido a un maestro. Uno de esos nombres que deberían figurar con letras grandes cuando se habla de generaciones que cambiaron el cine español, casi en la misma quinta que Saura, Bardem o Sumers, y cuya huella perdura en creadores como Gutiérrez Aragón, Bollain, Méndez-Leite o Zulueta.

Borau y el cine no solo es un homenaje necesario; es también una llamada de atención para reconocer el legado de quienes hicieron del cine su vida. Un documental imprescindible para entender cómo se construye un país a través de sus imágenes y sus historias.

PROFESOR

Como profesor dio clases, en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) y en la Cátedra de Cine de la Universidad de Valladolid, sobre dirección y especialmente sobre guion.

He aquí, a grandes rasgos, alguna de sus ideas sobre estos temas que expresaba en clase a sus alumnos.

Guion cinematográfico

¿Qué es un guion? Un guion lo componen los elementos literarios que son precisos para realizar una imagen cinematográfica.

Escribir un guion es simplemente, y nada más y nada menos, que escribir una aportación al realizador.

La película, una vez realizada, puede no coincidir con el tema propuesto en el guion.

Idea núcleo.- Es la idea común denominador del film (azul, comprensión...). Es, pudiéramos decir, una abstracción abstracta (amor, ambición, insolidaridad, etc.). Ahora bien, en una película no tiene por qué haber idea núcleo.

Tema.- Es la concreción genérica de la idea núcleo (amor juvenil, etc.). Por ejemplo: insolidaridad de la sociedad frente a un hombre, como en *Solo ante el peligro* y como en *Ladrón de bicicletas*, cuyos temas son semejantes pero no sus argumentos, que son completamente distintos.

Situación y acción.- La situación lleva al conflicto principal y éste a la acción.

Asunto.- Es la descripción estática de lo que ocurre en el film. Es la situación principal de la película. Aparecen ya los personajes; el asunto resulta más concreto. El asunto es lo que responde a la pregunta ¿de qué trata?

Argumento.- El argumento lleva a los diálogos. Es la descripción de la película a través de sus acciones. Argumentos iguales pueden dar guiones iguales o no.

Situación.- Es el lugar y el modo en que se encuentran los personajes, la forma de ser y estar de ellos. Se trata de una abstracción.



Fotograma de Tata Mía

En realidad no existen las situaciones. Toda situación es una acción en potencia. Es un estado previo e ideal de los personajes.

Clases de situaciones:

Principal: Conflicto central, el de los protagonistas.

Secundarias: No responden al objeto ni objetivo principal.

Episódicas: Aquellas que describen o completan mejor la situación principal. Son descriptivas.

Acción.- Es lo que los personajes hacen. Los personajes actúan. El cine documental es un cine sin acción.

En una primera clasificación las acciones pueden ser:

Dramáticas. Todo ocurre en presente.

No dramáticas. Acciones episódicas que nos describen una situación y no son sustantivas.

En una película solo ocurre lo que la imagen muestra. Todas las acciones de la película han de ocurrir en la imagen.



Fotograma de Tata Mía

Una película no es teatral porque en ella sus personajes hablen mucho, solo lo será cuando describen cosas que estén fuera de la escena.

Las acciones pueden ser también externas, cuando se ejecutan visiblemente y son fácilmente inteligibles; internas cuando no se ven, se adivinan (sentimientos).

La cualidad de una acción es el modo de transcurrir una acción. No es bueno que la acción se agote en la imagen.

En una última clasificación las acciones pueden ser: principales, secundarias y episódicas, al igual que las situaciones.

Así, la situación es una acción en potencia. La acción es el drama en acto.

La acción nace, se desarrolla y muere al igual que las personas. Tiene una razón de ser: la intención dramática.

Es importante entender la finalidad dramática y el sentido de lo que está pasando. La finalidad se tiene que entender en el acto, el sentido no es necesario poder entenderlo en el acto.

¿Qué ocurre? A esta pregunta responde la finalidad dramática.

A ¿por qué ocurre? responde el sentido dramático.

El ritmo dramático es cuestión de oportunidad y de medida. Se elimina la finalidad pero continúa la acción si no se conoce la intención, de otra forma el ritmo decae. La acción no debe extenderse más de la intención.

Partes de un guion: Arranque, planteamiento, desarrollo (asunto o conflicto principal), desenlace, final.

Arranque.- Iniciación de la acción del film. Suele ser previo. Es importante, porque ha de ser atractivo. Debe situarnos en el tono de la película. No resulta necesario comprenderlo.

Planteamiento.- Parte del film donde se nos describe la situación principal y donde se nos indica quiénes son los personajes principales. Contiene acciones de tipo episódico.

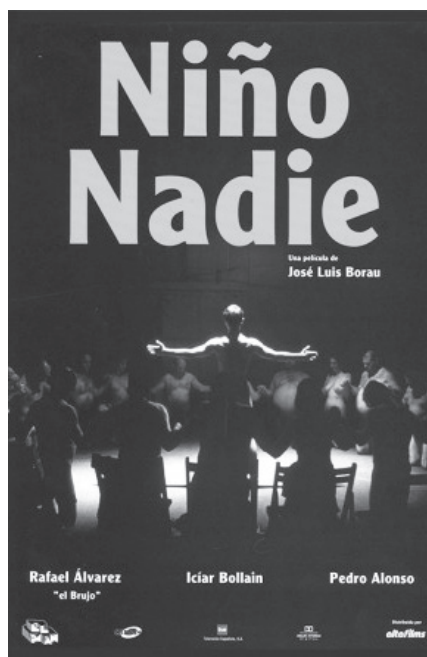
Desarrollo.- En él está incluida la acción principal de la película. No conviene acciones episódicas. A partir de este punto



Carmen Maura en *Tata Mía*

el espectador tiene que saber lo que pasa. Es la hora de la verdad del guionista, donde demuestra que es un verdadero creador. Y hay que señalar que existen películas que acaban en el planteamiento.

Desenlace.- Es cuando termina la acción principal y debe ser consecuencia de ella, pero resuelta de forma imprevista en algún sentido. Desenlace imprevisto por su finalidad e intención dramática, aunque sea un desenlace lógico.



Final.- El final es un arranque inverso, donde se nos remata el tono y puede ser el resumen plástico de todo lo que acabamos de ver. Sin embargo, hay films que acaban en el desenlace.

Climax.- Momento cumbre de la acción principal.

Anticlimax.- Distancia del climax al desenlace.

A medida que avanza la acción hemos de comprender mejor la intención dramática.

El material literario de un guion se divide en **planos**, en **escenas** y en **secuencias**.

La escena requiere unidad de espacio y de tiempo. Escena y secuencia pueden coincidir. La escena es una unidad física.

Las acciones que tienen una unidad de intención dramática se llaman escenas. La secuencia está construida por varias escenas. Es una unidad estructural.

La forma en que transcurre la acción nos delimita, nos indica el género de la película.

Género: Es el ángulo desde el que contamos una historia y el campo que iluminamos desde ese ángulo nos da la forma del género. La forma dramática puede dejar de ser constante, si bien en numerosas ocasiones para que llegue a buen puerto debe ser constante.

Diálogos: Existen escritores especializados en diálogos, por lo que puede ocurrir que una persona escriba el guion y otra los diálogos.

En cine contienen un gran problema. No deben tener valor sustantivo, deben tener carácter adjetivo, porque debe ser otro de los elementos de la imagen. Ayudan a comprender el problema pero nada más. La condición de los diálogos es lo que hace sean o no cinematográficos.

Deben parecer reales pero no serlo, porque, si lo fueran, en la pantalla sonarían mal. Tampoco deben sonar a literatura. Deben cumplir en apariencia las leyes de la vida (una persona pesada...). Es decir, deben hacer comprender mejor la obra, deben tener un sentido funcional. Tienen que corresponder al género que nosotros



Fotograma de Leo

tratamos. Deben ayudarnos a descubrir a los personajes. Deben favorecer la comprensión de la imagen. Los realizadores suelen, sobre la marcha, cambiar los diálogos.

La plasmación de las imágenes necesitan un tiempo y un espacio. Esto son problemas que se presentan en la realización. Dichos los diálogos, no suenan lo mismo que oídos. Por otra parte, el diálogo puede no coincidir con la acción en ocasiones. Surgen también problemas de actores.

Guion a priori y guion a posteriori. Estructura literaria - escultura literaria.- No hay una buena película de la que no quepa deducir un guion de primera clase. En último término, el autor del guion es igualmente el director de la película. Antes de rodarse un film, el guion es la película, una vez rodada, solo lo filmado es la película. El guion es la pauta que ha guiado al director. Pero al hacer un film no se trata de ilustrar con imáge-

nes un guion, aunque a veces ocurra, sino de realizar una obra creacional.

El autor puede separarse del espíritu del guion al realizar un film. El argumento, la acción suelen seguir los pasos del guion, pero el tema o la idea núcleo puede tener una gran diferencia entre lo que se pretendió hacer y lo que se hizo. Se puede cambiar el sentido del film.

El problema de la puesta en escena es el problema de la realización del guion. Hemos de conseguir que las imágenes que creamos tengan unos problemas y sean los más adecuados y consecuencia unos de otros; o lo que es lo mismo, que vayan cumpliendo interiormente el desarrollo temático de la historia. Todas las acciones tienen que responder al mismo criterio. Para ello, hay que dominar los elementos que se tienen en la mano.

No únicamente la imagen puede alterar el contenido literario del film, influye, o pue-

de influir, en gran manera el montaje, que puede hacer seguir un film por un camino nuevo. Podemos decir, por lo tanto, que el montaje está íntimamente en relación con el guion, con la posibilidad del montaje de finalidad.

Sobre la labor del guionista, dijo: *“El problema de las películas es que el guionista está mal pagado, mal considerado, no lo tratan como un escritor, le pagan mucho menos que al director... Aquí y fuera de España, el guionista es “el pupas” de la película. El tipo que cobra menos”*.

Guion, realización y montaje

Al tratar de quiénes hacen el cine, nos podemos preguntar ¿quién es el verdadero autor de un film? Si fuera el guionista, el guion sería una verdadera obra de arte por sí solo, pero el valor del guion es literario. Godard



Fotograma de Leo

dice: “*Es algo que se escribe para orientación.*” El guion es la preparación literaria del rodaje, siempre referido a la realización. Con un mismo guion se pueden hacer dos películas distintas por dos realizadores diferentes.

Por otro lado, hay que considerar que el cine nos habla con imágenes, no con palabras. En cambio, lo esencial del teatro está en el diálogo. El cine aspira cada vez más a hablar con el lenguaje de la imagen. Lo que vemos nos afecta, nos alcanza con un impacto más eficaz que el lenguaje de las palabras.

El cine se está haciendo ahora, todavía. No es algo ya cerrado. Los críticos quieren eliminar o delimitar los conceptos literarios clásicos, al abrigo de los cuales progresó, y pretenden que se destaquen los valores verdaderamente cinematográficos como forma de expresión independiente.

En la actualidad se comienza a rechazar un cine formalista en el que las ideas se deduzcan del film, sino un cine en el que las ideas nazcan de las mismas imágenes. El guion prepara unas imágenes que provoquen las imágenes que se requieren.

Una frase que se oye frecuentemente es -“voy a ver una película”-, nadie dice -“voy a

oir tal película”-, y es porque el cine es para verlo.

Guion: Una película es la imagen visual y sonora, subdividiéndose ésta en tres bandas: diálogo, música y sonidos. El cine no es para oírlo, no importa lo que dicen, sino cómo lo dicen.

Por lo tanto, podemos decir que el hombre que escribe un guion no es el autor de la película. De un mal guion se puede hacer una buena película, es difícil pero el guion se puede mejorar al plasmarlo en imágenes el realizador. Concretamente consideramos que el autor de la película es el autor de las imágenes.

Numerosas películas son adaptaciones de novelas o de obras de teatro, pero para que puedan ser buenas películas han de tener valores propios, el autor del film ha de ser el realizador y no el autor de la obra que se adapta. Ha de hacerse la adaptación con valores verdaderamente cinematográficos. Las palabras han de convertirse en imágenes. Resumiendo, en la adaptación ha de haber una verdadera creación.

Trabajo del guionista.- El trabajo del guionista es de índole literario, lo lógico es que sea un escritor, pero ha de tener imaginación cinematográfica. A veces son varios los

que escriben un guion, aportando cada uno distintos elementos.

Un guion contiene un tema, un argumento, personajes, acción y diálogo.

Guion: Idea núcleo (principio motor del guion). Tema. Conflicto (personajes principales, etc.). Argumento (enumeración de las acciones principales). Diálogos.

Realización: Una película se rueda mediante la colaboración del guionista, del director, del montador, del director de fotografía, de los actores...

El autor es el hombre que realiza la obra conjuntando todo. Tiene que condensar de una forma narrativa en imágenes el contenido del guion.

Labor del realizador.- Las imágenes tienen que tener un tamaño, tienen que proporcionar al espectador el sentido que se le quiere dar. Esto se debe a los encuadres. Un encuadre mal hecho es una idea mal expresada, tiene que tener el tamaño y la duración requeridos por el contenido de la acción. El que mejor nos sirva para expresar la idea que queremos narrar.

La “Puesta en Escena” es lo que da el valor definitivo a un film, según la opinión empleada generalmente por los críticos. La puesta en escena se suele definir también como la atención y voluntad que pone el realizador para que la película sea consecuencia de su visión personal de autor.

Si su talento es escaso, se limita a ilustrar el guion, pero el buen realizador domina la puesta en escena, la pone en práctica con arreglo a su visión particular y con su gracia propia. Su film tiene que conmover en un sentido u otro, pero no puede pasar de manera indiferente.

Los elementos que componen una secuencia, partes con las que se construye un film, están ordenados para subrayar lo que está ocurriendo. Y se puede conseguir con los diferentes tamaños que tiene la posibilidad de presentar una imagen en la pantalla. Los distintos encuadres de la cámara se denominan planos.



Fotograma de Leo

Los movimientos de cámara, según sean su características, se conocen como panorámicas o *travellings*, y tienen diferentes formas.

La técnica de la cinematografía es en realidad sencilla y por eso no se puede decir que una película tiene buena o mala técnica, sí, en cambio, ésta puede estar mejor o peor empleada, lo que se traduce en una película mejor o peor hecha.

Montaje: Los trozos de film rodados, se seleccionan, cortan y miden, en sentido material.

Mediante el montaje se expresa el sentido de la acción. Tampoco es la esencia del film. De 1925 a 1935 se decía que el cine es la unión de dos imágenes distintas, de donde nació la idea de montaje, como se creía en la época del cine mudo. El tiempo ha superado esas ideas, hoy se considera el montaje en sentido creacional, por medio de la duración, etc.

El montaje puede obedecer a sentidos diferentes: puede ser analítico, montaje paralelo de acciones, montaje por asociación de ideas...

Normalmente hoy se concede más valor a la imagen. Ya no es el estandarte de una idea, ahora coge muchos elementos a la vez, que contienen varias ideas, por lo que no es necesario ese tipo de montaje.

En su aspecto físico es a lo que hoy en día, en algunas películas, se ha reducido. No obstante, los films bien montados nos dan una sensación de continuidad.

Al efectuar un montaje hay que elegir el momento bueno de esa imagen y su duración. Un film tiene un ritmo deter-

minado que viene dado por el montaje. Como dentro de una película hay varias secuencias, cada una de las cuales debe tener también un ritmo diferente. Y cada secuencia debe tener la duración debida, no porque haya salido muy bella plásticamente se ha de dejar entera si, por ejemplo, el ritmo de la película requiere mayor brevedad, y ha de estar colocada en el lugar pertinente.

En Europa el director supervisa el montaje y, en ciertas cintas, lo único que hace el montador es realizarlo materialmente, cortando y empalmando, sin ejercer un montaje creacional.

Haciendo constar la salvedad de que no hay un lenguaje universal en el mundo del cine, podemos decir que las secuencias contienen escenas.

Diferencia en la realización y montaje entre Europa y América: En USA las escenas se ruedan en planos maestros; luego cada uno de los detalles se ruedan en planos más cortos. Analizan la escena y se desmenuzan los elementos, con lo que ruedan la escena completa en varios planos.



Iciar Bolaín en Leo



Escena de rodaje

En Europa, el director rueda directamente cada momento. Tiene una ventaja de tipo económico, ya que en Estados Unidos se desperdicia una gran cantidad de material y de tiempo. Tiene la desventaja de que se pierde la continuidad.

En Europa monta la película el director, en América una vez rodada, el director se despidió y el montaje lo realiza el montador. Por eso, para el técnico el montaje en Europa, salvo excepciones, es un trabajo meramente mecánico.

Un problema que surge es el de la continuidad o “raccord”: Es posible la existencia de dos faltas de continuidad, o por estar mal rodadas las secuencias o por falta de “raccord” de montaje, al pasar de un plano a otro, mientras se nota un cierto salto de imagen. El ideal es que parezca toda la película continua, pasando de un plano a otro sin que se note el salto.

Dedicatoria: Que el ciclo que dedicamos a Borau sea un recuerdo a uno de los grandes del cine español, a quien tanto debo como alumno suyo en la Cátedra de Cine de la Universidad de Valladolid. Sus clases ejem-

plares de dirección un curso y de guion, otro, -de dirección se hizo cargo el año siguiente José M^a Forqué, otro importante cineasta también aragonés-, nunca olvidaré como simple estudiante en el postgrado de Historia y Estética de la Cinematografía.

LIBROS

Borau: La independencia como obsesión

José Luis Borau cultivó diversas facetas culturales (director, productor, distribuidor, profesor, escritor e historiador) de las que da fe el libro publicado por Jesús Angulo y Antonio Santamarina en 2011, año en que el Festival de Cine de Málaga ofreció una retrospectiva de la obra del cineasta aragonés.

Borau. Un escritor de cine y un cineasta escritor. Hacia el guion de su literatura

José Antonio Mérida Donoso. Año de edición: 2022. Nº páginas: 438. Temática: Temas. Colección: Humanidades. Idioma: Español. Dimensiones: 15x215mm. Encuadernación: Rústica con solapas. ISBN: 978-84-1340-485-1

Aunque se ha escrito mucho sobre José Luis Borau, apenas existen referencias a su literatura y sus postulaciones sobre el guion. El libro puede interesar a especialistas del cine, del guion y de la literatura, a estudiosos de la generación del cincuenta y a todos aquellos que quieran acercarse a esta faceta de Borau.

El libro se presenta como una pieza más del puzzle de Borau, quien, además de soñar con imágenes, también soñó con relatos capaces de cautivar a críticos y neófitos. Un estilista y escritor versátil que produjo una literatura heterogénea, perspicaz, incitante, releíble y provocadora, que con un afán disimulado invita a posibles lectores ingenuos a transformarse en lectores sagaces y críticos ante la multirreferencialidad de sus intertextos. El eje transversal que atraviesa toda su obra, el de la soledad y la incomunicación de nuestra sociedad, constituye el núcleo de todos sus relatos en los que se define su estética y su visión del mundo. Un mundo tan personal como el de Borau.

Carlos F. Heredero, director de *Caimán. Cuadernos de cine*, es uno de los grandes estudiosos del realizador y escritor aragonés José Luis Borau. Le había dedicado un libro totalizador, pero quiso ir más allá, entre otras cosas porque reconoce en el director de *Furtivos* y *Leo* a un amigo y un maestro que le ayudó a entender mejor la vida, el cine y el mundo, tal como decía en una entrevista, poco antes de presentar su monumental libro de proyectos inéditos y sorpresas: *Iceberg Borau. La voz oculta de un cineasta* (Academia de Cine/Caimán, 2024) en la Filmoteca de Zaragoza.



Borau con el Goya

Premios

Concha de Oro del Festival de Cine de San Sebastián por *Furtivos* (1975)
 Oso de Plata de Berlín por *Camada negra* (1977)
 Premio Luis Buñuel por *Furtivos* (1980)
 Medalla de Oro de las Bellas Artes (1988)
 Medalla de Oro del Festival de Nueva York (1994)
 Premio Goya al mejor director por *Leo* (2000)
 Medalla de Oro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (2000)
 Premio Nacional de Cinematografía (2002)
 Premio Tigre Juan de narrativa (2003)
 Mención Especial Espiello (2009)
 Premio de las Letras Aragonesas (2009)
 Premio de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo a la Cinematografía (2010)

Filmografía

Director

1960. *La despedida*, cm.
 1961. *En el río*, cm.
 1962. *Capital Madrid*, cm.
 1963. *Brandy, el sheriff de Losatumba*
 1963. *Las bellas en Mallorca*, cm.
 1964. *Crimen de Doble filo*
 1965. *Albergues y paradores*, cm.
 1967. *Córdoba*, cm.
 1973. *Hay que matar a B.*
 1975. *Furtivos*
 1979. *La Sabina*
 1984. *Río abajo*
 1986. *Tata Mía*
 1988. *El mudejar en Teruel*, cm.
 1988. *La arquitectura civil en el Bajo Aragón*, cm.
 1991. *El infortunio*, medimetroraje para tv
 1992. *Sevilla siempre*, cm.
 1992. *Celia*, serie de tv
 1997. *Nino Nadie*
 2000. *Leo*

Productor

1969. *Un, dos, tres... al escondite inglés*, de Iván Zulueta
 1972. *Mi querida señorita*, de Jaime de Armiñán
 1973. *Hay que matar a B.*
 1975. *Furtivos*
 1976. *Adiós, Alicia*, de Santiago San Miguel
 1977. *Camada negra*, de Manuel Gutiérrez Aragón
 1978. *El monosabio*, de Ray Rivas
 1979. *La Sabina*
 1984. *Río abajo*
 1986. *Tata mía*
 1996. *Ilona llega con la lluvia*, de Sergio Cabrera
 1996. *Niño nadie*
 2000. *Leo*
 2002. *El verano de Anna*, de Jeanine Meerapfel

Actor

1969. *Un, dos, tres... al escondite inglés*
 1975. *Furtivos*
 1975. *La adúltera*, de Roberto Bodegas
 1976. *El bengador gusticiero y su pastelera madre*, de Antonio Fraguas de Pablo (Forges)
 1978. *Sonámbulos*, de Manuel Gutiérrez Aragón
 1979. *Cuentos para una escapada*, episodio de Manuel Gutiérrez Aragón
 1988. *Malaventura*, de Manuel Gutiérrez Aragón
 1996. *Ilona llega con la lluvia*



J. L. Borau en *Los Goya* de 1998

Bibliografía

- AA. VV.: José Luis Borau. Dossier y recopilación de textos. Semana Internacional de Cine de Autor de Málaga, 1989
- ANGULO, Jesús y SANTAMARINA, Antonio: Borau. La independencia como obsesión. Festival de Cine de Málaga, 2011
- ARribas, Alicia G.: El adiós de Borau deja al lenguaje del cine solo ante el peligro, en *El Mundo*, 23 de noviembre de 2012
- BORAU, José Luis, director: Diccionario del Cine Español. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Alianza Editorial, Madrid, 1998
- HEREDERO, C. F.: José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta. Filmoteca Española, Madrid, 1990
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa: Algo más que un director de cine, en *El País*, 24 de noviembre de 2012
- KINDER, M.: "José Luis Borau. On the Line of the National/International Interface in the Post Franco", en *Film Quarterly*. Vol. XL, nº 2, invierno, 1986-1987
- MARÍAS, Miguel: José Luis Borau. El francotirador responsable, en *Dirigido por* nº 26, septiembre, 1975
- MARTÍNEZ DE MINGO, L.: José Luis Borau. Fundamentos,, Madrid, 1997
- MÉRIDA DONOSO, José Antonio: Borau. Un escritor de cine y un cineasta escritor. Hacia el guion de su literatura. Colección Humanidades, 2022
- PÉREZ GÓMEZ, Ángel A. y MARTÍNEZ MONTALBÁN, José L.: Cine español. 1951/1978. Diccionario de directores. Editorial Mensajero, Bilbao, 1979
- SÁNCHEZ SALAS, Bernardo: José Luis Borau. La vida no da para más. Pigmalion-Edypro, Madrid, 2012
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: José Luis Borau. Una panorámica. Instituto de Estudios Turolenses, Zaragoza, 1987
- TORRES, Augusto M., coordinador: Diccionario Espasa. Cine Español. Espasa-Calpe, Madrid, 1999
- Conferencias (1997-2003) [audio]. Fundación Juan March
- Adiós a José Luis Borau. Días de cine, TVE, 30 de noviembre de 2012
- Toma de posesión [video]: El cine en nuestro lenguaje, 16 de noviembre de 2008.
- El ingreso académico de José Luis Borau en *El País*, ABC y *El Periódico de Aragón*, 16 y 17 de noviembre de 2008
- Biografía de José Luis Borau
- Autor: Víctor Moreno, María E. Ramírez, Cristian de la Oliva, Estrella Moreno y otros
- Website: buscabiografias.com
- URL: <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/1357/Jose%20Luis%20Borau>

BRANDY, EL SHERIFF DE LOSATUMBA

30.03.2027

Título original: Brandy, el sheriff de Losatumba - Cavalca e uccidi - Ride and kill

Producción: Hispano-italiana, 1963 - Fénix Films, P.E.A.

Distribución: Radio Films

Productor: Eduardo Manzanos

Director: José Luis Borau

Argumento: José Mallorquí

Guion: José Luis Borau

Fotografía: Manuel Merino

Música: Riz Ortolani

Dirección artística: José Luis Galicia, Jaime Pérez Cubero

Montaje: Mercedes Alonso

Productor ejecutivo: Rafael Marina

Intérpretes: Alex Nicols, Maite Blasco, Jorge Rigaud, Luis Induni, Robert Hunder, Antonio Casas, Natalia Silva, Paola Barbara, Antonio Gradoli, José Canalejas

Duración: 85 minutos

Idioma: Español

EN BUSCA DE JUSTICIA

Beau, un ganadero sin escrúpulos, capitanea un grupo de desaprensivos que siembran el terror en Losatumba, un pueblecito de Arizona. Como el sheriff no puede controlar la situación, la dueña de una granja decide reclutar a un antiguo pistolero para resolver el problema.

