



ESPECIAL
ACADEMIA DE CINE

2022 • 5 €

Premios Goya 2022	Cine y TV	Juan Antonio Bardem	José Luis López Vázquez	Pilar Miró	Residencias Academia de Cine	El Portal Educativo	El cine que viene
-------------------------	--------------	---------------------------	-------------------------------	---------------	------------------------------------	------------------------	-------------------------

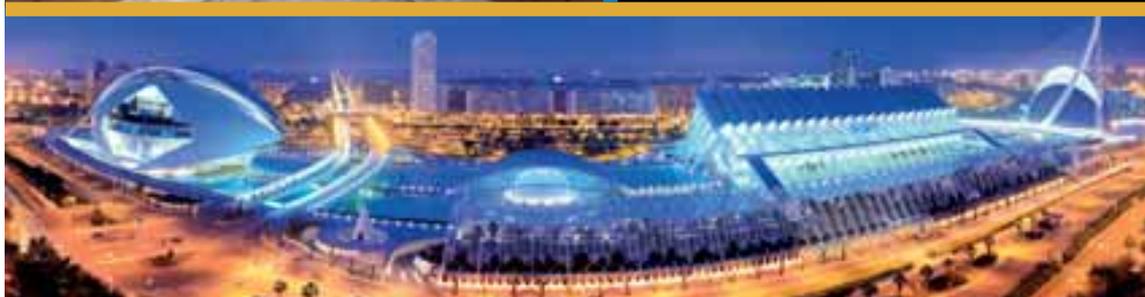


¡ENHORABUENA A TODOS LOS PREMIADOS!

València os espera con infinidad de localizaciones, más de 300 días de sol al año y una industria audiovisual cualificada.

www.valenciafilmoffice.com

VLC VALÈNCIA
FILM OFFICE



ESPECIAL ACADEMIA DE CINE

ÍNDICE

36 Premios Goya

Discurso del Presidente de la Academia, Mariano Barroso	9
Palmarés	10
José Sacristán: "Tengo memoria de emociones, y la ejercito"	12
Sacristán, el orgullo de lo popular	14
Cate Blanchett: "Los creadores tenemos que provocar a la gente de manera audaz"	26
Fernando León de Aranoa: "Con <i>El buen patrón</i> me he soltado la melena"	30
Alegría y orgullo, por Jaume Roures	36
Clara Roquet: "Los guionistas son cineastas"	44
Javier Bardem: "No trabajo con aquello de lo que no puedo hablar abiertamente"	46
Tres goyas de amor incondicional. Blanca Portillo, Urko Olazabal y María Cerezuola	50
LA ALFOMBRA ROJA	57
Adaptar la buena literatura, por Jorge Guerricaechevarría	66
Buceando en la nostalgia estival, por Nora Navas	82
Un icono de lo quinqué, por Daniel Monzón	84
Ilusiones renovadas, por Jonás Trueba	86
Reivindicar la importancia del montaje, por Vanessa L. Marimbet	88
Dar visibilidad al drama, por Kiko de la Rica	90
El gran valor de la música en el cine, por Zeltia Montes	92
Dignificar la figura del refugiado, por María José Llergo	94
Una experiencia personal, por Albert Espel	96
Una historia redonda, por Balter Gallart	98
El recuerdo embellecido de una época, por Vinyet Escobar	99
El reto de envejecer a Chechu, por Sarai Rodríguez, Benjamín Pérez y Nacho Díaz	100
Todo un mundo sonoro, por Daniel Fontrodona	104
El reto de trabajar con sonido desincronizado, por Oriol Tarragó, Marc Bech y Marc Orts	104

Cómo llenar Cibeles con miles de aficionados, por Laura Pedro y Pau Costa	106
LA GALA	108
Un viaje introspectivo, por Patricio Guzmán	118
Un éxito colectivo del cine danés, por Kasper Dissing	119
Un bello mensaje de inclusión, por Chelo Loureiro	120
Por un respeto y un trato igualitario, por Verónica Echegui	122
Constancia y fe, por Pablo de la Chica	124
Atmósferas adultas y complejas en la animación, por Xosé Zapata	126
EL BACKSTAGE EN INSTAGRAM	129

LA EXTRAÑA PAREJA Cine y televisión

139

¿Esa pareja feliz?, por Concepción Cascajosa Virino	140
El cine necesita seguir apostando por la televisión, por Elena Neira	143
Redefinición acelerada, por Gustavo Ferrada	148
RTVE, somos y seremos cine, por Amalia Martínez de Velasco	153
Ni contigo ni sin ti, por Mercedes Gamero	155
Cruce de caminos, por Álvaro Augustin	157
Andalucía define su nueva estrategia audiovisual, por Juan Vargas Ruano	160
Apuesta y compromiso por el cine, por Oriol Sala-Patau	161
Una fábrica de talento entre el 'Galician Noir' y el 'Novo Cinema', por Fernando R. Ojea	164
Buena cosecha y prometedor futuro, por Aintzane Pérez del Palomar	166
Incertidumbre tras el Brexit, por Tomás Fernández Valentí	169
El sistema francés, único en el mundo, por Laurent Coulon	171
'Mamma Rai', principal valedora del cine italiano, por Paola de Vecchio	174

Dinamarca, una ejemplar cooperación nórdica, por Mercedes de Luis Andrés	178
Corea, en la cresta de la hallyu audiovisual, por Oh Jihoon	180
Historia de un alejamiento, por Adela Mac Swiney González	182
Una relación escasa, difícil y poco fructífera, por Academia de Cine de Argentina	184
Un matrimonio de conveniencia ¿con porvenir?, por Sergio Cabrera	188

Juan Antonio Bardem 190

¿Para qué sirve un film?, por Juan Antonio Bardem	192
¿Hay algún productor en la sala?, por Juan Francisco Cerón	194
La voz de la conciencia de una España amarga, por Javier Ocaña	198
El último de la lista, por Juan Bardem Aguado	202
Vivir sin traicionarse, por María Bardem	206
7979 kilómetros, por Miguel Bardem	209
Calle Bardem, por Alberto Leal	212
Mi admirado 'Maestro', por Tina Sainz	218
Disfrutar trabajando, por Hans Bürmann	220
Una experiencia inolvidable, por Mar Flores	221

José Luis López Vázquez 224

Perfeccionista de la perfección, por José Luis López Magerus	226
Yo lo vi en persona, por Juan José Campanella	230
225, por Guillermo Balmori	232
Entre los grandes del cine, por Pedro Olea	234
Carmen de la Maza: "La mirada de José Luis te lo contaba todo"	238
Un hombre llamado cine, por Manuel Gutiérrez Aragón	240
Uno de los nuestros, por Javier Gutiérrez	242
Lección de vida, por Assumpta Serna	244

Pilar Miró 246

Seguimos hablando, Pilar, por Cristina Andreu	248
El poder y los roles de género, por Carmen Peña Ardid	250
Tan dura y tan frágil, por Carlos F. Heredero	254
El crimen de Pilar, por Víctor Matellano	260
Desde la amistad, por Felipe González	262
Alter ego, por Mercedes Sampietro	264
Gary Cooper eras tú, por Fiorella Faltoyano	266

'Residencias Academia de Cine' 268

Residencias, un lugar de impulso al talento, por Inés Enciso	270
Madrid apuesta por el cine, por Miguel Ángel Redondo	272
Víctor Alonso-Berbel: Un espacio de honestidad constructiva	274
Patricia Pérez Fernández: El valor de la escritura	276
Leire Albinarrate: La motivación por encima de la disciplina	278

El Portal Educativo 281

Educar ciudadanos y ciudadanas libres, por Mariano Barroso	282
El cine ha transformado al individuo y la sociedad, por Beatriz Navas	284
La Acción Educativa Exterior usa el cine español como herramienta educativa	286
'veo en español', un impulso a la educación a través del cine, por Luis Caballero	288

El cine que viene 290

2022: de la necesidad, virtud

Cuando disfrutamos me

RIOJA

JA

JA

JA

#TEMERECESUNRIOJA



WINEinMODERATION

ELEGIR | COMPARTIR | CUIDAR

"El vino solo se disfruta con moderación"

RIOJA

ES EL ORIGEN



ESPECIAL ACADEMIA DE CINE

JEFA REDACCIÓN:
REDACCIÓN:

Chusa L. Monjas | chusa@academiadecine.com
María Gil | mariagil@academiadecine.com
Antonio J. Redondo | Coordinador Especial Academia de Cine
Enrique Aparicio | enriqueaparicio@academiadecine.com
Alberto Labarga | alabarga@gmail.com
COYVE

DISEÑO:
IMPRIME:

C/ Zurbano, 3. 28010 Madrid | Tel. 91 5934648. Fax: 91 5931492
OFICINA EN BARCELONA: Paseo de Colón, 6. 08002 | Tel. 93 3196010. Fax: 93 3191966
www.academiadecine.com | academia@academiadecine.com
ACADEMIA. La revista del cine español no se solidariza necesariamente con las opiniones expuestas en los artículos que publica, cuya responsabilidad corresponde exclusivamente a los autores.
D.L.M-35820-2012. ISSN 2174-0097

PRESIDENTE:
VICEPRESIDENTE 1º:
VICEPRESIDENTA 2ª:
JUNTA DIRECTIVA:



Mariano Barroso | presidencia@academiadecine.com
Rafael Portela | vicepresidenciaprimer@academiadecine.com
Nora Navas | vicepresidenciasegunda@academiadecine.com
Maite Ruíz de Austri, Julio Díez (Animación) animacion@academiadecine.com
Azucena Rodríguez, Juan Vicente Córdoba (Dirección) direccion@academiadecine.com
Carlos de Dorremochea, Juan Pedro de Gaspar (Dirección Artística) direccionartistica@academiadecine.com
Sol Carnicero, Yousaf Bokhari (Dirección de Producción) direcciondeproduccion@academiadecine.com
Pedro Moreno, Pepe Reyes (Diseño Vestuario) vestuario@academiadecine.com
César Abades, Félix Bergés (Efectos Especiales) efectosespeciales@academiadecine.com
José Luis Alcaine, Tote Trenas (Dirección de Fotografía) direcciondefotografia@academiadecine.com
Tono Folguera, Valérie Delpierre (Documental) documental@academiadecine.com
Sergio G. Sánchez, Virginia Yagüe (Guion) guion@academiadecine.com
Mariano Venancio, Amparo Climent (Interpretación) interpretacion@academiadecine.com
Karmele Soler, Sylvie Imbert (Maquillaje y Peluquería) maquillajeypeluqueria@academiadecine.com
Pablo Blanco, Teresa Font (Montaje) montaje@academiadecine.com
Mariano Marín, Luis Ivars (Música) musica@academiadecine.com
Ana Amigo, Mª Luisa Gutiérrez (Productores) productores@academiadecine.com
David Rodríguez, Juan Ferro (Sonido) sonido@academiadecine.com

GERENTE:
DIRECCIÓN DE PATROCINIOS
Y PREMIOS GOYA:
DEPARTAMENTO
DE COMUNICACIÓN:

Juan MG Morán | juan@academiadecine.com
Ana Núñez | ananunez@academiadecine.com

GESTIÓN DE DATOS:

Chusa L. Monjas (COORD.) y María Gil | redaccion@academiadecine.com
Alejandro Navarro (COORD.) | alejandronavarro@academiadecine.com
Patricia Viada (DOCUMENTACIÓN, ARCHIVO Y BIBLIOTECA) | patriciaviada@academiadecine.com
Nano Prados | ignacioprados@academiadecine.com
Elisa Fernández | elisafernandez@academiadecine.com

ADMINISTRACIÓN:

María Lizana | marializana@academiadecine.com
Mónica Martín (COORD.) | monicamartin@academiadecine.com
María González | mariagonzalez@academiadecine.com
Emil Paraschiv (PROYECCIONISTA) | proyeccionista@academiadecine.com
Cristina Núñez (RECEPCIÓN) | cristinanunez@academiadecine.com
Marat Vega (RECEPCIÓN) | maratvega@academiadecine.com

ACTIVIDADES:

FUNDACIÓN ACADEMIA DE CINE
María Luisa Oliveira (COORD.) | mluisaoliveira@fundacionacademiadecine.com
Zulema Pérez | zulemaperez@fundacionacademiadecine.com
María Manzaneda | mariamanzaneda@fundacionacademiadecine.com
Marina Doña (OFICINA EN BARCELONA) | marinadona@fundacionacademiadecine.com

DESARROLLO
E INVESTIGACIÓN:

Inés Enciso (COORD.) | inesenciso@academiadecine.com
Julia Mora | juliamora@academiadecine.com
Lucía Díaz Tejeiro (APOYO) | luciadiaztejeiro@academiadecine.com
Pilar Díaz | pilardiaz@fundacionacademiadecine.com

ADM. FINANCIERA

ASESOR INFORMÁTICO:
DISEÑO:
REDES SOCIALES:

Paco Fuentes | pacofuentes@academiadecine.com
Alberto Labarga | alabarga@gmail.com
Enrique Aparicio | enriqueaparicio@academiadecine.com

FOTO DE PORTADA:
FOTO DE CONTRAPORTADA:

Enrique Cidoncha
Alberto Ortega





Delante: Patricia de Muns, Vanessa Marimbert, Zeltia Montes, Celso Bugallo, Manolo Solo, Óscar de la Fuente, Javier Méndez. Detrás: Tarik Rmili, Jaume Roures, Fernando León de Aranoa, Javier Bardem, Almudena Amor, Sonia Almarcha y Fernando Albizu.

FOTO: PAPO WAISMAN

rtve

La que quieres



El buen patrón
Madres paralelas
Libertad
La hija
Chavalas
Lucas
Mironins

Maixabel
Mediterráneo
Josefina
Tres
Pan de limón con
semillas de amapola
Bajo cero
Valentina

Somos cine

14 películas
68 nominaciones

36
PREMIOS
GOYA
VALENCIA

LA NOCHE

de los reencuentros

HABÍA ganas de gala, de abrazar a los compañeros y compañeras, amigos y amigas, de volver a estar con la gente. Los Goya 2022 fueron un paseo por las emociones de los profesionales del cine español, que se reencontraron en Les Arts de Valencia, ciudad anfitriona de la 36 edición de estos premios que coronaron a *El buen patrón*.

En la que también fue la gala del reencuentro de los del cine con los espectadores y con el público, que se concentró en los alrededores de la alfombra roja, se lanzó un rotundo mensaje: “¡nos vemos en las salas!”. Un recado con el que finalizó una ceremonia que arrancó con un trepidante minuto de fuegos artificiales, un elemento fundamental en todas las celebraciones valencianas.

Y tras este espectáculo con el que se homenajeó al mítico Luis García Berlanga , 30 premios -seis de ellos para la película de Fernando León de Aranoa, cinco para *Las leyes de la frontera*, tres para *Maixabel*, el mismo número que logró *Mediterráneo*, el Goya de Honor para José Sacristán, el primer Goya Internacional, para Cate Blanchett...-; el recuerdo a Almudena Grandes, Pilar Bardem, Mario Camus y Verónica Forqué; y las actuaciones de C.Tangana y Rita Payés, Joaquín Sabina con Leiva y Luz Casal.

El espectador - la gala reunió en algún momento de la noche a 7.720.000 personas, con un 22,9% de cuota de pantalla- también abrazó esta cita dirigida por Dani de la Torre, en la que sonaron los nombres de más mujeres que nunca -triumfaron en 13 categorías- y que contó con la participación de los ganadores del Goya del año pasado y grandes nombres de nuestro cine.



Mariano Barroso, presidente de la Academia de Cine. FOTO: ALBERTO ORTEGA

Discurso del Presidente de la Academia

MARIANO BARROSO

Buenas noches amigas, amigos, presidente, president, ministros, vicealcaldesa... Buenas noches, familia de Luis García Berlanga, buenas noches, compañeros.

El otro día alguien me paró cuando iba a entrar en el supermercado cerca de donde vivo. Era un vecino al que yo había visto en mi calle otras

veces, pero nunca habíamos hablado. Se acercó y me dijo: "oye, tú eres el de los Goya, ¿no?"

Yo le respondí: sí, soy uno de los de los Goya. Luego me dijo: "bueno, y tú, aparte de hacer cine, ¿a qué te dedicas?". Es una frase que hemos escuchado alguna vez todas y todos los que estamos aquí.

Me quedé pensando y le dije: hazme el favor, siéntate en ese banco, que te voy a contar a lo que me dedico. El tipo me miró como extrañado, o asustado. Me debió ver pinta de que iba a soltarle una charla y me dijo que se tenía que ir, que tenía prisa, que había quedado para comer. Y se marchó. Si se hubiera quedado, le habría explicado a lo que me dedico. A lo que nos dedicamos.

Le habría dicho: mira, lo primero que hacemos es inventarnos una historia. O basarla en algo que conocemos. Una idea. Las ideas están en el aire, son de todos, hasta que llega alguien, las atrapa, y las anota en un papel. Así que todo empieza por la palabra escrita.

Una guionista o un guionista escribe una palabra, luego otra, luego una frase, un párrafo... y aquello se acaba convirtiendo en un guion. El

guion describe quiénes son los personajes, lo que hacen, lo que dicen, lo que callan... Es el mapa para todas las personas del equipo. Un guion como los que escribía una persona muy querida por todos nosotros, patrona de honor de la Fundación Academia de Cine. **Almudena Grandes**.

Almudena escribía de una forma muy particular. Escribía sobre el reverso de la vida, sobre la cara B, las partes menos conocidas de la realidad, o de las que menos se habla.

Precisamente las cinco historias que optan hoy al Goya a la Mejor Película tienen eso en común: hablan de la parte menos obvia de la realidad, y tienen otra forma de mirarla.

Los guiones, las historias como las que escribía Almudena, las que escriben todas nuestras guionistas, están en el origen de todo, y eso es algo que les debemos reconocer hoy aquí. Sin los guionistas no habría una sola película. Ninguno de nosotros estaría hoy aquí.

Yo le habría contado a mi vecino que un día le pregunté a **Mario Camus** cómo hacía para dirigir a los actores. Porque yo había visto *Los santos inocentes* y estaba muy impresionado con lo que hacían Paco Rabal, Alfredo Landa, Terele Pavez, Juan Diego... Camus me respondió con su humildad de siempre: "yo no hago nada. Los directores no hacemos falta. Lo único que tenemos que hacer es ir al rodaje para asegurarnos de que los actores llegan a la hora".

Le habría seguido contando a mi vecino que las palabras que escriben los guionistas luego las dicen los actores y las actrices. Las podría decir una de las actrices que más goyas ha recibido, nada menos que cuatro. Una actriz que hacía algo que muchos actores se ven obligados a hacer: entregar su alegría y su luz a sus personajes y, a través de ellos, a su público. Y guardarse para ella su dolor. Nadie ocultó nunca su dolor de una forma tan hermosa. **Verónica Forqué**.

Los actores y las actrices forman el grupo más numeroso de nuestra profesión, y también de la Academia. La cuarta parte de las académicas y académicos son actores. Y son los que menos trabajo remunerado tienen. Solo uno de cada diez días tienen trabajo. Su desempleo sigue alrededor del 90 por ciento. Es una cifra impresionante. Por eso hemos hablado con el ministro

de Seguridad Social para que se les reconozca la misma protección que tienen el resto de profesiones. Ellos no quieren más. Pero tampoco quieren menos.

Y como el sistema público no les cubre, los actores se organizaron y crearon una especie de seguridad social paralela. Se llama Fundación AISGE, y atiende a nuestros actores en situación de necesidad, con unas pensiones que les sirven para pagar el alquiler. La presidenta de AISGE fue durante muchos años otra compañera muy querida por todos, **Pilar Bardem**.

Aparte de hacer cine, Pilar se dedicaba a estas cosas. Eso se lo habría contado también a mi vecino. Y le habría recordado que la nuestra es una profesión que contribuye a enriquecer a nuestro país. Y no estoy hablando solo de dinero.

Hay un amigo al que muy pronto van a ver aquí. Es una referencia. Y es raro encontrar en esta sala a alguien que no haya trabajado con él. Yo mismo fui ayudante suyo y aprendí muchas cosas. Aprendí su definición de éxito: él dice que consiste en tener trabajo cada día, o al menos cada semana. Es una persona a la que hoy vamos a dar un reconocimiento especial, el Goya de Honor.

Tengo que felicitar a Penélope Cruz, a Javier Bardem, a Alberto Iglesias y a Alberto Mielgo por sus nominaciones a los Oscar. ¡Enhorabuena!

Bueno, todo esto es para decirles lo que no le pude decir a mi vecino. Algunas cosas que hacemos aparte de hacer cine. Me hubiera gustado también explicarle lo que hace la Academia, aparte de los Goya. Hacemos las Residencias para guionistas, las 'Ayudas a la Investigación Cinematográfica Luis García Berlanga'.

Pero mejor se lo habría resumido: le habría dicho que si la Academia de Cine fuera una persona, sería alguien muy parecido a **Almudena Grandes**, a **Mario Camus**, a **Verónica Forqué** o a **Pilar Bardem**.

Y que si el cine español tuviera una única cara hoy, sería la de alguien muy parecido a nuestro Goya de Honor, **José Sacristán**.

Muchas gracias.

Palmarés 36 Premios Goya

MEJOR PELÍCULA

El buen patrón. Producida por: Fernando León de Aranoa, Jaume Roures y Javier Méndez

MEJOR DIRECCIÓN

Fernando León, por *El buen patrón*

MEJOR DIRECCIÓN NOVEL

Clara Roquet, por *Libertad*

MEJOR GUION ORIGINAL

Fernando León de Aranoa, por *El buen patrón*

MEJOR GUION ADAPTADO

Daniel Monzón y Jorge Guerricaechevarría, por *Las leyes de la frontera*

MEJOR MÚSICA ORIGINAL

Zeltia Montes, por *El buen patrón*

MEJOR CANCIÓN ORIGINAL

'Te espera el mar', de María José Llergo, por *Mediterráneo*

MEJOR ACTOR PROTAGONISTA

Javier Bardem, por *El buen patrón*

MEJOR ACTRIZ PROTAGONISTA

Blanca Portillo, por *Maixabel*

MEJOR ACTOR DE REPARTO

Urko Olazabal, por *Maixabel*

MEJOR ACTRIZ DE REPARTO

Nora Navas, por *Libertad*

MEJOR ACTOR REVELACIÓN

Chechu Salgado, por *Las leyes de la frontera*

MEJOR ACTRIZ REVELACIÓN

María Cerezueta, por *Maixabel*

MEJOR DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN

Albert Espel y Kostas Sfakianakis, por *Mediterráneo*

MEJOR DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA

Kiko de la Rica, por *Mediterráneo*

MEJOR MONTAJE

Vanessa Marimbert, por *El buen patrón*

MEJOR DIRECCIÓN ARTÍSTICA

Balter Gallart, por *Las leyes de la frontera*

MEJOR DISEÑO DE VESTUARIO

Vinyet Escobar, por *Las leyes de la frontera*

MEJOR MAQUILLAJE Y PELUQUERÍA

Sarai Rodríguez, Benjamín Pérez y Nacho Díaz, por *Las leyes de la frontera*

MEJOR SONIDO

Daniel Fontrodona, Oriol Tarragó, Marc Bech y Marc Orts, por *Tres*

MEJORES EFECTOS ESPECIALES

Pau Costa y Laura Pedro, por *Way Down*

MEJOR PELÍCULA DE ANIMACIÓN

Valentina. Producida por: Brandán de Brano, Chelo Loureiro, Luís da Matta, Mariano Baratech y Noa García

MEJOR PELÍCULA DOCUMENTAL

Quién lo impide. Producida por: Javier Lafuente, Laura Renau y Lorena Tudela

MEJOR PELÍCULA IBEROAMERICANA

La cordillera de los sueños. Producida por: Alexandra Galvis y Renate Sachse (Chile)

MEJOR PELÍCULA EUROPEA

Otra ronda. Producida por: Sisse Graum Jørgensen y Kasper Dissing (Dinamarca)

MEJOR CORTOMETRAJE DE FICCIÓN

Tótem Joba, de Verónica Echegui. Producida por: Álex García, Arturo Valls, Carmela Martínez Oliart y Félix Tusell Sánchez

MEJOR CORTOMETRAJE DOCUMENTAL

Mama, de Pablo de la Chica. Producida por: David Casas Riesco, David Torres Vázquez, Diego Urruchi, Eduardo Jiménez, Fernando J. Monge, Jordi Rubio, Kathleen McInnis, Miguel González, Néstor López y Soo-Jeong Kang

MEJOR CORTOMETRAJE DE ANIMACIÓN

The Monkey, de Lorenzo Degl'Innocenti y Xosé Zapata. Producida por: Diogo Carvalho, Nicolás Matji, Nuno Beato y Xosé Zapata

GOYA DE HONOR

José Sacristán

GOYA INTERNACIONAL

Cate Blanchett

ASEGURAMOS LA CULTURA ASEGURAMOS LOS GOYA®



divina
seguros

36
PREMIOS
GOYA®
VALENCIA

Patrocinador oficial de los Premios Goya®

Por pertenecer al colectivo de cultura, queremos ayudarte. Beneficiate de los descuentos en seguros para los integrantes del sector. Te preparamos una propuesta sin compromiso:

PEDRO SANTAELLA
Responsable de colectivos

691 855 119
pedro.santaella@divinaseguros.com

[divinaseguros.com](https://www.divinaseguros.com)

JOSÉ SACRISTÁN

*“Tengo memoria
de emociones,
y la ejercito”*

CHUSAL MONJAS

FOTOS: PAPO WAISMAN



SE ha pasado las últimas semanas repasando su vida, hablando de su forma de entender el oficio, en el que lleva casi siete décadas. José Sacristán siempre imaginó ser actor y, “con todo el acojone del mundo”, llamó a la puerta y le dejaron entrar. Buen orador, con su imponente voz echa la vista atrás teniendo al lado al crío de Chinchón que quería ser el indio, el bombero y el gánster, y con el que ha sentido “cosas emocionantes” interpretando y dirigiendo películas. Y es que este conocido y querido pelicularo, que se ha formado mirando y vive en un cine -su biografía y filmografía van de la mano- tiene muy presente las miradas, las corazonadas, el buen rollo con sus compañeros de generación en los numerosos rodajes en los que ha participado y donde se lo pasaban “de puta madre”, dice.