Brandy es un caso típico de un film absoluta y escandalosamente infravalorado, por ser español, por ser del Oeste, y, mejor aún, por ser una película española del Oeste, hecha en unos años en los que la proliferación de "westerns" españoles, en todo o en parte, era inversamente proporcional a su aprecio y valoración críticas... Lo cierto es que aquí el mundo del Oeste se muestra con una gran naturalidad, y, para ser el primer film de largo metraje dirigido por José Luis Borau, éste hizo una gran labor de dirección, más propia de un cineasta veterano y curtido en el género que de un novato.

Por supuesto, se aprecia el influjo de **Río Bravo** (1959), de Howard Hawks, pero el argumento de José Mallorquí, y el guion del propio Borau, hacen que la historia parezca distinta y sea distinta, y que **Brandy** tenga una personalidad propia. Por ejemplo, aunque Maite Blasco se parece físicamente a Angie Dickinson, su personaje también es diferente. En cuanto al estadounidense Alex Nicols, que fue actor y director de cine, su papel de Brandy, el borracho protagonista, tampoco tiene mucho que ver con el personaje de Dean Martin en el film de Hawks, y es impresionante su modestia, su valor y su presencia física. Jorge Rigaud está muy bien en su papel de villano, y Antonio Casas también desempeña muy bien su papel de sheriff.

Brandy quizás no posea la buena factura alcanzada por algunas películas, las últimas de Romero Marchent. En este sentido se lograron metas importantes en su momento con títulos muy correctamente realizados, incluso dentro del *spaghetti-*

ti-western. La película de Borau puede ser, en principio, algo más torpe de realización, por falta, sin duda, de oficio, pero más moderna de construcción y, sobre todo, tan atractiva o más de contenido. En el film de Borau hay personajes de carne y hueso, hay conflicto humano, hay interés por unos determinados seres. El proceso de regeneración que nos relata no es precisamente demasiado original; ni siquiera las causas y condicionamientos de la misma; ni tampoco el personaje que la vive. Pero aun así resulta preferible a tantos otros films del género, realizados en Europa, estúpidos, vacíos, insulsos, huecos, increíbles, como en la década de los sesenta del siglo pasado nos llegaban de Italia, Alemania o muchos de los que se hacían aquí. Borau, además, ha demostrado un excelente pulso en el tratamiento de algunas escenas, en la composición de los tipos, en la dirección de actores. Ha sabido matizar con sensibilidad la historia amorosa, y ha conseguido que Alex Nicols compusiera un personaje lleno de humanidad y de verdad. *"Todo ello -como recuerda Antonio Giménez Rico- en medio de un mundo de presiones y limitaciones como el que rodeó a José Luis Borau a lo largo de la realización, montaje y sonorización de este western"*.

Su cuidada factura técnica. El film cuenta con un gran trabajo como director de fotografía de Manuel Merino y, a pesar de su limitado presupuesto, con una estu-penda labor de ambientación de la que supongo no es ajena la participación de la Produzioni Europee Associati de Alberto Grimaldi, productor responsable de gran parte de los mejores spaghetti westerns (*Antes llega la muerte, La muerte tenía un precio, El bueno, el feo y el malo, El halcón y la presa, Cara a cara o Salario para matar*).

El mensaje un tanto progresista de la película, en un momento en que la censura campaba por sus anchas en España, ya que describe una sociedad corrupta y au-



toritaria controlada por unos pocos y en la que los poderosos (autoridades políticas, representantes de la justicia, grandes comerciantes) explotan al pueblo llano al que no le queda más remedio que unirse para enfrentarse a la tiranía. En este sentido cobra gran importancia la figura del párroco, interpretado por el italiano Renzo Palmer que, tras asistir a la voladura de un negocio por negarse su dueño a ser extorsionado, implorará: *"Hasta cuando Señor sufrirá tu pueblo la tiranía de sus enemigos"*, o la asamblea de los habitantes de la ciudad en la que deciden rebelarse y acabar con esa situación porque *"nadie puede hacer nada por nosotros salvo nosotros mismos"*. (JLLR)

CRIMEN DE DOBLE FILO

06.04.2027

Título original: Crimen de doble filo
 Producción: Española, 1965 - Eco Films
 Distribución: C. B. Films
 Productores: Francisco Lara Polop y José Luis Ruiz Marcos
 Director: José Luis Borau
 Argumento y guión: Juan Miguel Lamet y Rodrigo Rivero
 Fotografía: Luis Enrique Torán
 Música: Luis de Pablo
 Dirección artística: Antonio Simón y Guillet
 Montaje: Pedro del Rey
 Productor ejecutivo: Ramiro Bermudez de Castro y Sánchez
 Intérpretes: Carlos Estrada, Susana Campos, Antonio Casas, José Marcos, Alfonso Rojas, Luis Martín, Antonio Alfonso Vidal, José María Prada, Sergio Mendizábal, Erasmo Pascual, Paloma Pagés, Manuel de Blas
 Duración: 90 minutos
 Idioma: Español



¿DÓNDE ESTÁ LA VERDAD?

Andrés, un joven pianista que no llega a la altura del talento de su fallecido padre, es testigo de un crimen cometido debajo de su casa, pero calla por miedo a que el hombre que ha visto junto al cadáver tome represalias contra él. Andrés le cuenta lo que ha visto a su esposa Laura, que le reprocha haber ocultado todo a la policía. Poco después, Andrés empieza a recibir llamadas anónimas, siente que le persiguen por la calle y, una noche, ve al hombre de la escena del crimen...

la película se desarrolla como un buen *thriller* en el que, por un lado, las presiones de la policía, que sospecha que Andrés sabe más de lo que ha contado, y por otro, el acoso de los culpables de la muerte para impedir que hable o porque temen que haya hablado, con sus llamadas telefónicas intempestivas, el control de las entradas y salidas de casa, sus seguimientos en plena calle..., hacen que Andrés caiga en una deriva, en una paranoia cada vez más patente, que incluso repercute en el normal desarrollo de su vida familiar, poniendo de manifiesto su carácter pusilánime, su extrema debilidad de carácter, ya apuntada en la relación doméstica con su esposa, y el interés se centra en el drama interno de un hombre que sabe cuál es el camino correcto pero se debate contra su propia arquitectura interior, a la que jamás pudo vencer.

La cinta es la segunda que dirigió José Luis Borau tras el western *Brandy* (1963), y, a pesar de ser un encargo y no una obra de autor, además de una muy bien ambientada atmósfera opresiva, gracias a la preferencia de las escenas en espacios cerrados y los muy escasos exteriores, y también a la magnífica fotografía en blanco y negro, maneja la intriga con buen ritmo e interés creciente, multiplicando los diferentes puntos de vista sobre un mismo misterio: la identidad del asesino, la actitud de la policía y la posibilidad de

tomarle como sospechoso, y el propio debate interno de Andrés acerca de su posible confesión ante las autoridades. Pero sobre todo es también un análisis de la mente humana en situaciones de presión difícil de soportar, la duda, la dificultad de escoger entre opciones que deparan tanto perjuicio como beneficio.

Crimen de doble filo sorprende de entrada por su calidad global y su límpida narrativa, propias de un realizador ya bien curtido en el medio. Su manejo seguro y certero de todos los elementos cinematográficos es patente en una obra en la que no hay tiempos muertos y en la que todos los detalles participan al enriquecimiento del conjunto. Lo más destacable de la película probablemente sea la capacidad que Borau presenta para inyectar su obra con una doble lectura. Es en efecto este film un arma de doble filo que, como el crimen de su título, actúa a dos bandas, o, mejor dicho, a dos niveles. Tenemos por un lado la escritura narrativa que respeta las reglas y los rasgos estilísticos del cine negro a la usanza en aquellos años. Con ellos Borau articula una sólida historia, tensa como la cuerda de un arco y que mantiene el interés de manera constante a lo largo de todo el metraje, esbozando el retrato de un microcosmos gris, asfixiante y mediocre en el que evolucionan sus personajes. Allí la existencia se debate entre el conformismo más exasperante y los impulsos vitales más ineludibles. En su lucha por salir a la superficie, éstos no harán sino arrastrar a sus protagonistas a una autodestrucción implacable, consecuencia última de la presión que padecen y del contexto en el que se hallan.

Es en esta línea de planteamiento donde encontramos las claves de la doble lectura, tan afilada como el crimen al que hace alusión el título. Con una serie de detalles y de información visual que se va destilando ante nuestros ojos de manera sutil y discreta, Borau nos hace entender que la historia quizás sea tam-

bién una parábola sobre la realidad social y política vivida en la España de la posguerra. Ante la situación que supuso la instauración del franquismo, con todas sus consecuencias para los opositores al régimen que permanecían en el territorio y para la población en general, quedaban dos opciones: la resignación y obediencia ante un sistema represor que se presenta como la norma, única e inevitable, y la rebeldía visceral que, precisamente por la incapacidad de poderse revelar exteriormente, se manifiesta de forma violenta e irremediable.

*“Crimen de doble filo me fascinó, y aún me fascina -escribe Eduardo Torres-Dulce-, por su elegante mezcla de esa tradición clásica de película noir -detectivesca-. Ya he contado a mi amigo Lamet, uno de los guionistas, cómo a mí y a Luis Alberto de Cuenca nos encantan las novelas clásicas de detectives, con su gusto por retratar minuciosamente la geografía urbana, un entrañable Madrid desaparecido, al que Garci homenajeó en esa despedida sentimental emocional que es **El Crack**, con esa presentación de un Madrid primaveral: estamos en abril, bajo una incesante lluvia que lo empapa todo, el gusto por retratar calles, centros oficiales decrepitos como las comisarías, bares, pasillos y bambalinas del Teatro Eslava, los ensayos infructuosos de **Agua, azucarillos y aguardiente**, viviendas posgaldosianas que parecen detenidas en su exterior e interior, en un mundo siglo XIX que no se resignaba a desaparecer; junto con detalles muy nouvelle vague, como el deambular del personaje de Laura (Susana Campos) bajo la lluvia al comienzo de la película y ese final tan truffautiano del intercambio de miradas entre Estrada y Campos cruzándose mientras caminan en dirección contraria, con el que concluye la película.*

La película, nueva referencia a la nouvelle vague, rezuma Hitchcock por todos los costados, un Hitchcock visual. Borau, muy ducho en la dirección para ser su segunda

*película tras el western spaghetti **Brandy**, filma con mucha precisión la objetividad subjetiva de lo que vemos, el tratamiento del personaje de Laura, la mujer de Andrés, una subyugante y misteriosa Susana Campos, cómo rima el ritmo de la película con las idas y venidas del protagonista por las calles de Madrid, perseguido por la presencia fantasmal del hombre al que vio salir de la escena del crimen o rueda las escaleras y esos ascensores puro Hitch de la galdosiana vivienda de Salas. Pero es también un Hitchcock en lo temático, con ese oscuro, depresivo, blando de carácter, fracasado en todo, Andrés Salas -Carlos Estrada se ajusta a ello, un hombre débil, capaz de todo en un momento, un tipo gris que puede encubrir un oscuro villano- o el hombre ordinario atrapado, véase **Falso culpable**, en la trama de otros y del Destino.”*, concluye el destacado crítico. (JLLR)

HAY QUE MATAR A B.

13.04.2027

Título original: Hay que matar a B. - B. must die

Producción: Hispano-suiza, 1974 - El Imán, Taureau Films

Distribución: Cinema International Corporation (CIC)

Productores: José Luis Borau, Luis Megino, Irving Lerner

Director: José Luis Borau

Guion: José Luis Borau, Antonio Drove

Fotografía: Luis Cuadrado

Música: José Nieto

Dirección artística: Federico G. Mas

Montaje: Pablo G. del Amo

Productor ejecutivo: José G. Jacoste

Intérpretes: Darren McGavin, Stéphane Audra, Patricia Neal,

Burges Meredith, José Nieto, Luis Prendes, Walter Coy, Pedro

Díez del Corral, Perla Cristal,

Duración: 97 minutos

Idioma: Español

LA CONDICIÓN HUMANA

La cinta representó a España en el Festival de Teherán de 1974 y consiguió el Premio a la Mejor Película del año y mejor guion del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC). Film importante y magnífico dentro de la carrera de José Luis Borau.

El film gira en torno a las trágicas vicisitudes de un emigrante húngaro en un país sudamericano. Este personaje, nostálgico de su patria europea, trata de salir adelante con coraje individualista mediante un pequeño negocio basado en la propiedad de un camión. Una huelga general y las manipulaciones de la policía secreta le llevarán a ver morir a su joven socio y a conocer a una bella prostituta de lujo a través de la cual le tenderán una celada. Nuestro héroe, so pena de ser acusado de un asesinato, se ve obligado a participar en un maquiavélico magnicidio.

Plena de tensión narrativa, de vigor argumental y, como ha señalado algún crítico, *"con una trama bien urdida y un sólido guión"*, resulta una película inteligente y entretenida. Diego Galán señala: *"No es Hay que matar a B. una película lineal, sino el complejo resultado de una reflexión en la que Borau se plantea el contacto del hombre con su realidad"*.

Nos encontramos una vez más con una metáfora, lúcida y desencantada, del extrañamiento de la condición humana. Temática muy presente de modo velado en numerosos filmes clásicos y de género norteamericanos. El protagonista está agitado por pasiones generosas (su relación con la pequeña hermana de su socio, su romance sincero con la cortesana, su perseverancia y coraje frente a los obstáculos) pero el tejido mismo de lo real, representado por las vicisitudes políticas y la maraña de intrigas y de embrutecimiento que implican, acabarán por destruirle. Lo cual no debe entenderse como una derrota sino como un testimonio visible (atención a la última imagen) del horror y el prodigio que significa existir.

Toda una auténtica odisea significó para José Luis Borau rodar este guion, del que estaba completamente enamorado y por el que incluso llegó a recibir fuertes ofertas para realizarlo una productora norteamericana, no cediendo a la tentación y siendo él mismo quien lo llevara a cabo. Pero fue esta cinta la que le sacó del olvido, puesto que tras haber llevado a cabo dos intentos: un film del Oeste (*Brandy*) y un policíaco (*Crimen de doble filo*), se había dedicado a producir películas y escribir guiones que otros realizaron, como el de *Mi querida señorita*, de Jaime de Armiñán.

Se enfrenta aquí con un guion bastante original, sobre todo teniéndose en cuenta que no es muy frecuente hacer cine político en nuestro país, y esta cinta es toda una muestra ejemplar en lo que a construcción y realización se refiere dentro del género. La acción se sitúa en una república sudamericana ideal, dato éste que nos viene dado por el acento en el habla de los locutores de radio y televisión, en donde se trata de eliminar a un líder político que vuelve a la nación. Para ello se busca a un "killer" que haga el trabajo y que sirva de víctima propiciatoria fácil de quitar de en medio después.

El film está muy bien llevado a cabo a través de un guion perfecto en donde se pueden identificar algunas figuras reales de la política de los países del nuevo continente, aunque muy veladas por la ficción de que se rodea toda la trama.

La película no parece realizada por nuestro cine de entonces, gracias a la buena factura que le dio Borau, a la espléndida fotografía de Luis Cuadrado, y a la perfecta ambientación y localización de exteriores, así como el uso y utilización de los actores, tanto de los extranjeros que encabezan el reparto, que están sensacionales en sus respectivos papeles, como los nacionales que en cometidos secundarios cubren perfectamente sus personajes con decoro y dignidad.

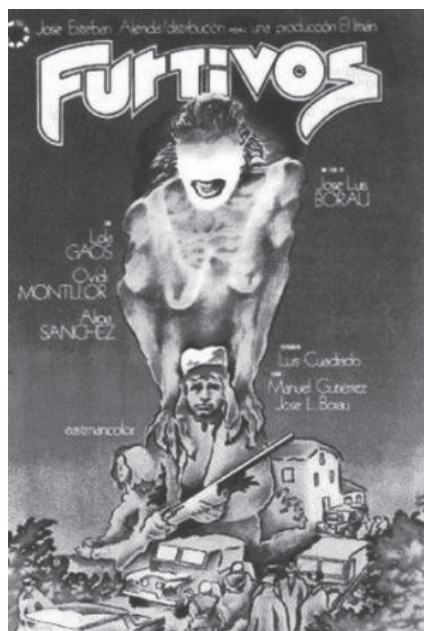


Una película mal estrenada e incomprendida en su época. Una de las razones de su incompreensión, radica en ser ajena a las etiquetas, expresivamente anómala al cine español coetáneo, pero inequívocamente fascinante, idóneo ejemplo de los modos y maneras de obrar de este "outsider" llamado Borau. Film sobre falsedades, identidades frágiles y de una desesperanza atroz, que destroza el mito de la segunda oportunidad, que carga contra la noción romántica e idealizada, los engaños de las patrias y los nacionalismos, termina imbuyendo de desazón al espectador. Borau consigue mediante su encomiable concisión narrativa un hermoso film, desencantado y pesimista, impregnado por la fatalidad que narra desde una cierta distancia formal, sin empatizar excesivamente, los infortunios y errores de un emigrante, hombre de oscuro pasado, que no termina de situarse. (JLLR)

FURTIVOS

20.04.2027

Título original: Furtivos
Producción: Española, 1975 - El Imán
Distribución: José Esteban Alenda
Productor: José Luis Borau
Director: José Luis Borau
Guion: José Luis Borau, Manuel Gutiérrez Aragón
Fotografía: Luis Cuadrado
Música: Vainica Doble
Diseño de producción: Mario Ortiz
Dirección artística: Elisa Ruiz
Montaje: Ana Romero
Productores ejecutivos: Primitivo Álvaro, Fernando Hermoso
Intérpretes: Lola Gaos, Ovidi Montllor, Alicia Sánchez, Ismael Merlo, José Luis Borau, Felipe Solano
Duración: 83 minutos
Idioma: Español



LA CAZA COMO SÍMBOLO

La exhibición de *Furtivos* estuvo tan condicionada por las autoridades franquistas que fue desestimada para los festivales de Cannes y Berlín. Fue mejor recibida en San Sebastián, punto de partida de su rotundo éxito de crítica y público, donde recibió la Concha de Oro a la mejor película y el Premio Perla del Cantábrico al mejor largometraje de habla hispana.

También logró el reconocimiento en los Premios del Círculo de Escritores Cinematográficos, los Fotogramas de Plata y el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias.

Ángel es un cazador que vive en el bosque con su dominante madre. Un día se dirige a la ciudad y conoce a Milagros, una fugitiva de un reformatorio y amante de un conocido delincuente por lo que decide llevarla a su casa en la montaña.

La película, tensa, llena de fuerza y desgarrar, gira en torno al complejo de Edipo. Ángel, enclaustrado, atado a los caprichos dominantes de su madre, vive al margen de la alegría. Conoce a Milagros y se libera: se descubre a sí mismo, descubre la libertad, esa libertad que el corazón del bosque le daba y le quitaba: él era el cazador furtivo, el explorador de las encrucijadas de maleza, y a la vez era el cautivo. Ese bosque, en cierto modo, es la España del dictador, la España encadenada a la tradición, la España oscura. Él mismo encarna la clandestinidad entre la fronda. Y Milagros es la explosión del deseo, el sueño, el torrente de la pasión, la luz que llega como una invasión de lascivia y de esperanza. La película resiste bien el paso del tiempo (tiene algo de escritura paralela, de mundo paralelo al de *Pascual Duarte*, al de *La Celestina*...), los actores están espléndidos, sobre todo los cuatro básicos (Borau entre ellos).

En este caso, contra pronóstico, ocurrió lo impensable: la película tuvo éxito, peleó con la censura, deslumbró a muchos e

hizo correr ríos de tinta. Borau, que recuperó su cara de niño cinéfilo dijo que no había hecho nunca cine según la moda y que esperaba que superase la prueba del tiempo, del espacio y del tiempo y volvió a declararse afecto al cine natural de Fritz Lang. Después de medio siglo de su rodaje, la película se mantiene fresca, con el mismo interés entre el público actual que el que tuvo el de su estreno.

No obstante, *Furtivos* pasó dificultades hasta que pudo llegar al público. *“La película tuvo que esperar largo tiempo hasta conseguir la licencia para su estreno definitivo. Fue censurada una y otra vez, exigiéndose numerosos cortes de tipo erótico y político. El problema inicial es de censura. Me exigen que corte y cambie cosas que no puedo aceptar -decía Borau-, porque ello desvirtuaría y destrozaría totalmente la película. Son cortes en primer lugar de tipo erótico, y de desnudos. Hay más facilidades cuando se trata de un erotismo zafio y grosero, cuando se trata de comedias sobre reprimidos en calzoncillos y señoritas en bragas. Si el enfoque es serio, surgen muchas más trabas.”* (Fotogramas). En este director siempre surge, tanto en sus declaraciones, en su forma de ser y, en ocasiones, hasta en su obra su ironía, su lucidez, su sensibilidad y su sentido del humor.

El cine español ha recurrido con frecuencia a los escenarios rurales como ámbito de todo tipo de relatos, desde la amable y despreocupada visión costumbrista hasta un realismo social que no olvidaba cierta mirada crítica. Sin embargo, muy pocas películas en esa tradición ofrecen tantos matices, tantas capas como *Furtivos*. Rodada cuando la dictadura franquista ya agonizaba, la cinta ha quedado como un testimonio de primera mano de un cine que se veía obligado a hablar a medias para contar verdades: ese bosque umbrío, esos personajes atrapados en una civilización atrasada, ese abismo que se abre entre diversas clases

sociales no dejan de ser certeros retratos de una España que seguía amordazada y luchaba por zafarse de una represión que se sentía ya ancestral. Pero la película de José Luis Borau es mucho más que eso, ya que ese microcosmos bárbaro y primitivo es también el escenario de un conflicto que puede ser transcendido hacia lo trágico y lo mitológico. Un universo tumultuoso que es filmado con sorprendente rigor y austeridad, con la precisión de un cineasta que observa a sus criaturas sin juzgarlas y que se mueve siempre en un delicado equilibrio entre el tremendismo de sus propuestas y la elegancia a la hora de ponerlas en escena.

Furtivos es un film válido a dos niveles: en el narrativo y en el desarrollo argumental, en este caso, caracterización de los personajes. Dos niveles intrínsecamente unidos, porque se implican y son recíprocos. Borau posee una técnica narrativa tan calculada que más que un medio o condición parece ser la finalidad primordial del film. La narración se apoya en algunos elementos básicos: fluidez, perfecto ensamblaje de todos los bloques. No existe material sobrante y todo confluye en torno a la idea central que se quiere comunicar. Borau aplica, con provecho, las teorías y técnicas ya clásicas: la del conflicto, presente en los cineastas soviéticos y base también del guionista y teórico norteamericano J. H. Lawson, por citar un ejemplo. Utiliza los recursos con total dominio de la materia narrativa: en los primeros minutos del film logra presentarnos todos los personajes principales con los respectivos datos informativos más relevantes: concentra personajes y situaciones en torno a un mismo espacio (ciudad, pueblo, monte) y en un mismo tiempo (simultaneidad y paralelismo). El uso de la elipsis no lo emplea para evitar vacíos, sino que tiene finalidades expresivas propias. El film es entonces preferentemente narrativo. Todo ha sido meticulosamente estudiado. Se ha elegido el

encuadre, su duración y los pormenores de la acción minuciosamente. El montaje es cerrado, con abundancia de planos cortos. La imagen aparece en todo momento saturada de significación. La fuerte textura narrativa se debe a que la filmación se ha efectuado sobre un guion puesto a toda prueba. La teoría y la práctica de Borau es, como la de Pudovkin: un montaje a priori, un guion de hierro. (JLLR)

LA SABINA

27.04.2027

Título original: La Sabina

Producción: Hispano-sueca, 1979 - El Imán - Svenska

Filmindustrie

Distribución: José Esteban Alenda

Productor: José Luis Borau

Director: José Luis Borau

Guion: José Luis Borau

Fotografía: Lars Goren Bjorne

Música: Paco de Lucía

Diseño de producción: Wolfgang Burmann

Dirección artística: Wolfgang Burmann

Montaje: José Salcedo

Productor ejecutivo: José G. Jacoste

Intérpretes: Ángela Molina, John Finch, Carol Kane, Harriet

Anderson, Simon Ward, Ovidi Montllor, Mary Carrillo

Duración: 106 minutos

Idioma: Español



MITO Y REALIDAD

Un ciudadano británico llega a Jarros, un pueblo de la Serranía de Ronda. Su objetivo es realizar un estudio sobre un compatriota que se perdió en el lugar en el siglo XIX. Según la leyenda, en una cueva cercana vive La Sabina, un ser ancestral que devora a los hombres después de practicar el sexo con ellos.

Un ejercicio tan arriesgado como esforzado, con el que se pretende recrear un mito clásico a través de claves modernas. No consigue ensamblar todas las piezas en un conjunto excesivamente coherente, pero posee un innegable poder de fascinación. Es uno de estos productos que impactan sin llegar a convencer en un cien por cien.

Ángela Molina será el trasunto de la Madre Tierra, una metafórica Hera andaluza, en un film de evidentes simbologías femeninas, en el que los actores ingleses Jon Finch y Simon Ward representan cierto desconcierto en un lugar desconocido para ello, dentro de un tema que parece beber, también, en el mito de la fascinación de los extranjeros (Merimée, Brennan, Irving) por Andalucía.

Borau coqueteó con el terreno de lo fantástico en su quinto largometraje como director. Se trata de una insólita propuesta que se adentra en lo legendario (casi mágico) para explorar cuestiones culturales, folclóricas e incluso filosóficas, donde el mito ejerce como puntal del paralelismo orquestado por el cineasta para codificar los miedos y supersticiones que el ser humano no entiende.