Su relación con el cine es algo místico, y es tarea imposible que revele sus películas y personajes preferidos. Siempre actual, conecta con los jóvenes -un apunte: no tiene móvil ni redes sociales- y sabe lo afortunado que es de haber llegado a donde lo ha hecho. Agradecido y enamorado de su profesión, y ante un auditorio en pie, recogió el Goya de Honor 2022 recordando su pueblo, a su gente y al campo, “donde hay un tiempo para labrar la tierra, para echar la simiente y para recoger los frutos. Gracias a todos, con los que con su confianza en mi trabajo, me permiten seguir arando”. No se olvidó en su vibrante discurso del público, “que bien en manojo o bien en ristra, me siguen comprando los ajos”; ni de sus padres, el Venancio y la Nati; su abuela, “que sigue siendo mi mejor espectadora”; hijos, “que me dejaron repetir las tomas en las que, como padre, no supe ir a la marca”; ni de su mujer Amparo, porque “sin su amor ni su cuidado no me quedaría otra que echar el alto”.

En todas sus intervenciones hace gala de una prodigiosa memoria.

Siempre he tenido buena memoria, pero es que lo que recuerdo es algo que amo porque tiene que ver con mi oficio, no solo de "peliculero" sino de teatrero y televisero. Pero sobre todo del cine, porque 'el cine y yo somos así, señora', que se decía en aquella función. Soy uno de los supervivientes de aquella época gracias al cine. Recuerdo los nombres de directores, actores, músicos, guionistas... como si recordara el nombre de una medicina, de un alimento, de una forma de sanar, de sobrevivir. Lo llevo en la masa de la sangre. Es que, ¿cómo voy a olvidar yo aquellos nombres que iluminaron, que siguen iluminando mi vida?

Da la impresión de que está en el mejor momento de su vida.

Sí, posiblemente sea el mejor momento de mi carrera. He cumplido 84 años, estoy trabajando, sigo teniendo ofertas, vienen los reconocimientos... Además, hace ya tiempo que puedo elegir aquello en lo que quiero trabajar y en lo que no también.

Para las actrices maduras es mucho más complicado contar con un nueva vida profesional.

Sí. En el cine universal el hombre es veterano y la mujer es una anciana. Me parece una injusticia y lo lamento muchísimo.

¿Qué herramientas le han traído hasta aquí?

El amor, el rigor, la dedicación y el entusiasmo al trabajo. Y algo también tendrá que ver con alguna facultad que uno tiene como correa transmisora de estados de emoción. Más allá de mis cualidades como actor, creo ser un elemento al que la gente no le resulta difícil creerse lo que le cuento, los personajes que le propongo. Por ahí digo yo que irá la razón de haber llegado hasta aquí como se ha llegado.

¿Cuál ha sido su mayor 'no' y mayor 'sí'?

En un principio era impensable decir que no, había que pagar la luz y el colegio de los niños, y se ganaba lo que se ganaba. Cuando tuve la posibilidad, rechacé unas cuantas cosas, pero nunca de una manera definitiva. Nunca me han propuesto hacer de nazi en una historia en la que se ensalzara el fascismo o algo que traicionara abiertamente mi manera de pensar. Y hemos tenido muchos 'síes' muy gratificantes que han tenido muy buenos resultados. Me pasó con directores que, al principio, no había ni dinero ni confianza en la distribución del producto, pero yo sabía que decir sí implicaba un riesgo que valía la pena correr.

¿Qué es lo mejor y lo peor de su profesión?

Lo mejor su esencia, la cosa de jugar a que se crean que eres el que no eres. La base viene de la condición del crío, del ahora soy un pirata, un mosquetero, un gángster. Lo que tiene de un juego del que hay que conocer y respetar las reglas.

Lo peor está en cómo se aplica todo esto, en moverte en la ley de la oferta y la demanda, y la precariedad. La escala de valores en que se mueve la valoración de tu trabajo a veces es un tanto arbitraria, un tanto injusta. Una de las características más terribles de afrontar en este oficio es la espada permanente de la inseguridad, de no saber exactamente donde te encuentras.

¿El cine nos puede hacer mejores?

El arte nos puede hacer mejores, otra cosa es que nos lo haga. Lo que no creo, ojalá, es que a través del arte seamos capaces de cambiar la sociedad. Hay quien hace la Historia y hay quien la padece. Si la cultura, la gente de la cultura, fuéramos capaces de modificar esto no estaríamos donde estamos, no se seguirían cometiendo los atropellos y necesidades que el ser

humano sigue cometiendo. La capacidad de transformar está en el que tiene el cañón, el que tiene el dinero, en el hechicero de la tribu que maneja los intereses.

Lo que no se nos puede negar es la voluntad de intentar ser mejores, incluso en el más banal de los proyectos. En los que nos dedicamos a esto siempre está, al menos, el intento de hacer pasar un rato lo más entretenido posible.

De Beethoven y del maestro Solano

Más allá de la interpretación, ¿cuáles son sus pequeños placeres?

He dirigido tres películas y he escrito guiones. Como consecuencia de mi inicia-

"Una cosa es ser actor y otra poder ganarse la vida siendo actor"

ción, primero en el teatro de aficionados, he tenido compañeros que me han ido aproximando a la música, a la literatura, a la filosofía. Entro con unas lagunas enormes y todo lo que tiene que ver con ir aprendiendo, perfeccionando y documentándote para tu profesión supone ir conociendo a trompicones otros aspectos de la cultura que están en cada uno de mis trabajos.

Sigo siendo un loco de la copla, la zar-

zuela y del flamenco. Disfruto por igual de las sinfonías de Beethoven que de las coplas del maestro Solano.

¿Cuándo empezó a pensar que podía ser actor ?

Una cosa es ser actor y otra que pudiera ganarme la vida siendo actor, que era de lo que se trataba. No tenía duda de que podía serlo desde la primera vez que hablé en un escenario, que fue en el Parque Móvil de los Ministerios. Solo decía unas frases, era el circunstante sarcástico del *Pigmalion*, de Bernard Shaw, por eso me emocionó mucho interpretar luego al profesor Higgins en *My Fair Lady*. Yo notaba que el reparto de la obra siguiente era mejor, y la que vino después mejor que la otra.

¿Se ha convertido en el actor que quería ser ?

Me hubiera gustado ser James Stewart.

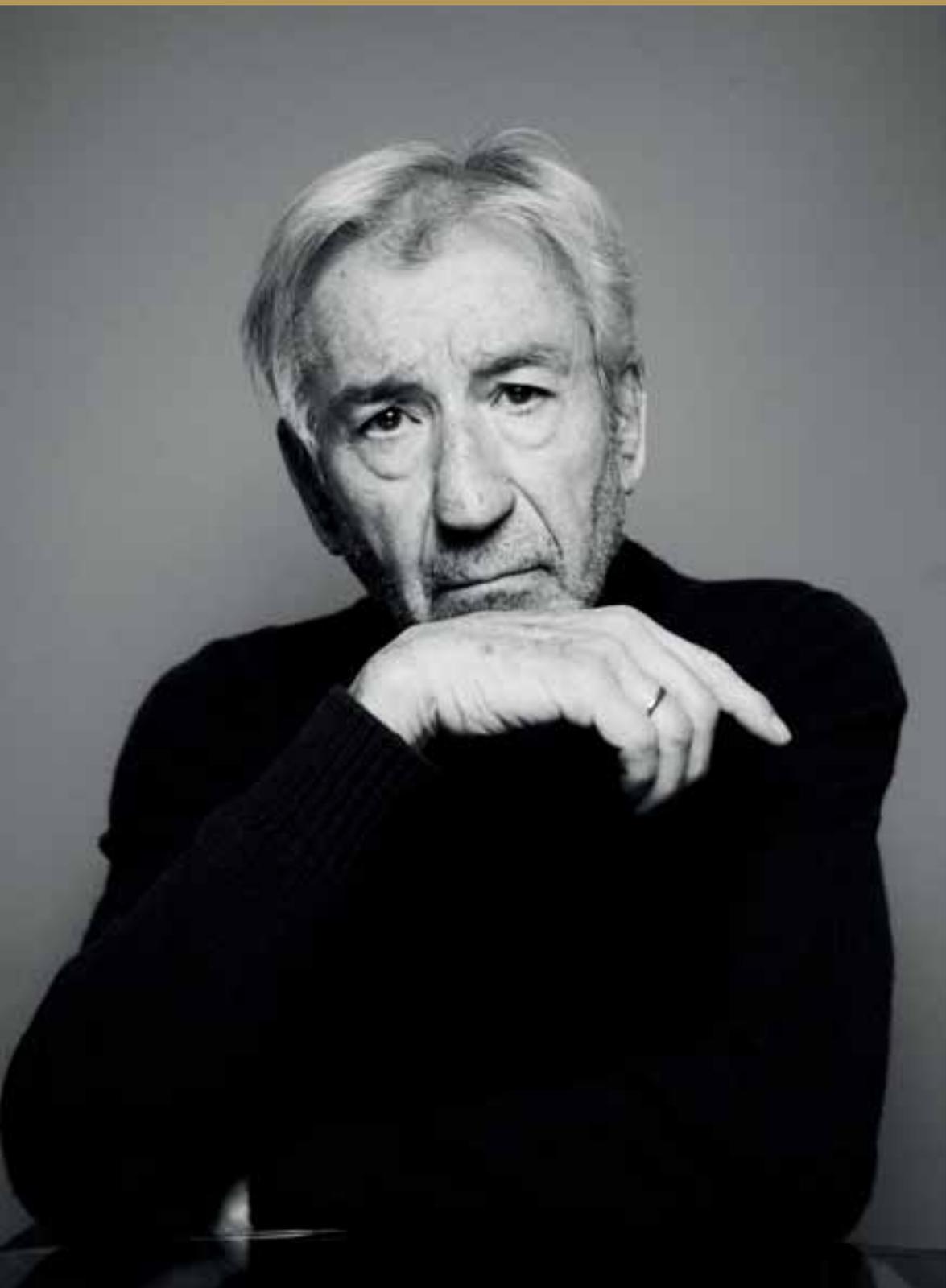
Pues siempre ha dicho que quería ser Tyrone Power.

Ese era mi modelo de actor al principio. En realidad yo quería ser *El signo del Zorro*, *El cisne negro*, el torero de *Sangre y arena* [algunas de las películas protagonizadas por Power], y también quería ser el general Custer [Errol Flynn en *Murieron con las botas puesta*] y Robin Hood .

Haber hecho *El bazar de las sorpresas*, *Vértigo*, *La ventana indiscreta*... Pero ahí nos hemos quedado. Eso sí, sería un miserable si renegara o pusiera algún pero a mi carrera. Echando la vista hacia atrás, desde aquel circunstante sarcástico al Nicolás de *Señora de rojo sobre fondo gris*. no puedo quejarme del recorrido.

¿A quién daría las gracias?

A los primeros que confiaron en mí: Pedro Masó, Mariano Ozores, José Luis



Sáenz de Heredia. Luego fueron apareciendo más personas, pero ellos me dieron la posibilidad de que se me abrieran las puertas.

Se lleva muy bien con la nueva generación de cineastas.

Es un privilegio seguir cumpliendo años y encontrarte con la gente joven, trabajar y compartir con ellos las ilusiones, los cabreos, los sueños. Todo lo que hay que compartir, lo bueno y lo malo.

Dice que sus mejores amigas y amigos son de la profesión.

Sí. Alfredo (Landa), Fernando (Fernán-Gómez), Antonio Ozores y José Luis Garcí eran de mi familia. No tengo memoria de haber recibido de ningún compañero-a un trato o una reacción que me haga decir: de ese no me hables. Nadie me ha dejado dinero a deber, porque cuando ha habido un problema de empresa he dicho: cuánto me debes, qué es lo que tienes, pues dámelo y punto.

Por supuesto, con unos me he llevado mejor que con otros, pero por encima de todo ha estado la cordialidad, incluso el cariño.

Lo suyo por Fernando Fernán-Gómez, al que ha homenajeado con *El hijo de la cómica*, es adoración.

Con Fernando estaba el valor añadido, el plus, que luego también lo encontré en Miguel Delibes y en José Saramago: era el maestro. Todo era enriquecedor al lado de Fernando, que es mi referente.

Su primera película, *La familia y uno más*

¿Hay algún personaje que no se haya atrevido a hacer?

Nunca he tenido fijación por el Macbeth o por el rey Lear, no. Ha sonado el teléfono, me han hecho una oferta y, al

principio había que decir sí a todo y más que hubiera, y había que vender libros. Y cuando en el cine la oferta ya no es tan interesante ni tan frecuente, aparecieron las series de televisión *¿Quién da la vez?* y *Este es mi barrio*; el musical *El hombre de La Mancha*, con el que estuve cuatro años; *My Fair Lady*, que representé durante dos años; *Muerte de un viajante...* Siempre ha habido un trabajo que atender y del que me he sentido satisfecho.

Si tuviera que elegir uno de los que ha hecho, ¿cuál sería?

No. Lo único que digo es que no he vuelto a sentir nada parecido a lo que experimenté cuando hice mi primera película, *La familia y uno más*. Esa noche no dormí. En mi primera sesión me sentaba en un pupitre y el que se puso a mi lado no era Alberto Closas, era el protagonista de *Muerte de un ciclista*, y tenía delante una cámara de cine. Es que para mí, *Muerte de un ciclista*, *Cómicos* y aquellas películas que nos proponían los señores Bardem y Berlanga eran... No solo por su nivel cinematográfico, sino porque había una mirada crítica.

No puedo decir una película o un personaje. Como el crío de Chinchón está siempre a mi lado, el pasito adelante, la pequeña conquista pues se daba haciendo el tonto de *Novios 68* con Gracita Morales. En todos los personajes estaba parte de mi propia vida. Y todos me han permitido avanzar y, sobre todo, demostrar a mi padre que podía ganarme la vida con esto.

¿Qué es para usted el éxito?

La continuidad en el trabajo. Llevar casi 70 años en activo y que ese trabajo no sea impuesto, sino elegido a tu edad, deseos, gustos y posibilidades. Y si luego vienen reconocimientos como este maravilloso Goya de Honor.

Ha conseguido el aplauso de crítica y público ¿lo esperaba?

Desearlo siempre, esperarlo en un oficio como este es temerario, porque no siempre coincide tu propósito con el gusto del espectador. Creo que he ido sorteando esta relación con bastante éxito, aunque algunos trabajos no han tenido la repercusión que suponía.

En una carrera de fondo como la suya, ¿lo importante le ha llegado de mayor?

No. En el año 73 del siglo pasado, el

do el españolito de a pie que tenía 40 años cuando en este país se produjo la muerte del enano y comenzó la transición.

¿Cree que en España se vivía mejor hace 30 años, cuando ya estábamos en democracia?

No. Había unas expectativas, una ilusión, unos elementos que nos hacían tener un ánimo en función de las expectativas, de lo que aquello podía dar de sí, que era formidable. Ahora no se tiene esa sensación, entre otras cosas por el puñetero virus y la crisis económica del 2008. La

"El éxito es la continuidad en el trabajo"

señor Dibildos [el productor José Luis Dibildos] nos reúne a unos cuantos [Roberto Bodegas, José Luis Garci y Antonio Drove] y se arma lo que se llamó 'la tercera vía' [una etiqueta de los 70 para designar a películas que oscilaban entre lo popular y lo intelectual].

Llegan *Los nuevos españoles*, *Vida conyugal sana*, *Españolas en París*, *La colmena*, *Un hombre llamado Flor de Otoño...* En el 79, Cambio 16 me dedicó una portada, creo que es la única que dedicaron a un actor, con el siguiente titular: "Vino con la democracia. El llenacines". Pienso que uno de los factores que ha ido alimentando mi carrera es que en aquel tiempo por edad, por físico, formación, por todo, respondía a lo que era la imagen del español de a pie, el espejo en el que se ha reconoci-

puesta en cuestión del estado del bienestar es evidente, pero cuando partes de la nada como mi generación, cuando no salía agua del grifo y acaba saliendo hasta caliente, todo aquello se ve como un triunfo.

La diferencia está en que el que está acostumbrado al agua caliente y, de pronto, abre el grifo y no sale agua. Parecía que todo estaba resuelto, y no es así. Se ha demostrado la inseguridad, la fragilidad de todo este sistema. Es posible que nosotros tuviéramos por delante unas expectativas que nos alimentaron, un estado de ánimo que era mejor y más ilusionante de lo que es ahora.

¿Arrepentirme? De nada

¿Le han tentado con escribir sus memorias?

Me han tirado los tejos varias editoriales. Pero el cómico Sacristán tiene trabajo,

el director Sacristán sabe que no es John Ford, y lo mejor que puede hacer es que el cómico se gane la vida, y ya veremos si hay oportunidad o no para el escritor. El encuentro con la página en blanco me produce desasosiego e inquietud.

¿Recuerda su primer sueldo?

50 pesetas. Fue en el año 60, en el Teatro Infanta Isabel de Madrid. Era el meritario en *El cenador*, obra en la que también tenían un papelito Alfredo Landa y Lola Cardona. La primera actriz era Julia Gutiérrez Caba.

¿Qué importancia le da al dinero?

La suficiente para liberarme de la servidumbre de tener que ganar dinero.

Dígame un recuerdo profesional para contar a sus nietos.

Cuando había dinero -una peseta- y la película era tolerada, iba siempre a delantera de gallinero número 1 del teatro Lope de Vega de Chinchón, mi pueblo, donde rodamos *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* Estaba ensayando con Concha Velasco en el escenario y le dije a Juanito Amorós, el director de fotografía, que buscara un sitio alto para la cámara. para el contraplano. Amorós me dice: "Pepe, sube, dime si te gusta la cámara aquí". Cuando vi que la cámara estaba en delantera de gallinero número 1, me entró una llorera del copón. Quién le iba a decir a ese crío que un día iba a mirar a través de la lente de una cámara en calidad de director y protagonista de una película con Concha Velasco, que era una diosa, lo sigue siendo. Fue un momento muy emocionante.

También fue muy especial el primer día que entré a trabajar en el taller mecánico. Cuando terminé mi primera jornada me fui, lleno de grasa, a la Gran Vía para ver las carteleras de los cines. En el cine Gran Vía estaban las fotos de los actores de películas

mexicanas, una era de Arturo de Córdova. Yo miraba las fotos y veía mi imagen reflejada en el cristal y pensé: ¿cómo te vas a dedicar a lo mismo que esta gente? Muchos años después, en esa misma sala se estrenó *Sex o no sex* y me fui a la puerta del taller, que ya no existía. Hice el mismo recorrido y ahí estaba yo, en el cristal con Carmen Sevilla, Antonio Ferrandis y Ágata Lys.

Vamos a lo fácil, ¿qué significa el Goya de Honor?

Cuando me lo comunicaron pensé en el momento en que el productor Alfredo Matas nos reunió a unos cuantos para crear la Academia. En el tiempo y esfuerzo que invertimos en aquellos años en los que teníamos que ir a las ocho de la mañana a la Caja de Ahorros para conseguir pagar el recibo del teléfono de la oficina. Todo era una lucha. Ahora estoy feliz por la repercusión que tienen los premios, y con este Goya. Despojado de todo lo competitivo, es muy de agradecer que vengan a decirte que no estás del todo desencaminado en lo que decidiste ser.

Se lo han concedido por “representarnos de forma única en tantos títulos inolvidables que forman parte de nuestra memoria íntima” y “por adelantar desde la pantalla algunos de los grandes cambios que vivimos en nuestro cine y en nuestra sociedad”. ¿Algo más que añadir?

Nadie rechazaría ninguno de los datos que aparecen. Modestamente, y aunque me produzcan cierto rubor, los acepto.

¿Alguna vez le invade la nostalgia?

Ya no echo tanto de menos el cine. Lo del madrugón, las horas de rodaje, el frío del invierno, el calor del verano... Cuando me llega el guion a casa y pone “exterior noche”, no lo hago.

En el teatro es una sola función, pongo mis condiciones y se me respeta. El cine y



la televisión, para que vuelva, tienen que ser algo puntual.

Hablando de volver, ¿regresarán los españoles a los cines?

Las salas no desaparecerán, pero ahora su oferta no pasa necesariamente por la calidad del producto, sino por su espectacularidad. La sala es el territorio que no puedes tener en tu casa. El otro día anunciaban: “vea usted el cine como en su casa”, pero si lo que quiero es verlo como en el cine. Se ha desacralizado el hecho de la visión de la película, el producto llamado película ya no se vende en la tienda lla-

"La sala es un territorio imposible de reproducir en casa"

mada cine, se ve por otros procedimientos.

Sigue estando el talento, el coraje y el amor a esto. Pero antes, para ver a Errol Flynn o a Tyrone Power no te quedaba otra que ir al cine. Ahora, apretando un botón tienes al Tyrone Power de la época todos los días en tu casa a la hora que te dé la gana.

¿De qué se arrepiente?

De absolutamente nada, en todo caso hubiese preferido haber hecho películas que no he hecho [cita *El espíritu de la colmena* y *La caza*], pero no me arrepiento ni

me avergüenzo de ninguna. Si me avergonzase de aquellas películas, sería un miserable.

Entusiasmo, felicidad y ganas de seguir

Crear un clásico es complicado. Los clásicos, y usted tiene algunos, se quedan para siempre.

He tenido la suerte de que han coincidido en tiempo y espacio ofertas que se han consolidado en títulos que van a formar parte de la historia de la cinematografía de este país.

Si le vieran hoy, ¿qué pensarían Venancio y Nati, sus padres?

Ya me lo dijeron en su momento. Tuve la suerte de saber que estaban bien, que estaban contentos. Como lo del crío, su ética está muy presente y resuena en el 'no es por ahí', 'no te engañes'.

Ese niño con sus miedos, sus curiosidades, sus rarezas... ¿sigue abierto a vivir la aventura?

Sí. Las puertas se han ido abriendo y el crío ha crecido, ha envejecido y, desde aquel paso de gigante de llamar a la primera puerta y que se abriera hasta hoy,

no puedo hacer otra cosa que estar ilusionado y agradecido. Mi amor al trabajo me proporciona ese entusiasmo, esa felicidad y esas ganas de seguir.

A través del cine ha acompañado a millones de españoles a lo largo de su vida, ¿cómo le gustaría pasar a la posteridad?

Me tiene sin cuidado. He entendido que 'lo primero era antes' [una frase que atribuye a un tío suyo], que hay un principio de amor y de respeto a uno mismo que me exige y que intento practicar en los

demás. Soy alguien que fue a la marca y se supo el papel. No creo que dé para más.

Imagine que tiene la posibilidad de encontrarse con usted mismo cuando tenía 18 años. ¿Qué consejo se daría?

Le pediría consejo a él. Los 18 fue una edad jodida. La España de aquel tiempo era chungu y más cuando te ganas el jornal como mecánico tornero y tu propósito es ser artista de cine. Tenía muy claro que quería ser actor y también que las dificultades iban a ser brutales. Mientras, hacia teatro de aficionados, leía a Stanislavski sin entender una palabra y trataba de aproximarme con la paciencia de mi amigo Mario Vázquez a escuchar a Brahms y a Vivaldi, en vez de a Juanita Reina y al maestro Alberto Solano.

¿Qué hago con mi vida? A los 18 empiezas a descubrir cosas de tu propia naturaleza y no tienes la más puñetera idea de cómo orientar la brújula, porque todos los datos que manejas, los referentes, no apuntan.

La suerte fue que poco después la mili me llevó a África, lo que supuso obligatoriamente cortar con mi rutina diaria del taller. Me hizo plantearme el salto en el vacío. Volví de Melilla y dejé el taller.

¿Vive mucho del recuerdo?

No. Lo que tengo es memoria de emociones, de sensaciones, de dolor, del disfrute... y la ejercito. No soy capaz de dar muchos pasos adelante si no tengo la precaución de observar el último que he dado. Es una precaución andar por la vida cuando, desde las primeras de cambio, mi propuesta era suicida. Siempre tengo presente que es posible que puede no salir agua del grifo, que no es tan raro. Todo eso me hace vigilar, no descuidar, no olvidar. Pero no estoy todo el tiempo mirando hacia atrás porque te pegas con las farolas.

¿Qué hay al otro lado del espejo? ¿Qué es lo que la gente no ve de José Sacristán?

Muchas cosas. Seguramente inseguridad y la sensación de vivir en un desequilibrio permanente.

¿Hablamos de política?

Los políticos están ahí porque los ponemos nosotros. Hay un nivel de responsabilidad que a mí me corresponde a propósito de qué es lo que hago, dónde estoy. Y en ese tipo, aunque le echo broncas, me reconozco y me llevo de puta de madre.

El panorama está chungo, torpe, zafio, vulgar. Creo que el político, como el profesional del cine y del teatro, echa mano en estos casos de lo más innoble del electorado para alimentar su trayectoria. No apruebo en absoluto la campaña de la presidenta de la Comunidad de Madrid. Me pareció una falacia, un atropello, utilizar la palabra libertad, algo que la gente vio y arrasó en sitios de pobres, de ricos, de altos, de bajos... Somos los que, de una manera u otra y unos más que otros, alimentamos algunos comportamientos que luego criticamos y censuramos. Seguramente, si esa gente no tuviera ese comportamiento no les seguirían lo que les siguen.

En este momento, esa actitud de la derecha de ir cortando la hierba tiene que ver, entre otras cosas, con la improcedencia y las torpezas monumentales que la izquierda sigue cometiendo.

Un buen discurso no está al alcance de todo el mundo. La oratoria de los políticos españoles...

Es de un nivel intelectual bochornoso. Decía el escritor William Makepeace Thackeray: "con ingenio, hasta la blasfemia".

Sacristán, *el orgullo de lo popular*

ENRIQUE APARICIO

SU primera intervención en la gran pantalla fue como estudiante en *La familia y uno más*. Después fue el pregonero en *La ciudad no es para mí*, el masajista de *Las ibéricas F.C.*, el muletilla tartamudo de *Nuevo en esta plaza*, *partenaire* de Lina Morgan en *Soltera y madre en la vida* y hasta le atropelló *Sor Citroën*. José Sacristán se bregó en las comedias populares de los años setenta, un género difícilmente igualable en éxito de taquilla y en su desprestigio posterior. Las cintas de Pedro Lazaga, José Luis Sáenz de Heredia, Juan de Orduña o Mariano Ozores permitieron al de Chinchón dedicarse a su oficio y le situaron en el mapa de la industria pero, ¿qué relación tenemos en 2022, año en que ha recibido el Goya de Honor, con con ese cine tan denostado hasta ahora?



La ciudad no es para mí.

Es contundente en todas sus entrevistas. José Sacristán no permite que “se toque un pelo” a la memoria de los cineastas que le abrieron camino en el cine español cuando todavía trabajaba en un taller mecánico y paseaba por la Gran Vía imaginándose en los carteles luminosos. El Goya de Honor 2022 es un rostro clásico de la comedia popular de los setenta, lo que le emparenta con sus

compañeros Alfredo Landa y José Luis López Vázquez.

Con la llegada de la democracia, Sacristán se convertiría en el intérprete por antonomasia del cine de la Transición, pero para entonces ya llevaba 15 años apareciendo en los créditos de títulos tan evocadores como *La tonta del bote*, *No desearás a la mujer del vecino*, *¡Cómo está el servicio!*, *Pierna creciente*, *falda*

menguante, *Vente a ligar al Oeste* o *París bien vale una moza*.