“Si bien existe una frontera entre el espacio real y el mágico dentro de la película (y cuyo límite se encuentra en la entrada a la caverna), esta no es la única frontera que se dibuja en ella. Así, Andalucía se convierte en el destino de varios escritores extranjeros que, seducidos por sus costumbres y su paisaje, se instalan en la región. Aunque la cinta adopta mayorita-

riamente el punto de vista de Michael (Jon Finch), la mirada de Pepa (Ángela Molina) será clave en todo el relato, un contrapunto honesto y vitalista al modo de ser de los ingleses, a su intelectualismo superior y a su desdén por las creencias y costumbres supersticiosas de los lugareños. Juega también un papel esencial el componente literario que planea sobre el film: un relato de tintes mitológicos en el que un escritor sigue los pasos de otro, y donde el rastro de la historia se encuentra en viejas bibliotecas.” (Juanma Ruiz y Cristina Aparicio, en *Caimán Cuadernos de Cine*, febrero de 2021)

La Sabina es una película eminentemente pura, apasionada, de un romanticismo declarado tanto en la naturaleza de la historia como en la forma de buscar su conexión con el universo literario de que procede la leyenda de esta extraña criatura-mujer que devora a los hombres durante la sesión de amor en que los goza. Se ve que Borau, puesto a hacer un cine que respondiera a sus propias inspiraciones, no ha querido admitir ni un solo elemento que contrariara la linealidad de la historia y la leyenda. Recuerde el espectador que la película comienza con una foto fija de la entrada a la cueva en que mora y mata La Sabina y termina con una foto fija en que Pepa (Ángela Molina) clausura con su cuerpo es misma entrada de la cueva en que ya se ha verificado la sangrienta ceremonia del amor y de la muerte. Entre esos dos fotogramas altamente significativos, se desarrolla el amor imposible, la fascinación exotérica, la identificación de la leyenda con la historia, la confusión del sexo con la sangre y la destrucción del individuo. El hombre estaba solo frente al gran misterio que es la mujer y solo sigue cuando la tragedia legendaria se consuma.

Borau, en *La Sabina*, a pesar de la linealidad a que estamos aludiendo, ha pretendido encerrar algunas cosas sustanciales, pero sin subrayarlas inoportuna y cargantemente, sino deslizándolas en el relato

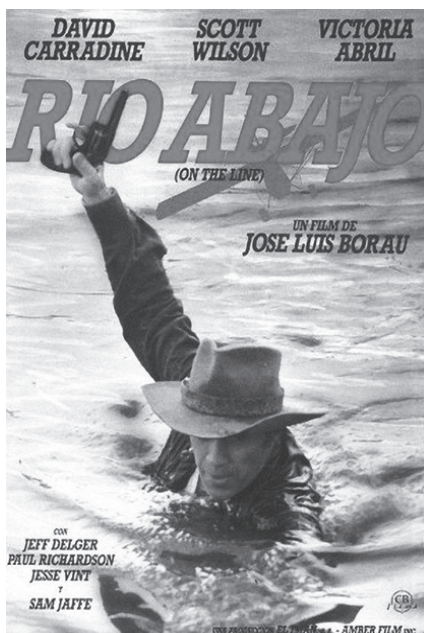
como si se tratara de la tarjeta furtiva de un pensador que va reflexionando cosas a la vez que cuenta una historia. Porque la Pepa que se siente atraída por el prestigio del extranjero, pero que se mantiene fiel a los viejos principios de la raza, es clave en la interpretación del film. Se trata del encuentro de dos mundos: el antiguo mundo de las tierras del Sur y el mundo fascinante y fascinado que viene del Norte con Michael (John Finch), exactamente igual que vino en el siglo anterior con el literato Gerald Brennan. La terquedad de Michael no es más que una premonición de que acabará por repetir paso a paso la misma historia.

“La Sabina es una película que no tiene en cuenta a sus eventuales destinatarios ni siquiera para considerar si existe o no una «demanda» potencial de tan insólito producto (cualquier encuesta de «marketing» hubiese desaconsejado, sin duda, acometer semejante empresa... Pero no nos engañemos: Borau no es ningún «perverso» capaz de cualquier cosa -arriesgada u oportuna, tanto da- con tal de parecer «original» o de distanciarse del grueso del pelotón, y si viola tan palmaria-mente dos de las reglas no escritas del cine contemporáneo no es por mero afán de «trasgredir» las leyes de la rentabilidad ni de contrariar los deseos atribuidos al público por exhibidores, distribuidores, productores y críticos en curiosa armonía, sino porque tales normas le son ajenas y acatarlas le impediría hacer lo que desea, que no es otra cosa que dedicarse a la muy normal, tradicional y respetable actividad consistente en contar una historia, para él interesante, como él quiere.” (Miguel Marías, en *Dirigido por...* nº 69, diciembre de 1979) (JLLR)

RÍO ABAJO

04.05.2027

Título original: On the Line
Producción: Hispano-norteamericana, 1984 - El Imán - Ambar Films
Distribución: C. B. Films
Productores: José Luis Borau, Steven Kovacs, Antonio Isasi Isasmendi
Director: José Luis Borau
Guion: José Luis Borau, sobre un relato de Bárbara Prost
Fotografía: Teo Escamilla
Música: M. Shankilin, T. Jensen, A. Manzanero, G. Michalsky, M. Muñoz
Dirección artística: Phillip G. Thomas
Montaje: Curtis Clayton
Productores ejecutivos: Jean-Marc Félio, José G. Jacoste, Paul Kimatian, Mark Tarnawsk
Intérpretes: David Carradine, Scott Wilson, Victoria Abril, Jeff Delger, Paul Richardson, Sam Jaffe
Duración: 98 minutos
Idioma: Español, inglés (V.O.S.E.)



INMIGRANTES EN LA FRONTERA

Bryan, antiguo agente de la patrulla fronteriza, ahora ayuda a emigrantes mexicanos a cruzar a Estados Unidos. Su antiguo compañero de la patrulla Mitch está obsesionado por capturarlo. Mientras, Chuck, joven agente enamorado de Engracia, una prostituta mexicana, decide casarse con ella para legalizar su situación.

Eficaz drama fronterizo coproducido entre España y Estados Unidos, bien dirigido por José Luis Borau, que entrecruza los periplos de diversos personajes. El conjunto funciona por la realista puesta en escena y porque Borau tuvo a sus órdenes a actores de primera categoría.

Este film tiene el suficiente interés, especialmente por su sólida construcción y su impecable acabado. El mundo de la emigración clandestina entre México y Texas estaba mostrado con tanto vigor como credibilidad. Sus atractivos se refuerzan teniendo en cuenta las vicisitudes que sufrió su rodaje.

Todo lo que ocurre en *Río abajo* es totalmente real. Los personajes son inventados, pero ese grupo humano existe en la frontera entre México y Estados Unidos. Son historias sobre ese grupo de gentes que viven junto a esa raya divisoria: contrabandistas, policías, prostitutas. Un mundo que nace y vive al calor de la política artificial que crea una frontera. José Luis Borau afirmaba que no era partidario de las fronteras ni de las nacionalidades. Las fronteras sólo delimitan los intereses humanos y los egoísmos políticos. Por lo tanto, la película es un alegato contra las fronteras. La historia de *Río abajo* narra el choque político y cultural de unos personajes que viven a ambos lados de la frontera.

Interesante coproducción España/Usa/Australia (los minuciosos y extensos créditos iniciales, aparte de ser una rara avis ya que en la mayoría de las pelícu-

las solemos verlos al final, te ponen en la frontera antes de empezar la película), dirigida en un largo (cuatro años) rodaje lleno de incidentes por José Luis Borau y escrita en colaboración con el australiano David Greig, en el que se nos cuenta a la manera “vidas cruzadas”, de forma realista y con las ciudades de Laredo (Texas) y Nuevo Laredo (México) como reales escenarios donde transcurre la acción, varias historias que tienen como eje de la trama la vieja rivalidad entre Bryan (David Carradine), un coyote que antes estuvo en la patrulla fronteriza y Mitch (Scott Wilson), un duro ex compañero de este, que a lomos de su avioneta de patrulla sobre el Río Grande ha convertido la caza de Bryan en una obsesión, mostrándonos a su vez las debilidades e idas y venidas de los agentes, que lo mismo capturan y zahieren a los inmigrantes que pillan cruzando la frontera, que luego se pasan a la parte mexicana y se nos muestran como unos sinvergüenzas de tomo y lomo.

Precisamente a través del personaje de Engracia Gómez (Victoria Abril), una des-envuelta prostituta del club “Papillon” y la obsesión con esta por parte de Chuck (Jeff Delger) un aspirante a agente que a su vez se ve envuelto en un incidente en el que muere un chaval que intentaba cruzar en el interior de un camión conducido por Bryan y el también encaprichamiento de la sensual Engracia por parte de un cada vez mas mezquino Mitch, es donde reside el mayor interés de la película, lo que acompañado de la magnífica y en algunas escenas cuasi documental ambientación y teniendo en cuenta que la vieja rivalidad que al comienzo parecía ser el *leit motiv* se queda en apenas nada (David Carradine a partir de la primera media hora prácticamente desaparece), nos da como resultado una más que digna película fronteriza (también hay una subtrama político/social sobre el espinoso asunto de la inmigración).

Por último añadir el gozo que supone reencontrarnos con el gran Sam Jaffe (el

profesor Erwin Riedenschneider en la mítica *La jungla de asfalto*, 1951) en el papel de “El gabacho”, un libidinoso y turbio anciano al que todos le muestran temor y respeto (hay una escena al final en el que le vemos aproximarse a una pared donde hay colgado un almanaque con unas mujeres desnudas esgrimiendo una libidinoso sonrisa que nos hace recordar de forma inmediata su escena final en la película de John Huston).

Especialmención merece, por su calidad, la presencia específicamente española, centrada en la protagonista y el director de fotografía. Victoria Abril consigue una interpretación aceptable, no simplemente basada en su presencia física. Tal vez le falte la debida gama expresiva que su complicado papel hubiera exigido, junto a una indudable soltura, adquirida en sus numerosas salidas a coproducciones internacionales. Su actuación no desmerece, junto a las más “profesionales” y experimentadas de David Carradine y Scott Wilson en sus respectivos y ajustados papeles. Por su parte, Teo Escamilla vuelve a acreditarse como uno de los directores de fotografía más maduros de nuestro cine. El hecho de haber trabajado con un numeroso equipo de “cámaras” no le ha roado el toque personal y sugerente a que nos tiene acostumbrados. (JLLR)

TATA MÍA

11.05.2027

Título original: Tata mía
Producción: Española, 1986 - El Imán - Isasi Prods. - TVE
Distribución: Profilmar y El Imán
Productor: José Luis Borau
Director: José Luis Borau
Guion: José Luis Borau
Fotografía: Teo Escamilla
Música: Jacobo Durán-Loriga
Diseño de producción:
Dirección artística:
Montaje: Emilio Rodríguez
Productores ejecutivos:
Intérpretes: Imperio Argentina, Carmen Maura, Alfredo Landa, Xabier Elorriaga, Miguel Rellán
Duración: 112 minutos
Idioma: Español



ENTRE HERMANOS ANDA EL JUEGO

Por una vez, podemos contemplar una película de Borau con una sonrisa un tanto socarrona entre los labios. Justo como él se suele mostrar en su vida cotidiana, siempre a través de un humor inteligente.

José Luis Borau nos cuenta en clave de comedia -género que demuestra conocer muy bien y al que debía haber acudido más a menudo en su filmografía- la historia de Elvira, una historia corta y llena de obstáculos del pasado y del presente. Elvira, recién abandonado el convento, sufre lo indecible delante de los hombres. Estos y la vida le traen de cabeza. Necesita el apoyo, la seguridad y la complicidad de su antigua Tata (una espléndida Imperio Argentina que no delata su larga ausencia ante las cámaras cuando rodó el film). También quiere hacer justicia a la memoria de su padre, el general Goicoechea, más distante de Franco de lo que la gente suponía. La verdad es que el enamoramiento primero y el despecho después son los auténticos incentivos para la reivindicación de la historia paterna, pero mal que bien, la campanada se da. Dicho de otra manera, sale a la luz la verdad. Y Elvira.

El lío ha sido salir adelante ante tanta rareza. En primer lugar, ella misma y sus dieciséis años de monja son ya una buena dificultad inicial. Luego está su hermano Alberto, de derechas, con el que se pelea cada dos por tres, ya que éste no está por la labor de descubrir la última verdad del padre (aunque sea a la postre el primero al subir al estrado en la presentación del libro), sino más bien por devolver a Elvira al convento y gozar del patrimonio. La otra rareza se llama Teo, solterón, obseso sexual con fijación por las enfermeras, rodeado de polvo y de recuerdos infantiles, poco dado a la convivencia, al margen de casi todo, escondido en el "zulo" de su niñez. A los tres los crió la Tata, a la que quieren y respetan. Ella los maneja con ternura pero con eficacia. Tiene algo de raiz, de telúrico, este personaje al que sacan del pueblo para arreglar las cosas y que al

pueblo regresará. Estuvo enamorada de su señor, del general, y evidentemente era correspondida. En fin, que en *Tata mía* todo queda en casa. Para la Tata el pasado es un bello recuerdo, los demás arrastran sus traumas. Alberto y Elvira, vamos a entenderlo así se empeñan en no reconciliarse como hermanos que son. Teo no ha salido del pasado ingenuo y poco normal, para él no ha cambiado nada y nada hay que cambiar, porque no se ha enterado de nada, aunque justo es reconocerle que es él quien, apelando a ese pasado y a la vía del sentimentalismo, logra ciertas reconciliaciones temporales, y quien acabe llevándose a Elvira al huerto, que en este caso es la tienda de indios de la niñez, aceptando ella sus propias y absurdas normas de juego.

Borau, en clave de amable y divertida comedia, insiste, con cierto humor socarrón, muy aragonés, en la necesaria avenencia entre hermanos, en las dificultades heredadas del pasado para vivir el presente, en la importancia de reencontrar la verdad sin perder las raíces y agarrándose a ellas. Es un tema español perenne. Prácticamente nos atañe a todos esta fábula de siempre que es *Tata mía*.

Nos encontramos ante otro gran film de José Luis Borau del que no vamos a descubrir, a estas alturas, sus extraordinarias dotes para la narración en imágenes, ni tampoco -digámoslo, puesto que él lo reconoce- sus habituales argucias gumentales para acabar no dando la razón a ninguno de sus personajes. Luis Urbez lo explica en *Cine para leer*. Equipo Reseña. Bilbao, 1986, pág. 289: "Quizás esto último sea así porque Borau es el primer convencido de que todo el mundo hace lo que puede o lo que le dejan, e intenta hacerlo de la forma menos mala que se le ocurre. Aunque la visión no sea demasiado optimista, sí es bastante realista, y, sobre todo, denota un envidiable grado de reconciliación consigo mismo y con la humanidad." (JLLR)

LEO

18.05.2027

Título original: Leo

Producción: Española, 2000 - El Imán - TVE - Vía Digital

Distribución: El Imán

Productor: José Luis Borau

Director: José Luis Borau

Guión: José Luis Borau

Fotografía: Tomás Pladevall

Música: Alvaro de Cárdenas

Diseño de producción: Víctor Molero

Dirección artística: Inés Aparicio

Montaje: José Salcedo

Productores ejecutivos: José Luis Borau, José Luis Garci

Intérpretes: Iciar Bollaín, Valeri Jevinski, Luis Tosar, Rosana

Pastor, Charo Soriano, Javier Batanero, Jorge Bosch, Carlos

Kaniowsky, Carlos Bernal, Encarna Breis, Ruth Salas, Marisa

Paredes (sin acreditar)

Duración: 86 minutos

Idioma: Español



MARGINADOS SOCIALES

Fotogramas de plata a la mejor película española. Goya a la dirección. Premio Especial del Jurado y a la Mejor Música en el Festival de Málaga. Premio Ondas a Javier Batanero. Premio Julio Verne en el Festival de Nantes.

Salva es un honrado vigilante de seguridad que se enamora de Leo, una misteriosa mujer que recoge cartones por la calle. Cuando le pide formalizar la relación, ella le pide a cambio asesinar a Gabo, veterano profesor de artes marciales, al que conoce desde niña.

De nuevo, José Luis Borau dirige una cinta interesante, con excelentes interpretaciones. Destaca el debutante Javier Batanero. El arranque es bastante prometedor en su descripción de personajes de clase humilde.

El film es, ante todo, una violenta historia de amor entre Leo y un vigilante de un polígono industrial, que nos lleva a sumergirnos en un mundo oscuro, lleno de personajes marginados, inmigrantes, talleres ilegales y disminuidos psíquicos que comportan un panorama ciertamente desolador, como telón de fondo de estos amores. Leo tiene un pasado oculto del que no puede desprenderse y cuyo destino le impulsa a un futuro incierto.

El relato es así un cuadro pintado con tremendas pinceladas, pero llenas de una gran profundidad, que hace un análisis perfecto del comportamiento humano de unos personajes, herederos del mejor cine negro de todos los tiempos, que tan sólo tienen la frontera en las controversias y las limitaciones del alma humana.

El perfecto guion, donde nada sobra ni falta en ningún momento, engarza las piezas como las de un reloj y hace progresar la acción sin tener que recurrir a los saltos atrás para explicar el doloroso pasado de los protagonistas, y sin un resquicio de esperanza para ellos.

Leo, no por ser la última y llegar en un

momento de especial atención de los medios al cine nacional, corrió mejor suerte que otros de los títulos de Borau. Su película más “auténtica”, según algunos, **Furtivos** (1975), casi la única vista fuera como “lógica” por parte de un cineasta español (más aún entonces, en que no era difícil conectarla con una parte de **Tristana** y había despertado interés el cine de Saura) quedaba lejísimos y la retahíla de reproches vertidos contra todas las que hizo a continuación había sido imaginativa y habitualmente ventajista.

Para colmo, **Leo** llega después de su film más extraño y uno de los pocos que me parecen realmente fallidos, **Niño Nadie**, un aparente canto de cisne, por su tema y tono, para su periplo, sin que fuese posible atribuir esa vez su fracaso a razones idiomáticas (como las casi se puede decir que invisibles en su versión original o mejor dicho, verdadera, **La Sabina** y **On the line / Río abajo**) o de comprensión de unas intenciones nada “conmemorativas” (**Tata mía** y su muy sui generis celebración del 30 aniversario de la Guerra Civil).

Así las cosas, con **Leo** cae disimuladamente -pese a numerosos premios incongruentes por tardíos, que sólo sirvieron para delatar una ceguera previa- el telón del cine de Borau, sin pompa, en escenarios feos e impersonales -un polígono industrial y alrededores, un gimnasio vetusto, un Madrid a deshoras y de pensiones apuntaladas-, con una historia tan febril como insólita y unos protagonistas al borde de la indignancia, marcados por el pasado.

Poco antes se habían estrenado películas que contextualizan, emparentan y normalizan la existencia de **Leo**, que poca relación tenía con el cine español de su época, salvo lo que pudiera compartir con otros dos films bastante más famosos y recordados, **Carne trémula**, de Pedro Almodóvar, y otro como **La buena estrella**, de Ricardo Franco, otro director aficionado a complicarse la vida y condenado a

no llegar casi nunca donde pretendía en su carrera.

Ni impregnada de “suciedad” poesía, ni propugnando una gastada metáfora social, acompañada de situaciones de *thriller*, ni siendo un diletante Resnais, opciones tentadoras todas ellas y de mejor comercialización que su elección. Borau no se aprovecha de las circunstancias en las que sitúa a **Leo**, como tsm poco en ninguna de sus otras obras, pero pretende algo mucho más realista, como es habitual en su cine, escogiendo, eso sí, “senderos empinados y poco transitados”. El mayor de todos, su sorprendente estructura.

Habrán pocos cineastas a los que les haya preocupado tanto en sus películas el lenguaje cinematográfico y las historias que edifican sobre sus personajes, y que no hayan filmado nunca ni un film metalingüístico, ni uno situado en el pasado. Cuidada con celo cada palabra (nada de bonitas ni de elevadas) e incorporando con precisión cada una de las imágenes que componen la acción de la protagonista, que interpreta Icíar Bollaín, el efecto que provoca en el espectador la visión del film es, curiosamente, de imprevisibilidad, de misterio, retroalimentado de manera constante, pero tal vez no desvelado del todo.

De esta forma, Leo no puede desembocar en otro sitio que no sea en la tragedia, contra la que parece luchar desde muchos flancos, sin gran convencimiento, entregada de antemano a completar un círculo de abuso, desesperanza y miseria.

Icíar Bollaín está en estado de gracia en otro de los grandes papeles de su carrera, seguida del estupendo debutante Javier Batanero y con unos secundarios perfectamente encajados.

José Luis Borau, al final de su carrera, sigue siendo tan incomprendido personalmente como muchas de sus películas. (JLLR)



MIRER
STEFANIA VIGATTI
DE CANTIERE A CANTIERE
100% ITALIANO
100% REALITA'

POUR FAIRE UN FILM IL FAUT ETRE AMOUREUX *

JORE - ELS BOWAL

AVANT-PREMIERE
JEUDI 10 SEPTEMBRE A 20H
EN PRESENCE DU REALISATEUR
EMMANUEL MARRE
LAUD
SALUT
PAR EMMANUEL MARRE
inter

CINE KATORZA DE NANTES



LA CASA DE LA TIERRA

33 CINECLUB UNED OCTUBRE - DICIEMBRE 2026

**JULIÁN
DE LA LLANA
DEL RÍO**

27 OCTUBRE **AÚN SE BENDICEN LOS CAMPOS**

3 DE NOVIEMBRE **LA LOBA PARDIA**

24 DE NOVIEMBRE **LOS CANGREJOS**

24 DE NOVIEMBRE **TACHO**

15 DE DICIEMBRE **QUIÉN VIO LOS TEMPLOS CAER**

NUEVA GENERACIÓN

En la sección Soria de Cine del presente curso, recogemos varios títulos de unos cuantos de los cineastas sorianos, o de origen soriano, de las nuevas generaciones, algunos con ya cierta trayectoria, donde se incluyen también un buen número de mujeres, todos bien preparados y con ideas, que, paso a paso, se van incorporando durante los últimos años a la cinematografía nacional con obras que han pasado por diversos festivales destacados, comprendido, en determinados casos, el Certamen Internacional de Cortos Ciudad de Soria.

VERA HERRERO MERCADER



Licenciada en Periodismo y Filosofía, especialista en Cristianismo Primitivo. Ha trabajado como escritora *freelance*: guiones, contenidos literarios... También es *ghostwriter*: escritora fantasma, que escribe para otros. No le gusta hablar de “escritora negra”, ni tampoco ese nombre. Durante trece años fue representante de Armani en España, pero hace trece que decidió dejar la moda para regresar a sus orígenes y pasiones. Comenzó haciendo un inventario por su cuenta de pequeñas iglesias en peligro de ruina... Una cosa lleva a la otra y terminó descubriendo la asombrosa realidad de pueblos abandonados de Soria. Tres años merodeando por la provincia, concretamente por las Tierras Altas. La historia iba a ser un libro de relatos... de lo que ves, de lo que te van contando, de lo que imaginas... Y decidió llevarlo al cine: “esos pueblos -asegura- tenían que llegar a la posteridad en imágenes” (catálogo del CICC 2019, pág. 113)

CRISTINA ORTEGA BLANCO



Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca, tiene Postgrado en cine documental por la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid y Máster en Investigación Arte y Creación por la Universidad Complutense de Madrid. Esta Soriana se siente muy conectada a su tierra, Berlanga de Duero, donde nació en 1985 y localidad en la que ha rodado su último documental incluido en la selección a concurso del Festival Alcances de Cádiz.

Ortega, es una profesional conectada a la mujer rural. Cree en el cine documental como herramienta de cambio y como arma para transformar la percepción social a través de la imagen. “*Nuestra cámara es el mayor proyectil*”, confiesa.

La documentalista comentó durante una conferencia su personal visión sobre la composición y el lenguaje fotográfico que adquieren sus largos. Formada en este arte, utiliza todos sus conocimientos para fomentar la plasticidad y jugar con el tiempo, así nos explica su proceso de creación.

La cineasta berlanguesa ha dirigido cortometrajes como *Quilombo* (2011), producido por la ONG Contato en Belo Horizonte (Brasil) y seleccionado en varios certámenes brasileños; *El Vitor* (2013), que se proyectó en Cinemística y en la Sala Rekalde de Bilbao; *Como es arriba es abajo* (2015), rodado en Barcelona con Abbas Kiarostami; y *Trouville sur mare* (2017), realizado en el Festival de Cortometrajes Off Courts de Trouville, Kino Cabaret. En 2016 estrenó en la Sección Oficial del Festival Alcances su debut en el largo documental, *Los sonidos de la soledad. La loba parda* es su segundo largometraje documental. La berlanguesa recibió el premio ‘Avelino Hernández’ de la Diputación al mejor guion para jóvenes realizadores.

RUBÉN SECA



De origen soriano, aunque barcelonés, Rubén Seca ha escrito, dirigido y producido más de 15 cortometrajes, algunos de los cuales han tenido buen recorrido por Festivales de todo el mundo, sumando más de 200 selecciones y 20 premios.

Estudió Dirección en la Escuela de Cine de Barcelona (ECIB) y dirigió más de una decena de cortometrajes, entre los que destacan *Solitud* (2017), *Esculpiendo en la memoria* (ganador del Notodofilmfest de 2018), *Reminiscencia* (Premio RTVE Cámara Abierta) o *Mortis causa* (HollyShorts, candidato a los Goya 2024). Seca es productor, director, guionista, director de fotografía y montador en alguno de sus trabajos. Su filmografía cuenta títulos como *Amén* (2019). Y asimismo *Finca Règia*, *El hombre cono* o *Mortis causa*. En 2021 creó Shoji Films, su propia productora de cine independiente, para dar salida a sus proyectos y a propuestas de autores emergentes. Entre 2023 y 2024 participa como operador de cámara en *Historias del buen valle* (José Luis Guerin, 2025), Premio Especial del Jurado en San Sebastián. *Los Cangrejos* (2025) es su primer largometraje documental, y se encuentra terminando la postproducción del segundo, *El proyecto Pisoft*, mientras comienza a desarrollar el cortometraje *El faro*, una adaptación de la novela gráfica de Paco Roca.