¿Ha llegado el momento de visitar esas películas desde un punto de vista contemporáneo? Sacristán no saca la bandera de “reivindicar *Sor Citroën*, pero hay historias de Pedro Lazaga, José María Forqué y otros muchos directores que valdría la pena ser revisadas. Estaría bien serenarse un poco y no meterlas todas en el mismo saco de toda aquella cosa tan peyorativa y a veces tan injusta”. El guionista Diego San José, artífice de algunos de los grandes éxitos de la comedia española reciente, cree que “lo popular y la reputación siempre han combinado mal. No solo en el cine, sino en todas las disciplinas artísticas. Estas películas son como los *best sellers* de gasolinera o las canciones más escuchadas de los 40 Principales: en su conexión con la gente empieza y acaba su gloria. Es como si la reputación entendiera que no pinta nada allí donde hay un disfrute masivo”.

A pesar de su desprestigio, los pases de estas películas en espacios como ‘Cine de barrio’, de Televisión Española, siguen siendo un éxito. La periodista cinematográfica Beatriz Martínez lo achaca a “algo que conecta con la memoria colectiva, con el acervo popular, y que seguramente interpela de forma directa al público adulto, porque es el tipo de películas que veía en su juventud”. Un momento en el que ir al cine era una rutina semanal para millones de personas y en el que la comedia era, para San José, “el género más abiertamente hecho para el público. El menos elitista, el que peor lleva dejarse a alguien fuera de la sala y el que busca una satisfacción más placentera: reírte el máximo número de veces. Un artefacto que se plantea como hora y media de pura diversión no tiene por qué ser un éxito, pero solo tiene sentido si lo consigue”.

El documentalista Juan Sánchez, que ha intervenido en documentales como *Con la pata quebrada* y ¡Manda huevos!, que bucean entre filmes de la época, cree que conservamos una mirada simplista sobre esa década: “en el cine

español de los setenta había mucha variedad si vemos la producción en su conjunto. Entre las películas que pasaron desapercibidas se pueden encontrar rarezas muy estimulantes. A veces el valor de estas películas olvidadas puede que sea un cincuenta por ciento cinematográfico y un cincuenta sociológico, pero no deja ser un valor importante”.

Sánchez es especialista en la recuperación de películas olvidadas y programa el ciclo ‘Nunca es tarde’ en la Academia de Cine. Cree que en esas comedias el público veía reflejadas sus miserias de manera catártica. “La represión sexual, el machismo, la familia tradicional, la religión, la censura, la miseria moral de algunas clases sociales, la incultura...”, enumera. “Todas estas cosas eran motivo de broma en las comedias y nos reíamos viéndonos a nosotros mismos reflejados en la pantalla”.

El rol de la mujer es precisamente una de las dianas clave de las críticas hacia el género. Para Beatriz Martínez, “se supone que la Transición trajo consigo una libertad que nos hacía escapar de la censura a través de temas que se consideraban tabú, como la sexualidad femenina. El problema es que siempre se contó desde el punto de vista masculino, y eso generó que lo que podía ser moderno se convirtiera en retrógrado, porque alimentaba únicamente el deseo de los hombres, convirtiéndose en una forma de exhibición absolutamente machista”.

El cuerpo femenino desnudo fue el reclamo de cientos de producciones pero, ¿se trataba de una conquista para las mujeres o de una nueva forma de machismo? “Que una mujer muestre sus pechos como símbolo de empoderamiento es necesario”, continúa Martínez, “pero si lo hace únicamente para alimentar las fantasías masculinas, no tiene sentido. La libertad de la mujer no pasa por satisfacer las necesidades heterosexuales, eso es una tremenda involución. A mí me gustaría enseñar mis tetas sin que me juzgaran, y ni siquiera como un abanderamiento de nada,



Las ibéricas FC.

simplemente porque es mi cuerpo, soy dueña y señora de él y lo utilizo de la manera que yo crea conveniente, al igual que hacen y siempre han hecho los hombres”.

Herencia en disputa

Recientemente, documentales sobre Susana Estrada o Andrés Pajares apuntan a un interés renovado por entender la herencia que nos dejó esta tradición cinematográfica. ¿Hay algo en el cine español actual que beba de esa fuente? En el caso de Diego San José, este cine ha formado parte de su “educación audiovisual por encima de cualquier otro. Me da mucha envidia cuando leo a otros guionistas o directores hablar de lo que aprendieron de Chaplin, de Billy Wilder o de Preston Sturges. En mi casa se veían comedias populares españolas e italianas que, elegido o no, fueron mi primer contacto con la risa”.

Juan Sánchez piensa que “hay una nueva generación que está entre los 25 y los 35 años a la que le fascina el cine de aquellos años. Es curioso que lo que tiene de bruto a la hora de tocar determinados temas, en muchos casos

es ahora motivo de sorpresa, admiración, incluso de envidia... Debe ser porque estamos en tiempos de lo políticamente correcto y parece que eso intenta que la ficción se acerque mucho a lo que en la vida real consideramos que es lo correcto y respetuoso con todos”. Y nombra como ejemplo *No desearás al vecino del quinto*, “la primera película del cine español que pone como protagonista a un homosexual, aunque luego descubramos que en realidad no lo es. Eso fue una gran revolución en cuanto a visibilidad de la homosexualidad, aunque la imagen que se daba fuera negativa”.

¿Se convertirá la comedia popular española en un género reivindicable tras años de ostracismo, como está pasando en cierta manera con el cuplé o la literatura sicalíptica? “Las temáticas, los lugares comunes y las obsesiones que explotaron en esa época fueron fruto de cuarenta años de dictadura y creo que van a envejecer cada vez peor”, concluye San José. “Va a haber que hacer un esfuerzo por contextualizarla y por comprender que lo que ahora puede parecer rancio, era lo más moderno en ese contexto de apertura”.



FOTO: ALBERTO ORTEGA

CATE BLANCHETT

“Los creadores

tenemos que

provocar a la gente

de manera audaz”

ENRIQUE APARICIO

EN su discurso en los Goya nombró a Scorsese y a Spielberg, a Buñuel y a Almodóvar. Los primeros han marcado su carrera, los segundos han esculpido su forma de ver el cine y el mundo. Además, el cineasta manchego entrará pronto en la primera categoría. *Manual para mujeres de la limpieza* será la primera película en inglés de Almodóvar y Cate Blanchett, primer e incontestable Goya Internacional, no solo será su protagonista, sino que también participará como productora. Un detalle que revela su pasión por el séptimo arte y su implicación como parte de una industria que, cree, debe servir para potenciar conversaciones importantes. En un mundo que se divide “en un simplista blanco o negro”, el cine es para la australiana el reino de los grises, un territorio donde no valen los “discursos fáciles”.

Recibe el primer Goya Internacional de la historia. ¿Por qué cree que la Academia la ha elegido?

Me siento muy halagada por recibir este premio, y algo atónita, porque cuando me lo dijeron pensé: ¿por qué yo, entre todo el mundo? Eso es algo que yo no debo responder, pero supongo que es un gran elogio al trabajo que he venido haciendo, que ha llegado al público español. Casualmente, he estado trabajando con cineastas de habla hispana recientemente, como Luis Sequeira, el diseñador de vestuario de *El callejón de las almas perdidas*, por supuesto Guillermo del Toro, con el que he hecho dos películas... Y estoy a punto de trabajar con Alfonso Cuarón.

Y por fin, después de años de conversaciones con Pedro Almodóvar, estamos preparando una película juntos. Quizás es una extraña confluencia de eventos, pero estoy entusiasmada. Recuerdo cuando estaba en el instituto y vi *Un perro andaluz*, de Luis Buñuel, eso lo cambió todo. Tenía 14 o 15 años y cambió mi percepción de la imagen en movimiento. Las imágenes de esa película están grabadas en mi retina.

¿Qué le atrae de filmar con Almodóvar?

Trabajar con él es un sueño cumplido, es el autor de cintas que han cambiado mi manera de ver el cine. *Mujeres al borde de un ataque de nervios...* no he visto nada igual. También la vi cuando estaba en el instituto. *Todo sobre mi madre* es una obra maestra. Lo que ocurre con un artista como Pedro es que cada vez que hace una película, es una extensión de su mirada del mundo, visual y emocional.

Creo que mi experiencia con él será trascendente. El resultado no lo sé, ahí está la gracia del proceso creativo. Pones cosas distintas en juego y descubres el resultado. Ahora mismo está escribiendo, hemos tenido un ensayo, y jamás he estado tan emocionada.

El Goya Internacional se crea como reconocimiento a "personalidades que contribuyen al cine como arte que une culturas y espectadores de todo el mundo".

Los artistas tenemos una enorme responsabilidad, porque el mundo está tan dividido y polarizado... En España, en Australia, en todos los países estamos cada vez más lejos unos de otros. Creo que dividir todo en blanco o negro es muy simplista y que el arte explora los grises. Tenemos la gran responsabilidad de crear un espacio donde la gente pueda sentarse y recibir ideas complejas de una manera empática, que puedan ver las cosas más allá de su propia experiencia.

Godard dijo que el arte no es la vida real, sino un añadido a esa vida real que nos permite reflexionar más allá de nuestra experiencia concreta. Creo que eso es maravilloso, y es genial que los Goya hayan creado un premio para reconocerlo, porque creo que después de esta pandemia tenemos la responsabilidad de explorar esos grises, de no dejarnos arrastrar por discursos fáciles. Tenemos que provocar a la gente de manera audaz. Eso se consigue haciendo reír, o incluso provocando incomodidad.

Usted es una artista comprometida con diversas causas, ¿deben las personas con poder mediático alzar la voz?

Deber no es la palabra. Tienes que atraer a la gente, no forzarla a comulgar contigo, a pensar como tú. Por eso me interesa la interpretación, me interesa la manera en la que funciona la sociedad, sus desajustes. Actuar me permite participar en conversaciones sobre esos desajustes, sean por el comportamiento humano o por temas como la emergencia climática.

Me agrada ser parte de eso, aunque no sea una experta. Nunca he presumido de ello, no soy científica. Pero si tienes un altavoz, puedes invitar a que la gente se una a esa conversación sin miedo. Y por supuesto hay quien no lo entiende, hay quien solo quiere que seas una actriz guapa, que haga películas y que no hable de nada.

Por ejemplo, en *No mires arriba*, aunque no iba exactamente sobre la emergencia climática, todos sabíamos que estábamos hablando de ello. Queríamos trabajar con Adam McKay y con el resto del reparto, pero sobre todo queríamos hablar del elefante en la habitación de manera divertida, para que la gente tenga charlas interesantes después del cine o en su casa.

“Hay quien solo quiere que seas una actriz guapa, que haga películas y no hable de nada”

No me interesa la propaganda, creo que mi trabajo y mi implicación son caminos paralelos. Estoy muy comprometida con la causa de las mujeres en la industria, con los refugiados, con toda la gente que está siendo expulsada de sus hogares por causas climáticas... Y luego está mi trabajo. No me interesa unir los dos mundos, no quiero hacer simple propaganda. Quiero provocar una reflexión sin miedo.

¿Cómo ha afectado la pandemia a la industria, en su opinión?

Con esta pandemia hemos experimentado cambios brutales. Grandes sistemas que no funcionaban están cayendo, pienso por ejemplo en el caso de la IATSE (International Alliance of Theatrical Stage Employees) llamando a la huelga para que los equipos técnicos tengan voz y la gente tras las cámaras sea tratada mejor. Queremos igualdad salarial, igualdad de oportunidades, y por supuesto lo lucharemos como industria.

Estoy muy impresionada con la resiliencia de mis compañeros, que han continuado trabajando a pesar de todo. Somos una industria creativa y por supuesto tenemos soluciones creativas. Otras industrias nos miran para entender cómo seguir funcionando. Espero que en adelante no olvidemos lo que hemos aprendido y las cosas que han ido revelando estos años, como los movimientos Black Lives Matter o Me Too. Movimientos como estos no funcionan si no están basados en la pura verdad, y recuperándonos de la pandemia será fundamental integrar esas lecciones.

La diversidad delante y detrás de las cámaras es la gran apuesta de nuestros tiempos.

Y ya está habiendo cambios positivos, los Goya son un ejemplo. Hay dos cineastas nominadas a Mejor Película, una consolidada (Iciar Bollain) y Clara Roquet, una debutante. Eso es emocionante, que las instituciones se pongan las pilas y se fijen en el trabajo que se está haciendo. Como resultado, mucha más gente verá ese trabajo si las academias lo potencian. En España, en Estados Unidos, en Australia, en Inglaterra y hasta en Mongolia. Tienen la función de invitar al público a disfrutar de las nuevas películas que se van haciendo. Con ese altavoz, las mujeres y las personas de culturas diferentes tendrán más posibilidades de hacer sus películas, y eso es muy emocionante, para el público y para la industria.

FOTO: PAPO WAISMAN







FOTO: PAPO WAISMAN

FERNANDO LÉON DE ARANO

“Con El buen patrón me he soltado la melena”

CHUSA L. MONJAS

EL taller de guion que impartía Lola Salvador, “mi madre profesional”, al que acudió como alumno; el día que conoció al productor Elías Querejeta y acordaron el inicio de rodaje de su ópera prima, *Familia*; y el cariño y el reconocimiento que recibieron *Barrio* y *Los lunes al sol* en el Festival de San Sebastián y en distintas ediciones de los Premios Goya. Fernando León de Arano repasa los que han sido los mejores momentos de su carrera, una revisión a la que agrega el instante en el que recogió la primera de las tres estatuillas que conquistó como guionista, director y productor de *El buen patrón*.

“Subí al escenario por el premio al guion y sentí que los aplausos se alargaban un poco más, noté una complicidad muy especial. Fue el mejor momento de la noche. Cuando eres más joven, agradeces los premios pero no los aprecias tanto como cuando pasan los años y te das más cuenta de las dificultades de este oficio”, confiesa el cineasta madrileño. Ha estado celebrando y disfrutando “mucho” los seis Goya -a los suyos se sumaron el de actor protagonista, montaje y música- que logró el 12 de febrero con la historia de un empresario de provincias que cree tener controlado todo lo que pasa a su alrededor.

¿Pesaba tener 20 nominaciones, el récord en la historia de estos premios?

Sí, pero para bien. El día de la gala estaba preparándome en el hotel y en la televisión solo escuchaba esa frase. Decían tanto lo del favorito que me quedé preocupado. Cuando las expectativas son altas, siempre existe el riesgo de defraudarlas. Esta vez no fue así.

De los seis premios, dos son para mujeres, que además debutaban como nominadas: Zeltia Montes, por la música, y Vanessa Marimbert, por el montaje.

Esto no va en detrimento de otras categorías, pero creo que son dos trabajos que resaltan mucho. El de Zeltia entrañaba mucha dificultad porque era un reto encontrar ese tono tan fino y tan especial entre la comedia y la oscuridad. Y el montaje de Vanessa está muy trabajado, tiene mucho ritmo, que es algo que siempre se asocia a la comedia. El hecho de que sean mujeres también tiene que ver con que cada vez hay más jefas de equipo.

En plena resaca de los Goya se entera de que *El buen patrón* representa a España en los Ariel mexicanos, en la categoría de Mejor Película Iberoamericana.

El paralelismo con *Los lunes al sol* llega hasta aquí. *Los lunes...* ganó el Ariel. Vamos a ver si los compañeros mexicanos lo sienten como aquí y nos seleccionan.

No llegó a estar en el quinteto final de las nominadas al Oscar a Mejor Película Internacional.

Estoy muy orgulloso del trabajo que hemos hecho y también de cómo se ha recibido en Estados Unidos [tiene previsto su estreno entre marzo y abril], el *feedback* es claro: ha gustado. Hicimos muchas proyecciones, muchos coloquios, muchas entrevistas... Hay una competencia muy dura en esa categoría, nos quedamos entre 15 cinematografías muy fuertes.

Le tengo que preguntar por los cuestionamientos a la elección de *El buen patrón* para los Oscar.

Siento que el cuestionamiento no es hacia mí, ni hacia mi trabajo, sino hacia la Academia en su conjunto, en particular hacia los académicos, que son los que votan y toman la decisión. Es como si se les dijera “habéis votado mal”, y la verdad es que eso me parece mucho decir. Hace tres años la Academia decidió enviar *Dolor y gloria* y aquella decisión sin embargo no se cuestionó, aunque el procedimiento era el mismo. ¿Qué era válido entonces que no lo es ahora? ¿El resultado? Creo que cuestionar el sistema de votación el año que no sales elegido es una equivocación. Tendría mucho más valor, más legitimidad, y resultaría mucho más creíble el cuestionamiento si se hace el año en el que uno es elegido... Pero no fue así.

Plantear un sistema de comités “de notables”, como se ha dicho, me parece también discutible. Los comités son influenciables y su criterio puede estar sesgado. El debate se trasladaría entonces a cómo o quién elige el comité, a quién lo compone. Se pone como ejemplo el caso francés: fue un comité el que eligió este año *Titane*, y sin embargo no alcanzó la *short list*, cosa que sí hizo *El buen patrón*. De modo que tampoco su eficacia parece garantizada. Y, personalmente, no imagino a nadie más “notable” o más cualificado para tomar esa decisión que a los miembros de la Academia.

No me parece oportuno además cuestionar sus mecanismos de decisión el fin de semana en el que se celebran los Premios Goya, porque traslada el protagonismo a otro lugar, a un lugar que no es el adecuado, que es la ceremonia en sí y los galardones.

Cosas muy divertidas que hablen de nosotros

Su faceta de productor es menos conocida, y tampoco habla mucho de ella.

Estoy orgulloso de la labor que supone involucrarte en todas las fases del proceso, pero desde que trabajaba con Elías Querejeta ya era así. Desde que empecé a producirme a través de Reposado con *Princesas* se ha multiplicado mi respeto a los productores, por el enorme tesón y el firme compromiso que tienen que tener con una película para ponerla en pie.

Producir es una tarea muy áspera, el guion y la dirección me salen de una manera más natural, me seducen mucho más.

¿No le resulta estresante dirigir, escribir y producir?

Cuando empiezo a dirigir, al Fernando León productor no le dejo entrar en rodaje, me olvido de él. Y cuando escribo, no me lo pongo fácil como director: escribo como si fuera a dirigirlo otro. Lo que sí provoca esto es alargar mucho el proceso de hacer una película porque, como mínimo, estas tres tareas ocupan tres años de tu vida.

***El buen patrón* ha dejado muy claro lo importante que es el humor en su obra cinematográfica, ¿para cuándo una comedia pura?**

Pensaba que ya la había hecho con *El buen patrón*, donde me he soltado muchísimo la melena porque, cuando busca el humor, lo hace con mucha fuerza. Los momentos en los que la historia se pone más oscura, más punki, no me llevaban a aminorar la comedia. Por miedo al rechazo del espectador, podía no haber buscado tanto el humor cuando estaba contando cosas tan tremendas, pero mi estrategia fue la contraria: cuanto más se extrema el drama y la oscuridad, y lo turbio del personaje, más lejos fuimos por la parte más divertida, más de comedia.

¿Hacer comedia es tan difícil como dicen?

Posiblemente es más difícil que el drama. A veces, la comedia corre el riesgo de abarataarse, se le exige una búsqueda del humor a cualquier precio. A mí me gusta hacerla sin perder el sentido de la realidad, de la verosimilitud, respetando a los personajes, sus comportamientos y sus decisiones. Y desde ahí se pueden hacer cosas muy divertidas, muy graciosas, y también hablar de nosotros como personas o como sociedad. Creo que no es incompatible.

Ya se ha dicho que la comedia es un asunto muy serio. Hay grandes comedias que hablan de la condición humana de una manera tremenda, como *El apartamento*, de Billy Wilder, y mucho del cine italiano de los años 60 y 70.

Hasta ahora solo ha dirigido lo que ha escrito, ¿aceptaría un encargo?

Me resulta muy difícil pensar en dirigir un guion ajeno. Leo los proyectos que me envían, pero he decidido avanzar con las historias propias que tenía entre manos. Excepto *Un día perfecto*, que partía de una novela que me caía muy cerca porque compartía muchas cuestiones de tono y de miradas sobre el mundo, siempre he contado historias originales.

Como guionista tengo cajón, tengo muchas historias y muchos deseos de contarlas, no quiero quedármelas. La dificultad ahora es decidir con cuál me lanzo.

"Me gusta la comedia que no pierde la verosimilitud, el sentido de realidad"

Guionistas poco reconocidos y mal pagados

Ha escrito para la televisión, un medio en el que no se ha estrenado como director.

Contar o escuchar una historia en una hora y media o dos horas me parece el formato perfecto para un relato. La sala da un aire extra a las películas. *El buen patrón* nos llevó casi cuatro años de trabajo y lleva cinco meses en cartelera, y eso le da mucha vida. En una plataforma, la película de alguna manera desaparece entre el montón de títulos que hay.

En televisión se están haciendo cosas muy interesantes y no descarto en algún momento dirigir una miniserie, pero mi prioridad es el cine.

Muchos guionistas jóvenes se están formando en la televisión, ¿le parece una buena escuela?

Fue la mía. Empecé con Hugo Stuvan haciendo *sketches* de humor de tres minutos de duración. Aprendí muchísimo por la inmediatez, por la presión que te impone la televisión. Tenía 19 años y fue una escuela fabulosa y una manera de ganarme la vida muy importante. Todo lo que escribas te va a hacer crecer como escritor. Las series dan muchísimo trabajo a toda la industria, lo noto cuando quieres formar equipo, que tienes muchas dificultades.

¿Cómo es la salud del guion en España?

No es un oficio bien pagado, y siempre ha estado poco reconocido para la importancia que tiene en el resultado final de las películas. Las historias nacen en la mesa del guionista, cuya cuota de autoría en el resultado de una película es enorme y no siempre reconocida. Con sus virtudes y sus defectos, el guion es como el ADN de la película. Se dice que el guion es una herramienta de trabajo que luego desaparece para dar paso a la película. Los planos del arquitecto también desaparecen, pero mejor que estén porque nadie te garantiza que el edificio se vaya a sostener en pie.

Un día perfecto fue su primer largometraje con un reparto internacional y el primero rodado en inglés. ¿Se plantea hacer las maletas?

Estoy muy cómodo aquí, prefiero que hagan las maletas ellos. A Tim Robbins, Benicio del Toro y Olga Kurylenko los trajimos a España. Desde aquí se pueden hacer proyectos con otras industrias, otra cosa es que busques una forma de promoción en otro lugar, pero yo no me veo ahí.

Alterna la ficción con los documentales, el formato en el que está trabajando sobre Joaquín Sabina, con el que coincidió en la gala de los Premios Goya.

El proyecto está muy avanzado, ya está en posproducción. Unos días antes de la gala, grabamos los ensayos de su actuación. Fue muy especial tener allí a un amigo al que tengo mucho cariño y respeto como músico.

¿Da voz y voto a los actores y actrices?

Como guionista que empezó a dirigir ya hace muchos años, siempre he tendido a seguir mucho el guion, no por ego ni por vanidad, sino porque me gustan mucho los diálogos y busco que tengan una musicalidad, que suenen a verdad. En las primeras películas protegía mucho más el guion, pero esto es un aprendizaje y cada vez intento abrirlo más y, sobre todo, quiero que los actores y las actrices estén cómodos con lo que van a decir. También cuido mucho tratar a todos los intérpretes como si fueran el protagonista de la película. Una actriz o un actor que tiene cinco sesiones llega a un tren que ya está en marcha y da vértigo. Yo intento que cuando se suba a ese tren sienta que la película le está esperando.

La Guerra Civil

¿Cuál sería la película de sus sueños?

Hay una temática que siempre me ha interesado: la Guerra Civil española, que se ha contado poco.

¿Con quién le gustaría trabajar ?

Con Blanca Portillo, Nathalie Poza, repetir con Luis Tosar. Me dejó muchos nombres fuera, tenemos buenísimos intérpretes.

¿Cómo vive el proceso de descubrir lo que su película provoca en la otra persona?

Las primeras proyecciones son muy importantes, recibes el sonido de la sala, escuchas la película a través de los espectadores y ves qué momentos son más catárticos, dónde necesita liberar tensión la gente porque, a veces, las risas no son de placer son de preocupación. En esta película, me ha llamado mucho la atención los diversos grados

"En España hay tradición de picaresca y sentimos empatía por los pícaros"

de empatía que genera el patrón. En España hay una amplia tradición de picaresca y sentimos simpatía por este pícaro que va cruzando líneas para conseguir un objetivo, haciendo abuso del poder que tiene sobre sus trabajadores. A unos les pasa a los 15 minutos, a otros al final de la película y a otros no les sucede. Ha sido muy divertido e interesante comprobar que para algunos no es aceptable y a otros les parece que este señor es un buen patrón. La lectura de cada espectador modifica la percepción de la historia y genera un debate, que es lo mejor que le puede pasar a una película.

¿Qué le pide al cine?

Lo que me ha dado hasta ahora: muchos buenos momentos, que siga siendo mi oficio, y compartir proyectos, empeño y pasión con gente fantástica que se sube a tu lado. Este oficio es un regalo, es muy intenso, desgasta mucho, pero es muy gratificante, te llena la vida de cosas interesantes.



FOTO: PAPO WAISMAN

Alegría y orgullo

JAUME ROURES

ESTOS Goya han sido de los más disputados que recuerdo. La gran calidad de todas las películas nominadas y el hecho de que, hasta la categoría de actor protagonista con Bardem, los integrantes de *El buen patrón* no fueran premiados, añadía incertidumbre a la ceremonia a medida que avanzaba la noche. Al final, el equipo de *El buen patrón* nos fuimos a casa con la alegría por el reconocimiento y el orgullo de ver que una historia compleja, aunque hábilmente rodada, continuaba teniendo amplia aceptación.

Como dijo Fernando durante la ceremonia, este era un proyecto que queríamos hacer desde hace varios años y que al final tuvimos que rodar en pandemia. Fue uno de los primeros rodajes después del confinamiento, una experiencia que no le deseo a nadie por lo duro y complejo que es trabajar en esas condiciones. Pero rodar en esas duras condiciones no solo hace aflorar las mejores cualidades profesionales de los equipos, también potencia las cualidades personales: la solidaridad, la responsabilidad, el respeto. En esas exigentes condiciones todo era no solo más difícil; también más alegre, más vivido, más profundo. De ahí que me llevara un disgusto importante al ver que nuestros actores y actrices no recogían más premios. ¡Son tan buena gente!

Con sus espectaculares actuaciones, esta historia de pérdida de derechos, de sentido de la solidaridad, de generosidad con los que nos rodean, ha calado y ha llegado al espectador. Con sus personajes han ayudado a

construir una gran combinación de comedia y drama, de risas y llantos, de emociones y cabreos que ojalá ayuden a luchar para recuperar espíritus perdidos, horizontes más cercanos, anhelos cumplidos.

La imagen de un hombre solo, aislado, olvidado, gritando "el pueblo unido jamás será vencido" es, por desgracia, una imagen cotidiana y desesperante. Una escena incoherente en un mundo, en un siglo en el que todo debería ser posible, aunque de momento solo nos lleva a un empeoramiento de las condiciones de vida, a un entorno más egoísta. Este constante "sálvese quien pueda" nos hace más débiles como sociedad, una sociedad donde ni se reconoce algo tan básico como el derecho al trabajo, a un trabajo que permita una vida digna. Se ha dicho mucho que *El buen patrón* es la otra cara de la moneda de *Los lunes al sol*, aunque yo creo que es una moneda distinta, más triste.

El buen patrón es, por desgracia, una historia muy universal. Ocurre aquí y ocurre en medio mundo. Por eso ha sido tan bien recibida fuera de España, porque la ven con cercanía. Por eso y por unas claves cinematográficas que beben y proyectan a los clásicos italianos, entre otros.

Solo puedo terminar destacando que los más de veinte años de trabajo con Fernando me han permitido disfrutar de su gran talento, de compartir una visión similar del mundo y de las ganas de continuar explicando historias desde el compromiso, además de reírnos bastante, incluso de nosotros mismos... una costumbre bastante sana.

Nos vemos en la próxima película.

Jaume Roures es productor de El buen patrón, Goya a Mejor Película

FELICIDADES A LAS PREMIADAS Y A LOS PREMIADOS

36 PREMIOS GOYA

#GOYA2022



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE



CLARA ROQUET

“*Los guionistas son cineastas*”

ENRIQUE APARICIO

10.000 Km, Petra, Los días que vendrán, L'ofrena...

El nombre de Clara Roquet venía siendo habitual en los títulos de crédito del cine español reciente. Después de escribir para Carlos Marqués-Marcet, Jaime Rosales y Ventura Durall, la catalana se puso tras la cámara para filmar su primera película como directora, *Libertad*. Un cuento veraniego sobre dos adolescentes de estratos sociales contrapuestos que le ha valido el Goya a Mejor Actriz de Reparto a Nora Navas, y a ella sumar su nombre al de cuatro “amigas y compañeras” en la categoría de Mejor Dirección Novel.

En su discurso, como en su debut, habló de privilegios, de esa red invisible “que tiene que ver con las expectativas que un niño o una niña puede tener sobre su propia vida”. Reivindicó en Valencia la necesidad de sumar voces plurales a las historias que contamos en la gran pantalla, porque cree en la potencialidad del celuloide de revelar y revelarse. De “descubrir o manifestar algo que estaba oculto”.



FOTO: PAPO WAISMAN

Es la quinta directora joven que gana el Goya a Mejor Dirección Novel con una historia sobre mujeres jóvenes. ¿Cómo le hace sentir formar parte de este linaje?

Me hace sentir muy orgullosa, admiro profundamente a todas las directoras que han ganado el Goya antes que yo; es más, son amigas y compañeras y me han ayudado mucho en el proceso de hacer *Libertad*. Me siento afortunada de ser parte de esta generación porque nos acompañamos mutuamente, y espero que esta coincidencia de cinco mujeres ganando el Goya consecutivamente no sea un espejismo y que sea un indicador de un cambio muy necesario que se viene dando en la industria.

En su discurso en la gala habló de privilegios. ¿Cree que el público es consciente de la posición desde la que se cuentan las películas?

Creo que el público la mayoría de veces recibe las películas de una forma más emocional que intelectual, o por lo menos eso es lo que intentamos que pase en películas con una clara vocación narrativa como *Libertad*. Pero creo que se produce un efecto al confrontar al público con el punto de vista del privilegio. No siempre es cómodo, pero creo que interpela al espectador a cuestionarse sus propios privilegios, y a valorar o poner en duda dónde ponen la empatía, que siempre es algo complejo.

¿Qué cambios tendrían que ocurrir en la industria para que "las libertades del mundo puedan contar sus historias"?

No creo que sea algo que se pueda solucionar solo con cambios en la industria, tristemente. Creo que hacen falta cambios en la estructura socioeconómica: mientras siga habiendo diferencias de clase tan extremas como las que existen hoy en día, mientras siga habiendo un acceso tan desigual a la educación de primer nivel, es muy difícil que dejemos de hablar de privilegios.

Para mí es importante entender que cuando hablamos de privilegios, hablamos de algo que va más allá de lo tangible, que tiene que ver con las expectativas que un niño o una niña puede tener sobre su propia vida según su posición económica. Un niño o una niña que viva en la precariedad, difícilmente al crecer se arriesgará a apostar por un mundo laboral que conlleva tanto riesgo económico como el de las disciplinas artísticas. Simplemente porque no se lo puede permitir.

Y eso es algo que no se arregla con becas, porque a menudo llegan demasiado tarde, perdemos a demasiada gente por el camino. El acceso de los menos privilegiados al cine -tan necesario para que exista una pluralidad de voces que enriquezca la industria- tiene que pasar necesariamente por las políticas públicas de redistribución de la riqueza.

¿Cómo ayuda el haber sido guionista de varias producciones a ponerse detrás de la cámara por primera vez?

Para mí, los guionistas son cineastas. Escribir cine es narrar en imágenes. No veo tanta diferencia entre los oficios de guion y dirección, tal y como no veo tanta diferencia entre dirección y montaje o dirección de fotografía. Todo es hacer cine, pensar en el lenguaje cinematográfico. Para mí haber escrito guiones con otros directores ha sido la mejor escuela de cine que habría podido tener, porque de cada uno de ellos he aprendido una forma de afrontar el oficio del cine.

Un retrato honesto

Libertad habla de mundos que coinciden en tiempo y espacio, pero separados por grandes distancias. ¿Es el cine un medio idóneo para revelar esas diferencias?

Yo creo que el cine tiene la capacidad de aguantar la mirada donde muchas veces la apartamos. Y como toda forma de arte, al acercarte a otra visión del mundo, a una mirada ajena, a unas emociones ajenas, nos genera lazos de empatía, nos fuerza a meternos en la piel de otros, a veces de forma lúdica, a veces de forma dolorosa. Es curioso que la misma palabra, “revelar”, esté tan ligada a la fotografía, el origen del cine. Revelar significa, literalmente, “descubrir o manifestar algo que estaba oculto”.

¿Cómo encaró escribir personajes de orígenes y circunstancias tan alejados de los suyos?

Pues con mucha investigación y con ayuda de las actrices, Carol Hurtado y Nicolle García. Ellas me ayudaron mucho a construir los personajes de Libertad y Rosana, de hecho muchas cosas del guion cambiaron después de ensayar con ellas.

El cine y las series que se centran en chicas adolescentes han estado tradicionalmente repletos de clichés. ¿Cree que la adolescencia todavía no se trata de manera suficientemente realista?

Creo que en la historia del cine ha habido retratos maravillosos y muy honestos de la adolescencia. Sin ir más lejos, en *Las niñas*, Pilar Palomero hace una descripción cruda y hermosa del primer paso de la niñez a la adolescencia. Se me viene en mente también *Euphoria*, la serie de HBO, quizás porque la estoy viendo ahora mismo, que es increíble; o *Los 400 golpes*, de Truffaut (sé que esta lista es extremadamente ecléctica).

Pero es cierto que lo fácil a veces es irse al cliché del adolescente desganado o rebelde, sin complejidades. Retratar la adolescencia con honestidad y veracidad para mí pasa por hacer un ejercicio de introspección, por mirar atrás. Yo cuando estaba escribiendo *Libertad* leí varias veces mis diarios personales de cuando tenía quince años, para recordar. Y lo curioso es que me di cuenta de que no era tan distinta a ahora. Somos lo que fuimos, y fuimos lo que somos, de alguna forma. Solo hace falta esforzarse para recordar.

La relación entre las distintas generaciones de las mujeres de la familia es central en *Libertad*. ¿Qué le interesaba de estos vínculos?

Creo que me interesa particularmente la transferencia. De identidades, de prejuicios, de miedos, de amores. Todo lo que heredamos y lo que hacemos con ello. Y en ese entramado de herencias y transferencias, en *Libertad* decidí enfocarme en la identidad, y sobre todo en la cuestión de la identidad de clase: cómo Nora y Libertad la reciben, la abrazan o la rechazan en distintos momentos.

El ambiente estival en las zonas de veraneo es el escenario de la película. Ese territorio alejado de la rutina, de los institutos y las oficinas, ¿le ofrecía un ecosistema especial?

Creo que los guiones se benefician mucho de la condensación espacio-temporal. En *Libertad*, me ayudaba mucho que fuese verano y que las adolescentes tuviesen todo el tiempo del mundo para dedicarse la una a la otra, y a explorar el mundo a su alrededor. Creo que los veranos de la adolescencia son muy especiales, y muy intensos. Se acumulan muchas experiencias en muy poco tiempo.

Los Goya sirven sobre todo para dar a conocer nuestro cine. ¿Qué le gustaría que pasara con la película ahora que está premiada por partida doble?

Pues en realidad lo único que creo que queremos todo el tiempo es que la película llegue al público: que vuelva a las salas, que se vea. Para eso hacemos cine, para compartirlo, y los premios son una gran herramienta de difusión y promoción. Yo estoy muy agradecida a los Goya porque le han dado una segunda vida a *Libertad*.

JAVIER BARDEM

*“No trabajo
con aquello
de lo que no
puedo hablar
abiertamente”*

CHUSA L. MONJAS



FOTO: PAPO WAISMAN

“Si me quisiera poner en una situación arriesgada a nivel creativo y artístico me subiría a un escenario, pero no me encuentro preparado. Como actor, no hay nada más placentero que una obra de teatro porque es una continuidad constante, mientras que la dificultad del cine es la constante interrupción de la continuidad actuarial: empiezas por el final, luego vas al principio, ahora tienes 60 años, luego tienes 30... Es un puzle que me parece divertidísimo, pero no todo el mundo tiene la capacidad de ponerlo en práctica, porque exige una concentración de muchas horas al día”. Con esta exposición, el que es uno de los intérpretes más solicitados del momento hace toda una declaración de intenciones sobre el oficio en el que lleva más de tres décadas.

El nieto de los cómicos Rafael Bardem y Matilde Muñoz, hijo de Pilar, sobrino de Juan Antonio, hermano de Carlos y primo de Miguel está feliz con el éxito de *El buen patrón* -es la cuarta película más taquillera de España en 2021, continúa en cartelera y ha logrado seis Premios Goya- porque ha trabajado “en mi lengua”. Este trabajo no es un regreso al cine español porque, recalca, nunca se ha ido. “Estoy deseando trabajar aquí, pero o no me llaman porque imaginan que la propuesta no me va a interesar o por una cuestión de salario. Si me gusta el proyecto, me adapto”, resalta Javier Bardem, que desvela que ha tenido contactos con Rodrigo Sorogoyen y Alberto Rodríguez.

Es el actor con más premios de la Academia –seis, número que se completa con dos reconocimientos como productor–.

El primero lo gané en el 94 por *Días contados*. He tenido uno por década, lo que demuestra que he tenido continuidad de trabajo y la posibilidad de haber hecho películas que han estado muy presentes en los Goya. Siempre es bonito recibir el apoyo de la gente que hace cine de tu país. El éxito es vivir de tu trabajo, de un trabajo que, además, te gusta. Y si encima te dan un premio, pues es un regalo porque a los reconocimientos no te puedes acostumbrar y mucho menos esperar.

La crítica le aplaude, los fans nunca han dejado de adorarle y el Oscar vuelve a resonar a su alrededor. No le pregunto hacia dónde va porque ya ha hecho historia.

El que se mantiene es el que es capaz de llevar una carrera de fondo. En esa carrera nos vamos a caer, nos vamos a hacer daño, vamos a resbalar... Estas llegadas a ciertas metas son bonitas, pero hay que seguir corriendo, entrenando los músculos... Lo importante es que, si te dejan, sigas trabajando cuando llegues a una edad.

Me encantaría poder llegar a estar tan lúcido, tan fuerte, tan creativo como José Sacristán, que con 84 años salió al escenario hablando como habla, diciendo lo que dice con esa voz, con ese temple, hay que ponerse de pie ante este hombre.

La de Sacristán, que es la edad de su madre, es una generación muy distinta a la suya.

Cierto. Han hecho mucho teatro, forzando el músculo de la memoria y el del alma de una manera extraordinaria. Han tenido que ir a tantos sitios con tantos personajes y en tantas circunstancias, y muchas tan difíciles, que es complicado que algo les limite. Están más allá del bien y del mal.

Todas las carreras tienen sus picos, pero usted lleva mucho tiempo en racha.

Sí, sin duda. Los nombres que me han dado oportunidades es bastante impresionante, empezando por Bigas Luna, que me dio un personaje y apostó por mí en el cine. Desde entonces he hecho muchos proyectos, algunos han sido un desastre, pero siempre de la mano de gente con mucho talento. He tenido la oportunidad de hacer películas que se han visto bastante porque las firmaban gente muy potente, y eso es una suerte.

También tiene la fortuna de elegir al director o directora que quiere tener al lado. Cuando uno tiene tantos pretendientes, ¿qué decide su sí?

Intento buscar proyectos que me produzcan cierta desazón, inseguridad o miedo, algo que no haya tocado antes. También busco historias cuyos personajes me produzcan fascinación. Y siempre intento huir de aquello en lo que te quieren encasillar.

¿Le gustaría contar algún día contar sus propias historias?

Me lo pregunto muchas veces, y unas me contesto que sí y otras que no. He estado muy presente en la película que ha escrito y dirigido Juan Diego Botto, *En los márgenes*, y me ha dado una envidia sana verle tan tranquilo, en control, confiado relajado... Me han entrado ganas, pero hay que ponerse. Crear una película es un esfuerzo titánico.

El poeta homosexual Reinaldo Arenas, el tetrapléjico Ramón Sampedro, el asesino en serie de *No es país para viejos*, Pablo Escobar, el patrón... Le van los personajes al límite, ¿le cuesta liberarse de ellos?

Con el tiempo he aprendido a trabajar con la imaginación más que con la experiencia propia. Es importante manejar las experiencias propias, la memoria, incluso las sensaciones físicas, pero no hay que quedarse atrapado en ellas. Mi ley de oro es 'no

trabajos con aquello de lo que no puedes hablar abiertamente', porque va a impedir el proceso creativo. A veces, ponemos demasiado de nosotros en los personajes y no les dejamos volar. Y eso no es actuar, eso es terapia. Uno está al servicio del personaje y la historia, y esto hay que tocarlo a través de la imaginación. Es ahí donde yo veo la calidad del actor y la actriz.

Con los deberes hechos

Usted no se olvida de dónde viene.

Nunca. Vengo de cómo educaron a mi madre y de cómo mi madre me educó a mí. Tengas o no tengas, seas o no seas, desde pequeños nos han inculcado el esfuerzo, la constancia, el sacrificio, el trabajo y el respeto. Y eso es lo que intentamos inculcar también a nuestros hijos.

"El Oscar es uno de los mejores regalos que me ha hecho mi hijo", dijo su madre cuando recibió este premio por *No es país para viejos*.

Es maravilloso estar nominado por *Being the Ricardos*, pero que sea en el mismo año que Penélope y que también estén Alberto Iglesias y Alberto Mielgo es muy bonito. Voy a ir a aplaudir a quien gane y estaré con los nervios encogidos, porque creo que Penélope sí tiene oportunidad. Mi madre va a estar igual de feliz o más si lo gana

Penélope, porque se querían y se respetaban muchísimo.

¿Se ve maduro como actor?

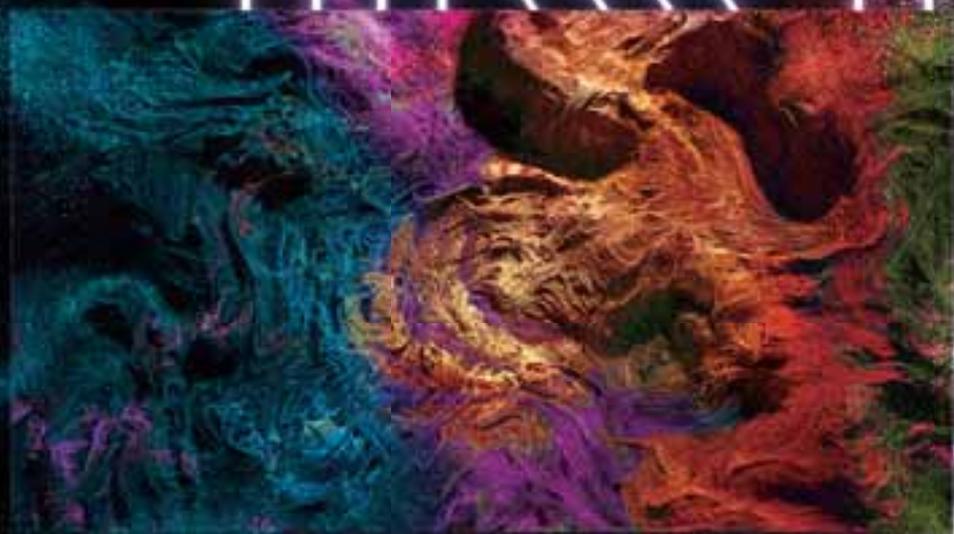
Sí, estoy mucho más tranquilo con la ansiedad y la ambición. Antes había más necesidad de alcanzar lugares o metas, incluso personas que tenían que ver con lo que yo creía que me hacía falta. Ahora siento que soy lo que soy, tengo lo que tengo, doy lo que puedo dar y si lo cuido bien, creo que es suficiente. No hay que castigarse cuando no sale, es un trabajo de mucho tiempo que exige mucha preparación. Yo hago los deberes para estar libre en el *set*, donde tiene que suceder algo que no está en mis manos. Y a veces sucede, y otras no.

"A veces ponemos demasiado de nosotros en los personajes y no les dejamos volar"

Su idilio con Hollywood lleva veinte años de andadura.

En el mercado americano, si lo haces bien, te dan una oportunidad. Lo que pasa es que allí van muchos que lo hacen muy bien, la competitividad es enorme. Yo tuve la suerte de entrar a través de Julian Schnabel, de John Malkovich, con películas que se vieron y, sin quererlo ni perseguirlo porque nunca he vivido allí, porque lo máximo que he pasado han sido seis meses, he ido enlazado películas de manera continuada. Esto es algo que miro siempre con distancia, uno tiene una edad, no es un galán, y hasta donde llegue. Esto también es un regalo, porque nunca esperé que sucediese.

SAMSUNG



Neo QLED 8K

Un televisor a la altura de
nuestro cine



MOËT



CHAMPAGNE
MOËT & CHANDON
IMPÉRIAL
BRUT

**BLANCA PORTILLO,
URKO OLAZABAL
Y MARÍA CEREZUELA**

LOGRAN SU PRIMERA ESTATUILLA
GRACIAS A *MAIXABEL*,
PELÍCULA DE LA QUE SE LLEVAN
“UNA LECCIÓN DE VIDA”

*Tres
Goyas
de amor
incondicional*

MARÍA GIL SORIANO

FOTOS: PAPO WAISMAN

Hay un antes y un después de *Maixabel* en la vida de sus actores. Gracias a dos mujeres, la directora Iciar Bollain y la viuda de Juan Mari Jáuregui, Maixabel Lasa, sus trayectorias confluyeron en la gran pantalla y volvieron a converger en la gran noche del cine español, donde Blanca Portillo, María Cerezuela y Urko Olazabal levantaron los goyas a Mejor Actriz Protagonista, Mejor Actriz Revelación y Mejor Actor de Reparto por ponerse en la piel de Lasa, su hija María Jáuregui y el etarra arrepentido Luis Carrasco. Un reconocimiento que les llega en tres momentos muy distintos de la trayectoria de un intérprete. Tras cuatro nominaciones a los Premios Goya y una fructífera carrera en cine, televisión y teatro, donde también ejerce de directora y productora, a la cuarta fue la vencida para Portillo. Actor y profesor de interpretación y audiovisual, a Olazabal le surgió a los 43 años la oportunidad en el cine para la que se había estado preparando toda la vida. Enamorada del teatro desde los nueve años e integrante de la compañía Joven Pabellón 6 que dirige Ramón Barea, Cerezuela se hizo con el galardón con su primera vez delante de las cámaras. “Eso muestra la cantidad de profesionales maravillosos que aún no hemos descubierto”, apunta Portillo sobre sus compañeros, con los que comparte el amor incondicional a este oficio.



Dedicaron sus premios a Maixabel Lasa, María Jáuregui y Juan Mari Jáuregui.

Blanca Portillo: Soy consciente de que yo he construido un personaje, pero ellos no lo son. Son seres humanos que vivieron esos acontecimientos en carne propia, y sentí que tenemos una deuda constante con ellos. No podía dejar de mencionarlos.

María Cerezuela: María [Jáuregui] es la persona que me ha dado la mayor lección de vida después de mi familia. Desde que leí el guion me pareció una mujer fascinante, valiente, inteligente y con una empatía magistral. Es muy difícil la posición que adopta, porque los seres humanos somos egoístas por naturaleza. Ella no comparte la idea de que su madre se reúna con los asesinos de su padre, pero respeta que lo necesite para cerrar heridas. Y eso me parece el mayor acto de amor que yo haya presenciado jamás. He aprendido muchísimo profesionalmente, pero personalmente aún más.

Urko Olazabal: Que se haga una película sobre Maixabel Lasa es lógica aplastante. Tenemos que vivir en paz, que la concordia sea lo importante. Y Maixabel es ejemplo de ello.

B. P: Espero seguir teniéndola cerca mucho tiempo.

Su discurso de agradecimiento lo centró el "amor incondicional". En un mundo donde hay tanto odio, especialmente en las redes sociales, ¿hay que hablar de amor?

B. P: Más que hablar de él deberíamos practicarlo más. El respeto al otro, el cuidado, la empatía, la ternura... Parece que estuviéramos más entrenados en practicar y exponer sentimientos negativos, y que hablar de amor es un tanto naïf. Yo no lo siento así. El amor alimenta, engrandece, desata nudos. El odio te seca el corazón.

El tema que aborda la película no es fácil y, sin embargo, ha tenido respaldo de la crítica y del público, con más de 500.000 espectadores.

M. C: En el festival de San Sebastián nos quedamos alucinando. Hubo ocho minutos de ovación del público.

B. P: Aporta reflexión y emoción en la misma medida. La gente se replantea ese delicadísimo tema desde un lugar emocional. Y les hace preguntarse qué harían en una situación así. Se establece un debate interior. Eso es valiosísimo.

U. O: Con la perspectiva de los años y con figuras como la de Maixabel, ves que no era normal tener una situación normalizada como era el terrorismo de ETA. Y creo que al público es lo que le ha pasado, se ha quitado la venda de los ojos. Las personas que no tenían discurso o que lo desviaban por el tabú que pudiera haber sobre estos temas se ha atrevido a decir y a debatir, y le han quitado el polvo a sus viejas creencias para poner unas nuevas mucho más potentes, sólidas, reales y objetivas. Espero que *Maixabel* se proyecte en colegios e institutos, porque los jóvenes no tienen ni idea de lo que pasó en nuestro país y hay que contarlos desde el cine, libros, etc. para que no vuelva a suceder.

Interpreta a una persona que ha tenido un pasado muy oscuro. ¿Dudó si ponerse en la piel de Luis Carrasco por lo delicado del personaje?

U. O: Ha habido producciones anteriores con temática de ETA que apuntaban hacia una sensibilidad o hacia la otra. Al principio tú no sabes si estás cayendo en un proyecto con una mirada objetiva o subjetiva. *Maixabel* tiene una mirada más que objetiva. Una vez vi la película, en lugar de pensar en mi ego como actor, lo que más me preocupaba era la propia película, la dirección que cogía y la importancia que tenía no solo para mi sociedad, la vasca, sino para el resto de España y del mundo. Porque habla de algo tan esencial como las segundas oportunidades, la evolución personal, la empatía y la inteligencia emocional. El tema de ETA es el contexto histórico, pero la película va más allá. *Maixabel* ha abanderado este espíritu de "no quiero vivir en el

odio, quiero vivir en el amor. Los que mataron a mi marido no son ya las mismas personas”. Ese ejercicio se ha convertido en un símbolo del progreso, ha evolucionado el conflicto vasco.

Riesgo, generosidad y compromiso

Han sido madre e hija en la película. ¿Cómo han afrontado el trabajo juntas?

B. P: Fue algo realmente especial desde el primer minuto. María es valiente, comprometida, generosa... A los pocos días tenía la impresión de conocerla de toda la vida. Es una mezcla de fragilidad y gran fuerza interior, que era perfecta para interpretar a la hija de Maixabel y desde el primer momento sentí eso, deseo de protegerla y confianza en su fortaleza, en su capacidad para afrontar la vida, a pesar de miedos e inseguridades. Me hizo la mitad del trabajo.

M. C: Blanca para mí fue, es y será mi referente como actriz. Ella es una mujer que se deja la piel por su profesión. La admiro mucho. Y la quiero más. Desde el *casting* presencial, que fue cuando nos conocimos, surgió algo. Yo la miraba y no me lo podía creer. Durante el rodaje me he sentido muy protegida, escuchada y querida por ella. Y en las secuencias juntas solo con mirarla me emocionaba. Es muy fácil trabajar con ella porque solo con su mirada lo llena todo. Blanca, Urko y Luis [Tosar] son tres monstruos de la interpretación. He tenido muchísima suerte de empezar con profesionales que aman y sienten pasión por su trabajo.

“Nunca he tenido prisa por llegar a ningún sitio en esta profesión” BLANCA PORTILLO

El compromiso de Luis Tosar fue tal que acordaron no verse hasta que los personajes de Maixabel e Ibon Etxezarreta se encuentran por primera vez. ¿Esa escena la va a recordar para toda la vida?

B. P: ¡No me cabe la menor duda! No siempre tienes la posibilidad de trabajar así, tan a flor de piel, tan en precario equilibrio... Encontrar un compañero capaz de jugar así es algo que no puedes olvidar. Ese día de rodaje lo llevaré siempre grabado a fuego en el corazón. Y siempre agradeceré a Luis su complicidad, su capacidad de riesgo y su generosidad. Nunca había vivido nada parecido.

U. O: Luis además de ser un actor espectacular es una buenísima persona, que ha confiado en todo momento en mi trabajo, me ha hecho construir junto a él escenas que son realidad y emoción pura. Sin una personalidad como la de Luis y la de Blanca y Tamara Canosa -que son con los que he actuado más-, difícilmente se puede ser tan buen actor y actriz. Delante de la cámara no puedes mentir.