En el verano de 2024 preparó el rodaje de *Los cangrejos*, su primer largometraje, que cuenta con cerca de una treintena de locali-

zaciones planificadas en la provincia soriana y un equipo técnico en el que figuran Meritxell Colell en el montaje, Eva Viliño en el sonido y Neil Murphy en la dirección de fotografía. La narración, a través de voz en off, corre a cargo e Ignacio Fornés. La película tiene una duración de 70 minutos “y vocación artística de ir a festivales”. De hecho, el guion y la gestación del proyecto de *Los cangrejos* maduraron en el Mallorca Talent Lab del Atlántida Film Fest y se quedó a un paso de ser seleccionado en la Berlinale Talents-Doc Station. El estreno oficial se hizo en la Seminci de Valladolid de 2025.

El cortometraje *Tacho* (Anastasio Las Heras), rescata la figura de un histórico tratante de ganado de La Rubia. Seca rastrea en la memoria y en la tradición con un trabajo que ha sido premiado en dos festivales y confirma su progresión en el mundo del cine.

PROYECTOS:

Hablan las cámaras, un largometraje sobre el retratista de cineastas Óscar Fernández Orengo.

El faro, cortometraje que adapta la novela gráfica de Paco Roca.

LUCÍA SELVA (LUCÍA ALONSO SANTOS)



Lucía Alonso Santos, nacida en Granada en 1998, estudió cinematografía en la Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC), donde se especializó en Dirección de Fotografía. Le interesan especialmente la artesanía cinematográfica y la creación de nuevos lenguajes y estéticas, que la han llevado a trabajar en fotografía, videoclips, no ficción y videoensayo, atraída por la experimentación con diferentes soportes, la creación digital y la luz. Su videoensayo *In Memoriam* fue seleccionado en Filmadrid (2020) y distribuido por MUBI.

Sus trabajos abordan la relación entre la identidad y el espacio, como pone claramente de manifiesto *Quién vio los templos caer*, su primer largometraje. Actualmente cursa un máster de Creación en la Elías Querejeta Zine Eskola, prepara una nueva película y trabaja en la pieza experimental *Mis manos en tu pelo, pelo*.

Aunque nacida en Granada, Lucía Alonso Santos (Lucía Selva) es de ascendencia soriana por parte de padre y de madre. En su familia figuran Luis Alonso, que fue presidente de la Audiencia Provincial de Soria en los años setenta del siglo pasado; el pintor y videocreador Hugo Alonso Ruiz, y Antonio Ruiz, de la también conocida familia de empresarios y personajes dedicados a la cultura, al arte y a la educación. (JLLR)

AÚN SE BENDICEN LOS CAMPOS

27.10.2026

Título original: Aún se bendicen los campos

Producción: Española, 2019 - Vera Herrero Mercader y Elena Manrique

Dirección: Vera Herrero Mercader

Guion: Vera Herrero Mercader

Fotografía: Paco Belda, Ximo Fernández

Música: Arturo Cardelús

Montaje: Cristina Otero

Intervienen: Habitantes de las Tierras Altas de Soria

Duración: 70 minutos

Género: Documental

Localizaciones: Pueblos de Tierras Altas de Soria



LA SORIA VACÍA... VACIADA

Una visión poética de los muchos pueblos abandonados de las Tierras Altas de Soria; un homenaje al legado y memoria de esta zona por desgracia poco conocida fuera de la provincia y olvidada por casi todos.

El documental se presentó el 25 de octubre de 2019 en la sección Castilla y León en Largo de la Semana Internacional de Cine de Valladolid.

“Dejarlo todo fue la última y penosa opción de los que ya no tenían pan ni escuela para sus hijos, ni nadie que bendijera sus campos... En estos pueblos abandonados siempre te parece ver alguien faenando en los bancales u observándote desde una ventana. Las casas respiran, las grietas silban anunciando un derribo inminente, alguien susurra con un golpe de viento. Casas ‘capsula del tiempo’ con sus muebles, ropa, aperos y recuerdos de familia. Cuesta creerlo pero no queda un alma... ¿o sí? Sí. En estos pueblos abandonados quedan presencias atrapadas en sus casas, aferradas a sus raíces y a su tierra... Y algunas han querido contarnos quiénes fueron en su día y por qué permanecieron allí ancladas.” (Vera Herrero, datos tomados del catálogo Seminci 2019, pág. 226)

La película está ambientada y rodada en la comarca de las Tierras Altas, situada en el norte de la provincia de Soria: *“Es uno de los sitios más puros que quedan en España. A todos nosotros nos ha impactado. Hemos querido homenajear a esta comarca. Estamos perdiendo un patrimonio importante y espero que esto le de visibilidad”,* añadió la directora.

El objetivo de este documental, apunta, es *“abordar la despoblación desde el ángulo humano, un legado de tradiciones y memoria que se perderá si nadie pone remedio. Hacerlo con un enfoque poético, fiel a la emoción de quienes nos han contado cómo era la vida en aquellos lugares hoy abandonados. Rendir homenaje a los valientes que no claudicaron y quedaron al*



frente de sus pueblos. En origen el título era Ya nadie bendice los campos pero con el tiempo lo cambiamos a Aún se bendicen los campos... por todos aquellos que siguen luchando con un esfuerzo encomiable para que no se les olvide del todo”.

Tierras Altas, en el norte de la Soria limítrofe con La Rioja, es el escenario de esta “emocionante visión humana y poética” para la que esta licenciada en Periodismo y Filosofía, especializada en Cristianismo Primitivo, ha elegido como improvisados actores a los últimos habitantes de Fuentebella, Valdenegrillos, Acrijos o Lería.

Son algunos de la treintena de pueblos que durante los últimos años ha visitado Herrero para su estreno como directora de cine, al principio para inventariar iglesias incluidas en la Lista Roja de Hispania Nostra (patrimonio en riesgo inminente de desaparición), más tarde para un libro de relatos y finalmente para este documental.

En vez de optar por una “visión maniquea” de la despoblación, “la tristeza, el horror y el abandono”, la realizadora ha decidido apostar por una visión “más optimista, de esperanza” y ceder el protagonismo a quienes no pudieron o no quisieron marcharse del lugar donde nacieron y encuentran un sentido a sus vidas.

“Del éxodo de los años cincuenta y sesenta hemos hablado mucho, pero muy poco del dolor que sentía el último que se marchaba”, en este caso en Tierras Altas, donde una acelerada reforestación con pi-

nos enterró la trashumancia ganadera en la zona y aceleró el declive demográfico.

Vera Herrero asistió con miedo al principio y luego sorpresa al descubrimiento de una realidad que no sospechaba: pueblos enormes y prácticamente deshabitados con hebras de vida enredadas en algunas casas a través de los últimos renuentes al éxodo.

La fotografía del documental se detiene también en pequeñas “cápsulas del tiempo” como ella denomina a las casas sin moradores pero aún con su ajuar doméstico, loceros, alacenas, camas de hierro, colchones de lana desvenajados, espejos sin azogue, cacharros desportillados, ropa tendida, zapatos momificados y chimeneas con ceniza, todo sin dismantelar como anhelo de regreso.

Aún se bendicen los campos narra de forma poética, como se ha indicado, las vicisitudes y el abandono de los últimos habitantes de lo inhabitable. Es la *opera prima* de la autora que, sin embargo, ha contado, según cito más adelante, con grandes profesionales, algunos de ellos con nominaciones y premios importantes.

La realizadora del largometraje, Vera Herrero Mercader, presentó la película haciendo hincapié su objetivo: “*Es un honor y un sueño. Todo nuestro empeño es dar a conocer las Tierras Altas en Soria, que en sí ya son desconocidas fuera de la región. Este proyecto trata de recuperar de forma poética cómo eran estos pueblos y por qué se vaciaron.*”

Aún se bendicen los campos es un proyecto que ha estado en proceso durante tres años, con bajo presupuesto, aunque ha contado con la ayuda de decenas de voluntarios. Originalmente la obra iba a ser un libro de relatos, pero decidió llevarlo al cine. Es la primera película de Vera Herrero, quién autofinanció en buena parte el largometraje. Una producción pequeña y personal, que ha logrado participar en varios festivales importantes.

Dentro del equipo técnico, se encuentran profesionales reconocidos en la industria española como el director de fotogra-



fía, Paco Belda, quien ha trabajado en numerosas ocasiones con Carlos Saura, o la montadora Cristina Otero Roth, realizadora de *El Bosco*, *El jardín de los sueños* y colaboradora habitual de Javier López Linares.

Prácticamente la mayoría de actores y figurantes son sorianos, vecinos de la zona. Vera Herrero se estrena como directora, guionista y productora en este largometraje documental, que ha coproducido junto con Elena Manrique igualmente de ascendencia soriana.

“*Es un honor poder llevar un pedacito de Soria a Estados Unidos -el documental se ha presentado en el Experimental Forum-. El proyecto está teniendo muy buena acogida en Los Ángeles, me alegro infinitamente de poder dar visibilidad a estas maravillosas tierras y pueblos abandonados de la provincia de Soria; donde, concretamente, realizo un homenaje al legado cultural y al paisaje de las Tierras Altas.*” (Vera Herrero)

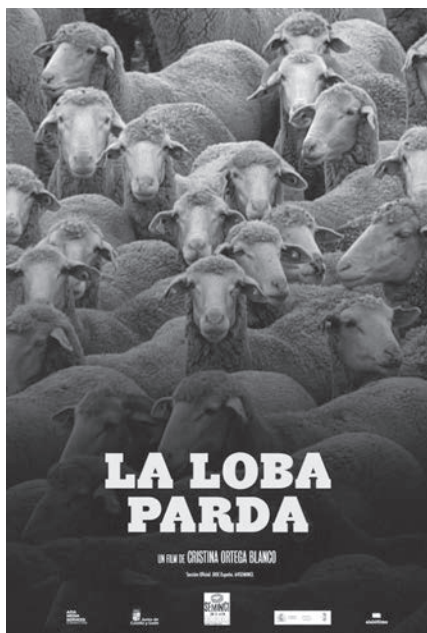
El documental es un auténtico alegato contra la despoblación en clave poética, un homenaje a la memoria y legado de aquellos pueblos abandonados. Donde la mujer tiene un papel importante, tal y como lo tenían aquellas mujeres que quedaban aisladas a cargo del pueblo mientras los hombres se iban a la trashumancia.

Pero -y esto es importante- *Aún bendicen los campos* remite a la esperanza, a algo sin finiquitar. Se trata de una invitación a la esperanza. (JLLR)

LA LOBA PARDA

03.11.2026

Título original: La loba parda
Producción: Azul Media Services, 2019
Productora: Marga Barcoj
Dirección: Cristina Ortega Blanco
Guion: Cristina Ortega Blanco
Fotografía: Cristina Ortega Blanco
Música: Daniel Blanco, Raúl Martínez
Dirección artística: Raquel Hermida
Montaje: Cristina Ortega Blanco
Sonido: José María Baselga
Intervienen: Valentina Ortega Campanario, Virgilio Blanco Huerta, Diego Alfonso Blanco, Casimira Oncala, Ricardo Pérez Navabellida, José María Pérez Navabellida, Basilio Pérez Navabellida
Duración: 70 minutos
Localizaciones: Tierras Altas



Palmarés

2021. Premios Goya: Nominaciones a Mejor Película, Mejor Dirección, Mejor Guion Original, Mejor Fotografía, Mejor Montaje, Mejor Dirección Artística, Mejor Sonido, Mejores Efectos Especiales, Mejor Documental

VIDA TRASHUMANTE

“Recordé que mi abuelo Valentín guardaba los viejos cencerros de su rebaño. A través de su sonido se desempolva la estela del tiempo, la memoria trashumante y la propia vida, que es un camino o un tránsito cinematográfico. La película registra a los últimos pastores trashumantes de las Tierras Altas de Soria. Los hermanos Pérez habitan horizontes milenarios componiendo a su paso la banda sonora del camino. Ecos de romances y leyendas transmitidos alrededor del fuego. De la voz de mi abuelo Virgilio ‘La loba parda’, un viaje por las veredas del recuerdo, un devenir o deriva del camino” (Cristina Ortega Blanco). Datos tomados del catálogo Seminci 2019, pág. 132

El documental, en el que Ortega Blanco ha trabajado durante ocho años y cuyo resultado asegura ser una “anécdota” en comparación con todo el material del que disponía, nace a raíz de un mediometrage previo de la cineasta *–La música de los rebaños–* que narra la relación entre pastor y oveja a través de las onomatopeyas y los cencerros, elemento muy presente también en esta cinta.

Mediante un trashumar de imágenes, *La loba parda* no solo cuenta la labor de los hermanos Pérez, sino que a través de planos fijos va mucho más allá del simple acto del pastoreo. En palabras de su directora *«es una deriva, un camino, una búsqueda cinematográfica a través del olvido»*.

El título *La loba parda* proviene de un romance anónimo castellano del siglo XIV, que el abuelo de la directora recita al principio del largometraje y que *«pretende evocar la sensación alrededor de la hoguera y de la tradición oral»*, según ha afirmado la cineasta.

Durante todo el largometraje, Ortega Blanco utiliza numerosos recursos para reflejar a través de la cinematografía la manera en que se sienten todas aquellas personas que habitan en el campo. La cineasta ha explicado que *«podemos ver una metáfora entre*



la niebla y el camino, que hace referencia a la pérdida y al sentimiento de abandono que tenemos la gente rural».

El trasfondo que deja ver esta cinta es la despoblación de las zonas rurales y el olvido de sus habitantes. «Es algo que llevo viendo desde que nací y que ocurre desde los años 60. El problema es que la solución viene dada desde las ciudades, cuando debería gestionarse entre la gente del pueblo para sacar adelante nuestra tierra» ha opinado la directora sobre esta problemática.

Para la mujer del trashumante -continúa la directora-, «Era una drama vital para ellas y sus hijos, a los que los pastores trashumantes ni veían, en muchos casos, nacer. Yo quise grabar la película a través de mis dos abuelos y su vínculo a la tierra, uno pastor y otro no, pero ambos relacionados con el oficio, y darle la importancia a las mujeres trashumantes que se quedaban en Tierras Altas. Me hubiera gustado hacer una película solo de ellas, pero les resultó tan doloroso, que no se han abierto a hacer un trasnocho. No quieren volver atrás. La señora que sale la grabé hace cinco o seis años. En esta película me di cuenta que el testimonio más potente que tenía era el suyo, que al final es lo que ha marcado la vida de los habitantes de Tierras Altas y de los niños, madres y abuelas. Me parecía interesante hacer una metáfora entre el título 'La loba parda', que ya tiene una connotación muy femenina, y

esta señora. La veo como a esa loba y también me veo del mismo modo a mí misma. No me interesaba introducir al principio el rostro de la mujer para que las piedras y los caminos hablaran y nos evocaran lo que allí había. Sin duda, ellas, las trashumantes solas, dan para hacer otra película porque son la parte más importante en la historia; creaban la vida en los pueblos y esperaban.»

Cristina Ortega habla también en la entrevista de su vida en Madrid, de sus visitas a la provincia y de sus recuerdos de Soria: «Estoy aquí - dice, refiriéndose a la capital- porque no me queda más remedio para trabajar,

pero ojalá pudiera estar en Berlanga. Con 14 años me fui al instituto de El Burgo y a los 16 años me tuve que ir a Soria a la Escuela de Arte. Me quedé interna porque no había autobús para volver al pueblo. Con 18 me fui a Salamanca y después de obtener una beca trabajé en Puerto Rico; y me volví a Soria a trabajar con el patrimonio. Al final, no tenemos una oferta y demanda real para nuestras capacidades y nos tenemos que ir de allí. No es que yo no viva en Soria porque no quiero. La despoblación es una vergüenza absoluta. En cuanto pueda vuelvo a Soria porque no quiero vivir en unos entornos que no me representan. Me he podido pegar temporadas en casa de mis padres en paro, pero al final era condenarme en vida. Hay que trabajar. Cada vez que puedo voy a Soria, cojo setas y hago las típicas meriendas, pero habitar en un pueblo de la provincia en invierno es para entrar casi en depresión y eso que a mí me encanta.»

En suma: A través de los ecos de antiguos romances y leyendas, y de la reconstrucción de una memoria de formas de vida que desaparecen, la directora ofrece un retrato familiar de una España olvidada. (JLLR)



LOS CANGREJOS

24.11.2026

Título original: Los cangrejos
Producción: Española, 2025 - Shoji Films, Piensanlasmanos, Toned Media
Productores: Rubén Seca, Marino García, Toni Espinosa, María Àngels Amorós
Director: Rubén Seca
Guion: Rubén Seca, Eva Pauné
Fotografía: Víctor Blanes Picó, Neil Murphy
Música: Jorge Seca
Montaje: Rubén Seca
Sonido: Maximiliano Martínez
Intervienen: Jorge Seca, Sergio Seca, Victoria Seca, Raúl Seca, María José Romero, Rubén Seca, Soledad Seca, Mariano Cámara
Duración: 64 min.
Idioma: Español
Localizaciones: Las Casas, Soria, Ágreda, Almazán, Duruelo de la Sierra, Fuentetoba, La Rubia, Montenegro de Cameros, Fuentecantos, Chavaler, Covalada, Garay, Fuentes de Magaña, San Leonardo de Yagüe, Abejar, Quintana Redonda



Palmarés

2025. Seminci de Valladolid: Sección Castilla y León en Largo
2025. Atlántida, Mallorca Film Fest: Sección Oficial
2026. Cerdanya Film Festival: Selección Oficial

Filmografía

Rubén Seca
Director

Trabalho (2016) cm.
Los cangrejos (2025)
Tacho (2026) cm.

RECORDAR...

La intersección entre la memoria nacional y la familiar se muestra en este documental que surge de un descubrimiento que realiza el cineasta tras la muerte de su abuelo: un cuaderno con las memorias de su bisabuelo Eloy, aprisionado en Soria durante la Guerra Civil por formar parte de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT).

Al narrar el drama de su bisabuelo, Seca, que sigue en buena parte las líneas cinematográficas de su maestro, José Luis Guerin, muestra en el film cómo estuvo internado en el campo de concentración de la ermita de Santa Bárbara, castigado después a tres años de trabajos forzados en Ágreda y, posteriormente, sumido en el ostracismo laboral.

Como consecuencia de todo ello, describe a su abuelo y tía-abuela, todavía unos niños, que se veían obligados a bajar al Duero a pescar cangrejos para venderlos junto al Mercado y sacar un dinero con el que subsistir.

Siguiendo las huellas de su camino revolucionario, *Los Cangrejos* es un ejercicio de reconstrucción a partir de las voces silenciadas en una región que, aunque lejos del frente de batalla, lleva consigo la herida del olvido y el eco de la represión. (Fuente: Seminci 2025)

"Se trata de una película personal alrededor de la memoria de mi familia durante la Guerra Civil en Soria -afirma el propio Rubén Seca-, y que dialoga en paralelo con la memoria histórica de la provincia. Sé que en el imaginario colectivo está muy anclada la idea de que ya se ha hablado mucho de la Guerra Civil, pero a mi parecer falta todavía mucho por visibilizar. En Soria, por ejemplo, no hubo conflicto armado como tal, sino solamente la represión de unos sobre otros, y esto transforma totalmente también la visión de nuestro conflicto histórico. Porque para que haya guerra civil, tiene que haber dos bandos, pero allí no fue así."

Y continúa: *“La intención principal de la película, es la de filmar los espacios donde sucedieron los distintos acontecimientos históricos en el presente, en su estado actual, y representar algunos sucesos a través de mis propios familiares y otros elementos. Porque lo que sucedió en aquella época, puede suceder de nuevo, y es importante tenerlo presente, especialmente en los tiempos que corren. Mostrar los espacios en su estado actual, mientras se narran los sucesos históricos del pasado, genera esta sensación de realismo inmediato, y de conectar lo que parece lejano con el puro presente.”*

Para concluir, *“se trata en cualquier caso de una película documental poética y contemplativa, que a través de la narración va construyendo los distintos relatos, a un ritmo pausado, sin prisas. Y que a mí, a nivel personal, me ha ayudado a conectar con el pasado de mi familia. Y a descubrir que el pasado familiar es el hilo invisible que teje nuestra identidad. Pero se trata de una historia particular que termina volviéndose universal, y es por ello que cualquier persona puede conectar con la película.”*

Los Cangrejos se plantea como una “intersección entre la memoria nacional y la familiar”. A través de la investigación del director y la reconstrucción de los escenarios donde su bisabuelo fue represaliado, el documental explora el silencio que rodea la represión franquista en zonas alejadas del frente de batalla, como gran parte de la región soriana.

El título de la película remite a una metáfora personal: la familia del director recibió ese sobrenombre por la costumbre de pescar cangrejos de río para subsistir durante la posguerra; más tarde, la introducción de una especie de cangrejo invasor en los ríos simboliza la desaparición del sustento de esos años.

Los Cangrejos es un homenaje a los suyos, surgiendo cuando Rubén Seca encuentra en un altílo en casa de su falle-



cido abuelo Donato un cuaderno con las memorias de su bisabuelo Eloy. La impresión dejada por su lectura y la estupefacción por el desconocimiento de la existencia de esas notas de Eloy (narrando sus amargos episodios en la Guerra del Rif, la Guerra Civil y penurias de la posguerra), se convierte en la obsesión de su biznieto. *“Y así surge este trabajo con poso personal, pero que despierta una cercana confluencia con otras muchas familias que*

sufrieron algo similar, como la mía, alcanzando también una ramificación nacional sobre la memoria histórica en relación a la Guerra Civil en España. Producido en gran parte por Shoji Films (la productora del director), Piensan las manos y Toned Media, con guion del propio director y Eva Pauné, sale a la luz un producto que se empezó a rodar en 2019 y que tardaría casi cinco años en culminarse.” (Estrella Millán Sanjuan) (JLLR)



TACHO

24.11.2026

Título original: Tacho

Producción: Española, 2026 - Shoji Films - Piensan las Manos

Productores: Rubén Seca, Marino García, Víctor Blanes Picó

Director: Rubén Seca

Guión: Rubén Seca

Fotografía: Víctor Blanes Picó

Música: Jorge Seca

Montaje: Víctor Bañeras Heredia

Sonido: Maximiliano Martínez

Intervienen: Rosario del Río García, Anastasio Las Heras

Heras, Alfonso Las Heras del Río, Cayo Las Heras del Río,

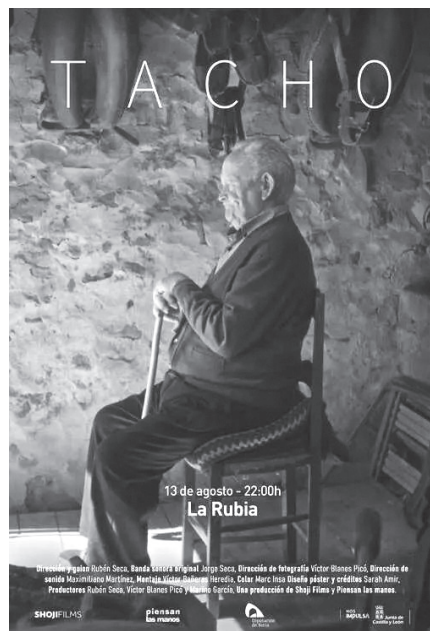
Marta Las Heras Antón, Leonardo Las Heras Las Heras

Créditos y poster: Sarah Amir

Género: Documental

Duración: 20 minutos

Idioma: Español



Palmarés

2026. Festival Ruréfílos: Mejor Cortometraje Documental

2026. Festival de Cine Rural de Astorga: Mejor Corto Documental

Filmografía

Rubén Seca
Director

Trabalho (2016) cm.
Los cangrejos (2025)
Tacho (2026) cm.

GANADERÍA Y TRASHUMANCIA

Tacho (90 años) es uno de los últimos tratantes de animales vivos en la provincia de Soria. A través de él y sus descendientes, hacemos un pequeño viaje en la memoria de un oficio en desaparición, en paralelo a presenciar el traspaso generacional en la ganadería en la familia.

El documental de Rubén Seca se presentó en la localidad de La Rubia el 13 de agosto. Es el pueblo donde residen los protagonistas de tan singular historia. Se trata de una entidad menor perteneciente al municipio de Los Villares, situada en la comarca del Campo de Gómara, entre las sierras de San Miguel y el cerro de San Juan.

La película rinde homenaje a Anastasio Las Heras, conocido popularmente como Tacho, uno de los últimos tratantes de ganado vivos de la provincia de Soria. un hombre que ha dedicado toda su vida al cuidado de los animales y a la defensa de unos valores que forman parte del patrimonio cultural soriano.

El cortometraje, financiado por la Diputación Provincial de Soria, comparte una historia profundamente ligada a la identidad y a la memoria colectiva del medio rural.

Con una duración de 20 minutos, *Tacho* ofrece un retrato íntimo de Anastasio Las Heras, un hombre de 90 años que representa una forma de entender la vida basada en el trabajo, el respeto a los animales y el arraigo a la tierra. A través de su testimonio, el documental recupera la memoria de un oficio en peligro de desaparición: el de los tratantes de ganado.

La historia surgió de manera inesperada durante el rodaje del largometraje *Los Cangrejos*, una producción en la que también colaboró la Diputación de Soria. Rubén Seca buscaba un burro para una de las secuencias cuando alguien le recomendó que hablara con Tacho. El encuentro fue decisivo. El director quedó fascinado por las historias, la sabiduría y la honestidad del veterano ganadero y descubrió, además, los vínculos históricos existentes entre ambas familias.



A pesar de haber nacido en Barcelona, el cineasta mantiene una estrecha relación con la provincia de Soria, donde residen parte de sus familiares. Precisamente, las conversaciones mantenidas con Anastasio despertaron su interés por profundizar en una forma de vida estrechamente vinculada a la historia del medio rural soriano.