Iciar Bollain hace tomas muy largas, prioriza la interpretación sobre la técnica, evita usar la claqueta al principio de las tomas... ¿Dice mucho de su respeto por los actores que sus trabajos hayan brillado tanto?

M. C: Iciar te enseña a ir despacio. Ella tiene muy claro lo que quiere desde el principio. Te deja crear. Respeta los tiempos del actor. Te escucha. Se preocupa. Hay una cosa que pienso últimamente y es que nuestro trabajo es muy delicado. Los que nos dedicamos a esto somos gente con mucha sensibilidad. Al ser también actriz, nos lleva de la mano a donde quiere con un amor y un respeto descomunal.

U. O: Iciar confía en qué es lo que vas a dar. No hace más que dotarte de seguridad y confianza para trabajar.

B. P: Ha celebrado estos tres premios con inmenso entusiasmo, ama a los actores y así nos lo hace llegar.

Además de Bollain, ha trabajado con Azucena Rodríguez, Belén Macías, Gracia Querejeta, en verano comenzará el rodaje de *Teresa* con Paula Ortiz... ¿Ha vivido una paridad en las miradas que le han dirigido?

B. P: Creo que son más mujeres que hombres, lo cual me encanta. Es más una suerte que una demostración de paridad. Porque sigue habiendo muchas menos mujeres directoras que hombres. Pero mi experiencia en este tema ha sido privilegiada.

Va a empezar la gira de teatro de *Silencio*, de Juan Mayorga, obra que habla del silencio impuesto y el silencio elegido, un tema que también está presente en *Maixabel*. ¿De qué forma conectan sus dos últimos papeles?

B. P: Siempre he pensado que los trabajos llegan a mi vida por algo... Creo que haber indagado sobre esos silencios antes de poner en pie el texto de Mayorga ha

hecho que lo encare de una forma distinta. No es igual hablar de las cosas por referencia que por haberlas vivido. Aunque haya sido en una ficción, mi experiencia sobre el silencio en *Maixabel* ha aportado verdad al trabajo teatral.

Ha levantado proyectos teatrales como productora. ¿Lo hará también en el audiovisual?

B. P: ¡No niego que me gustaría! Tengo un par de cortos en

la cabeza que me gustaría poner en pie, pero para eso necesito tiempo y tranquilidad. Con calma, no tengo prisa.

¿Qué papeles les atraen como intérpretes?

U. O: Quiero seguir explorando personajes que estén alejadísimos de mí. Lo que me motiva mucho es el reto interpretativo, encontrar en el personaje partes de mí que desconozco, que tenga que buscar matices, vueltas y capas.

M. C: Aquellos papeles donde la mujer cobre fuerza y donde se la escuche. Llevamos mucho tiempo silenciadas y ya es hora de que las mujeres tomemos las riendas. Poco a poco nos vamos haciendo hueco en la industria, pero creo que todavía falta mucho. Admiro a las mujeres que se salen de la norma establecida, que luchan, que denuncian. Esto nos ayuda a las que estamos empezando a levantar la voz.

Gracias al referente de Hermione de la saga *Harry Potter*, personaje femenino valiente, inteligente y decidido, quiso ser actriz. ¿Siente la presión de saber que puede ser modelo para otras niñas con aquello que interpreta, como le pasó a usted?

M. C: Es mucha responsabilidad y me da muchísimo respeto. Yo acabo de empezar y tengo mucho que aprender y crecer. Si hay alguna niña o niño que sintiera eso por mí, lo único que le podría decir es que se formase y que se quiera mucho. Si realmente ama esta profesión, que se agarre bien fuerte ya que el camino es muy duro, y que tenga fe en sí misma. Vida solo tenemos una y hay que luchar hasta el final y, si se falla, que sea en el intento.

“Admiro a las mujeres que se salen de la norma establecida”

MARÍA CEREZUELA



El discurso propio

Usted como docente en la escuela Bizie de Bilbao ya está influyendo en las nuevas generaciones, ¿Qué les transmite sobre el oficio?

U.O: Lo que crea personas es el discurso propio y es donde ahondo más y donde intento darles caña. Lo más importante es que uno sepa quién es, qué es lo que quiere decir y qué opina de esto o de lo otro. Vivimos en un mundo donde hay opinadores por todos los lados y lo que no me gusta es que agarren la opinión de otro y la hagan propia, sin pasar por sus filtros. Tienen muchísima información al alcance de dos clics y quiero que eso lo sepan filtrar y que tengan discurso propio, porque de esta manera van a vender mucho mejor sus personajes porque van a entenderlos.

Lleva desde los 20 años trabajando en el mundo de la interpretación y ahora ha sido su descubrimiento para la pantalla grande. ¿Siente este Goya a Mejor Actor de Reparto casi como si fuera de revelación?

U.O: Yo me siento actor desde hace mucho tiempo y me siento muy afortunado. ¿Cuántos actores y actrices están en la misma situación que yo hace seis meses? Tie-

nen un talento extraordinario y están llegando a fin de mes con lo que pueden. Es muy difícil que todos lleguemos ahí arriba, a salir en pantalla grande. Yo he llegado ahí con mis obstáculos y mis inconveniencias, he estado a punto de dejarlo... Por muchos viajes y desgracias que haya tenido en mi vida, yo no soy ejemplo de nada. Hay gente que por suerte se dispara desde joven y

“Delante de la cámara no puedes mentir” URKO OLAZABAL

gana goyas y empieza a hacer cine, pero la gran mayoría es de mediana edad, lleva toda la vida haciendo teatro y cortos y trabajando en lo que pueden para seguir con este *hobby*, porque piensas que es un *hobby* hasta que te crees que es realmente tu oficio. Yo también dedico el Goya a esas personas que están todo el rato intentando sacar su talento adelante, de curso en curso, con la cabeza puesta en que ‘soy actor’.

¿Para qué sirven los premios?

U. O: Para que uno tenga un poco más de seguridad en sí mismo. Es algo que me da mucha felicidad para mostrar tanto a mis alumnos como a los amigos que han estado apoyándome en toda esta carrera, y también es un símbolo para ellos de esa tenacidad a la hora de trabajar y de llevar los sueños hacia delante. Yo el Goya lo voy a poner en mi escuela, porque cuando lo vean se van a motivar. Creo que en Euskadi se está viendo que es posible hacer cine, que no es algo que esté en Madrid, sino que los actores de provincias también podemos llegar allí.

M. C: Para seguir trabajando, que para mí es el verdadero premio y reconocimiento. La ambición de una actriz debe de estar en el trabajo, en aprender y en crecer. Y no hay que olvidarse de que comemos y pagamos un alquiler. Como todo el mundo.

B. P: Para proporcionarte alegría a ti y a todos los que te quieren. Es como una caricia que te hace seguir trabajando con más ganas, con más ilusión si cabe. Nunca he tenido prisa por llegar a ningún sitio en esta profesión. Las cosas llegan cuando tienen que llegar, estoy convencida. No pensé que me lo fueran a dar, así que cuando oí mi nombre sentí un agradecimiento enorme a la vida y a esta profesión que no hace más que regalarme momentos inolvidables.



Alfombra roja

































Fotos de Nathalie Poza, Goya Toledo, Aitana Sánchez-Gijón, María José Llergo, Pedro Almodóvar, Antonio Orozco y Cate Blanchett: **ANA BELÉN FERNÁNDEZ**

Foto equipo *Madres paralelas*, Almudena Amor, Petra Martínez, Javier Bardem y Penélope Cruz, Álvaro Morte y Belén Cuesta: **ALBERTO ORTEGA**

Fotos de Luis Tosar, Jorge Motos, Paco León, Marta Nieto, Emma Suárez, Jaime Lorente, Juana Acosta, Patricia López Arnaiz, Michelle Jenner y foto de autoridades con Rafael Portela, Pilar Alegría, Yolanda Díaz, Ximo Puig, Pedro Sánchez, Mariano Barroso, Miquel Iceta, Sandra Gómez y Nora Navas: **GERMÁN CABALLERO**

Fotos de Nieves Álvarez, Paula Echevarría, Rozalén, Aldo Comas y Macarena Gómez, Mina El Hammani, Germán Alcarazu, foto españoles nominados a los Oscar, con Alberto Mielgo, Javier Bardem, Penélope Cruz y Alberto Iglesias y Maixabel Lasa e Iciar Bollain: **MIGUEL CÓRDOBA**

Adaptar la buena literatura

JORGE GUERRICAECHEVARRÍA

HITCHCOCK hizo muchas adaptaciones y se dice que prefería trabajar sus guiones a partir de novelas no muy famosas. Nada de "alta literatura", sino historias con una buena trama, aunque el desarrollo de sus personajes fuera mediocre. De esa forma resultaba más sencillo reinventarlas, llevarlas a su terreno y convertirlas finalmente en una genuina obra que llevará para siempre su sello.

Por una vez –y sin que sirva de precedente– no estoy de acuerdo con el maestro. En mi experiencia como guionista siempre me ha ido mejor con la buena literatura. Es por eso que a la hora de adaptar al cine la novela de Javier Cercas contábamos con una enorme ventaja: la de disponer de unos personajes tremendamente sólidos, tan bien definidos que resultaba enormemente sencillo situarlos en cualquier nueva situación que necesitáramos a la hora de adaptar la trama a las necesidades de un medio tan distinto al de la literatura como es el cine. Sabíamos siempre cómo pensarían, y por tanto cómo reaccionarían en cualquier situación. El Gafitas, Sole o Zarco; podíamos escuchar su voz y trasladarla a las acciones y los diálogos que necesitábamos.

Si me preguntan sobre mi método para hacer una adaptación, siempre respondo con el mismo ejemplo: es como si alguien te diera un puzzle con una imagen ya montada y te pidiera que, a partir de esas piezas, construyeras una nueva figura diferente, tridimensional. Tendrías que desmontar el puzzle y elegir las piezas que necesitas; puede que además tengas que fabricar otras nuevas para ensamblar las anteriores a la nueva forma, pero lo que es casi seguro es que te sobrarán muchas. Tan importante como elegir

las adecuadas es acertar las que has de desechar de manera que la imagen resultante siga siendo tan potente como la original, e igualmente reconocible.

En el caso de *Las leyes de la frontera*, el problema no fue tanto que no necesitáramos muchas de las piezas originales como que las útiles nos hubieran servido fácilmente para hacer dos películas completas. Decidimos priorizar y centrar el relato en ese periodo tan especial que es un verano: una especie de limbo o de "tiempo fuera del tiempo" en el que un chico de clase media decide pasear por el lado salvaje, desafiar las leyes de la frontera y cruzar a un territorio tan cercano como desconocido lleno de amistad, risas, aventura, adrenalina y, sobre todo, mucho peligro. El resto, las consecuencias de lo que vivieron, el paso del tiempo por la biografía de nuestros personajes y la melancolía por las ocasiones perdidas, todo eso que llena de sentido la mitad de las páginas de la novela, debía estar ahí, pero condensado en apenas unos minutos a base de esas piezas nuevas de las que hablaba antes, coherentes con las otras y construidas ex profeso para nuestro propósito, aunque fuera al precio de cambiar el destino de alguno de los personajes originales. "Ser infiel a la letra, pero no al espíritu", como nos decía el propio Cercas. Quiero creer que conseguimos nuestro objetivo, o al menos eso es lo que han pensado nuestros compañeros de la Academia.

Jorge Guerricaechevarría y Daniel Monzón han recibido el Goya a Mejor Guion Adaptado por Las leyes de la frontera





FOTO: ALBERTO ORTEGA

Buceando en la nostalgia estival

NORA NAVAS

DESDE que llegó a mis manos el guion de *Libertad*, supe que se trataba de una muy buena película. Era un guion lleno de detalles, lleno de vida, de personajes del pasado y del presente, y enseguida me transmitió mucha nostalgia.

Conecté rápido con unos referentes muy importantes para mí de la historia del cine, aunque las películas fueran distintas, como *La ciénaga*, de Lucrecia Martel, por ese veraneo, ese tedio estival y esa sensación de decadencia en el seno de una familia; y con *Una segunda madre*, de Anna Muylaert, por esta variedad de realidades en la misma película, donde se mezclan los privilegios con la falta de cariño y unas constelaciones familiares totalmente arrasadas, sin ser resueltas.

Cuando Clara Roquet me ofreció este personaje, Teresa, lo encontré lleno de matices para poder trabajar; pensé en madres, abuelas, mujeres que conocía que, aunque son las llamadas privilegiadas, transitan por un momento vital muy difícil, donde todo su entorno parece estar derrumbándose.

Me conectó con mi madre y mis veraneos en la Costa Brava, esos días donde yo no era consciente del trabajo que cuesta que todo sea perfecto. Para mí, como niña adolescente, era un *belle air*, pero ahora que lo miro en retrospectiva debía ser muy cansado y a veces doloroso para mi madre, y muy duro de sobrellevar también.

Es una película hermosa, una joya, con una directora muy sensible y valiente que ha confiado plenamente en sus actores para hacerla aún más viva. Clara Roquet escribe como nadie. Una de las cosas que me llamó la atención, leyendo y rodando el guion, es que no sabía como actriz cuál era el punto de vista. Todos los personajes eran tan reales y tan plenos que cualquiera de ellos hubiera podido ser protagonista. Y eso, cuando ocurre, es maravilloso, porque quiere decir que por esa película fluye la vida.

Con el resto del reparto, desde Vicky Peña como la abuela que está perdiendo los recuerdos y la memoria, hasta cada uno de los hermanos, los sobrinos, las cuñadas, las dos adolescentes y la cuidadora, creamos esta familia Vidal y su verano.

Una cosa que me impresiona mucho de la película es todo lo que no sale en plano. Transita en los ojos de Nora, pero el "afuera" me explica y multiplica los temores, los privilegios, los nervios familiares, el calor, el tedio del privilegio, el verano de esa familia.

Haber sido elegida por los miembros de la Academia, mis compañeros, como ganadora del Goya por este papel me da una inmensa alegría. Una nunca piensa en premios cuando trabaja. De hecho, como dice nuestro Goya de Honor, José Sacristán, el premio es seguir trabajando. El mío fue que me llamara Clara para encarnar a Teresa, pero con el Goya siento que he podido transmitir y hacer llegar al público, acompañando a la protagonista de la película, todos los matices que quería cuando, en casa y de la mano de Clara, trabajábamos el personaje. La tristeza de que mi madre no me reconozca y se sienta más unida a Rosana, mi miedo a perder a mi hija entrando en la adolescencia, la nostalgia de aquellos veranos que nunca más volverán, los privilegios que mi posición me da, mi infelicidad en un matrimonio que ya está roto. Eran muchos detalles que siento que han quedado plasmados en esta historia tan bella.

Recibir este Goya el año que finalizaré mi cargo como vicepresidente segunda de la Academia también tiene un bello significado. He aprendido mucho estos años en esta casa de todos, he aportado mi granito de arena y he podido apreciar y disfrutar de la intensa labor que realizan cada uno de los que trabajan en esta casa. Se mezclan emociones hermosas. Estos Goya los recordaré toda la vida.

Nora Navas ha recibido el Goya a Mejor Actriz de Reparto por Libertad

Un icono de lo quinqui

DANIEL MONZÓN

Yo soñaba para el Zarco con alguien que pudiera representar casi un icono de lo quinqui, El quinqui por excelencia. En la novela de Javier Cercas es algo así, un compendio de todos esos quinquis que tenemos en la memoria, desde figuras reales como el Jaro, el Nani o el Vaquilla a creaciones puramente cinematográficas como el Torete o el Rata. Pero cuando apareció Chechu Salgado ante mis ojos (una vez más, gracias a mis hadas madrinas Eva Leira y Yolanda Serrano), me encontré con un regalo mucho mayor: un actor capaz de encarnar todo eso, con su aura trágica, misteriosa y poética, pero que le aportaba también la necesaria carga de humanidad que lo alejara del tópico, dotado de una voz propia (y qué voz, por cierto, la de Chechu), que le brindaba a Zarco sutileza, encanto y nobleza, todo ello sin menoscabo de su dura y casi salvaje presencia.

El equilibrio que formaba además con los otros dos vértices del triángulo de *Las leyes de la frontera*, los maravillosos Marcos Ruíz y Begoña Vargas, era espectacular; la química que despedían los tres era de ponerle a uno los pelos de punta. El siguiente paso era que Chechu se convirtiera por derecho propio en el jefe natural de su banda. Y para ello había que encontrarla y formarla. Con la seguridad que nos daba contar ya con la solidez del trío sobre el que tenía que asentarse la historia, fuimos hallando a los inolvidables actores que acabaron formando la banda del Zarco: Titus, Víctor, Xavi, Daniel, Jorge y Cintia. Y Chechu se convirtió de inmediato en el pegamento de todos ellos, en el capo de tan peculiar grupo, en el hermano mayor para unos, el padre para otros, el colega del alma, el líder, el cemento que los unió y que hace que, de hecho, permanezcan hoy unidos. Porque la humanidad de Chechu Salgado rebosa más allá de la pantalla, lo invade todo. Su trabajo en el personaje comenzó desde la comprensión profunda de las pulsiones de Zarco y se extendió al grupo humano de actores que sintieron en él la misma energía de su personaje, la de un tipo noble, cálido, de espíritu lúdico y vividor, capaz de darlo todo por sus amigos.

Aunque Chechu tenía ya buena experiencia en teatro y televisión, esta era su primera película y se enfrentó a ella saboreando cada momento, cada toma, cada detalle, hasta los más utilitarios: cómo disparar una recortada o hacerle el puente a un 1430. El personaje de El Zarco le permitía un abanico muy variado de colores, desde los más sutiles e intimistas a los más feroces y violentos, e incluso la posibilidad de aparecer con la carga de treinta años más a cuestas, mostrando el paso y el peso de un tiempo que lo ha triturado cruelmente como una apisonadora. Chechu se entregó en cuerpo y alma, abrazó a Zarco y lo hizo suyo. Y se lo regaló a los espectadores. Ahora es de todos ellos.

Daniel Monzón es el director de Las leyes de la frontera, cinta por la que Chechu Salgado ha recibido el Goya a Mejor Actor Revelación



FOTO: PAPO WAISMAN

SUBIMOS a recoger el premio de Mejor Película Documental un grupo de seis personas: cuatro adultos alrededor de la cuarentena, Javier Lafuente, Lorena Tudela, Laura Renau y yo mismo, que llevamos más de diez años haciendo películas juntos –aquí en calidad de productores–, y dos jóvenes estudiantes de 20 años, Candela Recio y Pablo Hoyos, con los que empezamos a trabajar en 2015, primero en *La reconquista* y luego en *Quién lo impide*. Dos generaciones de ilusos reunidos en el escenario. Sentía que me faltaban Marta Velasco (montadora), Santiago Racaj (director de fotografía), Miguel Ángel Rebollo (director de arte) y Eduardo Castro (montador y mezclador de sonido), pero también algunos actores como Itsaso Arana, Francesco Carril, Vito Sanz, Isabelle Stoffel... Ellos no participaron de forma directa en *Quién lo impide*, pero sin su complicidad y sin el aprendizaje junto a todos ellos no hubiera sabido ni me habría atrevido a lanzarme a una aventura así.

Cuando empezamos a preparar la que fue mi primera película, *Todas las canciones hablan de mí* (2010), estábamos en plena crisis del 2008, y al acabar el montaje de *Quién lo impide* aún estábamos confinados por una pandemia mundial. A veces pienso que nos hemos hecho fuertes en estos años de crisis, y que de alguna forma eso nos define como cineastas. Rodamos *Los ilusos* entre 2011 y 2012 y la estrenamos en 2013, a la vez que decidíamos fundar nuestra productora y llamarla precisamente así, para no olvidarnos del espíritu y la filosofía de trabajo que nos había vuelto a reunir en aquel segundo largometraje que para todos fue más bien una especie de re-seteo o “película cero”, como a veces nos gustaba llamarla. Se trataba de seguir haciendo cine juntos, entre otros trabajos y ocupaciones, renunciando muchas veces a las cosas que se dan por sentado en la industria. A cambio ganamos una cierta forma de libertad y mucha alegría, pero también aprendimos a convivir con la frustración, tan ligada a este oficio nuestro, y construimos un lenguaje propio que nos ayudó a entender la esencia de este arte posibilista.

Cada película desde entonces ha sido una aventura nueva, intentando preservar la confianza entre nosotros como algo sagrado, entendiendo el proceso creativo desde el diseño de la producción hasta la manera de distribuir y transmitir nuestras películas una vez terminadas, sin engaños acerca de la escala y la proporcionalidad de cada una de ellas. *Quién lo impide* es quizá la culminación de esta manera de hacer y entender el cine, y lo que ahora me parece más emocionante es que con ella hayamos sido capaces de transmitir una filosofía de trabajo y de vida a una generación posterior; que algunos de sus jóvenes protagonistas hayan podido comprobar de primera mano que se pueden hacer películas de muchas maneras, y que los compañeros de profesión que votan a los premios de la Academia también hayan sabido apreciarlo y darnos su confianza con este Goya.

Ilusiones renovadas

JONÁS TRUEBA

Jonás Trueba es el director de Quién lo impide, Goya a Mejor Película Documental



FOTO: PAPO WAISMAN

Reivindicar la importancia del montaje

VANESSA MARIMBERT

ME siento muy afortunada como profesional con el reconocimiento de la Academia de Cine. Es un doble premio cuando el trabajo de uno es tan vocacional.

Mi labor en *El buen patrón*, como en el resto de proyectos en los que colaboro, consistió en ayudar al director en la construcción de la mejor película posible con el material que se rodó. Hicimos una labor muy minuciosa de revisión de tomas y búsqueda de los momentos adecuados para la construcción de un tono tan peculiar como es el de este largometraje.

Hubo un primer trabajo en la búsqueda del ritmo de cada una de las escenas para después buscarlo en global, en el conjunto del metraje, con vistas al buen avance narrativo de nuestra historia.

Quiero reivindicar desde aquí la importancia del montaje en la creación de nuestro cine, de nuestras historias. Es de los departamentos de los que menos se suele hablar y, sin embargo, en él se produce la última escritura del guion, el empaquetado final que puede hacer que una película vuele de verdad y trascienda.

Vanessa Marimbert ha recibido el Goya a Mejor Montaje por El buen patrón



FOTO: ENRIQUE CIDONCHA

Dar visibilidad al drama

KIKO DE LA RICA

UNO de los momentos más duros del rodaje para mí fue una mañana que amaneció soleada y sin frío, y salimos en una zodiac el foquista, dos de los actores –Anna Castillo y Eduard Fernández– y yo. Íbamos adentrándonos en el mar, que al principio estaba en calma. Pero poco a poco, a medida que íbamos mar adentro, se fue complicando la cosa.

Los actores iban con trajes de neopreno, pero yo iba en camiseta y traje de baño. Entraba agua y me empecé a congelar y a entrar en hipotermia. En ese momento, aún sabiendo que detrás tenía un barco de apoyo que no iba a permitir que pasara nada, es cuando te pones en la piel de los verdaderos protagonistas de esta película, y experimentas lo que sienten cuando están dentro de un barco a la deriva y a la interperie. Y saben que van a morir.

La satisfacción de haber recibido este Goya es de felicidad por mi familia y mis amigos. Pero sobre todo por dar visibilidad a lo que cuenta la película. Fue un rodaje complejo en un mar real, con unas dificultades de verdad y en el que el factor emocional de lo que se está contando hace que este largometraje sea diferente de los anteriores.

Kiko de la Rica ha recibido el Goya a Mejor Dirección de Fotografía por Mediterráneo

PREMIOS PLATINO DEL CINE IBEROAMERICANO MADRID

IX Edición

1 de mayo 2022

IFEMA Palacio Municipal



PREMIOS
platinO
DEL CINE IBEROAMERICANO

El gran valor de la música en el cine

ZELTIA MONTES

CUANDO has dedicado 24 años de tu vida a aprender a componer y otros 15 años a hacer música de cine, ganar el Goya a la Mejor Música Original es algo que agradeces, y lo haces a la vida y a los académicos y académicas. En mi caso, quería ganarlo algún día para poder decirle a mi madre lo que le dije, que el premio era suyo y que sin ella, sin su durísimo trabajo, nunca podría haberlo hecho; jamás podría haber tenido una formación tan cara y tan larga, y sin la ayuda de mi padre tampoco. Sin embargo, tenía otras cosas muy importantes que decir y las dije, y por esto sí siento que el premio puede suponer un cambio en mi carrera y quizá también en las de otros compositores y compositoras.

Por un lado, quería agarrar fuerte de la mano a las compositoras que a lo largo de la historia no fueron vistas ni escuchadas y mucho menos reconocidas, y deseaba que se sintieran acompañadas y que vieran que las cosas están cambiando. He sentido tanto calor de tantísimas que me han escrito que quiero pensar que algo conseguí. Solo por esto ya habría merecido la pena el mal trago de exponerte de una forma tan fuerte ante tanta gente, pero había otra cosa vital que necesitaba expresar, algo que ha dificultado mi carrera muchísimo y que todos los compositores hablan en privado, pero nadie había expuesto en un lugar así.

Se trataba de dirigirme directamente a los productores, para que reflexionaran sobre cuánto hace la música por sus películas y el valor que le están dando, porque los presupuestos actuales para bandas sonoras en España ni son justos ni son asumibles, e implican generar aún más precariedad en el sector de la música. Lo increíble de haber sido capaz de decir esto es que la respuesta de muchos de los productores con los que estoy trabajando ahora ha sido muy buena y realmente siento que las cosas pueden empezar a cambiar de verdad. Hay algo en ser valiente y exponer las cosas desde tu honestidad que es extremadamente liberador... es tan bestia la sensación que por un instante parece que hayan merecido la pena todas las noches sin dormir que he pasado componiendo en mi vida para poder llegar a alguna fecha de entrega imposible, todos los años sin un día libre, todos los días sin una hora libre. Y es que a los compositores nos encanta componer, pero también vivir y dormir...

Por todo esto, y por la música que he compuesto, y por lo que hace la música por la película, y por lo que hace la película dentro de mí, y por cómo es trabajar con Fernando León, y por todo lo que he aprendido, y por los extraordinarios compañeros de viaje, actores y técnicos que han remado tan fuerte en la misma dirección, la del amor y la de la excelencia, siento que *El buen patrón* es mi película crisálida. Y yo, de aquí, ¡ya me echo a volar!

Zeltia Montes ha recibido el Goya a Mejor Música Original por El buen patrón



FOTO: ENRIQUE CIDONCHA

Dignificar la figura del refugiado

MARÍA JOSÉ LLERGO

ESTAR nominada a los Goya, y además con una canción con un mensaje grande, ya era para mí un regalo de la vida. Lo sentía como un reconocimiento a mi carrera, pero también como un impulso a que todo el mundo pudiera escuchar una defensa a los derechos humanos, que nadie es ilegal, y remover conciencias para que entre todos podamos poner nuestro granito de arena para que el mar Mediterráneo deje de ser una fosa común.

Viví la gala con muchísima ilusión y sin pensar jamás que la estatuilla cayera en mis manos... Más aún estando rodeada de tanto talento y arte por parte de mis compañeros. ¡Cuando de repente escuchó mi nombre! ¡Guau! Tenía que dar un discurso delante de Penélope Cruz. ¡Hola, Penélope!

Para mí, recibir el Goya ha sido una bendición y una ilusión enorme que dedico y comparto con mi equipo y mi familia. Es un abrazo de mis compañeros del mundo del arte y un impulso que me anima a crear y a creer en mi propia dirección. Que apuesten así por mi propuesta artística es precioso, y solo quiero seguir trabajando y seguir haciendo lo que más me gusta: escribir, cantar, componer... y así aportar lo mejor que tengo a la sociedad de mi tiempo. Siempre agradeceré a la Academia haberme dado este reconocimiento.

Escribí 'Te espera el mar' en Agua Amarga, un precioso pueblo costero del Cabo de Gata, en Almería. Allí viví una dualidad tremenda, que pude plasmar en la canción. Meterse en el agua cristalina y ser consciente de que lo que para mí es un paraíso por haber nacido a este lado de la orilla para ellos es una muerte segura... Es

el contraste del amanecer en la playa, y la ropa mojada de aquellos que consiguen llegar, poblando la arena blanca todavía sola.

Con el helicóptero de salvamento marítimo atravesando el cielo a toda prisa y los coches transportando las embarcaciones pinchadas al caer la tarde, fundiendo esa realidad con mi voz quise dignificar la figura del refugiado, que para mí son los héroes de nuestro siglo, y retratar la labor que hace Òscar Camps con la fundación 'Open Arms', dando su vida día tras día para salvar la de aquellos que huyendo de una guerra cruzan el mar, buscando en la orilla un nuevo comienzo.

Nosotros, desde este lado, deberíamos acogerlos con admiración y como lo que son, una bendición, puesto que alguien que es capaz de entregarse al mar para salvar su vida y la de los suyos, no son más que los Ulises de nuestro tiempo, y su camino una eterna odisea que nos retrata y nos retratará como seres humanos. Para los que vienen detrás podemos ser o un ejemplo de amor como es el caso de 'Open Arms', o un ejemplo de lo que no se debe repetir. Yo, y todo el equipo de *Mediterráneo*, apostamos por lo primero.

Que el cine, la cultura, y la música nos haga conectar con lo que nos hace humanos.

Gracias infinitas.

María José Llergo ha recibido el Goya a Mejor Canción Original por Mediterráneo



FOTO: PAPO WAISMAN

Academia de Cine | 97 | 36 Premios Goya | Mejor Canción Original

Una experiencia personal

ALBERT ESPEL

NUESTRO trabajo nos permite viajar y conocer otras profesiones. Inicialmente íbamos a rodar en las localizaciones reales de Lesbos, en los puntos en los que desembarcan los *dinghis*, incluso en el campo de Moria, donde se me encogió el corazón al ver a toda esa multitud de refugiados hacinada en poco espacio. Estos problemas, que nos quedan muy lejos y que, posiblemente por la distancia, se ignoran, cobran importancia al tenerlo delante.

No es gente que venga buscando un trabajo mejor; es gente que teniendo un buen trabajo y futuro por delante huye de su país por miedo a la guerra, por miedo a morir. Como está ocurriendo ahora en Ucrania, o como sucede en Afganistán.

A pocas semanas de empezar el rodaje, y con todo listo, llegaron neonazis a la isla de Lesbos y empezaron los disturbios, por lo que debimos abandonar el lugar por nuestra integridad física, ya que al rodar una película sobre refugiados corríamos el riesgo de ser blanco de sus ataques. Esto obligó a tener que empezar de nuevo la preproducción en la península de Ática.

Una de las ventajas que tenía a nivel personal es que es la tercera película que ruedo casi íntegramente en Grecia, lo que me hace conocer su cultura, su forma de trabajar y, lo más importante, a muchos técnicos del equipo griego.

Como todo el mundo intuye o sabe, lo más complicado del rodaje fue las semanas en el mar y el tener a refugiados reales. Para afrontar el trabajo en el mar se hicieron *stories* de todas las secuencias, para poder dividir el rodaje con la parte que debía ser mar adentro y la que podía ser más cercana a la costa. Esto ayudó mucho optimizar los recursos y los esfuerzos.

La parte de los refugiados tuvo su complicación. Se contrató a un director de *street casting* con dos ayudantes que hablaban sirio, para poder comunicarse tanto en el *casting* como en el rodaje. Después de hablar con los responsables de los campos de refugiados y, siguiendo su consejo, contratamos un psicólogo con el que hablarían todos los que iban siendo elegidos, para que pudiera determinar si el revivir todas las recreaciones podía afectarles. Todos vivieron esa situación y para muchos de ellos fue traumática, ya que, como se puede ver en la película, no todos llegan de forma fácil a la playa. Muchos pinchan antes de alcanzar la costa o les obligan a saltar lejos de tierra.

El día más duro y que se vivió con mucha tristeza fue cuando rodábamos las secuencias del campo de Moria, que el equipo de arte construyó cerca de Maratón. Ese día estábamos con unos 200 refugiados y, paradójicas de la vida, mientras trabajábamos tranquilamente, nos llegaron informaciones de que el campo de Moria real estaba en llamas.

Albert Espel es el ganador, junto a Kostas Sfakianakis, del Goya a Mejor Dirección de Producción por Mediterráneo

Una historia redonda

BALTER GALLART

TRABAJAR en *Las leyes de la frontera* ha sido una experiencia única, en el sentido de que es una historia que me toca muy directamente. Por una parte, porque viví esos años de transformación y cambio, y por otro, porque Girona es una ciudad con la que tengo una relación muy estrecha. Añadiría también el guion en sí, que desde la primera lectura me sedujo completamente. Me pareció una historia redonda que podía convertirse en una buena película.

Tener la oportunidad de recrear esa época en ese entorno fue un verdadero placer, no exento de muchas complicaciones. Rescatar 1978 en 2021 no es tarea fácil. Cualquier localización donde rodáramos, tanto exterior como interior, requería mucha intervención, aunque fue muy gratificante. Como por ejemplo el Bar de la Font, que en aquellos años existió realmente, pero del que no quedaba ya ni rastro y que nosotros reproducimos en un antiguo taller de camiones para poder tener una relación directa con la plaza, según las necesidades del guion y rodaje.

Y todo este proceso hecho en estrecha colaboración con el resto de equipos: vestuario, maquillaje, peluquería... Y, por supuesto, con la complicidad de Daniel Monzón y el director de fotografía, Carles Gusi, que con su manera de rodar hicieron lucir muchísimo nuestro trabajo.

Balter Gallart ha recibido el Goya a Mejor Dirección Artística por Las leyes de la frontera

El recuerdo embellecido de una época

VINYET ESCOBAR

HACER *Las leyes de la frontera* ha sido un reto y un regalo a la vez. Era la primera vez que tenía que recrear una época que no he vivido, de la que no tengo recuerdos personales más allá de algunas fotografías de mis padres con mi hermana recién nacida. Por ese motivo, era muy importante recorrer a todas las fuentes que tenía a mi alcance para empaparme bien de la época. Desde todas las películas de cine quinqu a prensa, revistas, portadas de discos y fotografías de archivo. Me quedé fascinada enseguida por los pantalones de campana, los polos super ceñidos por dentro del pantalón, los cuellos exageradísimos...

Y entonces pasó algo todavía mejor. Después de leer el guion y hablar con Daniel Monzón, me di cuenta de que lo que íbamos a contar era el recuerdo de un primer amor, una mirada nostálgica a un momento muy importante de la vida que, en este caso, sucedía durante los años de la transición española, una época tan dura en algunas ocasiones.

Pero lo que queríamos conseguir era un recuerdo embellecido, una idealización de esos días. En ese momento pensé que era afortunada de no estar condicionada por alguna vivencia personal, y que tener esa distancia que me permitía hacer este ejercicio de mitificación, lleno de colores y estampados.

No podía arrancar el proyecto con más ilusión, y más de la mano de Daniel. Ha sido un placer crear a nuestra pandilla: a Zarco, Tere, el Gafitas y el resto. Me voy a acordar siempre de todos ellos.

Vinyet Escobar ha recibido el Goya a Mejor Diseño de Vestuario por Las leyes de la frontera



FOTO: JORGE FUEMBUENA

El reto de “envejecer” a Chechu

SARAI RODRÍGUEZ

Las leyes de la frontera ha sido un regalazo de proyecto, que me ha permitido dar cuerda a mi creatividad y aprender tanto profesional como personalmente de la experiencia.

BENJAMÍN PÉREZ

Este proyecto nos ha permitido disfrutar al máximo de nuestra profesión, recreando los peinados de la época inspirándonos en personajes míticos y muy cañeros. ¿Qué más se puede pedir?

NACHO DÍAZ

Nuestro reto de efectos especiales de maquillaje en la película, aparte de ayudar a Sarai a darle realismo a las heridas y trabajar en las secuencias del accidente, fue la transformación de Chechu Salgado para su última escena en la cárcel, cuando vemos cómo han pasado los años por él.

Daniel Monzón estaba muy preocupado con este asunto, porque en esta secuencia iba a convivir otro actor interpretando al Nacho adulto, pero usamos maquillaje protésico para envejecer a Chechu. Diseñamos su aspecto y lo debatimos mucho con Daniel hasta dar con su aspecto final, demacrado y con un acabado realista.

Sarai Rodríguez, Benjamín Pérez y Nacho Díaz son los ganadores del Goya a Mejor Maquillaje y Peluquería por Las leyes de la frontera



Todo un mundo sonoro en el guion

DANIEL FONTRODONA

EN *Tres*, Juanjo Giménez traía todo un mundo sonoro en el guion. Me encomendó la realización del diseño de ese concepto de sonido, desde la preparación previa con un año de conversaciones hasta el mismo rodaje; resolviendo in situ, día a día, todos los retos, generando en el estudio el universo desincronizado para conseguir no solo un buen sonido directo, sino dejar la posproducción perfectamente encaminada.

El reto de trabajar con sonido desincronico

ORIOLO TARRAGÓ, MARC BECH Y MARC ORTS

LA cola de operador es una herramienta profesional que precede todas las películas. Es la proyección de una cuenta atrás que señala exactamente el primer fotograma de la película, el inicio de la autoría. En este silencioso conteo, oímos un 'bip' de sonido justo cuando desaparece el número tres en la pantalla. Este ritual técnico nos indica que la imagen y el sonido de la película están perfectamente sincronizados.

Esta es una de las razones por la que *Tres* se llama *Tres*. A nivel técnico, es una película con el sonido sincrónico, pero a la vez con el sonido desincronico por necesidad dramática. Esta es la premisa narrativa de la película, una premisa que va en contra del lenguaje cinematográfico, en contra de lo académico, de lo natural. C (Marta Nieto) es un personaje que está fuera de sincro, incapaz de vivir su "aquí y ahora", incapaz de conectar consigo misma.

Hacer funcionar esta idea de guion ha sido lo complejo y apasionante de nuestra labor. La desincronía no puede percibirse como un error, tiene que funcionar de una manera interesante para el espectador y con la intención dramática del guion. El sonido no es solo un elemento estilístico, sino que se convierte en el motor de la trama principal.

Para que esto suceda, nunca habíamos necesitado tanto del trabajo en equipo. Desde los primeros montajes hemos tenido que encontrar el camino entre todos, un continuo aprendizaje que nos ha hecho romper con lo establecido. Un quebradero de cabeza que ha requerido de la experiencia de muchos. La captación de sonido directo de Dani Fontrodona, el montaje de imagen de Cristóbal Fernández, el montaje de diálogos de Verónica Font, las mezclas de sonido de Marc Orts, el diseño de sonido de Marc Bech, y Oriol Tarragó también como supervisor de sonido. Todos hemos intentado ayudar de la mejor manera a Juanjo Giménez para hacer esta película tan única y especial.

Daniel Fontrodona, Oriol Tarragó, Marc Bech y Marc Orts son los ganadores del Goya a Mejor Sonido por Tres



FOTO: DANIEL FONTRODONA

Cómo llenar Cibeles con miles de aficionados

LAURA PEDRO Y PAU COSTA

EN *Way Down* los trabajos digitales (VFX) realizados por El Ranchito fueron varios, y cada uno con su dificultad. El más complejo fue conseguir transportar al espectador a Cibeles durante el mundial de fútbol de 2010. En la historia era muy importante recrear todas las fases que allí se vivieron, así que era necesario llenar el enclave de centenares de miles de personas disfrutando de aquellos momentos tan especiales. Solo había un día de rodaje en Cibeles, y teníamos que llevarnos todo el material necesario para poder hacer varias secuencias cruciales de la película.

Para preparar el rodaje y aprovechar esas 24 horas, se realizó una previsualización detallada de cada plano para cada secuencia. De esta manera sabíamos antes de ir a rodar las necesidades técnicas de VFX y del resto de departamentos. Desarrollamos un sistema de *crowd* con extra de calidad para poder realizar planos con personajes 3D cerca de cámara y capturas de movimiento específicas para cada plano, ya que dependiendo del momento de la película, el *crowd 3D* necesitaba tener un *acting* u otro para ir acorde al momento de la película.

Por otro lado, se realizaron muchas extensiones de decorado para ganar realismo y trasladar al espectador al Banco de España. En particular,

fue compleja la parte del tejado del edificio, que está "idéntico" a excepción de la cúpula, que modificamos para que funcionara mejor con el tipo de planos que requería la producción.

El gran reto para el departamento de efectos especiales (SFX) de Pau Costa era inundar la cámara acorazada del Banco de España. Para ello, ideamos un sistema con bombas de agua de gran caudal de presión, que permitían calentar y llenar el decorado con 300.000 litros de agua, y a su vez un sistema que nos permitía desaguar el decorado y filtrar el agua, para así poder realizar las tomas necesarias sin perder tiempo. La construcción constaba de ocho bombas de agua sumergibles con el efecto Venture, cuatro filtros y seis piscinas.

También ideamos un sistema especial para el momento en que la cámara acorazada está a punto de llenarse con los protagonistas dentro. Para poder realizarlo sin que supusiera un riesgo para nadie, seccionamos parte del decorado y construimos una grúa especial que pudiera soportar el peso del decorado, y de ese modo poder sumergir más o menos el decorado en una piscina en función de la necesidad de la secuencia.

Laura Pedro y Pau Costa son los ganadores del Goya a Mejores Efectos Especiales por Way Down



FOTOS: DIEGO LÓPEZ CALVÍN

La gala





SONIDO







36
PREMIOS
GOYA
VALENCIA











Páginas 108-109: Najwa Nimri, Juana Acosta, Vicky Peña, Belén Rueda y Charo López.
FOTO: ALBERTO ORTEGA

Página 110: Carmen Machi.
FOTO: ALBERTO ORTEGA
Fernando León de Aranoa.
FOTO: ENRIQUE CIDONCHA

Página 111: Luz Casal.
FOTO: ALBERTO ORTEGA

Página 112: Luis Tosar, Urko Olazabal y Blanca Portillo.
FOTO: ALBERTO ORTEGA

Página 113: Cate Blanchett, Penélope Cruz y Pedro Almodóvar.
FOTO: ALBERTO ORTEGA

Página 114: Leiva y Joaquín Sabina.
FOTO: ENRIQUE CIDONCHA

Página 115: Rita Payés, C. Tangana.
Jedet, Bebe y Cristina Castaño.
FOTOS: ALBERTO ORTEGA

Página 116: Espectáculo de pirotecnia valenciana. FOTO: ALBERTO ORTEGA

Página 117: Ángela Molina.
FOTO: MIGUEL CÓRDOBA

Un viaje introspectivo

PATRICIO GUZMÁN

La cordillera de los sueños es la película con la que acabé una trilogía que partió en 2010 con *Nostalgia de la luz* y que continuó con *El botón de nácar* en 2015. En las tres confrontaba el destino de los hombres, la memoria, el cosmos, la naturaleza. Cuando enfrenté el desafío de rodar la cadena montañosa que cruza Chile, y buena parte de América Latina, claramente trabajé una metáfora: lo inmutable, lo que nos queda, lo que nos habita cuando parece que lo hemos perdido todo. Fue un viaje introspectivo que desde esas inmensas cimas solitarias de los Andes me permitió ver muchos de los reflejos del alma chilena en estos últimos años. Presentir incluso el cambio al que se asomaba la sociedad chilena y ver que el deseo final que expreso en la película se cumple: el deseo de que Chile recupere su infancia y su alegría.

A eso sumo una nueva alegría: el Goya que he recibido de la Academia en España. Un Goya que lo siento como un reconocimiento al género documental. Me dicen que es la primera vez, en 36 ediciones, que gana Mejor Película Iberoamericana un documental, honor que comparto con todos los documentalistas de América Latina y especialmente de mi país. Espero que una puerta se abra para el documental y que muchos más logren llegar a esta instancia.

También me llega personalmente, porque tras salir al exilio viví una etapa en España, en Madrid, y es un país que me acompaña no solo en forma de pasaporte, sino que es parte de mi propia memoria. De esa memoria personal y colectiva a la que vuelvo, una y otra vez, porque sin ella no podemos habitar verdaderamente lo que viene.

Patricio Guzmán es el director de La cordillera de los sueños, Goya a la Mejor Película Iberoamericana

Un éxito colectivo del cine danés

KASPER DISSING

UNO de los principales objetivos era que nuestra película llegase a la audiencia. Hacemos películas para contar historias que hagan sentir a la gente, hacerles reír o llorar. *Otra ronda* se hizo en Dinamarca, un país que pocos conocen. Saber que hay mucha gente fuera de nuestro territorio que ve nuestra historia y que les llega, significa todo. Y recibir el Premio Goya no es solo un gran honor, también pone de manifiesto que la audiencia, fuera de Dinamarca, ha visto y le ha llegado *Otra ronda*.

Desde la primera a la última persona de este equipo está orgullosa de este trabajo. Significa muchísimo para nosotros. Es un largometraje con suerte que ha ido recibiendo muchísimo reconocimiento internacional. Como la estrenamos durante la pandemia –España fue el primer país en hacerlo fuera de Dinamarca–, hemos aprendido a disfrutar de los festivales y ceremonias. Los Premios Goya no fueron una excepción. Estaba sentado en la misma silla donde los cuatro actores de la película ganaron la Concha de Plata en el Festival de San Sebastián, donde tuvimos nuestra *première* europea. Así que recibir el Premio Goya en una conexión online con Valencia me hizo cerrar el círculo.

Su éxito internacional se debe a mucha gente, especialmente a los distribuidores locales. Aquí hay que dar un agradecimiento especial a Bteam Pictures. Los últimos años han sido duros para los distribuidores y los cines, así que más que nunca merecen este agradecimiento especial. Bteam creyó en la película, y nadie hubiese esperado las circunstancias en las que tuvieron que estrenarla. Pero tiraron para adelante y lo hicieron como nadie.

Kasper Dissing es productor de Otra ronda, Goya a Mejor Película Europea



Un bello mensaje de inclusión

CHELO LOUREIRO

Carecer de actores que pongan rostro a una película de animación es el gran hándicap con el que nos encontramos porque, sin duda, el reparto es el gran reclamo del cine. Ante esta carencia es imprescindible encontrar al mejor profesional que pueda aportarnos un diseño de personajes con el que el público pueda empatizar desde el minuto uno. Mi admiración por David Pintor, ilustrador y caricaturista con una reconocida trayectoria internacional, me llevó a proponerle su participación en la película, diseñando personajes y fondos. Tanto por la ternura que me transmiten todos sus diseños como por su inconfundible trazo, que le aportaría el toque autoral, diferenciador, que pretendía.

Discutimos sobre cómo me imaginaba yo a cada personaje, especialmente a las protagonistas, Valentina y la abuela. No quería una abuela de moño y calceta, sino una mujer actual con la que pudiesen identificarse las de hoy en día. Sus primeros bocetos ya consiguieron enamorarme. La Valentina que diseñó era sin duda la mejor que podría imaginar, y la abuela tenía fuerza y autenticidad.

A pesar de que la mayor parte de las películas de animación infantiles transcurren en paisajes fantásticos o que podríamos situarlos en cualquier parte del mundo, tenía claro que nuestra historia sucedía en Galicia y los paisajes deberían llevarnos, inequívocamente, a nuestra geografía.

Desde el equipo de producción se puso en marcha el *casting*. Sabíamos que lo más complicado era encontrar la voz de la protagonista, porque conocíamos de antemano las dificultades que las personas con síndrome de Down tienen con el lenguaje. Encontrar a una niña pequeña que pudiese interpretarla no fue tarea fácil, pero tras muchas audiciones nos encontramos con Lucía Seren, que no solo tenía una voz con una personalidad brutal, sino que era actriz de verdad, indispensable para crear este personaje. Porque yo quería que la animación se hiciese sobre la voz final, no una voz de referencia con la que muchos estudios trabajan para ser doblada al final por actores.

El trabajo de Lucía, como el del resto de personajes, requirió muchos ensayos con Lúa Testa, que se ocupó de la dirección actuarial. Pepa Lockhard, la otra niña con síndrome de Down que

puso voz a Valentina en castellano, sí realizó un trabajo de doblaje, imitando la interpretación de Luci.

Pero Valentina es un musical con ocho canciones, y nadie mejor que un compositor al que admiro profundamente, Nani García (coautor de la BSO de *Una mujer fantástica*, ganadora de un Oscar) para musicar cada tema. Mi amistad con Emilio Aragón me animó a pedirle un tema que le había visto componer y que se ajustaba perfectamente a la historia, así como a incorporar una canción de su padre, Miliki, al que le debemos mucho en España por su enorme talento y por lo que han supuesto sus canciones para generaciones de niños. Esta película en su conjunto es mi particular homenaje a su figura.

Ha sido una de las producciones más complejas a las que he tenido que enfrentarme, por tratarse de un musical y por los muchos aprendizajes que me supuso el contar una historia con un mensaje de inclusión a través de una protagonista con síndrome de Down, pero ha valido la pena porque todos los que hemos trabajado en este proyecto hemos crecido a nivel personal gracias a las lecciones de Luci y Pepa. ¡Vaya para ellas el preciado Goya!

Chelo Loureiro ha recibido el Goya a Mejor Película de Animación por Valentina

Por un respeto y un trato igualitario

VERÓNICA ECHEGUI

AMO el cine. Lo respiro, lo vivo, habito en él... Así ha sido siempre.

Y recibir un premio por una historia con la que llevo conviviendo tantos años, con la que he crecido y, por desgracia, sufrido, como cualquier otra mujer, es para mí una hermosa señal.

Entiendo que si a los y las académicas les ha llamado la atención nuestra historia, es porque les conmueve esta realidad, y comparten conmigo estas ganas de que el contexto hombre-mujer por fin cambie, que exista un respeto y un trato igualitario, que la educación y el cariño sean nuestras señas de identidad.

Me siento agradecida e ilusionada ante esta nueva perspectiva ampliando mis horizontes. La noche de la gala fue inolvidable. No esperaba que nos lo dieran, la verdad. Quizás porque llevo unas cuantas nominaciones y tengo claro que llegar hasta ese punto ya ha sido un triunfo. Es más, hacerlo en sí y proyectarlo fue el verdadero triunfo. Porque reconozco que fue un proceso complejo desde el inicio.

Me dieron el premio Movistar a mejor guion de cortometraje en el Festival de Gijón justo en noviembre de 2019, es decir, antes de que empezara la pandemia. El compromiso que adquirimos con Movistar Estela Films fue el de realizarlo en el primer semestre de 2020 y entregarlo en noviembre de ese año. Pero llegó el confinamiento y el mundo paró. También las producciones. Con lo cual perdimos esos meses y hubo que retrasar el inicio de rodaje a finales de septiembre, dejándonos muy poco margen para la posproducción.

Y, gracias a la entrega y colaboración de personas generosas y bonitas que fui encontrando en el camino, fuimos dándole forma a esta historia y determinando su contenido. Todos los profesionales que conozco estaban trabajando por entonces, pues según terminó el confinamiento las producciones se retomaron, y parecía casi imposible encontrar determinados técnicos. Pero lo conseguimos. Armamos un gran equipo y todos a una, como Fuenteovejuna, lo sacamos adelante.

El pueblo de Cañete, en Cuenca, se volcó con nosotras y nosotros. Su alcaldesa, Montserrat Poyatos Moreno, fue una matrona estupenda, puso a nuestra disposición todo lo que necesitábamos para que nos saliera un niño precioso. Y así fue.

Recuerdo las risas, el entusiasmo del equipo, las celebraciones por cada logro y, sobre todo, la emoción de rodar juntos y sentirnos libres para probar y experimentar.

Recuerdo especialmente el día en el que rodamos la fiesta del pueblo que aparece al principio... Algunos empezamos a llorar de alegría porque parecía casi un milagro que hubiéramos llegado hasta ahí, conseguido reunir a toda esa gente, superado contratiempos y que, además, tantas personas nos brindaran su ayuda y su tiempo.

En definitiva, me hace muy feliz qué *Tótem Loba* haya llegado hasta aquí y haya tenido un recibimiento tan cálido. Gracias querida Academia de Cine. ¡Que viva nuestro arte!

Verónica Echegui ha recibido el Goya a Mejor Cortometraje de Ficción por Tótem Loba



FOTO: PAPO WAISMAN



FOTO: PAPO WAISMAN

Constancia y fe

PABLO DE LA CHICA

PASE lo que pase, "constancia y fe", le digo siempre al equipo cada vez que nos lanzamos a rodar algo. Constancia de trabajar duro y fe de creer de verdad en lo que contamos. Para mí es como una especie de mantra personal que repito especialmente en los momentos complejos, en que incluso yo dudo. En esa noche de Valencia, me repetí esas dos palabras varias veces.

He de confesar que, por varios motivos, no escuché el momento en el que decían el nombre de *Mama* como cortometraje ganador. Estaba físicamente rodeado de lo mejor del cine español, todos vestidos de gala, sonrientes, junto a amigos y compañeros, sentado con mis productores y junto a Lorena e Itsaso, mis dos superheroínas que habían recorrido 6000 kilómetros para asistir a la ceremonia. Cientos de personas, entre familia y amigos expectantes en casa, todos atentos a lo que pasaba en ese instante... menos yo. Mi cabeza estaba realmente lejos, hablándole a mí "yo" del pasado, ese que en 2014 dudaba de sí mismo diariamente, pero aceptó ilusionado el reto de contar esta increíble historia de amor costase lo que costase.