Más allá de la recuperación de un oficio tradicional, el documental pone el foco en la transmisión generacional. La obra contrapone los recuerdos de Tacho con la realidad actual de sus descendientes, que continúan vinculados a la ganadería familiar a través de sus hijos, Alfonso y Cayo; de su nieta, Marta; y de su bisnieto, Leonardo.

La película también reivindica el papel desempeñado por las mujeres en el ámbito rural, especialmente durante la época de la trashumancia y las ferias ganaderas. En este sentido, el documental dedica un emotivo homenaje a Rosario, esposa de Anastasio, y a todas aquellas mujeres que sostuvieron el trabajo familiar mientras los hombres permanecían fuera de casa.

Uno de los aspectos más llamativos del relato es la capacidad de adaptación de una actividad tradicional a los nuevos tiempos. Según explica Alfonso, la última venta realizada por Tacho tuvo lugar en diciembre de 2023 gracias al uso de nuevas tecnologías y a la comercialización digital del ganado, una muestra de cómo la tradición y la innovación pueden convivir.

La producción ha contado con la colaboración del Archivo Histórico Provincial, que ha cedido material fotográfico y audiovisual relacionado con las antiguas ferias ganaderas de Almazán y Berlanga, la trashumancia y la celebración de La Saca.

El proyecto ha sido ampliamente elogiado en el circuito de cine independiente, ganando diversos galardones. Los comentarios de los críticos destacan la sensibilidad con la que Rubén Seca retrata la transición de la



ganadería tradicional a las nuevas tecnologías. En el documental se muestra cómo el propio hijo de Tacho (Alfonso) adaptó el negocio para publicar fotos de los animales y gestionar ventas por internet cuando las ferias tradicionales empezaron a desaparecer.

La Diputación Provincial de Soria mantiene una línea de apoyo a este tipo de iniciativas cinematográficas con el objetivo de respaldar a los creadores sorianos o vinculados a la provincia y, al mismo tiempo, contribuir a la conservación y difusión del patrimonio cultural inmaterial. Desde el Departamento de Cultura se trabaja en la documentación antropológica de las fiestas populares más representativas del territorio y en la producción de obras documentales que permitan preservar personajes, oficios y saberes tradicionales ligados a la historia y a los modos de vida del mundo rural.

Tacho fue el primer proyecto impulsado dentro de esta línea de trabajo y, durante este año 2026, la institución provincial ha promovido un nuevo documental dirigido por la cineasta soriana Cristina Ortega sobre la última trashumancia de los hermanos Pérez, de Navabellida. Igualmente, ha apoyado el rodaje en el palacio de Quintana Redonda de la película de Fernando Franco *Anochece, los últimos días con vida de Federico García Lorca* y ha realizado, con motivo del Día de la Provincia, el promocional de cinco minutos *Nuestras señas de identidad*, realizado por Javi Lozano, con el fin de presentarlo en FITUR. (JLLR)



QUIÉN VIO LOS TEMPLOS CAER

15.12.2026

Título original: Quien vio los templos caer

Producción: Española, 2025 - 59 En Conserva, S.L. - Mubox Studio, S.L.

Distribución: Mubox.Studio - Les Films de la Resistance, S.L.U.

Productores: Irene M. Borrego, Daniel Peña, Alejandro González Clemente

Directora: Lucía Selva

Guión: Lucía Selva, Joan López Alonso

Fotografía: Jan Haase

Música: Shelly.sntk Martí Valverde

Dirección artística: Gloria Ribas Rubert

Montaje: Lucía Selva, Alicia Tapounet

Dirección de de producción: Guillem Mula

Productores ejecutivos: Mariangela Mondolo Burghard, Guillem Mula

Narrador: Curro Albaicín

Intervienen: Luis Alonso, Manolo Marín, Mercedes Caballero,

Inmaculada Santos, Mamen Burruezo, Ana Martín, Ángela

González, Luis Jiménez, Augusto Chattah, Silvia Sánchez,

Javier Sánchez, Silvia Martín, María del Mar del Río

Género: Documental - Ficción

Formato: DCP

Duración: 72 minutos

Idioma: Español



Palmarés

2025. Festival de Sevilla

2025. Festival Internacional de Cinema de Pontevedra

2025. Semana de Cine de Córdoba

2025. Shanghai International Film Festival

2025. Festival du Nouveau Cinéma de Montréal

2025. Festival Internacional de Cine Documental de Copenhague: Mención Especial del Jurado

2025. Festival Internacional de Cine y Cultura entrelazada de Madrid: Premio a la Mejor Película

2026. DOCS Barcelona

2026. Festival Internacional Guadix Iriscente

2026. Pólvora Festival de Costa Rica. Fiesta de Cine e Ideas

2026. Premios Feroz: Preselección

2026. Premio ASECAN: Nominación al Premio a la Mejor Dirección Novel a Lucía Selva

MEMORIA HISTÓRICA Y URBANISMO

Lucía Selva debuta en el largometraje con un retrato de Granada donde convergen distintos tiempos; una búsqueda a través del deambular por las calles que desdibuja la frontera entre el mito y la realidad. Tras su estreno mundial en el festival CPH:DOX, el filme fue reconocido con una mención especial del jurado en la sección NEXT:WAVE.

Después de recorrer festivales internacionales como los de Shanghai, Nouveau Cinéma de Montréal, Rizoma o el CPH:DOX y el Festival de Sevilla, donde obtuvo varios premios, el preestreno fue en su ciudad, Granada, antes de su exhibición a nivel nacional.

Desde hace dos siglos, Chorrojumo deambula en silencio por las calles de Granada. El que un día fue el “Rey de los Jitanos” espera bajo el sol alguna moneda. El limbo en el que habita es interrumpido por la llegada de Anas, un joven marroquí en busca de la casa de sus antepasados, los últimos moriscos expulsados de Granada, de la que sólo conserva una antigua llave. Juntos inician una búsqueda por las ruinas de una ciudad en transformación.

El primer largometraje de Lucía Selva es una combinación de documental y ficción que habla sobre lo que pasa en la actualidad en la parte histórica de las ciudades...

Partiendo del antiguo relato popular que dice que cuando la mano tallada del arco de la Puerta de la Justicia de la Alhambra toque la llave que hay en su interior la ciudad desaparecerá, la joven directora fragua su propio mito fundacional: una película sobre un lugar que ha olvidado su pasado. Es precisamente gracias a esa intimidad peculiar con la que se cuentan las leyendas que el primer largometraje dirigido por Lucía Selva logra romper las barreras entre la realidad y la ficción, el tiempo y el sueño.

En medio de la crisis de la vivienda y del auge imparable del turismo masivo, la cineasta invita a pensar sobre ese apoderamiento foráneo que lo devora todo, y lo hace recuperando la figura de un personaje tan



arraigado al folklore granadino como lo es Chorrojumo, considerado el rey de los gitanos del Sacromonte (la culpa de su inmortalidad la tiene principalmente el pintor Mariano Fortuny, que atrapó a Chorrojumo en un lienzo con un traje de gitano goyesco). Su presencia encarna la magia de Granada, capaz de hacer colisionar tiempos de manera continua, y su papel histórico como primer guía turístico de la ciudad permite narrar el devenir de la historia que se inauguró con este personaje y que llega a nuestros días de manera feroz.

Con una puesta en escena que funde lo real y lo onírico y un paisaje sonoro envolvente, la película recorre el pasado, el presente y los futuros posibles de una ciudad amenazada por la desaparición de sus espacios y de sus formas de vida.

Selva filma un réquiem por la vieja Granada, una «missa solemnis» por los mitos y símbolos que han formado la identidad de la ciudad que perdiera Boabdil el Chico y que progresivamente se van diluyendo en la posmodernidad, en la globalización que homogeneiza las urbes y desdibuja la historia



que las conforma. *“Muy sagazmente, la cineasta inserta un plano general donde se nos muestra una inmobiliaria que anuncia apartamentos de lujo dentro de las cuevas del Sacromonte, histórico hogar de la etnia gitana más paupérrima desde el siglo XVI, evidenciando así la subversión cultural e histórica que la globalización perpetra en las ciudades —con el favor de sus dirigentes— en pos del más salvaje capitalismo... Lucía Selva parece querer pertenecer, pues, al grupo formado por Xacio Baño, Lois Patiño o el primer Óliver Laxe, cuyas narraciones superpuestas conviven con el contexto narrado, uniendo en simbiosis mutualista la ficción y el documental, hibridando géneros y fundiendo la falsa segregación categórica entre estos.”* (Mario Peña Pérez, redactor de crítica cinematográfica en *Cine maldito* y *Cinemagavia*)

Quien vio los templos caer no puede ser mejor carta de presentación para una Lucía Selva que irrumpe en el panorama audiovisual con personalidad propia sin renegar de su acento. Este largometraje es la prueba fehaciente de que un Trabajo de Fin de Grado puede dar para algo más. En la cinta de Selva, como queda dicho, realidad y leyenda se dan la mano como algo inevitable, rindiendo el guion ante la propia naturaleza de la verdadera protagonista de la trama: Granada, ciudad donde “historia” se puede entender en todas sus acepciones.

“El halo de misticismo que impregna el guion se ve subrayado por una fotografía magistralmente mimada, que resalta las luces y las sombras de una ciudad que olvida cómo quererse a sí misma.” (Ángela Pérez Torres)

Quien vio los templos caer es una sensible obra cinematográfica que explora las transformaciones urbanas, la memoria histórica y la identidad en la ciudad de Granada. Documento transferible a otras muchas poblaciones y de una enorme actualidad en nuestro país y en otros muchos de la Unión Europea. (JLLR)

NO IMPORTA EL DESTINO SOLO EL VIAJE

EL CAMINO

33 AÑOS DE PROYECCIONES, 33 AÑOS DE CINE

ÁNGEL
GARCÍA
ROMERO

JOSÉ MARÍA
ARROYO
OLIVEROS

JULIÁN
DE LA LLANA
DEL RÍO

ROBERTO
GONZÁLEZ
MIGUEL

SONIA
ALMOGUERA
GARCÍA-PARRADO





741

**PANTALLA
GRANDE**

**1994
— 2027**

1994 - 1995

RESERVOIR DOGS (USA)	Quentin Tarantino
CIUDADANO BOB ROBERTS (USA)	Tim Robbins
ESTÁN VIVOS (USA)	John Carpenter
THE BAD LIEUTENANT (USA)	Abel Ferrara
VIDAS CRUZADAS (USA)	Robert Altman
HALFAQUINE (Túnez)	Ferid Boughedir
UN ÁNGEL EN MI MESA (Nueva Zelanda)	Jane Campion
PRINCIPIO Y FIN (México)	Arturo Ripstein
LA ESTRATEGIA DEL CARACOL (Colombia)	Sergio Cabrera
LA LINTERNA ROJA (China - Taiwan - Hong-Kong)	Zhang Yimou
EL BANQUETE DE BODA (Taiwan)	Ang Lee
ADIÓS A MI CONCUBINA (China)	Chen Kaige
EL VALLE DE ABRAHAM (Portugal)	Manoel de Oliveira
PAISAJE EN LA NIEBLA (Grecia - Francia - Italia)	Theo Angelopoulos
LA VOZ DE SU AMO (Italia)	Daniele Luchetti
LAS NOCHES SALVAJES (Francia)	Cyril Collard
UN CORAZÓN EN INVIERNO (Francia)	Claude Sautet

1995 - 1996

BEFORE THE RAIN (Gran Bretaña - Francia - Macedonia)	Milcho Manchevski
CARO DIARIO (Italia)	Nanni Moretti
JUSTINO, UN ASESINO DE LA TERCERA EDAD (España)	Luis Guridi y Santiago Aguilar
TASIO (España)	Montxo Armendáriz
27 HORAS (España)	Montxo Armendáriz
LAS CARTAS DE ALOU (España)	Montxo Armendáriz
QUEMADO POR EL SOL (Rusia - Francia)	Nikita Mikhalkov
LAMERICA (Italia - Francia)	Gianni Amelio
RIFF-RAFF (Gran Bretaña)	Ken Loach
LLOVIENDO PIEDRAS (Gran Bretaña)	Ken Loach
LADYBIRD, LADYBIRD (Gran Bretaña)	Ken Loach
TIERRA Y LIBERTAD (Gran Bretaña - Alemania - España)	Ken Loach
COMER, BEBER, AMAR (Taiwan)	Ang Lee
¡VIVIR! (China)	Zhang Yimou
GUERREROS DE ANTAÑO (Nueva Zelanda)	Lee Tamahori
ÁGUILAS NO CAZAN MOSCAS (Colombia)	Sergio Cabrera
CRONOS (México)	Guillermo del Toro
LA REINA DE LA NOCHE (México)	Arturo Ripstein
LA INCREÍBLE VERDAD (USA)	Hal Hartley
EN BUSCA DE BOBBY FISCHER (USA)	Steven Zaillian
FRESH (USA)	Boaz Yakin

1996 - 1997

SMOKE	Wayne Wang
(USA)	
BLUE IN THE FACE	Wayne Wang y Paul Auster
(USA)	
SOSPECHOSOS HABITUALES	Bryan Singer
(USA)	
EL FACTOR SORPRESA	George Huang
(USA)	
EL AÑO DE LAS LUCES	Fernando Trueba
(España)	
EL SUEÑO DEL MONO LOCO	Fernando Trueba
(España)	
ED WOOD	Tim Burton
(USA)	
CIUDADANO X	Chris Gerolmo
(USA)	
EL PUEBLO DE LOS MALDITOS	John Carpenter
(USA)	
LA CIUDAD DE LOS NIÑOS PERDIDOS	Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro
(Francia - España)	
COSAS QUE NUNCA TE DIJE	Isabel Coixet
(España - USA)	
VACAS	Julio Medem
(España)	
LA ARDILLA ROJA	Julio Medem
(España)	
TIERRA	Julio Medem
(España)	
LA JOYA DE SHANGHAI	Zhang Yimou
(China - Francia)	
CYCLO	Tran Anh Hung
(Vietnam - Francia)	
EL CALLEJÓN DE LOS MILAGROS	Jorge Fons
(México)	
LA LOCURA DEL REY JORGE	Nicholas Hytner
(Gran Bretaña)	
EN LO MÁS CRUDO DEL CRUDO INVIERNO	Kenneth Branagh
(Gran Bretaña)	
LA CAJA	Manoel de Oliveira
(Portugal - Francia)	
NELLY Y EL SR ARNAUD	Claude Sautet
(Francia - Italia - Alemania)	
CUENTO DE VERANO	Eric Rohmer
(Francia)	
ANTONIA	Marleen Gorris
(Holanda)	

1997 - 1998

EL PACIENTE INGLÉS	Anthony Minghella
(Gran Bretaña)	
GET ON THE BUS	Spike Lee
(USA)	
TODOS DICEN I LOVE YOU	Woody Allen
(USA)	
EL FUNERAL	Abel Ferrara
(USA)	
LOS HERMANOS McMULLEN	Edward Burns
(USA)	
BEAUTIFUL GIRLS	Ted Demme
(USA)	
CARRETERA PERDIDA	David Lynch
(USA)	
CRASH	David Cronenberg
(Canadá)	
LOOKING FOR RICHARD	Al Pacino
(USA)	
ROMPIENDO LAS OLAS	Lars Von Trier
(Europa)	
LA CANCIÓN DE CARLA	Ken Loach
(Gran Bretaña - España - Alemania)	
EL ÚLTIMO VIAJE DE ROBERT RYLANDS	Gracia Querejeta
(España)	
FAMILIA	Fernando León de Aranoa
(España)	
ASALTAR LOS CIELOS	José Luis López-Linares y Javier Ríoyo
(España)	
PROFUNDO CARMESÍ	Arturo Ripstein
(México - Francia - España)	
UN VERANO EN LA GOULETTE	Férid Boughedir
(Túnez - Francia - Bélgica)	
RIDICULE	Patrice Leconte
(Francia)	
CAPITÁN CONAN	Bertrand Tavernier
(Francia)	
LA TREGUA	Francesco Rosi
(Italia - Alemania - Francia)	
SOSTIENE PEREIRA	Roberto Faenza
(Italia - Francia - Portugal)	
EL PRISIONERO DE LAS MONTAÑAS	Sergei Bodrov
(Rusia - Kazajistán)	
LA MIRADA DE ULISES	Theo Angelopoulos
(Grecia - Francia - Alemania - Gran Bretaña)	
KOLYA	Jan Sverak
(República Checa)	
HAMLET	Kenneth Branagh
(Gran Bretaña)	

1998 - 1999

AMISTAD Steven Spielberg
(USA)

PERSIGUIENDO A AMY Kevin Smith
(USA)

EL DULCE PORVENIR Atom Egoyan
(Canadá)

MOTHER NIGHT Keith Gordon
(USA)

PERDICIÓN Billy Wilder
(USA)

BIENVENIDOS A LA CASA DE MUÑECAS Todd Solondz
(USA)

BOOGIE NIGHTS Paul Thomas Anderson
(USA)

LA CORTINA DE HUMO Barry Levinson
(USA)

HOMBRES ARMADOS John Sayles
(USA)

LAURA Otto Preminger
(USA)

LA PRIMERA NOCHE DE MI VIDA Miguel Albaladejo
(España)

LA CAJA CHINA Wayne Wang
(USA - Francia - Japón)

MOEBIUS Gustavo Mosquera R
(Argentina)

FREAKS (LA PARADA DE LOS MONSTRUOS) Tod Browning
(USA)

LOS SILENCIOS DEL PALACIO Moufida Tlatli
(Túnez - Francia)

FUEGO Deepha Mehta
(Canadá)

MARIUS Y JEANNETTE Robert Guédiguian
(Francia)

EL INVITADO DE INVIERNO Alan Rickman
(Gran Bretaña)

HAMAM: EL BAÑO TURCO Ferzan Özpetek
(Italia - Turquía - España)

LOLITA Stanley Kubrick
(USA)

JERUSALÉN Bille August
(Suecia)

EL ESPEJO Yafar Panahi
(Irán)

VOR (EL LADRÓN) Pável Chujrai
(Rusia)

TOCANDO EL VIENTO Mark Herman
(Gran Bretaña)

1999 - 2000

ELIZABETH Shekhar Kapur
(Reino Unido)

DE TODO CORAZÓN Robert Guédiguian
(Francia)

AMERICAN HISTORY X Tony Kaye
(USA)

EL DOCTOR FRANKENSTEIN James Whale
(USA)

EL ESPÍRITU DE LA COLMENA Víctor Erice
(España)

LA NOVIA DE FRANKENSTEIN James Whale
(USA)

DIOSES Y MONSTRUOS Bill Condon
(USA)

SAÏD Lorenzo Soler
(España)

AFLICCIÓN Paul Schrader
(USA)

CUENTO DE OTOÑO Eric Rohmer
(Francia)

PSICOSIS Alfred Hitchcock
(USA)

LÁGRIMAS NEGRAS Ricardo Franco y Fernando Bauluz
(España)

BULWORTH Warren Beatty
(USA)

CARÁCTER Mike Van Diem
(Holanda)

SOLAS Benito Zambrano
(España)

HAPPINESS Todd Solondz
(USA)

LA VIDA SOÑADA DE LOS ÁNGELES Erick Zonca
(Francia)

Z Costa-Gavras
(Francia - Argelia)

EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA Arturo Ripstein
(México - España)

UN PLAN SENCILLO Sam Raimi
(USA)

MAMÁ ES BOBA Santiago Lorenzo
(España)

SUNSET BOULEVARD (EL CREPÚSCULO DE LOS DIOSES) Billy Wilder
(USA)

EL GENERAL John Boorman
(Reino Unido)

LA VIDA ES SILBAR Fernando Pérez
(Cuba - España)

2000 - 2001

MAGNOLIA	Paul Thomas Anderson
(USA)	
HOY EMPIEZA TODO	Bertrand Tavernier
(Francia)	
ACORDES Y DESACUERDOS	Woody Allen
(USA)	
ATAQUE VERBAL	Miguel Albaladejo
(España)	
LOS ÚLTIMOS DÍAS	James Moll
(USA)	
LA DUCHA	Zhang Yang
(China)	
TO BE OR NOT TO BE (SER O NO SER)	Ernst Lubitsch
(USA)	
ASFALTO	Daniel Calparsoro
(España)	
EXISTENZ	David Cronenberg
(Canadá)	
FAHRENHEIT 451	François Truffaut
(Reino Unido)	
P ("PI", FE EN EL CAOS)	Darren Aronofsky
(USA)	
BOYS DON'T CRY	Kimberly Peirce
(USA)	
MARTA Y ALREDEDORES	Nacho Pérez de la Paz y Jesús Ruiz
(España)	
EL TREN DE LA VIDA	Radu Mihaileanu
(Francia - Bélgica - Holanda)	
TRABAJOS DE AMOR PERDIDOS	Kenneth Branagh
(Reino Unido)	
GARAJE OLIMPO (DESAPARECIDOS)	Marco Bechis
(Argentina - Francia - Italia)	
UNA HISTORIA VERDADERA	David Lynch
(USA)	
LA ETERNIDAD Y UN DÍA	Theo Angelopoulos
(Grecia - Francia - Italia)	
SOBREVIVIRÉ	Alfonso Albacete y David Menkes
(España)	
EL DESTINO	Youssef Chahine
(Egipto)	
ASÍ REÍAN	Gianni Amelio
(Italia)	
RKO 281	Benjamin Ross
(USA)	
EL VERANO DE KIKUJIRO	Takeshi Kitano
(Japón)	

2001 - 2002

EL OTRO BARRIO	Salvador García Ruiz
(España)	
MEMENTO	Christopher Nolan
(USA)	
GOYA EN BURDEOS	Carlos Saura
(España - Italia)	
SANGRE FÁCIL	Joel Coen
(USA)	
LA ESPALDA DEL MUNDO	Javier Corcuera
(España)	
LEO	José Luis Borau
(España)	
BAILAR EN LA OSCURIDAD	Lars Von Trier
(Dinamarca - Suecia)	
PARA TODOS LOS GUSTOS	Agnès Jaoui
(Francia)	
LAS RAZONES DE MIS AMIGOS	Gerardo Herrero
(España)	
EL CIELO ABIERTO	Miguel Albaladejo
(España)	
LA SOMBRA DEL VAMPIRO	E. Elias Merhige
(USA)	
ASESINATO EN FEBRERO	Eterio Ortega Santillana
(España)	
GRACIAS POR EL CHOCOLATE	Claude Chabrol
(Francia - Suiza)	
ABAJO EL TELÓN	Tim Robbins
(USA)	
EL CÍRCULO	Jafar Panahi
(Irán - Italia - Suiza)	
¡QUIERO SER FAMOSA!	Dominique Deruddere
(Bélgica - Alemania - Francia)	
LOLA, VENDA CÁ	Lorenzo Soler
(España)	
ALI ZAOUA, PRÍNCIPE DE CASABLANCA	Nabil Ayouch
(Marruecos - Francia - Bélgica)	
EXTRANJEROS DE SÍ MISMOS	José Luis López-Linares y Javier Ríoyo
(España)	
STATE AND MAIN	David Mamet
(USA)	
CAPITANES DE ABRIL	María de Medeiros
(Portugal - España - Francia - Italia)	
PAN Y ROSAS	Ken Loach
(Reino Unido - España - Alemania)	
TINTA ROJA	Francisco Lombardi
(Perú - España)	

2002 - 2003

EN CONSTRUCCIÓN José Luis Guerín
(España)

LA MALDICIÓN DEL ESCORPION DE JADE Woody Allen
(USA)

VIDOCQ Pitof
(Francia)

EN LA CIUDAD SIN LÍMITES Antonio Hernández
(España)

EL HOMBRE QUE NUNCA ESTUVO ALLÍ Joel Coen
(USA)

LOS NIÑOS DE RUSIA Jaime Camino
(España)

TANGUY: ¿QUÉ HACEMOS CON EL NIÑO? Etienne Chatiliez
(Francia)

DONNIE DARKO Richard Kelly
(USA)

LA CUADRILLA Ken Loach
(Reino Unido - Alemania - España)

ATANDO CABOS Lasse Hallström
(USA)

RENCOR Miguel Albaladejo
(España)

NUNCA OCURRE LO QUE UNO ESPERA Mans Herngren y Hannes Holm
(Suecia)

SESSION 9 Brad Anderson
(USA)

EL SUEÑO DEL CAIMÁN Beto Gómez
(México - España)

EL VOTO ES SECRETO Babak Payami
(Irán)

LEJOS André Techiné
(Francia - España)

XIU XIU Joan Chen
(China)

UN MAL DÍA LO TIENE CUAQUIERA Artus de Penguern
(Francia)

LA GUERRILLA DE LA MEMORIA Javier Corcuera
(España)

IRIS Richard Eyre
(Reino Unido)

DELICIOSA MARTHA Sandra Nettelbeck
(Alemania - Austria - Italia - Suiza)

VETE A SABER Jacques Rivette
(Francia)

COSAS QUE DIRÍA CON SÓLO MIRARLA Rodrigo García
(USA)

2003 - 2004

GANGS OF NEW YORK Martin Scorsese
(USA)

LA BODA DEL MONZON Mira Nair
(India - USA - Francia - Italia)

SPIDER David Cronenberg
(Canadá - Reino Unido)

AMÉN Costa-Gavras
(Francia - Alemania)

CIUDAD DE DIOS Fernando Meirelles
(Brasil - Francia - USA)

ADAPTATION (EL LADRÓN DE ORQUÍDEAS) Spike Jonze
(USA)

EL HOMBRE DEL TREN Patrice Leconte
(Francia - Alemania - Reino Unido)

BOWLING FOR COLUMBINE Michael Moore
(USA)

HISTORIAS MÍNIMAS Carlos Sorín
(Argentina - España)

EL AMERICANO IMPASIBLE Phillip Noyce
(USA)

EN UN LUGAR DE ÁFRICA Caroline Link
(Alemania)

DOMINGO SANGRIENTO Paul Greengrass
(Reino Unido - Irlanda)

DARK WATER Hideo Nakata
(Japón)

APOCALYPSE NOW REDUX Francis Ford Coppola
(USA)

HERENCIA Paula Hernández
(Argentina)

LA ÚLTIMA NOCHE Spike Lee
(USA)

LAS HORAS DEL DÍA Jaime Rosales
(España)

FELICES DIECISÉIS Ken Loach
(Reino Unido - Alemania - España)

COMANDANTE Oliver Stone
(España)

LAS MUJERES DE VERDAD TIENEN CURVAS Patrícia Cardoso
(USA)

EL MATRIMONIO DE MARÍA BRAUN Rainer Werner Fassbinder
(Alemania)

ARARAT Atom Egoyan
(Canadá - Francia)

INVENCIBLE Werner Herzog
(Reino Unido - Alemania)

2004 - 2005

SER Y TENER	Nicolas Philibert
(Francia)	
ELEPHANT	Gus Van Sant
(USA)	
LAS INVASIONES BÁRBARAS	Denys Arcand
(Canadá - Francia)	
FEMME FATALE	Brian De Palma
(Francia)	
EN ESTE MUNDO	Michael Winterbottom
(Reino Unido)	
DOGVILLE	Lars Von Trier
(Dinamarca)	
EL COCHE DE PEDALES	Ramón Barea
(España-Portugal)	
MACHUCA	Andrés Wood
(Chile-España)	
OSAMA	Siddiq Barmak
(Afganistán - Japón - Irlanda)	
EL CHICO QUE CONQUISTÓ HOLLYWOOD	Brett Morgen y Nanette Burstein
(USA)	
CACHORRO	Miguel Albaladejo
(España)	
ALIEN: EL 8º PASAJERO (MONTAJE DEL DIRECTOR)	Ridley Scott
(USA)	
ZATOICHI	Takeshi Kitano
(Japón)	
OPEN RANGE	Kevin Costner
(USA)	
EL TESTAMENTO DEL DOCTOR MABUSE	Fritz Lang
(Alemania)	
DEEP BLUE	Alastair Fothergill y Andy Byatt
(Reino Unido)	
LEJANO	Nuri Bilge Ceylan
(Turquía)	
CASA DE ARENA Y NIEBLA	Vadim Perelman
(USA)	
EL PRINCIPIO DE ARQUIMEDES	Gerardo Herrero
(España)	
CYPHER	Vincenzo Natali
(Canadá - USA)	
EL DOMINGO SI DIOS QUIERE	Yamina Benguigui
(Francia-Argelia)	
MEMORIES OF MURDER (CRÓNICA DE UN ASESINO EN SERIE) .	Bong Joon-Ho
(Corea del Sur)	
EL ABRAZO PARTIDO	Daniel Burman
(Argentina - España)	

2005 - 2006

PARA QUE NO ME OLVIDES	Patricia Ferreira
(España)	
OLVIDATE DE MÍ	Michel Gondry
(USA)	
LA MEJOR JUVENTUD I Y II PARTE	Marco Tullio Giordana
(Italia)	
SOLO UN BESO	Ken Loach
(Reino Unido - Italia - Alemania - España)	
LA VIDA ES UN MILAGRO	Emir Kusturica
(Francia - Serbia y Montenegro)	
NO SOS VOS SOY YO	Juan Taratuto
(Argentina - España)	
CONOCIENDO A JULIA	István Szabó
(Reino Unido - Hungría - Canadá)	
CAMINAR SOBRE LAS AGUAS	Eytan Fox
(Israel)	
CASA DE LOS BABYS	John Sayles
(USA - México)	
CONTRA LA PARED	Fatih Akin
(Alemania)	
CÓDIGO 46	Michael Winterbottom
(Reino Unido)	
COMO UNA IMAGEN	Agnés Jaoui
(Francia)	
PRIMER	Shane Carruth
(USA)	
LA HERENCIA	Per Fly
(Dinamarca)	
DOS HERMANAS	Kim Jee-Woon
(Corea del Sur)	
A LAS CINCO DE LA TARDE	Samira Makhmalbaf
(Irán)	
EL MAQUINISTA	Brad Anderson
(España)	
LAS TORTUGAS TAMBIEN VUELAN	Bahman Ghobadi
(Irán - Irak)	
EL SEÑOR IBRAHIM Y LAS FLORES DEL CORÁN	François Dupeyron
(Francia)	
LA PESADILLA DE DARWIN	Hubert Sauper
(Francia - Austria - Bélgica)	
EL ÚLTIMO BESO	Gabriele Muccino
(Italia)	
OMAGH	Pete Travis
(Irlanda - Reino Unido)	

2006 - 2007

EL VIENTO Eduardo Mignogna
(Argentina - España)

¿POR QUÉ LAS MUJERES SIEMPRE QUEREMOS MÁS? Cécile Telerman
(Francia)

TRANSAMÉRICA Duncan Tucker
(USA)

LA DIGNIDAD DE LOS NADIES Fernando E Solanas
(Argentina - Brasil - Suiza)

UNA HISTORIA DE BROOKLYN Noah Baumbach
(USA)

GENTE DE ROMA Ettore Scola
(Italia)

FELIZ NAVIDAD Christian Carion
(Francia - Alemania - Reino Unido - Rumanía)

LA GRAN FINAL Gerardo Olivares
(España - Alemania)

ARCADIA Costa-Gavras
(Francia - Bélgica - España)

LA ESCURRIDIZA, O CÓMO ESQUIVAR EL AMOR Abdellatif Kechiche
(Francia)

GRIZZLY MAN Werner Herzog
(USA)

EL MERCADER DE VENECIA Michael Radford
(Reino Unido - Italia - Luxemburgo)

EL CASTILLO AMBULANTE Hayao Miyazaki
(Japón)

BUENOS DÍAS, NOCHE Marco Bellocchio
(Italia)

MANDERLAY Lars Von Trier
(Dinamarca)

DE FOSA EN FOSA Jan Cvitkovic
(Eslovenia-Croacia)

PARADISE NOW Hany Abu-Assad
(Palestina - Holanda - Alemania - Francia)

AGUA CON SAL Pedro Pérez-Rosado
(España - Puerto Rico)

SOPHIE SCHOLL: LOS ÚLTIMOS DÍAS Marc Rothemund
(Alemania)

LA ISLA DE HIERRO Mohammad Rasoulof
(Irán)

CAMINO A GUANTÁNAMO Michael Winterbottom y Mat Whitecross
(Reino Unido)

ZONA LIBRE Amos Gitai
(Israel - Francia - España - Países Bajos)

VERANO EN BERLÍN Andreas Dresen
(Alemania)

2007 - 2008

PARÍS, JE T'AI ME Olivier Assayas, Frederic Auburtin, Gerard Depardieu...
(Francia)

FICCIÓN Cesc Gay
(España)

UNA VERDAD INCÓMODA Davis Guggenheim
(USA)

TIME Kim Ki-Duk
(Corea del Sur - Japón)

BOBBY Emilio Estévez
(USA)

LAS PARTÍCULAS ELEMENTALES Oskar Roehler
(Alemania)

DREAMGIRLS Bill Condon
(USA)

INLAND EMPIRE David Lynch
(Francia - Polonia - USA)

DERECHO DE FAMILIA Daniel Burman
(Argentina)

NUEVE VIDAS Rodrigo García
(USA)

THE HOST Joon-Ho Bong
(Corea del Sur)

TRISTRAM SHANDY: A COCK & BULL STORY Michael Winterbottom
(Reino Unido)

MI HIJO Martial Fougeron
(Francia)

BOSQUE DE SOMBRAS Koldo Serra
(España)

COPYNG BEETHOVEN Agnieszka Holland
(USA - Alemania - Hungría)

RÉQUIEM: EL EXORCISMO DE MICAELA Hans-Christian Schmid
(Alemania)

TIDELAND Terry Gilliam
(Reino Unido - Canadá)

DESPUÉS DE LA BODA Susanne Bier
(Dinamarca)

LA CAJA KOVAK Daniel Monzón
(España - Reino Unido)

BAJO LAS ESTRELLAS Félix Viscarret
(España)

MEMORIAS DE QUEENS Dito Montiel
(USA)

LOS CLIMAS Nuri Bilge Ceylan
(Turquía - Francia)

HOLLYWOODLAND Allen Coulter
(USA)

2008 - 2009

ANTES QUE EL DIABLO SEPA QUE HAS MUERTO Sidney Lumet
(USA - Reino Unido)

NUEVO MUNDO Emmanuele Crialese
(Italia - Francia)

EL ASESINATO DE JESSE JAMES POR EL COBARDE ROBERT FORD ... A. Dominik
(USA)

CONVERSACIONES CON MI JARDINERO Jean Becker
(Francia)

IRINA PALM Sam Garbarski
(Bélgica - Reino Unido - Alemania - Luxemburgo - Francia)

BARRIO CUBA Humberto Solás
(Cuba - España)

PERSÉPOLIS Marjane Satrapi y Vincent Paronnaud
(Francia)

BLADE RUNNER: EL MONTAJE FINAL Ridley Scott
(USA)

BUDA EXPLOTÓ POR VERGÜENZA Hanna Makhmalbaf
(Irán)

LO MEJOR DE MÍ Roser Aguilar
(España)

REDACTED Brian de Palma
(USA)

LA BANDA NOS VISITA Eran Kolirin
(Israel - Francia)

INTERVIEW Steve Buscemi
(USA)

CAOS CALMO Antonello Grimaldi
(Italia)

EN UN MUNDO LIBRE... Ken Loach
(Reino Unido - Italia - España - Alemania)

LOS CRONOCRÍMENES Nacho Vigalondo
(España)

HACIA RUTAS SALVAJES Sean Penn
(USA)

NEVANDO VOY Maitena Muruzábal y Candela Figueira
(España)

FUNNY GAMES Michael Haneke
(USA - Francia - Reino Unido - Austria - Alemania - Italia)

EL EDIFICIO YACOBÍAN Marwan Hamed
(Egipto)

REBOBINE POR FAVOR Michel Gondry
(USA)

MIL AÑOS DE ORACIÓN Wayne Wang
(USA)

2009 - 2010

LA VERGÜENZA David Planell
(España)

LA DUQUESA Saul Dibb
(Reino Unido - Italia - Francia)

FLAME Y CITRON Ole Christian Madsen
(Dinamarca - República Checa - Alemania)

BUSCANDO UN BESO A MEDIANOCHE Alex Holdridge
(USA)

HACE MUCHO QUE TE QUIERO Philippe Claudel
(Francia - Alemania)

EL TREN DE LAS 3:10 James Mangold
(USA)

VALS CON BASHIR Ari folman
(Israel - Alemania - Francia - USA - Finlandia - Suiza - Bélgica - Australia)

CUSCÚS Abdellatif Kechiche
(Francia)

STILL WALKING (CAMINANDO) Hirokazu Kore-Eda
(Japón)

EL PRIMER DÍA DEL RESTO DE TU VIDA Remi Bezançon
(Francia)

RETORNO A HANSALA Chus Gutiérrez
(España)

JCVD Mabrouk El Mechri
(Bélgica - Luxemburgo - Francia)

IL DIVO Paolo Sorrentino
(Italia - Francia)

LA TETA ASUSTADA Claudia Llosa
(Perú-España)

CAPITÁN ABU RAED Amin Matalqa
(Jordania)

GÉNOVA Michael Winterbottom
(Reino Unido)

LOS LIMONEROS Eran Riklis
(Israel - Alemania - Francia)

LA BUENA VIDA Andrés Wood
(Chile - España - Argentina - Francia)

SÉRAPHINE Martin Provost
(Francia - Bélgica)

THE FALL. EL SUEÑO DE ALEXANDRIA Tarsem Singh
(India - Reino Unido - USA)

TRES DÍAS CON LA FAMILIA Mar Coll
(España)

LA CAJA DE PANDORA Yesim Ustaoglu
(Turquía - Francia - Alemania - Bélgica)

MAN ON WIRE James Marsh
(Reino Unido-USA)

DESPEDIDAS Yôjirô Takita
(Japón)

2010 - 2011

KATYN Andrzej Wajda
(Polonia)

MAL DÍA PARA PESCAR Álvaro Brechner
(Uruguay - España)

GARBO, EL ESPÍA Edmon Roch
(España)

EDÉN AL OESTE Costa-Gavras
(Francia - Italia - Grecia)

CORAZÓN REBELDE Scoot Cooper
(USA)

BAARÏA Giuseppe Tornatore
(Italia - Francia)

DESTINO: WOODSTOCK Ang Lee
(USA)

CANINO Yorgos Lanthimos
(Grecia)

CIUDAD DE VIDA Y MUERTE Chuan Lu
(China - Hong Kong)

LA NARANJA MECÁNICA Stanley Kubrick
(Reino Unido - USA)

IN THE LOOP Armando Iannucci
(Reino Unido)

GIGANTE Adrian Biniez
(Uruguay - Argentina - Alemania)

FROZEN RIVER Courtney Hunt
(USA)

AJAMI Scandar Copti y Yaron Shani
(Israel-Alemania)

AMERRIKA Cherien Dabis
(Canadá)

HIERRO Gabe Ibáñez
(España)

VINCERE Marco Bellocchio
(Italia)

LA NANA Sebastián Silva
(Chile)

A PROPÓSITO DE ELLY Asghar Farhadi
(Irán)

SIN NOMBRE Cary Fukunaga
(México - USA)

AIR DOLL Hirokazu Kore-Eda
(Japón)

DOS HERMANOS Daniel Burman
(Argentina)

VILLA AMALIA Benoît Jacquot
(Francia - Suiza)

NEW YORK, I LOVE YOU Jiang Wen, Mira Nair...
(Francia - USA)

2011 - 2012

EN UN MUNDO MEJOR Susanne Bier
(Dinamarca)

INSIDE JOB Charles Ferguson
(USA)

COPIA CERTIFICADA Abbas Kiarostami
(Francia - Italia)

LA LLAVE DE SARAH Gilles Paquet-Brenner
(Francia)

INCENDIES Denis Villeneuve
(Canadá - Francia)

MUJERES DE EL CAIRO Yousry Nasrallah
(Egipto)

HANNA Joe Wright
(Reino Unido - Alemania - USA)

MONSTERS Gareth Edwards
(Reino Unido)

TENGO ALGO QUE DECIR Ferzan Ozpetek
(Italia)

UNCLE BOONMEE RECUERDA SUS VIDAS PASADAS A. Weerasethakul
(Tailandia - Reino Unido - Francia - Alemania - España - Holanda)

EL ÚLTIMO EXORCISMO Daniel Stamm
(USA-Francia)

BLOG Elena Trapé
(España)

LAS VIDAS POSIBLES DE MR NOBODY Jaco Van Dormael
(Bélgica - Canadá - Francia - Alemania)

HISTORIAS DE LA EDAD DE ORO I. Uricaru, H. Höfer, R. Marculescu
(Rumania)

NUNCA ME ABANDONES Mark Romanek
(Reino Unido - USA)

ANIMAL KINGDOM David Michôd
(Australia)

FRANKLYN Gerald McMorrow
(Reino Unido - Francia)

VISIÓN Margarethe Von Trotta
(Alemania - Francia)

ROMPECABEZAS Natalia Smirnoff
(Argentina - Alemania)

EN EL CAMINO Jasmila Zbanic
(Bosnia - Herzegovina - Austria - Alemania - Croacia)

WINTER'S BONE Debra Granik
(USA)

CHICO & RITA Fernando Trueba, Javier Mariscal y Tono Errando
(España-Isla de Man)

POESÍA Lee Changdong
(Corea del Sur)

WIN WIN (GANAMOS TODOS) Thomas McCarthy
(USA)

2012 - 2013

¿Y SI VIVIMOS TODOS JUNTOS? ----- Stéphane Robelin
(Francia - Alemania)

VERBO Eduardo Chapero-Jackson
(España)

NADER Y SIMIN, UNA SEPARACIÓN Asghar Farhadi
(Irán)

EL NIÑO DE LA BICICLETA Jean-Pierre Dardenne y Luc Dardenne
(Bélgica - Francia - Italia)

UN MÉTODO PELIGROSO David Cronenberg
(Reino Unido - Alemania - Canadá - Suiza)

JANE EYRE Cary Fukunaga
(Reino Unido - USA)

ARRUGAS Ignacio Ferreras
(España)

YOUNG ADULT Jason Reitman
(USA)

EL HOMBRE DE AL LADO Gastón Duprat y Mariano Cohn
(Argentina)

ANOTHER YEAR Mike Leigh
(Reino Unido)

ADIÓS A LA REINA Benoît Jacquot
(Francia - España)

LA FUENTE DE LAS MUJERES Radu Mihaileanu
(Bélgica - Italia - Francia)

PROFESOR LAZHAR Philippe Falardeau
(Canadá)

KISEKI (MILAGRO) Hirokazu Koreeda
(Japón)

MARTHA MARCY MAY MARLENE Sean Durkin
(USA)

EL ILUSIONISTA Sylvain Chomet
(Francia - Reino Unido)

ALMANYA, BIENVENIDO A ALEMANIA Yasemin Samdereli
(Alemania)

TÍMIDOS ANÓNIMOS Jean-Pierre Améris
(Francia - Bélgica)

TENEMOS QUE HABLAR DE KEVIN Lynne Ramsay
(Reino Unido - USA)

EL HAVRE Aki Kaurismäki
(Finlandia - Francia - Noruega)

TAKE SHELTER Jeff Nichols
(USA)

LAS NIEVES DEL KILIMANJARO Robert Guédiguian
(Francia)

2013 - 2014

AMOR Michael Haneke
(Francia - Alemania - Austria)

A ROMA CON AMOR Woody Allen
(USA - España - Italia)

EL ARTISTA Y LA MODELO Fernando Trueba
(España)

LA PARTE DE LOS ÁNGELES Ken Loach
(Reino Unido - Francia - Bélgica - Italia)

STOCKHOLM Rodrigo Sorogoyen
(España)

THE MASTER Paul Thomas Anderson
(USA)

UN ASUNTO REAL Nikolaj Arcel
(Dinamarca)

EL ATLAS DE LAS NUBES Tom Tykwer, Andy Wachowski y Lana Wachowski
(Alemania)

EN LA CASA François Ozon
(Francia)

LA CAZA Thomas Vinterberg
(Dinamarca)

HOLY MOTORS Leos Carax
(Francia - Alemania)

WOODY ALLEN: EL DOCUMENTAL Robert B. Weide
(USA)

DE ÓXIDO Y HUESO Jacques Audiard
(Francia)

BESTIAS DEL SUR SALVAJE Benh Zeitlin
(USA)

LA BICICLETA VERDE Haifaa Al-Mansour
(Arabia Saudí)

COSMOPOLIS David Cronenberg
(USA)

BARBARA Christian Petzold
(Alemania)

INFANCIA CLANDESTINA Benjamín Ávila
(Argentina - España - Brasil)

LA COCINERA DEL PRESIDENTE Christian Vincent
(Francia)

SEARCHING FOR SUGAR MAN Malik Bendjelloul
(Suecia - Reino Unido)

CÉSAR DEBE MORIR Paolo y Vittorio Taviani
(Italia)

NO Pablo Larraín
(Chile - México)

EL CAPITAL Costa-Gavras
(Francia)

HANNAH ARENDT Margarethe von Trotta
(Alemania - Francia)

2014 - 2015

LA VIDA DE ADÈLE Abdellatif Kechiche
(Francia)

MUD Jeff Nichols
(USA)

LA VENUS DE LAS PIELES Roman Polanski
(Francia)

A PROPÓSITO DE LLEWYN DAVIS Joel Coen
(USA)

LA HERIDA Fernando Franco
(España)

DALLAS BUYERS CLUB Jean Marc Vallée
(USA)

LA GRAN BELLEZA Paolo Sorrentino
(Italia)

EL ÚLTIMO CONCIERTO Yaron Zilberman
(USA)

BYZANTIUM Neil Jordan
(Reino Unido - Irlanda)

CANÍBAL Manuel Martín Cuenca
(España)

ROMPENIEVES Bong Joon-Ho
(Corea del Sur-USA)

LORE Cate Shortland
(Australia - Reino Unido - Alemania)

EL MÉDICO ALEMÁN Lucía Puenzo
(Argentina - España - Francia - Noruega)

LA PIEDRA DE LA PACIENCIA Atiq Rahimi
(Francia - Alemania - Afganistán - Reino Unido)

FRANCES HA Noah Baumbach
(USA)

DE TAL PADRE TAL HIJO Hirokazu Kore-Eda
(Japón)

MOLIERE EN BICICLETA Philippe Le Guay
(Francia)

IDA Pawel Pawlikowski
(Polonia)

HERMOSA JUVENTUD Jaime Rosales
(España - Francia)

OH BOY Jan Ole Gerster
(Alemania)

PELO MALO Mariana Rondón
(Venezuela - Perú - Alemania - Argentina)

THE ACT OF KILLING Joshua Oppenheimer y Christine Cynn
(Dinamarca)

EL VIENTO SE LEVANTA Hayao Miyazaki
(Japón)

SÓLO LOS AMANTES SOBREVIVEN Jim Jarmusch
(Reino Unido - Alemania)

2015 - 2016

BOYHOOD Richard Linklater
(USA)

DOS DÍAS, UNA NOCHE Jean-Pierre y Luc Dardenne
(Bélgica - Francia)

EL AÑO MÁS VIOLENTO J.C. Chandor
(USA)

PRIDE Matthew Warchus
(Reino Unido)

MAGICAL GIRL Carlos Vermut
(España)

MAGIA A LA LUZ DE LA LUNA Woody Allen
(USA)

DIPLOMACIA Voker Schlöndorff
(Francia)

INTO THE WOODS Rob Marshall
(USA)

WHIPLASH Damien Chazelle
(USA)

LA SAL DE LA TIERRA Win Wenders y Juliano Ribeiro Salgado
(Francia)

FOXCATCHER Bennett Miller
(USA)

TIMBUKTU Abderrahmane Sissako
(Francia)

NEGOCIADOR Borja Cobeaga
(España)

MAPS TO THE STARS David Cronenberg
(Canadá - Alemania)

LA PROFESORA DE HISTORIA Marie-Castille Mention-Schaar
(Francia)

PURO VICIO Paul Thomas Anderson
(USA)

MR. TURNER Mike Leigh
(Reino Unido)

LEVIATÁN Andrey Zvyagintsev
(Rusia)

NIGHTCRAWLER Dan Gilroy
(USA)

LA CASA DEL TEJADO ROJO Yoji Yamada
(Japón)

JIMMY'S HALL Ken Loach
(Reino Unido)

LOREAK Jon Garaño y Jose Mari Goenaga
(España)

MANDARINAS Zaza Urushadze
(Estonia - Georgia)

LA FIESTA DE DESPEDIDA Sharon Maymon y Tal Granit
(Israel)

2016 - 2017

LA NOVIA	Paula Ortiz
(España)	
LA HABITACIÓN	Lenny Abrahamson
(Irlanda)	
EL JUEZ	Christian Vincent
(Francia)	
TECHO Y COMIDA	Juan Miguel del Castillo
(España)	
EL HIJO DE SAÚL	László Nemes
(Hungría)	
NUESTRA HERMANA PEQUEÑA	Hirokazu Kore-Eda
(Japón)	
LA BRUJA	Robert Eggers
(USA)	
45 AÑOS	Andrew Haigh
(Reino Unido)	
LA JUVENTUD	Paolo Sorrentino
(Italia)	
NADIE QUIERE LA NOCHE	Isabel Coixet
(España)	
ANOMALISA	Charlie Kaufman y Duke Johnson
(USA)	
EL CLAN	Pablo Trapero
(Argentina - España)	
MACBETH	Justin Kurzel
(Reino Unido)	
BROOKLYN	John Crowley
(USA)	
SUFRAGISTAS	Sarah Gavron
(Reino Unido)	
DHEEPAN	Jacques Audiard
(Francia)	
HITCHCOCK/TRUFFAUT	Kent Jones
(Francia)	
TAXI TEHERAN	Jafar Panahi
(Irán)	
EL CASO FRITZ BAUER	Lars Kraume
(Alemania)	
THE LADY IN THE VAN	Nicholas Hytner
(Reino Unido)	
EL CLUB	Pablo Larraín
(Chile)	
RAMS, EL VALLE DE LOS CARNEROS	Grímur Hákonarson
(Islandia)	
LANGOSTA	Yorgos Lanthimos
(Irlanda)	
MAYO DE 1940	Christian Carron
(Francia)	

2017 - 2018

ELLE	Paul Verhoeven
(Alemania - Bélgica - Francia)	
FRANTZ	François Ozon
(Francia)	
FENCES	Denzel Washington
(USA)	
NO SÉ DECIR ADIÓS	Lino Escalera
(España)	
YO, DANIEL BLAKE	Ken Loach
(Reino Unido)	
ANIMALES NOCTURNOS	Tom Ford
(USA)	
LA TORTUGA ROJA	Michael Dudok de Wit
(Francia - Bélgica - Japón)	
TONI ERDMANN	Maren Ade
(Alemania - Austria)	
FLORENCE FOSTER JENKINS	Stephen Frears
(Reino Unido - Francia)	
AMOR Y AMISTAD	Whit Stillman
(Reino Unido)	
DESPUÉS DE LA TORMENTA	Hirokazu Kore-Eda
(Japón)	
LAS FURIAS	Miguel del Arco
(España)	
HISTORIA DE UNA PASIÓN	Terrence Davies
(Reino Unido)	
LOCAS DE ALEGRÍA	Paolo Virzi
(Italia)	
LAS INOCENTES	Anne Fontaine
(Francia - Polonia)	
PERSONAL SHOPPER	Olivier Assayas
(Francia)	
EL VIAJANTE	Asghar Farhadi
(Irán)	
PATERSON	Jim Jarmusch
(USA)	
NERUDA	Pablo Larraín
(Chile)	
TODOS QUEREMOS ALGO	Richard Linklater
(USA)	
LA DONCELLA	Park Chan-Wook
(Corea del Sur)	
LADY MACBETH	William Oldroyd
(Reino Unido)	
LOS EXÁMENES	Cristian Mungiu
(Rumanía - Francia - Bélgica)	
MARAVILLOSA FAMILIA DE TOKIO	Yoji Yamada
(Japón)	