Mi cabeza comenzó a recordar todos los esfuerzos, todas las peleas, risas y llantos, noches sin dormir, desesperaciones y soledades que se pasan cuando estás haciendo una película. Fueron pocos segundos, pero recordé instantes precisos del proyecto, como cuando *Mama Zawadi* reía enérgicamente mientras daba el biberón a los bebés chimpancés y Cesc, Fernando y yo sonreímos porque sabíamos que estábamos grabando algo mágico. Recordé las noches oscuras escuchando disparos a lo lejos mientras miraba incrédulo a Lorena e Itsaso, e intentaba entender que hacían esas dos españolas viviendo ahí. Recordé cuando *Mama Zawadi* me dio las gracias entre lágrimas. Recordé el abrazo con Juanma cuando llegamos de editar el corte final. Recordé los paseos con Aquilus por el Retiro. Recordé la primera proyección en una sala de cine... Y sobre todo me recordé a mi mismo lo afortunado que soy por tener un equipo, unos productores, una familia y unos amigos que me han apoyado y me alientan a seguir luchando por hacer cine.

En una fracción de segundo, el equipo saltó de sus asientos y Jordi me levantó gritándome al oído. Me tuve que volver a repetir a mi mismo: "constancia y fe".

*Pablo de la Chica es el ganador del Goya a Mejor Cortometraje Documental por *Mama**

Atmósferas adultas y complejas en la animación

XOSÉ ZAPATA

The Monkey ha sido fruto del esfuerzo de más de 100 profesionales de seis nacionalidades y cinco años de producción para completar los 17 minutos de animación tradicional, que rinden un homenaje a los dibujos animados que disfrutamos en nuestra infancia.

Lorenzo Deg'Innocenti y yo hemos querido narrar cómo la manipulación de los sentimientos y miedos humanos crean conflictos y generan el odio que finalmente provocan guerras, muerte y destrucción.

Las productoras Sardinha em Lata (Portugal) y Lightbox Animation Studio (España), junto a Lightbox Academy, se han unido para hacer un corto que en realidad es un 'mini-largometraje' donde el duelo interpretativo de Àlex Brendemühl y Colm Meaney demuestra como la magia de la animación es capaz de crear atmósferas e historias adultas y complejas.

Los Premios Goya nos proporcionan una oportunidad única para poder difundir nuestro trabajo y poder lanzar nuevos proyectos, como el largometraje *DRAW*, también dirigido por Lorenzo y por mí con el mismo equipo que ha realizado *The Monkey*. *DRAW* es un proyecto muy deseado por mí, la primera película de animación de la historia sobre el mundo del ajedrez. Una comedia sobre las vidas de dos genios: el gran maestro español Arturo Pomar, y el campeón del mundo Bobby Fischer. Basado en la novela *El peón*, de Paco Cerdà, la animación nos permitirá trabajar de manera original con un tema tan abstracto como el deporte mental del ajedrez.

Para esto deben de servirnos los premios y reconocimientos, para hacer realidad nuestros proyectos y seguir impulsando la animación española, cuya creatividad y talento son incuestionables: Sergio Pablos, Alberto Mielgo o Salvador Simó, o las nuevas películas de Trueba-Marsical y Pablo Berger demuestran el esplendor que se está viviendo en nuestro cine de animación. ¿El dinero y la política estarán al mismo nivel del talento artístico de España? Goya murió solo, abandonado, exiliado y pobre en Burdeos.

Xosé Zapata es director, guionista y productor de The Monkey, Premio Goya a Mejor Cortometraje de Animación



FOTO: ENRIQUE CIDONCHA

Andalucía

El origen del Universo

Celebramos el enorme talento andaluz nominado y premiado en los 39 Premios Goya.

Te invitamos a conocer a nuestra industria, localizaciones, Red de Ciudades de Cine y todo lo que Andalucía ofrece para tu próximo proyecto.

www.andaluciafilm.com

www.andaluciadestinodecine.com

El backstage en Instagram.

















Página 129:
Penélope Cruz,
Pedro Almodóvar y
Cate Blanchett.

Página 130: Inma
Cuesta, Jedet, Óscar
Jaenada, Sharaa
Kalimi y Marián
Álvarez.

Página 131: Bárbara
Lennie

Página 132: Eduardo
Casanova.

Página 133: Irene
Escolar, C. Tangana,
Salvador Calvo y
Najwa Nimri.

Página 134: Inma
Cuesta, Belén
Cuesta, Luis Zahera
y Luz Casal.

Página 135: Paco
León.

Página 136: Juan
Diego Botto

FOTOS: PAPO
WAISMAN

CASPARA
COSMÉTICA OFICIAL

36
PREMIOS
GOYA®
VALENCIA



*“Orgullosos de apoyar la cultura española y de ayudar a nuestras estrellas a **lucir una piel de cine**”*

Viaja como Sientes



RENFE, UNA DE LAS EMPRESAS
MÁS SOSTENIBLES DEL PLANETA



renfe

transporte
sostenible

Cine y televisión. *La extraña* **pareja**

No cabe duda de que el sector audiovisual se encuentra en plena revolución. La pandemia ha acelerado los cambios en los hábitos de consumo, mientras el cine y la televisión buscan su nuevo lugar al sol tras el auge imparable de las plataformas de *streaming*. Todos los actores están revisando sus estrategias para adaptarse a una nueva situación llena de retos e incertidumbres, pero también de oportunidades. En este especial recabamos las opiniones de expertos en comunicación y representantes de algunos de los principales operadores para intentar desentrañar cómo son las relaciones entre el cine y la televisión en España; sus vínculos y colaboraciones pero también sus desencuentros. El informe se completa con un repaso de cómo se vive esta situación en algunos países de nuestro entorno más cercano, en Corea del Sur y en Latinoamérica. Todo con el objetivo de ofrecer una panorámica lo más completa posible que ayude a comprender lo que está ocurriendo y lo que le espera al sector en los próximos años.

¿Esa pareja feliz?

EN *La extraña pareja* de Neil Simon, dos hombres de personalidades antagónicas conviven por necesidad y al final concluyen que su relación les mejora a ambos. La extraña pareja formada por las televisiones y el cine español también se basa en quejas constantes y una sinergia beneficiosa, a pesar de todo. En el contexto europeo nadie duda del efecto transformador que las televisiones (públicas y privadas) han tenido sobre las cinematografías locales. Y no únicamente como fuente de financiación: han implementado estrategias de producción con una consistencia que suele eludir al mundo del cine. Esta mirada con luz larga fue lo que posibilitó a Channel 4 revitalizar el cine británico a través del talento emergente y que DR se convirtiera, a través de su apoyo a los directores de Dogma 95, en imprescindible catalizador del proceso de internacionalización del cine danés.

Un apunte histórico es ahora necesario para encuadrar la cuestión cuando bajamos al sur de los Pirineos. Del acerado quinteto con el que Juan Antonio Bardem definió al cine español en el marco de las Conversaciones de Salamanca ("políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico") es incuestionable que lo último sigue inalterable casi 70 años después. La llamada Ley Miró (1983), cuya intención fue dotar al cine de una estructura estable de financiación pública, tuvo como efecto secundario la desaparición de un tipo de película comercial en favor de una subvencionable. Ese mismo año tuvo lugar un acontecimiento también relevante, pero casi olvidado: la firma del denominado 'Primer

acuerdo nacional entre las asociaciones de productores cinematográficos y TVE, SA', que estableció cuotas de pantalla para los largometrajes españoles y potenció las producciones asociadas. Se abrió así la puerta a un tipo de colaboración que, aunque nunca fue satisfactoria para los productores, recibió un nuevo impulso al acceder Miró a la Dirección General de RTVE. Cuando una década más tarde comenzaron a darse pasos para que los operadores de televisión privados contribuyeran a la producción cinematográfica al amparo de las directivas europeas, sin embargo, hubo una importante resistencia que llegó a los juzgados. Para los defensores de esta regulación fue una suerte que la rapidez de la justicia en España sea inversamente proporcional a la vida útil de sus leyes: la aprobación de la Ley General de la Comunicación Audiovisual en 2010 tuvo lugar meses después de que el Tribunal Supremo dudara de la constitucionalidad del Real Decreto de 2004 que consolidaba la obligatoriedad de invertir el 5% de los ingresos de los operadores televisivos en largometrajes y *tv-movies* europeas. Casi un año antes de que hubiera sentencia definitiva avalando la constitucionalidad del ya derogado Real Decreto, la revista 'Academia' acogió un dossier que analizaba la relación entre las televisiones y el cine español, donde los representantes de las primeras seguían considerando esta obligación como gravosa e injusta.

No es el objetivo de este texto profundizar en ese debate, sino recordar la gradual mutación del sistema en busca de una convivencia más tranquila. El ya célebre "5%" no fue realmente 5% durante mucho tiempo. La Ley General de la Comunicación Audiovisual de 2010 eliminó obstáculos para la aceptación de la norma por los operadores estableciendo cuotas que iban reduciendo el porcentaje de financiación anticipada de forma paulatina: 5% en obra europea (incluyendo series), 3% en obra cinematográfica europea, 1,8% en obra cinematográfica europea en una lengua oficial en España y el 0,9% en obra que, además de cumplir estos requisitos, perteneciera a la producción independiente. Y esta obligación afectaba únicamente a los operadores que emitiesen películas con una antigüedad inferior a siete

años. Los cambios de gobierno no parecen haber afectado al eje central de las políticas públicas de apoyo al cine, basadas más en la autogestión que en la intervención. No se estableció a los operadores televisivos más obligación que estas cuotas y la vigilancia de lo que hoy es la Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia. Merece la pena recordar que el montante de esta obligación es similar o superior a la que se otorga al Fondo de Protección a la Cinematografía gestionado por el ICAA en los Presupuestos Generales del Estado.

La cuestión es que en estas dos décadas de convivencia forzada el cine español ha sido transformado por las estrategias en inversión cinematográfica de las televisiones, especialmente de las cuatro que generan 9 de cada 10 euros de obligación de inversión en obra cinematográfica europea: Atresmedia, Mediaset, RTVE y Telefónica. Los baremos de las ayudas del ICAA, al priorizar la viabilidad de los proyectos a través de contratos con operadores nacionales e internacionales, han expandido el efecto de esta regulación: la parte del cine español que aspira no ya a la rentabilidad sino a la viabilidad debe pasar por las televisiones. RTVE, que como todos los operadores públicos tiene una obligación de partida del 6%, ha optado por un modelo de dispersión de la financiación, participando en muchas producciones con una inversión habitualmente media-baja. La probabilidad estadística y su apoyo a nombres de prestigio favorece una presencia constante en los premios cinematográficos. De igual manera, convertida en el recurso del que depende todo el cine español sin vocación estrictamente comercial, RTVE no ha desarrollado una estrategia identificable más allá de paliar el centralismo audiovisual. Incidiendo en esto, la inversión de las cadenas autonómicas tiende a concentrarse en las comunidades con lengua propia.

Por su parte, los operadores privados de televisión generalista han optado por concentrar su inversión en un número bajo de títulos, que, sin embargo, reciben un importante impulso promocional en su estreno. Siguiendo la máxima de hacer limonada con los percibidos limones regulatorios, Atresmedia Cine y Telecinco Cinema han buscado la consolidación de un cine español

CONCEPCIÓN CASCAJOSA VIRINO

comercial a través de géneros tradicionalmente denostados por la crítica, con proyectos alejados del tradicional cine de autor en favor tanto de adaptaciones literarias como de versiones de películas internacionales y un *star-system* televisivo. Estos operadores siempre han defendido su derecho a gestionar esta inversión de forma autónoma, entre otros motivos, por la manera en la que el conocimiento de la audiencia articulaba sus actividades. Y, en este sentido, no se puede cuestionar el problema endémico que para el cine español supone no solo el desconocimiento de su público sino, en ocasiones, hasta el desdén hacia

significativo y, por tanto, a una rentabilidad más allá de aspectos como la imagen de marca. Por otro lado, la financiación que depende de las televisiones privadas no parece apostar por la igualdad y la diversidad que comienza a tomar forma en ayudas públicas y en la acción de otros operadores. El resultado de ello es cuantificable. El Informe CIMA 2020 analizó la participación de las tres principales televisiones en cine dirigido por mujeres en el periodo 2015-2020. Los datos evidenciaron que, aunque la televisión pública estaba lejos de la paridad (23%), al menos su compromiso era superior al de los operadores pri-

“La financiación que depende de las televisiones privadas no parece apostar por la igualdad y la diversidad”

el mismo. En un trabajo de investigación publicado en 2020, los investigadores José Patricio Pérez Rufí y Antonio Castro Higuera analizaron las 10 películas más vistas del cine español entre los años 2016 y 2018. De su análisis se pueden extraer dos conclusiones. En primer lugar, la concentración de espectadores de cine español en los 10 títulos más vistos, un 71,19% en la media de los tres años. Y, en segundo lugar, la importancia los operadores privados en esa lista: Telecinco Cinema participa en la producción del 40% de los títulos de la muestra y Atresmedia Cine el 46,6%. RTVE únicamente está presente en un 10%.

La conclusión es que las cadenas privadas, a través de sus productoras cinematográficas, han logrado romper algunas dinámicas recientes y articular un modelo de producción con capacidad de conectar con el público. Pero, aunque la inversión en cine produzca éxitos en taquilla y contribuya a diversificar su línea de negocio, los informes de los últimos años de la Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia no apuntan a una inversión en cine español que genere un excedente

vados (8% en Atresmedia Cine, 7% en Telecinco Cinema). En al menos la mitad de esos años, estos no habían estrenado ningún largometraje dirigido por una mujer. Las peticiones, lideradas por CIMA, de que se establezca una cuota mínima en este sentido en la nueva Ley General de la Comunicación Audiovisual están cayendo de momento en saco roto.

No cabe duda de que los próximos años estarán marcados por la implementación de la nueva Ley General y el protagonismo que alcancen las plataformas de vídeo bajo demanda transnacionales. La extraña pareja es ahora más bien un trío donde el nuevo integrante ofrece tantas oportunidades para llegar a audiencias globales como incertidumbres respecto a la sostenibilidad futura del sistema de financiación.

Concepción Cascajosa Virino es Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Sevilla y Profesora Titular en el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid

El cine *necesita seguir* *apostando por* **la televisión**

RESULTA sorprendente lo mucho que ha cambiado el sector de la distribución en poco más de cinco años. De un escenario en el que las cadenas de televisión cumplían un papel de primer orden como ventana de distribución para el cine después de su exhibición en salas, hemos pasado en menos de cinco años a un sistema que tiende a favorecer otros modelos de explotación económica. Para muchos la televisión ha quedado relegada a un segundo plano a la hora de diseñar un plan de distribución internacional de las películas, como si la ventana hubiese perdido la relevancia que tuvo en otra época y a gran parte de su público. Este trasvase en las operaciones de venta ha estado, en gran medida, impulsada por la comodidad de hacer acuerdos únicos con grandes agentes globales del *streaming*, en detrimento de las complejas negociaciones por territorios. La pandemia ha sido el colofón a la hora de reafirmar este aparente cambio en los modelos

de consumo. En la mente de muchos la televisión, convertida durante el confinamiento en ventana a la actualidad más inmediata, perdió definitivamente su posición como centro neurálgico de ocio y entretenimiento en los hogares, desplazado por las bondades y la abundancia del consumo bajo demanda. Parece que a la hora de negociar una venta a televisión, solo afloran los inconvenientes: un mercado más reducido, menor capacidad para generar fenómenos en otros territorios, vínculos contractuales más extendidos en el tiempo, menor retorno económico... Pero las televisiones todavía tienen muchísimas oportunidades que ofrecer a creadores, productores y distribuidores.

Es innegable que el modelo de consumo bajo demanda ha tenido una aportación significativa al mercado cinematográfico. Ha conseguido crear una demanda real hacia la filmografía europea, la misma que las políticas europeas han tratado de fomentar e impulsar entre la población desde mediados de la década de 2000, con resultados irregulares. La actual tendencia en Europa invita al optimismo. Según los datos del Observatorio Europeo en su informe Key Trends 2020/2021, la pandemia ha impulsado de manera sustancial la circulación de cine europeo. El fenómeno, según el citado informe, es particularmente evidente en el caso de películas pequeñas (menos de 55.000 espectadores) cuyo acceso a las televisiones generalistas, especialmente las privadas, siempre ha resultado más complicado. Los intereses de las cadenas comerciales inclinaban la balanza hacia títulos populares, con un público potencial amplio.

Esta nueva demanda necesita ser tenida en cuenta en la reconfiguración del modelo post-pandemia. El valor y las oportunidades que la televisión ofrece a la hora de difundir e impulsar la filmografía de países extranjeros pueden convertirse en una de las líneas de actuación clave a la hora de crear una alternativa más diversa para el cine. En primer lugar, por la calidad de su público. La televisión sigue siendo un canal de comunicación de entretenimiento clave en aquellos segmentos demográficos más adultos que, tras la pandemia, se están mostrando más reticentes a la hora de regresar a las salas de cine. En segundo lugar, por una cuestión de penetración. Solo en Europa existen en torno a 11.000 canales de televisión, más de la mitad de ellos en abierto, con una cobertura cercana al 100% de la población. El cine y la ficción televisiva, además, es una de las fórmulas de programación predilectas, especialmente en el caso de la televisión de pago, cuya representación es del 80%.

Un tercer motivo está relacionado con la entidad que una película recibe dentro de la programación de una cadena. El emplazamiento de una película dentro de una parrilla proporciona una visibilidad que en el caso de las plataformas no está, en absoluto, garantizada. Los servicios de *streaming* son repositorios de contenidos con infinidad de referencias en los que los títulos destacados están en muchos casos a merced de los algoritmos de recomendación internos, que suelen inclinar la balanza hacia los títulos más populares. En otras palabras, los catálogos bajo demanda ofrecen acceso pero no garantizan la presencia de los títulos en las páginas de inicio. Bien al contrario, en mu-

chos casos los títulos más pequeños acaban enterrados en las entrañas de los catálogos, sepultados bajo una montaña de referencias con mejores estadísticas de reproducción.

La televisión aquí tiene mucho que aportar, ya que permite poner un foco e individualizar cada propuesta. La propia organización del contenido, emplazado en una parrilla de programación, permite centrar la atención sobre un título en concreto. La cita televisiva se ha convertido en la tabla de salvación para muchos espectadores abrumados ante la magnitud de títulos que manejan estos servicios y que, sencillamente, no quieren decidir qué ver. Ponerse en manos de las decisiones de un programador ha renovado el concepto de "televisión evasión", un tipo de consumo audiovisual no tan abundante como el de las plataformas pero sí menos exigente a la hora de hacernos tomar decisiones.

La presencia del cine en televisión, por último, diversifica culturalmente la oferta audiovisual y, por extensión, contribuye al desarrollo personal y el espíritu crítico. Por no hablar de su contribución en el ámbito educativo para generar esas nuevas audiencias que el cine necesita para sobrevivir. Experiencias como las desarrolladas en Francia demuestran que las bases de la afición al cine se construyen también en la escuela y no solo

“La pandemia ha impulsado de manera sustancial la circulación de cine europeo”

mediante políticas de fomento. La normalización del lenguaje cinematográfico requiere de una experiencia colectiva que las televisiones están en condiciones de proporcionar.

La presencia de cine en la pequeña pantalla es hoy más necesaria que nunca, en un momento en el que la presión de los grandes operadores internacionales está alumbrando unas ofertas cada vez más homogéneas y complacientes con una audiencia que necesitan tener fidelizada mes a mes. La diversidad cultural es la piedra angular sobre la que se han configurado los medios de comunicación en nuestro continente, y el cine ha contribuido durante décadas a abrir una ventana al mundo. Gracias a las plataformas de *streaming*, el espectador ha alcanzado un importante grado de madurez a la hora de ver contenido de otros países, eliminando muchos prejuicios que históricamente se ha tenido hacia las filmografías locales. Productores y cadenas de televisión están en una posición inmejorable para aprovechar esta circunstancia e impulsar la distribución de sus producciones en mercados internacionales.

Elena Neira es profesora de Comunicación de la Universidad Oberta de Catalunya (UOC) y autora de Streaming Wars: la nueva televisión



Sala de la Fílmoteca de Valencia durante el pase de El buen patrón. FOTO: GERMÁN CABALLERO



Redefinición **acelerada**

(La relación actual entre el cine español y los prestadores españoles del servicio de comunicación audiovisual televisivo, tanto lineal como a petición o no lineal)

¡QUÉ difícil se está poniendo hasta denominar a las televisiones de toda la vida! ¡Con lo fácil que era todo cuando las ventanas se abrían y cerraban cada una a su tiempo y en orden! Hablar hoy de cine y televisiones tradicionales es hablar de una relación en fase de redefinición tras la aparición de nuevos operadores y derechos, de la situación de las taquillas, de las vías de acceso a la financiación pública y del papel que desempeñan las productoras ligadas a las televisiones frente a los nuevos operadores.

La financiación y explotación de las películas cinematográficas están cambiando con tanta rapidez que lo más próximo a la estabilidad es el flujo continuo de explotadores de derechos y el solapamiento entre ellos. Así, pretender describir la situación de los modelos de financiación y explotación del cine español actual no es sino un ejercicio frustrante de obsolescencia instantánea.

La promoción y difusión de las obras audiovisuales son funciones fundamentales de los operadores de televisión. Preservar y promover la identidad y diversidad cultural europea son metas de la legislación audiovisual comunitaria, que se alcanzan a través de la difusión de obras europeas diversas. Los operadores, como difusores, son piezas necesarias para conse-

guirlo. Quienes ocupan una parte del espectro electromagnético limitado a través de la licencia que el Estado les otorga fueron obligados a dedicar una parte de su tiempo de emisión a obra europea, así como a financiar anticipadamente obras audiovisuales europeas, tanto televisivas como cinematográficas, para contribuir al objetivo de preservar nuestra diversidad cultural. La obligación de financiación de obras televisivas no solo no ha generado ningún conflicto, sino que todos los operadores la cubren con creces. Sin embargo, la financiación anticipada de obras cinematográficas no provoca el mismo entusiasmo.

Si los programadores de estas televisiones considerasen al cine español como un producto prioritario y clave en sus programaciones, probablemente se cumpliría la obligación a través de la mera compra de derechos de antena. No es el caso. Incluso TVE está ocupando terrenos de retornos y explotaciones económicas de derechos que van más allá de aquellos que consume. Todos los demás operadores televisivos, públicos y privados, han utilizado otras opciones próximas a la producción, como la producción asociada de las televisiones autonómicas o la coproducción en modelos que permiten maximizar la financiación pública gestionando la explotación de los derechos de sus producciones de los modos que legítimamente mejor les permitan recuperar su inversión y, ocasionalmente, conseguir beneficios.

Es lógico que empresas privadas reaccionen ante una obligación buscando la forma de convertirla en una oportunidad de negocio, y que quienes tienen que aportar la financiación quieran determinar los contenidos y ambición de sus proyectos. Telecinco Cinema y Atresmedia Cine, cada una con su estilo y estrategia propios, han demostrado que, a lo largo del tiempo que llevan operando, han madurado sus fórmulas de desarrollo, producción y promoción de películas, dominando las listas de las películas más taquilleras desde hace unos años. También Movistar+ ha participado, en menor medida y con una ambición más controlada, como coproductor, en algunos proyectos cinematográficos muy exitosos, a pesar de poder cumplir la obligación a través de la compra de derechos en la ventana de pago, en la que eran el operador prácticamente único.

¿Producirían cine las televisiones si no estuviesen obligadas a financiarlo anticipadamente? Han sido tantas las veces que los dirigentes de las cadenas privadas han respondido que no a esta pregunta que sería muy estúpido pensar otra cosa. ¿Dejarían de producir cine si se eliminase la obligación? Probablemente, sí.

Sin embargo, mientras que eso no ocurra, los distribuidores seguirán preguntándonos qué televisión tienen en el proyecto antes de estudiarlo para saber si les interesa o no, si pueden anticipar P&A o no y si pueden participar o no más allá de la mera distribución en salas y vídeo. Como es lógico, también las promociones en las cadenas de los estrenos en salas de las películas producidas por las productoras de las televisiones seguirán aportando el valor diferencial respecto a aquellas películas producidas sin su participación. Finalmente, debido al modelo actual

“¿Dejarían las televisiones de producir cine si se eliminase la obligación?”



Premiere de WayDown. FOTO: MEDIASET ESPAÑA / TELECINCO CINEMA

GUSTAVO FERRADA

de ayudas, el productor independiente seguirá siendo fundamental para aportar la financiación pública, sean cuales sean las opciones a las que se decida acudir, para cerrar los planes de financiación. Modelo maduro, pues, siempre que las salas respondan.

¿Responderán las salas? Probablemente sí para unas pocas películas que se conviertan en acontecimientos, para lo que la promoción de las televisiones es definitiva. Para el resto de las películas, creo que no. Lo que hemos visto en estos meses de pandemia es que la asistencia a salas ha sufrido un serio recorte y que los públicos que habitualmente asistían a las películas españolas son los que más han abandonado la salas.

¿Tendrá sentido para las televisiones seguir produciendo películas que no puedan promocionarse para convertirse en acontecimientos de taquilla? Y para los productores independientes, ¿tendrá sentido producir películas para salas sin esa promoción?

Por otro lado, mientras damos vueltas a estas cuestiones, han aparecido en escena las OTT, servicios de comunicación audiovisual televisivo a petición o televisivo no lineal que operan en España, pero que no son europeos; a los que no se les aplica la obligación de financiación anticipada de obra europea, pero financian muy por encima de lo que supondría su obligación; que no pueden acceder a ayudas directas por no ser españoles, pero sí a beneficios fiscales a través del 36.2; que están interesados en películas locales, pero a los que las salas solo parecen interesarles para optar a premios.

De momento, no todos están interesados en producir cine español, pero Netflix ya ha hecho el viaje desde la mera adquisición de derechos hasta la producción de originales a través de productores españoles prestando servicios de producción y aportando beneficios fiscales. También Amazon compra derechos de películas, cuyas ventanas de salas se acortan extraordinariamente, y ha empezado a producir sus propios *originals*. HBO Max y Disney+ aún no han mostrado interés por estas vías, pero son servicios vinculados a estudios que ya han puesto en marcha prácticas de explotación *day-and-date* y cuyas estrategias locales han de seguir madurando.

Como hemos dicho, las normas que se les aplican son diferentes a las de los operadores españoles. Para sus servicios, las productoras de los operadores televisivos españoles tienen la misma consideración que las productoras de los independientes. Por tanto, la relación entre cine español y televisiones tradicionales adquiere una dimensión nueva: ambos se convierten en potenciales proveedores de servicios para estos nuevos operadores con financiación, necesidad de producto y ausencia de obstáculos para producir "cine" sin tener que coproducir.