2018 - 2019

LADY BIRD Greta Gerwig
(USA)

120 PULSACIONES POR MINUTO Robin Campillo
(Francia)

A GHOST STORY Lavid Lowery
(USA)

UNA MUJER FANTÁSTICA Sebastián Lelio
(Chile-Alemania-España)

EL AUTOR Manuel Martín Cuenca
(España)

YO, TONYA Craig Gillespie
(USA)

LUMIÈRE: COMIENZA LA AVENTURA Thierry Frémaux
(Francia)

EL HILO INVISIBLE Paul Thomas Anderson
(USA)

DETROIT Kathryn Bigelow
(USA)

HANDIA Aitor Arregui y Jon Garañó
(España)

CALL ME BY YOUR NAME Luca Guadagnino
(Italia - Francia - Brasil - USA)

THELMA Joachim Trier
(Noruega - Francia - Dinamarca - Suecia)

LAS ESTRELLAS DE CINE NO MUEREN EN LIVERPOOL Paul McGuigan
(Reino Unido)

EL CAIRO CONFIDENCIAL Tarik Saleh
(Egipto - Suecia)

LA ENFERMEDAD DEL DOMINGO Ramón Salazar
(España)

THE FLORIDA PROJECT Sean Baker
(USA)

EL INSULTO Ziad Doueiri
(Líbano - Bélgica - Chipre - Francia)

SIN AMOR Andrey Zvyagintsev
(Rusia)

THE SQUARE Ruben Östlund
(Suecia - Alemania - Francia - Dinamarca)

EL HOMBRE QUE MATÓ A DON QUIJOTE Terry Gilliam
(España - Francia - Bélgica - Portugal)

MUCHOS HIJOS, UN MONO Y UN CASTILLO Gustavo Salmerón
(España)

EN REALIDAD, NUNCA ESTUVISTE AQUÍ Lynne Ramsay
(Reino Unido - Francia - USA)

THE PARTY Sally Potter
(Reino Unido)

HACIA LA LUZ Naomi Kawase
(Japón)

2019 - 2020

COLD WAR Pawel Pawlikowski
(Polonia-Francia-Reino Unido)

PETRA Jaime Rosales
(España)

HAPPY END Michael Haneke
(Francia - Austria)

LA BUENA ESPOSA Bjorn Runge
(Reino Unido - Suecia - USA)

QUIÉN TE CANTARÁ Carlos Vermut
(España)

MARÍA REINA DE ESCOCIA Josie Rourke
(Reino Unido - USA)

QUIERO COMERME TU PÁNCREAS Shinichiro Ushijima
(Japón)

BIENVENIDOS A MARWEN Robert Zemeckis
(USA)

COLETTE Wash Westmoreland
(Reino Unido)

EL CAPITÁN Robert Schwentke
(Alemania - Francia - Polonia)

EL REVERENDO Paul Schrader
(USA)

NOS VEMOS ALLÁ ARRIBA Albert Dupontel
(Francia - Canadá)

FAMILIA SUMERGIDA María Alché
(Argentina)

EL BLUES DE BEALE STREET Barry Jenkins
(USA)

CUSTODIA COMPARTIDA Xavier Legrand
(Francia)

DOGMAN Matteo Garrone
(Italia - Francia)

UN ASUNTO DE FAMILIA Hirokazu Kore-eda
(Japón)

2020 - 2021

PARASITE	Bong Joong-ho
(Corea del Sur)	
MY MEXICAN BRETZEL	Nuria Giménez
(España)	
GIRL	Lucas Dhont
(Bélgica - Holanda)	
SOMBRA	Zhang Yimou
(China)	
¿PODRÁS PERDONARME ALGÚN DÍA?	Marielle Heller
(USA)	
UNA RECETA FAMILIAR	Eric Khoo
(Singapur - Japón)	
LO QUE ESCONDE SILVER LAKE	David Robert Mitchell
(USA)	
THE GUILTY	Gustav Möller
(Dinamarca)	
RETRATO DE UNA MUJER EN LLAMAS	Céline Sciamma
(Francia)	
CORPUS CHRISTI	Jan Komasa
(Polonia)	
LAS BUENAS INTENCIONES	Gilles Legrand
(Francia)	

2021 - 2022

PREPARATIVOS PARA ESTAR JUNTOS UN PERIODO DE TIEMPO DESCONOCIDO	Lili Horvát
(Hungría)	
EL AGENTE TOPO	Maite Alberdi
(Chile)	
BENEDETTA	Paul Verhoeven
(Francia - Holanda)	
LA RULETA DE LA FORTUNA Y LA FANTASIA	Ryūsuke Hamaguchi
(Japón)	
EMMA	Autumn de Wilde
(Reino Unido)	
NUEVO ORDEN	Michel Franco
(México - Francia)	
MASACRE (VEN Y MIRA)	Elem Klimov
(Rusia)	
LAS GLORIAS	Julie Traymor
(USA)	
ANE	David Pérez Sañudo
(España)	
NUNCA, CASI NUNCA, A VECES, SIEMPRE	Eliza Hittman
(USA - Reino Unido)	
LA MUJER QUE ESCAPÓ	Sang-soo Hong
(Corea del Sur)	
SUPERNOVA	Harry Macqueen
(Reino Unido)	
SIEMPRE CONTIGO	Nir Bergman
(Israel - Italia)	

2022 - 2023

EL ACUSADO	Yvan Attal (Francia)
BOILING POINT	Philip Barantini (Reino Unido)
ANNETTE	Leos Carax (Francia-Alemania-Bélgica-Japón-México-Suiza)
TRES MIL AÑOS ESPERÁNDOTE	George Miller (Australia-USA)
COSTA BRAVA, LÍBANO	Mounia Akl (Libano-Francia-España-Suecia-Dinamarca-Noruega)
MASS	Fran Kranz (USA)
TENÉIS QUE VENIR A VERLA	Jonás Trueba (España)
GAGARINE	Fanny Liatard y Jérémy Trouilh (Francia)
SUMMER OF SOUL	Questlove (USA)
LA AVENTURA	Michelangelo Antonioni (Italia-Francia)
FIRE OF LOVE	Sara Dosa (USA)
ESPÍRITU SAGRADO	Chema García Ibarra (España)
ASAKO I & II	Ryusuke Hamaguchi (Japón-Francia)
RED ROCKET	Sean Baker (USA)
LOS JÓVENES AMANTES	Carine Tardieu (Francia-Bélgica)
SUNDOWN	Michel Franco (México-Francia-Suecia)
PARA CHIARA	Jonas Carpignano (Italia-Francia)
PETITE MAMAN	Céline Sciamma (Francia)
LA MUJER DEL ESPÍA	Kiyoshi Kurosawa (Japón)
UN PEQUEÑO MUNDO	Laura Wandel (Bélgica)
INTRODUCTION	Hong Sang-soo (Corea del Sur)
ENNIO EL MAESTRO	Giuseppe Tornatore (Italia- Bélgica-Países Bajos-Japón)
UN AMOR INTRANQUILLO	Joachim Lafosse (Bélgica-Francia-Luxemburgo)
LAS NIÑAS BIEN	Alejandra Márquez Abella (México)

2023 - 2024

CERRAR LOS OJOS	Víctor Erice (España)
LA PEOR PERSONA DEL MUNDO	Joachim Trier (Noruega – Francia)
SUZUME	Makoto Shinkai (Japón)
ELLAS HABLAN	Sarah Polley (USA)
MANTÍCORA	Carlos Vermut (España)
BROKER	Hirokazu Koreeda (Corea del Sur)
EL IMPERIO DE LA LUZ	Sam Mendes (USA – Reino Unido)
PARÍS, TEXAS	Wim Wenders (USA – Alemania – Francia)
HOLY SPIDER	Ali Abbasi (Dinamarca-Alemania-Francia-Suecia-Jordania-Italia)
20.000 ESPECIES DE ABEJAS	Estibaliz Urresola Solaguren (España)
LA HIJA ETERNA	Joanna Hogg (Reino Unido – Irlanda - USA)
EO	Jerzy Skolimowski (Polonia – Italia – Reino Unido)
UNA VIDA NO TAN SIMPLE	Félix Viscarret (España)
TILL: EL CRIMEN QUE LO CAMBIO TODO	Chinonye Chukwu (USA)
PLAN 75	Chie Hayakawa (Japón)
EL TECHO AMARILLO	Isabel Coixet (España)
LA BELLEZA Y EL DOLOR	Laura Poitras (USA)
PACIFICATION	Albert Serra (Francia - España)
RETORNO A SEUL	Davy Chou (Francia – Corea del Sur)
THE INNOCENTS	Eskil Vogt (Noruega – Suecia – Dinamarca)
EL ACONTECIMIENTO	Audrey Diwan (Francia)
UPON ENTRY	Alejandro Rojas y Juan Sebastián Vazquez (España)
LA MATERNAL	Pilar Palomero (España)
A HUNDRED FLOWERS	Geni Kawamura (Japón)

2024 - 2025

PERFECT DAYS	Wim Wenders
(Japón – Alemania)	
THE SUBSTANCE	Coralie Fargeat
(Reino Unido - USA)	
PEQUEÑAS CARTAS INDISCRETAS	Thea Sharrock
(Reino Unido)	
EL CHICO Y LA GARZA	Hayao Miyazaki
(Japón)	
MEMORY	Michel Franco
(México - USA)	
EMILIA PÉREZ	Jacques Audiard
(Francia – USA – México)	
EL AMOR DE ANDREA	Manuel Martín Cuenca
(España)	
GODLAND	Hlynur Pálmason
(Islandia- Francia-Suecia)	
EL CASO GOLDMAN	Cédric Kahn
(Francia)	
LAS HERMANAS MUNEKATA	Yasujiro Ozu
(Japón)	
DESCONOCIDOS	Andrew Haigh
(Reino Unido)	
LA IMAGEN PERMANENTE	Laura Ferrés
(España)	
NOT A PRETTY PICTURE	Martha Coolidge
(USA)	
STELLA, VÍCTIMA Y CULPABLE	Kilian Riedhof
(Alemania)	
EL REGRESO DE LAS GOLONDRINAS	Ruijun Li
(China)	
THE BEAST (LA BESTIA)	Bertrand Bonello
(Francia - Canadá)	
MILLI VANILLI: GIRL YOU KNOT IT'S TRUE	Simon Verhoeven
(Alemania)	
LA MESITA DEL COMEDOR	Caye Casas
(España)	
EL SUCESOR	Xavier Legrand
(Francia – Canadá – Bélgica)	
CONCRETE UTOPIA	Um Tae-hwa
(Corea del Sur)	
LA PROMESA DE IRENE	Louise Archambault
(Polonia)	
LAS JAURÍAS	Kamal Lazraq
(Marruecos - Francia)	
MAMÍFERA	Liliana Torres
(España)	
FALLEN LEAVES	Aki Kaurismäki
(Finlandia)	

2025 - 2026

UN SIMPLE ACCIDENTE	Jafar Panahi
(Irán-Francia-Luxemburgo)	
A COMPLETE UNKNOWN	James Mangold
(USA)	
GRAND TOUR	Miguel Gomes
(Portugal)	
MORLAIX	Jaime Rosales
(Francia-España)	
MR. BURTON	Marc Evans
(Reino Unido)	
CÓMO HACERSE MILLONARIO ANTES DE QUE MUERA LA ABUELA	Pat Boonnitipat
(Tailandia)	
MEGALÓPOLIS	Francis Ford Coppola
(USA)	
MEMORIAS DE UN CARACOL	Adam Elliot
(Australia)	
LUMIÈRE: LA AVENTURA CONTINÚA	Thierry Frémau
(Francia)	
LEER LOLITA EN TEHERÁN	Eran Riklis
(Italia- Israel)	
LA GRAN ESCAPADA	Oliver Parker
(Reino Unido)	
POR DONDE PASA EL SILENCIO	Sandra Romero
(España)	
SEPTIEMBRE 5	Tim Fehlbaum
(Alemania)	
VERMIGLIO	Maura Delpero
(Italia)	
THE APPRENTICE: LA HISTORIA DE TRUMP	Ali Abbasi
(Canadá)	
DESMONTANDO UN ELEFANTE	Aitor Echevarría
(España)	
THE ALTO KNIGHTS	Barry Levinson
(USA)	
LA CHICA DE LA AGUJA	Magnus von Horn
(Dinamarca)	
MISERICORDIA	Alain Giraudie
(Francia)	
LA VIAJERA	Hong Sang-soo
(Corea del Sur)	
A REAL PAIN	Jesse Eisenberg
(USA)	
MEMORIAS DE UN CUERPO QUE ARDE	Antonella Sudasassi Furniss
(Costa Rica)	
SEPTIEMBRE DICE	Ariane Laped
(Irlanda)	
PRESUNCIÓN DE INOCENCIA	Daniel Auteuil
(Francia)	

2026 - 2027

NO HAY OTRA OPCIÓN	Park Chan-wook
(Corea del Sur)	
YO NO MORIRÉ DE AMOR	Marta Matute
(España)	
HISTORIAS DEL BUEN VALLE	José Luis Guerín
(España)	
FAMILIA DE ALQUILER	Hikari
(Japón)	
FATHERLAND	Pawel Pawlikowski
(Polonia)	
LA GRAZIA	Paolo Sorrentino
(Italia)	
UNA HIJA EN TOKIO	Guillaume Senez
(Francia)	
FJORD	Cristian Mungiu
(Rumanía)	
BLUE MOON	Richard Linklater
(USA)	
ORWELL: 2+2=5	Raoul Peck
(Francia)	
ESPEJOS Nº 3	Christian Petzold
(Alemania)	
EL CHICO DE LOS PANTALONES ROSAS	Margherita Ferri
(Italia)	
HANGAR ROJO	Juan Pablo Sallato
(Chile)	
SI PUDIERA TE DARÍA UNA PATADA	Mary Bronstein
(USA)	
CORREDORA	Laura García Alonso
(España)	
EL REINO DE LA MAFIA	Julien Colonna
(Francia)	
LAS CORRIENTES	Milagros Mumenthaler
(Argentina)	
NINO	Pauline Loquès
(Francia)	
LA PLAGA	Charlie Polinger
(Australia)	
EL SONIDO DE LA CAÍDA	Mascha Schilinski
(Alemania)	
LA COPIA PERFECTA	Jean-Paul Salomé
(Francia)	
VIVA	Aina Clotet
(España)	
MOTOR CITY	Potsy Ponciroli
(USA)	
VALOR SENTIMENTAL	Joachim Trier
(Noruega)	

4800

**MIRADAS
DE CINE**

**1995
— 2027**

95
96



CENTENARIO DEL CINE

Antología Lumière (1895) - Antología Georges Méliès (1898-1912)
- Antología Segundo de Chomón (1905-1909) - Asalto y robo de
un tren (1903) - El nacimiento de una nación (1915) - El gabinete
del doctor Caligari (1919) - Nosferatu, el vampiro (1922)

96
97



LUIS BUÑUEL

EL SURREALISMO ESPAÑOL

El perro andaluz (1928)



SERGEI M. EISENSTEIN

EL CINE SOVIÉTICO

El acorazado Potemkin (1925)

97
98



JOHN FORD

El hombre tranquilo (1952) - Centauros del desierto (1956)

98
99



**HOWARD
HAWKS** _____

¡Hatari! (1962) - La fiera de mi niña (1938)

99
00



**STANLEY
KUBRICK** _____
EN MEMORIA DEL MAESTRO

El beso del asesino (1955) - Atraco perfecto (1956) - Senderos de gloria (1957) - Espartaco (1960) - ¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú (1963) - 2001: una odisea del espacio (1968) - La naranja mecánica (1971) - Barry Lyndon (1976) - El resplandor (1980) - La chaqueta metálica (1987)

00
01



**WOODY
ALLEN** _____

Toma el dinero y corre (1969) - Sueños de seductor (1972) - Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo pero temía preguntar (1972) - La última noche de Boris Grushenko (1975) - Annie Hall (1977) - Manhattan (1979) - Zelig (1983) - Hannah y sus hermanas (1986) - Delitos y faltas (1989) - Misterioso asesinato en Manhattan (1992)



**ORSON
WELLES** _____

Ciudadano Kane (1941) - El cuarto mandamiento (1942) - Sed de mal (1958) - Campanadas a medianoche (1965)

01
02



CARLOS SAURA

La caza (1965) - **La prima Angélica** (1973) - **Cria cuervos** (1975) - **Mamá cumple 100 años** (1979) - **Deprisa deprisa** (1980) - **Carmen** (1983) - **Tango** (1999)



AKIRA KUROSAWA

Vivir (1952) - **Los siete samurais** (1954) - **El trono de sangre** (1957) - **Yojimbo** (1961) - **El infierno del odio** (1963) - **Barbarroja** (1965) - **Kagemusha** (1980)

02
03



FRANÇOIS TRUFFAUT

EL HOMBRE QUE AMABA
EL CINE

Los cuatrocientos golpes (1959) - **Jules et Jim** (1961) - **La piel suave** (1964) - **Besos robados** (1968) - **Las dos inglesas y el amor** (1971) - **El último metro** (1980) - **Vivamente el domingo** (1983)



BRIAN DE PALMA

LA FASCINACIÓN DEL ESTILO

El fantasma del paraíso (1974) - **Carrie** (1976) - **Vestida para matar** (1980) - **Impacto** (1981) - **Doble cuerpo** (1984) - **Corazones de hierro** (1989) - **Atrapado por su pasado** (1993)

03
04



LUIS GARCÍA BERLANGA —
UN ASTROHÚNGARO CONTRA
EL PODER Y LA GLORIA

Esa pareja feliz (1951) - **Bienvenido, Mister Marshall** (1952) - **Calabuch** (1956) - **Plácido** (1961) - **El verdugo** (1963) - **La escopeta nacional** (1977) - **Todos a la cárcel** (1993)



INGMAR BERGMAN

EL CINE COMO EN UN ESPEJO

Sonrisas de una noche de verano (1955) - **El séptimo sello** (1956) - **Fresas salvajes** (1956) - **Persona** (1966) - **Gritos y susurros** (1972) - **Secretos de un matrimonio** (1973) - **Sonata de otoño** (1978)

04
05



**FRITZ
LANG**

FRITZ LANG EN ALEMANIA

El doctor Mabuse (1ª Parte) (1922) - **El doctor Mabuse (2ª Parte)** (1922) - **Los Nibelungos (1ª Parte)** (1924) - **Los Nibelungos (2ª Parte)** (1924) - **Metrópolis** (1926) - **La mujer en la Luna** (1928) - **«M», el vampiro de Düsseldorf** (1931)



**ERIC
ROHMER**

Mi noche con Maud (1969) - **La marquesa de O** (1975) - **La mujer del aviador** (1980) - **Pauline en la playa** (1982) - **Las noches de la luna llena** (1984) - **El rayo verde** (1986) - **El amigo de mi amiga** (1987)

05
06



**MARTIN
SCORSESE**

Malas calles (1973) - **Alicia ya no vive aquí** (1974) - **Taxi driver** (1976) - **Toro salvaje** (1980) - **La última tentación de Cristo** (1988) - **Uno de los nuestros** (1990) - **La edad de la inocencia** (1993)



**CHARLES
CHAPLIN**

Vida de perro (1918) - **Armas al hombro** (1918) - **El peregrino** (1923) - **El chico** (1921) - **La quimera del oro** (1925) - **Luces de la ciudad** (1931) - **Tiempos modernos** (1936) - **El gran dictador** (1940) - **Candilejas** (1952)

06
07



**BILLY
WILDER**

ALGUNOS LO PREFIEREN
INTELIGENTE

Curvas peligrosas (1933) - **Días sin huella** (1945) - **Sabrina** (1954) - **La tentación vive arriba** (1955) - **Testigo de cargo** (1958) - **Con faldas y a lo loco** (1959) - **El apartamento** (1960) - **Irma la dulce** (1963) - **Fedora** (1978)



**JACQUES
TATI**

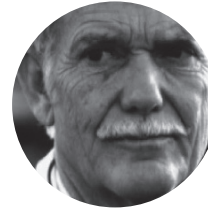
Día de fiesta (1949) - **Las vacaciones de Hulot** (1953) - **Mi tío** (1958) - **Playtime** (1967) - **Tráfico** (1971) - **Zafarrancho en el circo** (1974) - **Soigne ton gauche** (1936) - **L'école des facteurs** (1947) - **Cours du soir** (1967)

07
08



**WERNER
HERZOG** —————
EL ÉXTASIS DE LA VERDAD

También los enanos empezaron pequeños (1970) - Aguirre, la cólera de Dios (1972) - El enigma de Gaspar Hauser (1974) - Corazón de cristal (1976) - Nosferatu, vampiro de la noche (1978) - Woyzeck (1979) - Fitzcarraldo (1982) - Mi enemigo íntimo (1999)



**SAM
PECKINPAH** —————
LA BALADA DE DAVID SAMUEL
PECKINPAH

Duelo en la Alta Sierra (1962) - Mayor Dundee (1964) - Grupo salvaje (1969) - La balada de Cable Hogue (1970) - Perros de paja (1971) - La huida (1972) - Pat Garrett y Billy the kid (1973) - Quiero la cabeza de Alfredo García (1974)

08
09



**FRITZ
LANG** —————
FRITZ LANG EN AMÉRICA

Furia (1936) - Sólo se vive una vez (1937) - Los verdugos también mueren (1943) - El ministerio del miedo (1943) - La mujer del cuadro (1944) - Perversidad (1945) - Encubridora (1952) - Los sobornados (1953) - Deseos humanos (1954)



**ROMAN
POLANSKI** —————
CINEASTA SIN PATRIA

El cuchillo en el agua (1962) - Repulsión (1965) - Callejón sin salida (1966) - El baile de los vampiros (1966) - La semilla del diablo (1968) - Chinatown (1974) - El quimérico inquilino (1976) - Tess (1979)

09
10



**TERRY
GILLIAM** —————
LA RAZÓN DE LOS SUEÑOS

Los caballeros de la mesa cuadrada... y sus locos seguidorres (1974) - La bestia del reino (1977) - Los héroes del tiempo (1981) - Brazil (1984) - Las aventuras del barón Munchausen (1989) - El rey pescador (1991) - 12 monos (1995) - Miedo y asco en las Vegas (1998)



**DAVID
LEAN** —————
ESPECTÁCULO Y SENSIBILIDAD

Sangre, sudor y lágrimas (1942) - La vida manda (1944) - El espíritu burlón (1945) - Breve encuentro (1945) - Cadenas rotas (1946) - Oliver Twist (1948) - Amigos apasionados (1949) - Madeleine (1950) - Locuras de verano (1955)

10
11



LAS PELÍCULAS DE DESASTRES DE LOS AÑOS 70

Aeropuerto (1970) - **La aventura del Poseidón** (1972) - **Aeropuerto 1975** (1974) - **Terremoto** (1974) - **El coloso en llamas** (1974) - **El enigma se llama Juggernaut** (1974) - **Hindenburg** (1975) - **Alarma: catástrofe** (1978)



FEDERICO FELLINI

SOÑAR, TAL VEZ VIVIR

Los inútiles (1953) - **La Strada** (1954) - **Almas sin conciencia** (1955) - **Las noches de Cabiria** (1957) - **La dolce vita** (1959) - **Fellini 8½** (1963) - **Giulietta de los espíritus** (1965) - **Amarcord** (1973) - **El Casanova de Federico Fellini** (1976)

11
12



CINE EN SU PUNTO

APUNTES SOBRE LA COMIDA
EN ALGUNAS PELÍCULAS

Deliciosa Martha (2001) - **Comer, beber, amar** (1994) - **El festín de Babette** (1987) - **Un toque de canela** (2003) - **La gran comilona** (1973) - **Entre copas** (2004) - **Como agua para chocolate** (1992) - **Cuando el destino nos alcance** (1973)



JOHN CARPENTER

ARTESANO DEL HORROR

Asalto en la comisaría del distrito 13 (1976) - **La noche de Halloween** (1978) - **La niebla** (1979) - **1997... rescate en nueva york** (1981) - **La Cosa (el enigma de otro mundo)** (1982) - **Christine** (1983) - **Starman (el hombre de las estrellas)** (1984) - **El príncipe de las tinieblas** (1987) - **Están vivos** (1988) - **En la boca del miedo** (1994)

12
13



BOB FOSSE

... AND ALL THE JAZZ

Mi hermana Elena (1955) - **Damn Yankees** (1958) - **Noches en la ciudad** (1969) - **Cabaret** (1972) - **Lenny** (1974) - **Empieza el espectáculo** (1979)



CINE EN SU PUNTO

BANQUETES: CUANDO COMER
ES UNA FIESTA

Gosford park (2001) - **El banquete de boda** (1992) - **Vatel** (2000)

13
14



FRANKLIN J. SCHAFFNER

UN HUMANISTA EN LA GRAN
PANTALLA

El mejor hombre (1964) - El señor de la guerra (1965) - El planeta de los simios (1968) - Patton (1970) - Nicolás y Alejandra (1971) - Papillon (1973) - La isla del adiós (1976) - Los niños del Brasil (1978)



ANDREI TARKOVSKY

EL SACRIFICIO DEL POETA

La infancia de Iván (1962) - Andrei Rublev (1966) - Solaris (1972) - El espejo (1975) - Stalker (1979) - Nostalgia (1983) - Sacrificio (1986)

13
14



20 AÑOS DE CINE

20 AÑOS EN 6 DÍAS

Incendies (2010) - Conversaciones con mi jardinero (2007) - La linterna roja (1991) - Nader y Simin, una separación (2011) - Vidas cruzadas (1993) - Tierra (1996)

14
15



ELIA KAZAN

DIRIGIR CONSISTE EN CON-
VERTIR LA PSICOLOGÍA EN
COMPORTAMIENTO

Lazos humanos (1945) - La barrera invisible (1947) - Pánico en las calles (1950) - Un tranvía llamado deseo (1951) - ¡Viva Zapata! (1952) - La ley del silencio (1954) - Al este del edén (1955) - Un rostro en la multitud (1957) - Río Salvaje (1960) - Esplendor en la hierba (1961) - América América (1963) - El compromiso (1969) - El último magnate (1976)



CINE EN SU PUNTO

PELÍCULAS PARA
DESCORCHAR

Guerra de vinos (2008) - Mondovino (2004) - Noche de vino y copas (2011)

15
16



ALAN J. PAKULA —————
EL CINE DE LA PARANOIA

El cuco estéril (1969) - Klute (1971) - El último testigo (1974) - Todos los hombres del presidente (1976) - Llega un jinete libre y salvaje (1978) - La decisión de Sophie (1982) - Presunto inocente (1990) - El informe pelicano (1993)



SERGIO LEONE —————
ÉRASE UNA VEZ EL OESTE

El coloso de Rodas (1960) - Por un puñado de dólares (1964) - La muerte tenía un precio (1965) - El bueno, el feo y el malo (1966) - Hasta que llegó su hora (1968) - ¡Agáchate, maldito! (1971) - Érase una vez en América (1984)

16
17



KENNETH BRANAGH —————
KENNETH BRANAGH:
PRIMER ACTO

Enrique V (1989) - Morir todavía (1991) - Los amigos de Peter (1992) - Mucho ruido y pocas nueces (1993) - Frankenstein de Marry Shelley (1994) - Hamlet (1996) - Trabajos de amor perdidos (2000) - Como gustéis (2006) - La flauta mágica (2006) - La huella (2007)



**DANGO, DANGO,
DANGO: SABORES
DEL JAPÓN** —————

Una pastelería en Tokio (2015) - Jiro Dreams of Sushi (2011) - The Ramen Girl (2008)

17
18



JULES DASSIN —————
MALDITO EL ORGULLOSO QUE
BAJO PRETEXTO...

El corazón delator (1941) - Fuerza bruta (1947) - La ciudad desnuda (1948) - Mercado de ladrones (1949) - Noche en la ciudad (1950) - Rififi (1955) - El que debe morir (1956) - Nunca en domingo (1960) - Topkapi (1964)



HAYAO MIYAZAKI —————
EL EMPERADOR DE LOS
SUEÑOS

El castillo de Cagliostro (1979) - Nausicaä del Valle del Viento (1984) - El castillo en el cielo (1986) - Mi vecino Totoro (1988) - Nicky, la aprendiz de bruja (1989) - Porco Rosso (1992) - La princesa Mononoke (1997) - El viaje de Chihiro (2001) - El castillo ambulante (2004) - Ponyo en el acantilado (2008) - El viento se levanta (2013)

18
19



BERTRAND TAVERNIER

Y EL CINE FRANCÉS

Las películas de mi vida: Bertrand Tavernier, 1ª parte (2016) - las películas de mi vida: Bertrand Tavernier, 2ª parte (2016) - Juegos prohibidos (1952) - La travesía de París (1956)



OTTO PREMINGER

I PARTE

Margen de error (1943) - Laura (1944) - Angel o diablo (1945) - Daisy Kenyon (1947) - Al borde del peligro (1950) - Cara de ángel (1952) - La luna es azul (1953) - Río sin retorno (1954) - Carmen Jones (1954)

18
19



PAUL VERHOEVEN

Delicias holandesas (1971) - Delicias turcas (1973) - Katy Toppel (1975) - Eric, oficial de la reina (1977) - Spetters - Vivir a tope (1980) - El 4º hombre (1983) - Los señores del acero (1985) - RoboCop (1987) - Desafío total (1990) - Instinto básico (1992) - Showgirls (1995) - Starship Troopers (Las brigadas del espacio) (1997) - El hombre sin sombra (2000) - El libro negro (2006) - Elle (2016)

19
20



LORENZO SOLER

EL COMPROMISO SOCIAL

52 domingos - ¡Votad, votad, malditos! - El salón de los espejos - Monólogos de un hombre incierto - El viaje inverso - Fragmentos de un discurso - Los naufragos de la casa quebrada (retratos) - La alegría que pasa - Saïd - El viaje de los libros - Apuntes para una odisea soriana interpretada por negros - Memento - Max Aub, un escritor en su laberinto - Antisalmo - Kenia y su familia - Mil Lunas - Diálogos en la Meseta con torero al fondo - ¿Por quién doblan las campanas en Calatañazor?



OTTO PREMINGER

II PARTE

El hombre del brazo de oro (1955) - Santa Juana (1957) - Buenos días, tristeza (1958) - Anatomía de un asesinato (1959) - Tempes-tad sobre Washington (1962)

20
21



OTTO PREMINGER

III PARTE

Éxodo (1960) - El Cardenal (1963) - Primera victoria (1965) - El rapto de Bunny Lake (1965) - Dime que me amas, Junie Moon (1970) - El factor humano (1980)



CINE EN SU PUNTO

COMER DE CINE ESPAÑOL

18 comidas (2011) - Las truchas (1978) - El pollo, el pez y el canchalejo real (2008) - Bon appétit (2011)

21
22



LUIS GARCÍA BERLANGA

DE VUELTA A VILLAR DEL RÍO

¡Bienvenido, Mister Marshall! (1951) - Plácido (1961) - El verdugo (1963) - La escopeta nacional (1978)



ISABEL COIXET

ABRAZAR LA NIEBLA

Demasiado viejo para morir joven (1989) - Cosas que nunca te dije (1996) - A los que aman (1998) - Mi vida sin mí (2003) - La vida secreta de las palabras (2005) - Elegy (2008) - Mapa de los sonidos de Tokio (2009) - Ayer no termina nunca (2013) - Mi otro yo (2013) - Aprendiendo a conducir (2014) - Nadie quiere la noche (2015) - Spain in a Day (2016) - La librería (2017)

22
23



FRANCIS FORD COPPOLA

LA SAGA DE LOS CORLEONE 50 AÑOS DE "EL PADRINO"

El padrino (1972) - El padrino II (1974) - El padrino III (1990)



NORMAN JEWISON

SUPERSTAR

No me mandes flores (1964) - El rey del juego (1965) - ¡Que vienen los rusos! ¡Que vienen los rusos! (1966) - En el calor de la noche (1967) - El caso Thomas Crown (1968) - El violinista en el tejado (1971) - Jesucristo Superstar (1973) - Rollerball, ¿un futuro próximo? (1975) - F.I.S.T. Símbolo de fuerza (1978) - Justicia para todos (1979) - Historia de un soldado (1984) - Agnes de Dios (1985) - Hechizo de luna (1987) - Huracán Carter (1999) - La sentencia (2003)

23
24



BUSTER KEATON

EL INGENIERO DEL GAG

Tres edades (1923) - Fatty asesino (c) (1917) - El botones (c) (1918)
- La ley de la hospitalidad (1923) - Fatty en la cocina (c) (1918)
- Fatty cartero (c) (1919) - El moderno Sherlock Holmes (1924) -
Fatty en el garaje (c) (1920) - Una semana (c) (1920) - Pamplinas
presidiario (c) (1920) - El navegante (1924) - El espantapájaros (c)
(1920) - Vecinos (c) (1921) - Pamplinas y los fantasmas (c) (1921)
- Siete ocasiones (1925) - Pamplinas nació el día 13 (c) (1921) - El
guardaespaldas (c) (1921) - La cabra (c) (1921) - El rey de los cow-
boys (1925) - El gran espectáculo (c) (1921) - La barca (c) (1921) - El
boxeador (1926) - Rostro pálido (c) (1922) - La mudanza (c) (1922)
- El maquinista de la General (1926) - Las relaciones de mi mujer
(c) (1922) - El colegial (1927) - El herrero (c) (1922) - Pamplinas en
el Polo Norte (c) (1922) - El héroe del río (1928) - Los sueños de
Pamplinas (c) (1922) - La casa encantada (c) (1922) - El fotógrafo
(1928) - Pamplinas aeronauta (c) (1923) - El comparsa (1929) -
Pamplinas lobo de mar (c) (1923)

24
25



JACQUES DEMY

EL CINE QUE CANTA
Y ENCANTA

Lola (1961) - La Bahía de los Ángeles (1962) - Los paraguas de
Cherburgo (1964) - Las señoritas de Rochefort (1967) - Estudio
de modelos (1969) - Piel de asno (1970) - No te puedes fiar ni de
la cigüeña (1973) - Lady Oscar (1979) - Jacquot de Nantes (1991)

25
26



F. W. MURNAU

CREADOR DE LUZ Y SOMBRAS

Nosferatu (1922) - El último (1924) - Tartufo (1925) - Fausto (1926)
- Amanecer (1927) - Tabú (1931)



ALAN PARKER

SEGUIR NARRANDO,
NARRAR DISTINTO

Bugsy Malone, nieto de Al Capone (1976) - El expreso de media-
noche (1978) - Fama (1980) - Pink Floyd: El muro (1982) - El cora-
zón del ángel (1987) - Arde Mississippi (1988) - Los Commitments
(1991) - Evita (1996) - La vida de David Gale (2003)



**AGNÈS
VARDA** _____
(VIVA VARDA!)

La Pointe Courte (1955) - **Ulysse (c)** (1982) - **Cléo de 5 a 7** (1962) - **La felicidad** (1965) - **Oncle Yanco (c)** (1967) - **Daguerrotipos** (1975) - **L'Opéra-Mouffe (c)** (1958) - **Una canta, la otra no** (1977) - **Sin techo ni ley** (1985) - **Los espigadores y la espigadora** (2000) - **Les dites cariatides (c)** (1984) - **Las playas de Agnès** (2008) - **Rostros y lugares** (2017) - **Varda por Agnès** (2019)



**JOSÉ LUIS
BORAU** _____
CINEASTA IRÓNICO
E INDEPENDIENTE

Brandy, el sherif de Losatumba (1964) - **Crímen de doble filo** (1965) - **Hay que matar a B.** (1974) - **FURTIVOS** (1975) - **La sabina** (1979) - **Río abajo** (1984) - **Tata mía** (1986) - **Leo** (2000)



...CONTINUARÁ

74

**SORIA
DE CINE
2004
— 2027**

2004 - 2005

LA ILUSTRE VILLA DE ALMAZÁN (1977)
MACHADO EN SORIA (1978)
IDIOPATÍA (1980)
CORTOMETRAJES. JUAN CRUZ ORMAZÁBAL

2005 - 2006

LA FABULOSA HISTORIA DE DIEGO MARÍN.
FIDEL CORDERO (1996)
APUNTES PARA UNA ODISEA SORIANA INTERPRETADA POR NEGROS
LORENZO SOLER (2004)
DOCTOR ZHIVAGO. DAVID LEAN (1965)

2006 - 2007

CAMPANADAS A MEDIANOCHE. ORSON WELLES (1965)

2007 - 2008

ORÍGENES DEL CINE SORIANO
(MONTAJE DE OBRAS DE LOS AÑOS 20 Y 30 DEL SIGLO XX)

2008 - 2009

TOTAL. JOSÉ LUIS CUERDA (1983)

2009 - 2010

EL VALLE DE LAS ESPADAS. JAVIER SETÓ (1962)

2010 - 2011

BECKET. PETER GLENVILLE (REINO UNIDO, 1964)

2011 - 2012

LOS APUROS DE UN PEQUEÑO TREN. CHARLES CRICHTON (REINO UNIDO, 1953).

2012 - 2013

FUENTEOVEJUNA. JUAN GUERRERO ZAMORA (1972)

2013 - 2014

LA CELESTINA. JUAN GUERRERO ZAMORA (1982)

2014 - 2015

NICOLÁS Y ALEJANDRA. FRANKLIN J. SCHAFFNER (USA, 1971).
SORIA EN EL NO-DO (1943-1981)
ESPAÑA INSÓLITA. JAVIER AGUIRRE (1965)
QUERIDÍSIMOS VERDUGOS. BASILIO MARTÍN PATINO (1973)

2015 - 2016

CAMPANADAS A MEDIANOCHE. ORSON WELLES (ESPAÑA-SUIZA, 1965)
GARRINGO. RAFAEL ROMERO MARCHENT (1969)
EL HOMBRE DE UNA TIERRA SALVAJE. RICHARD C. SARAFIAN (USA, 1971)
LOS TRES MOSQUETEROS. LOS DIAMANTES DE LA REINA. RICHARD LESTER (REINO UNIDO, 1973)
¡AGÁCHATE, MALDITO! SERGIO LEONE (ITALIA-ESPAÑA, 1971)

2016 - 2017

LOS CUATRO MOSQUETEROS. LA VENGANZA DE MILADY. RICHARD LESTER (REINO UNIDO, 1975)
LOS AÑOS BÁRBAROS. FERNANDO COLOMO (1998)
DOCTOR ZHIVAGO. DAVID LEAN (REINO UNIDO-USA, 1965)
DOCTOR ZHIVAGO. 50 AÑOS. LUCAS CARABA (2015)
BIENVENIDO MR. HESTON. PEDRO ESTEPA Y ELENA FERRÁNDIZ (2016)

2017 - 2018

EL ASESINATO DE JULIO CÉSAR. STUART BURG (REINO UNIDO, 1970)
EL ESPEJO DE LOS ESPÍAS. FRANK PIERSON (REINO UNIDO, 1970)
EL REY DE LA MONTAÑA. GONZALO LÓPEZ-GÁLLEGO (2008)

2018 - 2019

ORGULLO DE ESTIRPE. JOHN FRANKENHEIMER (USA, 1971)
EL MILAGRO DE P. TINTO. JAVIER FESSER (1998)
249. LA NOCHE EN QUE UNA BECARIA ENCONTRÓ A EMILIANO REVILLA. LUIS Mª FERRÁNDEZ (2016)
SPAIN IN A DAY. ISABEL COIXET (2016)

2019 - 2020

LA LAGUNA NEGRA. ARTURO RUIZ CASTILLO (1952)
CROMWELL. KEN HUGHES (REINO UNIDO, 1970)
CUANDO LOS MARIDOS IBAN A LA GUERRA. RAMÓN FERNÁNDEZ (1974)
EL NIÑO INVISIBLE. RAFAEL MONLEÓN (1995)

2020 - 2021

LOS MUERTOS NO PERDONAN. JULIO COLL (1963)
ESCARABAJOS ASESINOS. STEVEN CH. JAFFE (USA, 1982)
A LA REVOLUCIÓN EN UN DOS CABALLOS. MAURIZIO SCIARRA (ITALIA, 2001)
DOMINGO, LUZ DE LA IGLESIA. MARCELINO SARIA O.P. (FILIPINAS, 2010)

2021 - 2022

ES GRANDE SER JOVEN. CYRIL FRANKEL (REINO UNIDO, 1956)
AVISA A CURRO JIMÉNEZ. RAFAEL ROMERO MARCHENT (1978)
SOMBRA PARALELAS. GERARDO GORMEZANO (1994)
LA FABULOSA HISTORIA DE DIEGO MARÍN. FIDEL CORDERO (1996)

2022 - 2023

CABALGANDO HACIA LA MUERTE. JOAQUÍN L. ROMERO MARCHENT (1962)
TIRARSE AL MONTE. ALFONSO UNGRÍA (1971)
EL SEGUNDO PODER. JOSÉ Mª FORQUÉ (1976)
FOLKI. PABLO GARCÍA SANZ Y JAIME LAFUENTE (2018)

2023 - 2024

EL TÍO PEDRO – SERIE: CURRO JIMÉNEZ. RAFAEL ROMERO MARCHENT (1977)
MUERTE EN LA TARDE – SERIE: LA MASCARA NEGRA. JOSÉ ANTONIO PÁRAMO (1981)
EL RAPTO DE LA TIRANA – SERIE: LA MÁSCARA NEGRA. JOSÉ ANTONIO PÁRAMO (1981)
DANZAS DE SOTILLO DEL RINCÓN. (1975)
SORIA. LOS PASTORES, LOS MAESTROS Y LOS POETAS. EDUARDO DELGADO (1988)

2024 - 2025

HOMENAJE A BÉCQUER. DANIEL BOHR (1970)
DESDE MI CELDA. LUIS ENCISO (1976)
LA SORIA DE MACHADO. JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS (1967)
ANTONIO MACHADO. YO VOY SOÑANDO CAMINOS. ENRIQUE BARRERA ROMERO (2014)
LA FORJA DE UN DEMÓCRATA. DIONISIO RIDRUEJO. JORGE MARTÍNEZ REVERTE (2005)
LO POSIBLE Y LO NECESARIO. MARCELINO CAMACHO. ADOLFO DUFOUR ANDÍA (2018)

2025 - 2026

ANTONIO MACHADO. LOS MUNDOS SUTILES. EDUARDO CHAPERO-JACKSON (2012)
EL BOSQUE QUEMADO. VÍCTOR CID (2011)
DEL NEGRO AL VERDE. LUCAS CARABA (2025)
EL CIELO GIRA. MERCEDES ÁLVAREZ(2005)
TORTURADOS. DETRÁS DEL INSTANTE, ANNA TURBAU. XAVIER BAIG Y JORDI ROVIRA (2022)
LA MIRADA DE ANNA. LORENZO SOLER (2009)

2026 - 2027

AÚN SE BENDICEN LOS CAMPOS. VERA HERRERO MERCADER (2019)
LA LOBA PARDA. CRISTINA ORTEGA BLANCO (2019)
LOS CANGREJOS. RUBÉN SECA (2025)
TACHO. RUBÉN SECA (2026)
QUIÉN VIO LOS TEMPLOS CAER . LUCÍA SELVA (2026)

...Y SEGUIMOS SUMANDO



HALL OFFAME



PERSONAS RELEVANTES DE LA INDUSTRIA DEL CINE EN TODAS SUS MANIFESTACIONES QUE HAN VISITADO EL CINECLUB UNED

— 1995 ————— 2027 —

MONTXO ARMENDÁRIZ DIRECTOR DE CINE **ALFONSO CORTÉS** PIANISTA **FRANCISCO J. DE LA PLAZA** CATEDRÁTICO Y DIRECTOR DE LA CÁTEDRA DE CINE DE LA UVA
FERNANDO TRUEBA DIRECTOR DE CINE **LUIS MARTÍN ARIAS** PROFESOR DE LA CÁTEDRA DE CINE DE LA UVA **JESÚS GONZÁLEZ REQUENA** PROFESOR TITULAR DE LA UCM
CARMEN SÁEZ PROFESORA DE LA CÁTEDRA DE CINE DE LA UVA **ANTONIO SANTOS** PROFESOR DE LA CÁTEDRA DE CINE DE LA UVA **LORENZO SOLER** DIRECTOR DE CINE
MIGUEL ALBADALEJO DIRECTOR DE CINE **CARMELO GÓMEZ** ACTOR **SALVADOR GARCÍA RUIZ** DIRECTOR DE CINE **LUIS GARCÍA BERLANGA** DIRECTOR DE CINE
GOYO JIMÉNEZ HUMORISTA **ANTONIA SAN JUAN** ACTRIZ **PASCAL GAIGNE** COMPOSITOR CINEMATOGRAFÍCO **KLEMERODES BLUES BAND** GRUPO MUSICAL
MIGUEL MARIAS CRÍTICO CINEMATOGRAFÍCO Y EX-DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFÍA **CARLOS SAURA** DIRECTOR DE CINE
JOSÉ CARLOS SUÁREZ PROFESOR DE LA UNIVERSIDAD ROVIRA I VIRGLI DE TARRAGONA **MARÍA JOSÉ MOLINA** PRESENTADORA **MARTA GONZÁLEZ** ACTRIZ Y HUMORISTA
CAVETANA GUILLÉN CUERVO ACTRIZ Y PRESENTADORA **ALBERTO JIMÉNEZ** ACTOR **FIDEL CORDERO** DIRECTOR DE CINE **ALICIA BORRACHERO** ACTRIZ **ENRIQUE GATO** DIRECTOR DE CINE
NÉSTOR CALVO DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA **VERÓNICA FERNÁNDEZ** GUIONISTA Y ESCRITORA **MARIBEL MENBRILLO** ACTRIZ **LUIS LARRODERA** PRESENTADOR
JOSEP MARÍA QUERALTÓ COLECCIONISTA DE MATERIAL DE CINE **CRISTINA URGEL** ACTRIZ Y PRESENTADORA **GINÉS GARCÍA MILLÁN** ACTOR **CARLOS AGUILAR** ESCRITOR
JOSÉ LUIS BARRIOS TREVIÑO DIRECTOR DE CINE **ESTHER BERMEO** RESPONSABLE DE COMUNICACIÓN EN TV CASTILLA Y LEÓN **JOSÉ LUIS GARCÍA** ACTOR
ÁNGEL ILLARRAMENDI COMPOSITOR CINEMATOGRAFÍCO **JULIAN RAFAELKO** EMPRESARIO DE EFECTOS ESPECIALES **RAFAEL BERMEO** PERIODISTA **ADOLFO FERNÁNDEZ** ACTOR
PEDRO E. DELGADO ESCRITOR PROFESOR DE LA ECAM **RAMÓN BAREA** ACTOR **JONAS GROUCHO TRUEBA** GUIONISTA Y DIRECTOR DE CINE **BASILIO MARTÍN PATINO** DIRECTOR DE CINE
JUAN ANTONIO PÉREZ MILLÁN DIRECTOR DE LA FILMOTEC DE CASTILLA Y LEÓN **JOSÉ ANTONIO QUIRÓS** PRODUCTOR, DIRECTOR Y GUIONISTA
YVONNE BLAKE DISEÑADORA DE VESTUARIO **MARÍA REYES** MODELO Y ACTRIZ **CARLOS FUENTES** ACTOR **MIGUEL LAGO** HUMORISTA **JUAN DIEGO BOTTO** ACTOR
JORGE SANZ ACTOR **MIRIAM CORREA** ACTRIZ **BEN SIDRAN** PIANISTA Y CANTANTE **JAMIE ROSALES** DIRECTOR DE CINE **JOSÉ LUIS TORRIJO** ACTOR
JOSÉ LUIS BORAU DIRECTOR DE CINE **PACA GABALDÓN** ACTRIZ **OTI RODRÍGUEZ MARCHANTE** CRÍTICO CINEMATOGRAFÍCO
ROSA S. RODRÍGUEZ MONTADORA Y ESPECIALISTA EN EDICIÓN **MIGUEL ALCATUD** DIRECTOR, GUIONISTA Y PRODUCTOR **RICARDO CASTELLA** HUMORISTA
MARIANO DÍAZ CUARTETO DE JAZZ CONCIERTO MUSICAL **JAVIER ANGULO** DIRECTOR DE LA SEMANA DE VALLADOLID **ÁRANTXA AGUIRRE** DIRECTORA DE CINE
MARTA SERRANO COLL PROFESORA DE LA UNIVERSIDAD DE TARRAGONA **JESÚS RIVERA TORRES** PRESIDENTE DE LA ASOCIACIÓN SORIANA DE AMIGOS DEL FERROCARRIL **ABI ALBERTO** DIRECTOR DE CINE
F. JAVIER ÁLVAREZ PSICUÁTRATA **ENRIQUE URBIZU** DIRECTOR DE CINE **JORGE GIL ZULUETA** PIANISTA **ALBERTO DEL CAMPO** PRODUCTOR DE STOCKHOLM
RODRIGO SOROGOVEN DIRECTOR DE STOCKHOLM **BORIA SOLER** COPRODUCTOR DE STOCKHOLM **ADOLFO DUFOUR ANDÍA** DIRECTOR DE CINE
ENRIQUE GONZÁLEZ MACHO PRESIDENTE DE LA ACADEMIA DE LAS ARTES Y CIENCIAS CINEMATOGRAFICAS, PRODUCTOR, DISTRIBUIDOR Y EX-HIBIDOR DE CINE
SERGIO CAMINA FIEGUERAS GUIONISTA DE APRENDIZO A SER POLÍTICO **CARMEN SÁNCHEZ DE FRANCISCO** CATEDRÁTICA DE ESO DE GEOGRAFÍA E HISTORIA **LUIS GONZALO MIGUEL** SAXOFONISTA
PEDRO ESTEPA MENÉNDEZ Y ELENA FERRANDIZ SANZ CODIRECTORES DEL DOCUMENTAL DE LARGOMETRAJE BIENVENIDO MR. HESTON
LUCAS CARABÁ REALIZADOR DEL DOCUMENTAL DE LARGOMETRAJE DOCTOR ZHIVAGO, 50 AÑOS
BERNARDO SÁNCHEZ SALAS PROFESOR DE LA UNIVERSIDAD DE LA RIOJA, ESCRITOR, AUTOR TEATRAL Y GUIONISTA DE CINE Y TELEVISIÓN
MIGUEL IBÁÑEZ RODRÍGUEZ PROFESOR DE LA UNIVERSIDAD DE VALLADOLID CAMPUS DE SORIA, ESCRITOR, INVESTIGADOR Y BODEGUERO **MARA RAW Y MANUEL Y RUBÉN ROMERO** GRUPO MUSICAL
RUBÉN SECA DIRECTOR DE CINE **JOSÉ LUIS GUERÍN** DIRECTOR DE CINE



STAFF

DE IZQUIERDA A DERECHA

CARMELO GARCÍA SÁNCHEZ **ROBERTO GONZÁLEZ** **MIGUEL JULIÁN DE LA LLANA DEL RÍO**
SUSANA SORIA RAMAS **SONIA ALMOGUERA** **GARCÍA-PARRADO** **JOSÉ MARÍA ARROYO OLIVEROS** **ROBERTO PEÑA VALTUEÑA**
VÍCTOR CID GONZÁLEZ **ÁNGEL GARCÍA ROMERO**

cineclubuned.es

organiza



patrocina



colabora