Ya sea directamente a través de Telecinco Cinema y Atresmedia Cine, o a través de compañías creadas para llevar a cabo servicios de producción, como Buendía Estudios, pueden ofrecer a estas OTT su experiencia en desarrollo y producción de películas taquilleras, su capacidad financiera para soportar desarrollos con directores y guionistas afines, su capacidad para soportar financieramente varios rodajes y los vínculos cruzados en la producción y explotación de series. Sin duda, se pueden convertir en productoras muy atractivas para estos nuevos operadores, si es que las televisiones tradicionales quieren ocupar ese espacio.

Si estas televisiones tradicionales ya ocupaban una parte muy relevante de la producción del cine español, los nuevos modelos de producción parece que también los pueden convertir en un competidor muy duro por los *services*.

Habrà que adaptarse.

“La promoción en televisiones es definitiva”

Gustavo Ferrada es productor

Televisiones generalistas

REPRESENTANTES de las televisiones generalistas ofrecen en estas páginas su visión sobre la relación entre el cine y la televisión en un nuevo año marcado por la pandemia. Amalia Rodríguez de Velasco, que al cierre de esta edición era la directora de Contenidos Digitales de RTVE, destaca la inequívoca apuesta de la Corporación por el cine, mientras que los representantes de las cadenas privadas, Mercedes Gamero (Atresmedia) y Álvaro Augustin (Mediaset) apuntan a la búsqueda de puntos de encuentro en un momento tan complicado como el actual.

RTVE, somos y seremos cine

Amalia Martínez de Velasco

PARA hablar de 2022 y de la firme apuesta de RTVE por el cine, es importante hacer balance del año que acabamos de dejar atrás. Un año complicado, marcado por la pandemia, en el que hemos querido reforzar nuestro compromiso con la industria cinematográfica y poner la vista en nuevas estrategias para fortalecer al sector, mirando al presente y al futuro.

2021 ha sido un año de cambios en RTVE, con un nuevo equipo al frente del que formo parte, y que tiene como firme objetivo ofrecer contenidos de calidad y de servicio público. Queremos estar más cerca que nunca de la calle, de todos los sectores de nuestra sociedad, y con la campaña de 'La gran consulta' estamos recabando su opinión para poder construir entre todos una mejor radio-televisión pública.

Un compromiso que abarca, cómo no, la defensa y la apuesta por la cultura, y que para el sector cinematográfico viene marcado por la Ley General de Comunicación Audiovisual. Estamos realizando un detallado análisis y una revisión de estrategias, para ampliar y mejorar las medidas que están en nuestras manos, que sirvan para impulsar el importante papel que ha de jugar la televisión pública en el fortalecimiento y desarrollo este sector.

La situación de crisis sanitaria mundial que arrastramos desde 2020, así como la irrupción de las plataformas de vídeo bajo demanda, han modificado tanto los hábitos de consumo de contenido audiovisual como los modelos de financiación del cine. Asistimos, por tanto, a un momento clave, en el que RTVE es consciente del rol esencial que desempeña con su apoyo a esta industria y, especialmente, al productor independiente.

Pero no son únicamente el cumplimiento de las normativas y la adaptación a una nueva situación los motivos que marcan esta revisión

de estrategias. Lo es también el firme convencimiento de la relevancia de la industria del cine como parte indispensable de la cultura de un país, y como motor principal del sector audiovisual en su conjunto.

El cine es riqueza cultural, puestos de trabajo y repercusión dentro y fuera de nuestras fronteras. El cine es mucho más que un maravilloso instrumento para contar historias, es la expresión artística más colectiva y compleja de estos dos últimos siglos, un sector de vital importancia en el devenir de un país y RTVE se siente orgullosa de poder contribuir a su pulso vital. Un camino que año tras año se recorre de la mano de productoras, creadores y creadoras, junto a profesionales de todos los ámbitos del sector cinematográfico, siempre con la vista puesta en conseguir las mejores producciones, la calidad, la divulgación cultural y el entretenimiento.

Desde principios de 2020, el sector cinematográfico sufre las consecuencias de la pandemia; rodajes suspendidos o retrasados, películas que no pudieron llegar a las salas, cines cerrados, butacas vacías, pantallas sin luz y espectadores obligados a cambiar de costumbres, a renunciar al rito colectivo tan enriquecedor de ir al cine en familia, con amigos, en pareja o en soledad. Todos esperábamos que el año que ha acabado iba a ser diferente, un año de recuperación, al que mirábamos con verdadera esperanza. Por un momento llegamos a creer que lo peor había pasado. La cosecha de películas de cine español estrenadas nos permitía sentirnos fuertes, incluso con cierto optimismo. Pero la realidad ha venido a "complícarlos" la película.

La sexta ola nos ha dado un nuevo golpe, la incertidumbre ha vuelto a imponerse y, si durante unos meses las taquillas parecían empezar a remontar, el guion de 2021 ha tenido un final menos

feliz de los que nos hubiera gustado. A pesar de ello, RTVE valora positivamente el año que acaba de terminar. Hemos igualado el récord de 68 nominaciones a los premios Goya, con mención especial para *El buen patrón*, que suma 20 de ellas. Además, cinco películas participadas por RTVE están entre las diez más vistas del año, tres de ellas distribuidas por compañías independientes. Datos que nos impulsan a seguir trabajando por reforzar esta alianza cine-RTVE.

Premios, nominaciones y la presencia de películas participadas en festivales, tanto nacionales como internacionales, avalan esta repercusión no solo entre los profesionales del sector y la crítica, también entre el público, que ha sabido apreciar la calidad y la diversidad de las propuestas. Y mirando a nuestra programación, otro dato positivo que queremos destacar: estamos orgullosos de poder decir que RTVE es un año más la cadena generalista que más cine español emite, ya que cerca del 90% se pudo disfrutar en RTVE y en RTVE Play. Y no solo acercamos el cine a nuestros espectadores con la emisión de películas. Tenemos numerosos programas especializados en TVE como *Historia de nuestro cine*, *Versión española*, *Días de cine* o *Cine de barrio*. También en RNE; *De película*, *Va de cine*, *De cine*, *El ojo crítico*... Programas que ponen en valor la riqueza de nuestra producción cinematográfica. En nuestra plataforma RTVE Play, bajo el epígrafe 'Somos cine', también damos un apoyo a la difusión de las obras cinematográficas, con una oferta que hoy supera los 300 títulos.

Y mirando al futuro, a este 2022 que da ya sus primeros pasos, queremos reafirmar nuestro compromiso con la participación en la financiación y la compra de derechos de largometrajes que, de una manera significativa, contribuyen a configurar la identidad cultural del cine español, rica y diversa. Una participación que además de financiar la puesta en marcha de los proyectos, pretende prestarles apoyo a lo largo de todo el camino; desde el rodaje hasta la promoción y la difusión de los estrenos o la presencia en festivales nacionales e internacionales, hasta llegar a su emisión en los canales de RTVE y en su nueva plataforma RTVE Play. Iremos de la mano con cada proyecto en este apasionante viaje.

Sin duda, la vocación de servicio público que nos caracteriza y diferencia nos convierte en la compañera ideal para apoyar y visibilizar una gran diversidad de proyectos y temáticas, desde los nombres consagrados a los nuevos talentos, con el foco puesto en la igualdad, desde las grandes firmas a las productoras más independientes, teniendo en cuenta la variedad de lenguas y distintas autonomías que conforman nuestro país.

RTVE mira al futuro más cercano inmersa en la revisión de estrategias, redoblando su apoyo al cine español, acercándose aún más a los productores, al ICAA, a las televisiones públicas, a todos los operadores, a los distribuidores, a los exhibidores, y también a la Academia de Cine y los profesionales que la conforman. Es crucial mejorar la comunicación, estar a disposición de todos los agentes que forman parte de esta industria. Sabemos que solo uniendo fuerzas, generando sinergias, analizando todos juntos el porvenir, será posible enfrentarse a los cambios, grandes cambios, que el sector nos está demandando. Un enorme reto que afrontamos con gran ilusión.

Es preciso analizar, buscar y encontrar nuevas fórmulas. Pero, sobre todo, es más necesario que nunca escuchar a los distintos integrantes del sector exponer los problemas y oportunidades que se están presentando. Debemos esforzarnos en seguir empatizando y en buscar nuevas vías de colaboración, en entender que hay nuevas maneras no solo de contar historias que atrapen al espectador, sino también repensar las vías para ello. Entender la tecnología como un avance al servicio de la creatividad, teniendo siempre muy presente que la cultura y el entretenimiento que rodea al mundo audiovisual mueven un mercado cada día más fuerte y sólido, más complejo y sofisticado, con un mayor potencial internacional.

Estamos mirando al futuro con la confianza de saber que se está trabajando en una línea sólida, abierta a colaboraciones y complicidades. No va a ser fácil, pero afrontamos el 2022 con ánimo renovador, para crear conjuntamente una televisión pública a la altura de las expectativas, y así hacer realidad nuestro lema, 'RTVE, la que quierēs'.

Al cierre de esta edición Amalia Martínez de Velasco era directora de Contenidos Digitales de RTVE

Atresmedia

Ni contigo ni sin ti

Mercedes Gamero

Como todos los aspectos relevantes de nuestra industria cinematográfica actual, la relación entre el cine y las televisiones está en un movimiento y evolución constantes. Es un terreno fluido en el que fluctúan constantemente el amor y el odio: ni contigo ni sin ti.

Imposible no partir de la base de la obligatoriedad legislativa que nos vincula, desde hace ya muchos años, y que nos ha llevado a una convivencia fructífera y estrecha aunque no exenta de tiranteces. A veces nos cuesta vislumbrar que todos tenemos un objetivo común y que trabajamos conjuntamente en pos de una industria sólida y robusta que haga que nuestras películas puedan competir, en estos difíciles momentos más que nunca, como una opción de ocio atractiva y apetecible ante un espectador que jamás había contado con tanta amplitud y diversidad de oferta al alcance de su mano.

Según la filosofía con la que trabajamos en Atresmedia cine, las televisiones comerciales no solo aportamos financiación y publicidad a las películas, algo que escuchamos habitualmente decir a algunos de los compañeros productores del sector. Innecesario decir que sin duda estos son aspectos fundamentales de nuestra participación en el largo y complejo proceso de coproducir un largometraje. Sin embargo, no nos limitamos a jugar ese papel tangencial y exento de relevancia en la toma de las distintas decisiones creativas. Nosotros entendemos la industria cinematográfica como un trabajo en equipo en el que debemos remar todos juntos para fortalecer la cadena de valor de las películas. Asimismo, consideramos que entran en juego también como parte de dicha cadena de valor los distribuidores y exhibidores.

En el lado de la financiación, tanto la compra de derechos de antena como la participación en la aportación para la titularidad del negativo, el hecho de tener que invertir anualmente una cantidad importante de millones de euros (en Atresmedia Corporación

se ha cumplido rigurosamente todos los años con la obligación) nos llevó a hacer de la necesidad virtud. Nuestro modelo es invertir en derechos de televisión en abierto y coproducir alrededor de unas ocho películas al año de diversos tamaños y géneros. Creemos firmemente en la variedad no solo en el ámbito creativo sino también en el industrial. Nuestro objetivo es por un lado poder trabajar con la mayoría de los productores y productoras independientes posibles pero por otro lado ser también dinamizadores, poder colaborar tanto con directores y directoras consagrados como con directores emergentes y por supuesto dando voz a directores y directoras noveles o con carreras incipientes. Parte fundamental de nuestra labor debe ser otorgar oportunidades a nuevos talentos, enriquecer la versatilidad de nuestra cinematografía con nuevas miradas, en defini-

tiva, promover que “baje el ascensor”, como bien apuntaba Jack Lemmon.

Este ámbito de la financiación no se circunscribe meramente a la aportación económica de recursos propios. Ponemos en valor nuestras relaciones con los operadores de televisión de pago nacionales, con los agentes de ventas internacionales y con las plataformas para llegar a acuerdos que maximicen las fuentes de financiación de las películas. Aportamos preventas que permiten que cada proyecto cuente con los recursos necesarios para su buen fin en tiempo y forma. Por último, pero no menos importante, una vez terminado el primer ciclo de explotación comercial de cada título, nos preocupamos por rentabilizar al máximo los segundos y subsecuentes ciclos comerciales con licencias que sin duda ayudan a rentabilizar la inversión realizada y que significan

“La falta de medios a la hora de publicitar las películas ha sido históricamente uno de los talones de Aquiles”

una fuente extra de ingresos relevante a lo largo de los años para las distintas coproductoras. Dada la proliferación de plataformas en nuestro país y el buen funcionamiento habitual de los títulos, hay sin duda un creciente interés por el catálogo del cine español.

Desde el punto de vista de la promoción, todos recordamos que hasta no hace demasiados años los distribuidores nacionales e internacionales no querían arriesgar poniendo ellos la cantidad necesaria en copias y publicidad para el lanzamiento comercial de las películas españolas. Y ese había sido históricamente uno de los grandes talones de Aquiles de nuestra cinematografía, la falta de los medios necesarios a la hora de publicitar las películas para conseguir llegar al gran público. No

fue hasta la llegada de las abultadas campañas de promoción de las televisiones en sus propias antenas para sus producciones anuales, que los distribuidores, incluidos los hasta entonces reacios estudios americanos, se animaron a formar parte activa de nuestra industria, asumiendo ese riesgo económico que supone el adelanto de las copias y de la publicidad. Incluso en los últimos años hemos venido observando que, gracias al buen funcionamiento de esas dinámicas, algunos *studios* se han aventurado a ser coproductores y a impulsar sus propios proyectos desde el origen. Otro aspecto relevante es la emisión de nuestras películas en horario de máxima audiencia y en los mismos contenedores en los que se emite el cine americano de estreno. Esto contribuye a dar notoriedad, visibilidad y relevancia a los títulos españoles, así como ayuda a alcanzar públicos reacios

a acudir a las salas a ver nuestras películas. Porque no nos engañemos, por mucho que nos duela seguimos siendo cautivos de cierto menosprecio por parte del público, y el cine español sigue siendo para unos cuantos un género en sí mismo.

Al igual que ocurre con la financiación, las televisiones no solo aportamos la promoción en nuestros canales propios de comunicación, sino que apoyamos la trayectoria de cada película en su singladura internacional y en su participación en festivales de diversa índole. En definitiva, ejercemos de amplificador tanto aquí como fuera de nuestras fronteras, algo que acaba repercutiendo en la difusión, en el fortalecimiento de la marca audiovisual española, así como poniendo en valor los grandes atributos de nuestras películas y sus directores.

Esta amplia labor dinamizadora de las televisiones ha ido cobrando fuerza asimismo en el ámbito creativo durante los últimos años. Con la llegada de la plataformas, tanto las domésticas como las que tienen señal global o multiterritorio, muchos productores y productoras independientes centraron su actividad profesional en trabajar directamente para dichas plataformas, ampliando también su labor de productores al ámbito de las

series. Eso les condujo a una menor implicación en el desarrollo de guiones propios, cuya consecuencia fue que muchos guionistas se acercaron a las televisiones para intentar vender sus conceptos. El resultado es que desde las televisiones comerciales comenzamos a comprar derechos de novelas y de *remakes*, y a encargar desarrollos de guiones para los que una vez maduros empezamos a buscar socios coproductores, directores e incluso actores protagonistas. En cierta manera lo que históricamente había sido un camino de una sola dirección se ha acabado convirtiendo en una carretera de ida y vuelta. Es cada vez más habitual que las televisiones comerciales impulsemos proyectos desde su concepción para luego desarrollarlos conjuntamente con los productores independientes, respetando en cada momento el papel que juega cada uno, sus aportaciones creativas y de gestión y trabajando en equipo como socios en pos de la mejor película posible.

La percepción desde Atresmedia Cine es que el encuentro de este equilibrio a través de los años no ha sido un ejercicio fácil, y en ocasiones no ha estado exento de las tiranteces lógicas de cualquier relación empresarial y sectorial. Sin embargo, entre todos hemos conseguido que el consenso generalizado sea que las relaciones entre la comunidad cinematográfica y las televisiones comerciales son positivas, respetuosas, fructíferas y que gozan de una buena salud que eventualmente repercute en una industria más consolidada. Es evidente también que este no es un modelo de trabajo excluyente con otros modelos que funcionan dentro de la industria, sino totalmente complementario. Lejos de seguir considerándonos enemigos, hemos encontrado una entente cordial trabajando como socios y compañeros con un fin común: la buena salud de nuestra industria audiovisual y, por tanto, de sus películas.

Mercedes Gamero es productora y directora general de Atresmedia Cine

Telecinco

Cruce de caminos

Álvaro Augustin

HA quedado atrás la época en la que el cine y la televisión se miraban con recelo. Hoy en día los caminos se cruzan tejiendo una red en la que los espectadores pueden disfrutar de los contenidos a través de las diferentes ventanas de exhibición. Los tiempos cambian, y las industrias evolucionan. Las películas acaban dando pie a series y las series se convierten en germen de películas. Los referentes ya no atienden únicamente a clásicos de la gran pantalla. Cada vez más, las series y el cine se entremezclan en las reuniones de desarrollo en las que se habla de tramas o de personajes. Los guionistas, los directores, los equipos técnicos simultanean sus trabajos en cine y televisión, contribuyendo a forjar una industria audiovisual potente capaz de traspasar nuestras fronteras. El idioma ya no es tanto problema, nuestro cine y nuestras series viajan cada vez más. El cine, como contenido, está más vivo que nunca. Se disfruta en muchos sitios, de muchas formas, con la misma pasión de siempre.

Pero la pandemia del coronavirus nos ha hurtado, entre otras muchas cosas, uno de los placeres verdaderos: disfrutar de las películas en las salas de cine, compartir esa energía, esas vibraciones con una sala llena de público. La maldita pandemia pasará, y con ella espereemos que todos sus efectos nocivos. Entre todos tenemos que volver a conseguir la tan ansiada vuelta a la normalidad, encandilar al

público para que acuda a las salas, seducirles con nuestras películas, convencerles con nuestras historias...

Mientras tanto, no nos queda otra que ir adaptándonos a la situación. En Telecinco Cinema creemos en el cine pensado para las salas. De hecho, nuestro modelo se vertebra alrededor de la exhibición cinematográfica, lo que en estos tiempos supone un verdadero quebradero de cabeza y un riesgo económico importante. El cine, como contenido estrella, seguirá sobreviviendo a todas las crisis. Es cuestión de adaptarse. La colaboración entre los dos medios que son la televisión y el cine podría ser la solución para que los espectadores extrañados durante la pandemia vuelvan a encontrar el camino de las salas.

El cine ha dado grandes alegrías a la televisión, y ahora la televisión le devuelve el favor al mundo del cine. Durante el siglo pasado los grandes títulos cinematográficos eran la columna vertebral de las programaciones de la televisión. Hoy, la televisión de pago y las plataformas ocupan ese espacio predominante de emisión de cine. Cada día con más demanda y el contenido cinematográfico más vivo que nunca. Y las televisiones hemos contribuido en las últimas décadas a que eso sea así. El consumo de cine desde el inicio del presente siglo ha sufrido una serie de altibajos, de desencuentros con el público,

viéndose especialmente amenazado por la piratería. Pero una vez más, el cine se sobrepone a todas las dificultades y encuentra su conexión con los espectadores.

La participación de las televisiones en la industria del cine, fruto de la obligación de inversión, ha favorecido y fortalecido nuestra industria utilizando principalmente

principalmente dos palancas: por un lado, desarrollando proyectos con vocación popular que se sumaron a la oferta ya existente; y por otro, utilizando el músculo promocional de la televisión para dar a conocer las producciones.

Desde Telecinco Cinema seguimos apostando por producir películas de la mano de los productores independientes, buscando proyectos comunes, desarrollándolos en conjunto, ayudando a financiarlos y generando además el valor añadido de la promoción en nuestras cadenas. El futuro a corto y medio plazo parece abocado a un escenario en el que la generación de eventos sea más necesaria que nunca. Y es aquí donde un grupo mediático como Mediaset puede demostrar su capacidad para atraer al público a las salas. El cine y la televisión unidos por un objetivo común: seducir y emocionar al público.

“Nuestro modelo se vertebra alrededor de la exhibición cinematográfica”

Álvaro Augustin es productor y director general de Telecinco Cinema

Televisiones autonómicas

Es el turno de las cadenas autonómicas. Portavoces de cuatro de ellas explican en este epígrafe inversiones, proyectos y objetivos en el ámbito cinematográfico. Juan Vargas (Canal Sur), Oriol Sala-Palau (TV3), Fernando Rodríguez Ojea (TVG) y Aintzane Pérez de Palomar (EITB) detallan prioridades y estrategias de sus empresas, que pasan por una apuesta decidida por el cine como uno de los pilares de sus programaciones.

Canal Sur

Andalucía define su nueva estrategia audiovisual

Juan Vagas Ruano

ANDALUCÍA se ha situado a lo largo de los años como un territorio de referencia en el conjunto de la industria audiovisual nacional e internacional. No solo por haberse convertido en escenario magnífico para todo tipo de rodajes de las más diversas tipologías –grandes producciones, series de televisión, publicidad, etcétera–, sino porque de esta tierra ha surgido una enorme pléyade de grandes cineastas, actores, actrices y, en definitiva, un gran número de profesionales ligados a esta industria en todas sus disciplinas. Un sector por tanto que cada año es capaz de crear una importante producción audiovisual que genera además empleo y fomento de la cultura.

En el crecimiento y consolidación de esta industria, Canal Sur Radio y Televisión tiene un papel fundamental, no solo porque su apuesta y apoyo al sector es inequívoca, sino porque además forma parte de su propio ADN, sintoniza a la perfección con su vocación de servicio público y responde a requerimientos claros recogidos en los instrumentos que la ordenan y regulan.

En este contexto, y en el marco del proceso de transformación de la empresa impulsado por la Dirección General desde julio de 2019, Canal Sur Radio y Televisión ha puesto en marcha una serie de iniciativas bajo la marca 'Canal Sur Produce Cine' dirigidas a la optimización, modernización y control del conjunto de la acción relacionada con la participación en la industria audiovisual andaluza.

Entre ellas cabe destacar la definición de una nueva estrategia más adaptada a la realidad del sector y a los nuevos hábitos de consumo; la reorganización de todo el departamento de cine de la empresa, y la regulación de toda la participación de la empresa en la financiación anticipada de obra audiovisual europea, con unas bases reguladoras, convocatorias anuales, criterios de valoración establecidos y presupuestos establecidos

de antemano por categorías. A ello se une una mejor y mayor participación activa en los principales Festivales de Cine de Andalucía; el refuerzo de la comunicación del papel de la empresa en la materia, con presencia permanente en informativos y programas, así como una sección específica en la web oficial y, por último, la creación de un nuevo modelo para la gestión del apoyo de Canal Sur a otros festivales y certámenes que se celebran a lo largo y ancho de todo el territorio andaluz. Todo ello articulado muy de la mano del propio sector, con el que actualmente el diálogo y la colaboración es constante y fructífero.

De esta forma, y bajo las directrices marcadas

“Vamos a poner en marcha la plataforma de contenido bajo demanda ‘Canal Sur Más’”

en este nuevo modelo, Canal Sur Radio y Televisión ha financiado en el marco de las dos convocatorias realizadas en 2021 un total de 55 proyectos, de los que 13 son documentales de televisión, 19 documentales de cine, 19 largometrajes, tres series documentales y una serie de ficción, con una inversión que supera los 6,1 millones de euros. Aproximadamente 50 productoras andaluzas se han beneficiado de esta financiación y destacan también los ocho proyectos financiados con el modelo de coproducción con otras productoras nacionales, y otros tres proyectos en coproducción con productoras europeas.

A esto hay que añadir una participación activa en los principales festivales de cine de Andalucía a través de dos vías principales: una cobertura ex-

tensa a través de toda la multimedia del grupo, incluyendo la retransmisión de las principales galas de estos eventos; y la concesión de los premios RTVA a la Trayectoria y el Talento (en el caso de los festivales de Málaga, Huelva, Sevilla y Almería) y el premio a la Creación, en el caso de la veintena larga de festivales de cortometrajes y otros incluidos, con los que Canal Sur Radio y Televisión también colabora estrechamente.

El apoyo a la industria audiovisual queda también reflejado en la emisión de las más de 400 películas y centenares de documentales al año. La marca 'Cine sin cortes', que ocupa dos noches de prime time a la semana, recibe un amplio respaldo de la audiencia y en ocasiones se ha convertido en el espacio más visto en Andalucía en su franja horaria. Además, en la parrilla de la programación tanto en televisión como en radio hay espacios específicos dedicados al cine, con las novedades del sector, reportajes y entrevistas. Un despliegue que queda aún más reforzado con el lanzamiento y puesta en marcha de la nueva plataforma de contenidos OTT de Canal Sur Radio y Televisión bajo la denominación de 'Canal Sur Más', que incluirá entre sus contenidos películas y documentales y que servirá de manera notable para reforzar la difusión y promoción la obra audiovisual de Andalucía. Esta plataforma viene a unirse a la sección ya disponible en la web oficial de Canal Sur, convertida igualmente en escaparate del apoyo de la entidad a la industria cinematográfica a través de cinco secciones diferenciadas: actualidad, apoyo a la industria, premios y festivales, convocatorias y enlaces.

Con todo ello, Canal Sur Radio y Televisión afronta los tiempos futuros con unos pilares más que asentados. Un futuro en el que se seguirá creciendo y fortaleciendo su papel en el sector y que se centrará también en aumentar la apuesta por la producción y coproducción de series de ficción, potenciar la nueva plataforma de contenidos propia y explorar nuevos formatos como las webseries que permitan relanzar la marca Canal Sur entre los jóvenes y las nuevas audiencias.

Juan Vargas Ruado es director de Innovación y Negocio de Canal Sur Radio y Televisión

TV3

Apuesta y compromiso con el cine

Oriol Sala-Patau

TELEVISIÓN de Catalunya siempre ha sido un motor del audiovisual en nuestro país, y espera seguir siéndolo muchos años más. Su compromiso con el cine ha quedado demostrado a lo largo del tiempo con estrenos que han viajado por todo el mundo, que han sido seleccionados en prestigiosos festivales y que han ganado premios nacionales e internacionales. Nos enorgullece pensar que nuestro patrimonio artístico, geográfico y lingüístico pueda ser compartido con los espectadores de todo el mundo.

Nuestro catálogo incluye un amplio abanico de títulos que se ajustan a la línea editorial de la cadena. Principalmente apoyamos contenidos que sean inclusivos, que representen a todos los colectivos, que hablen en femenino, que reflejen nuestra sociedad y que denuncien aquellos problemas que nos afectan. También participamos en cine comercial y de entretenimiento, así como en largometrajes independientes y de clara vocación autoral. Solemos apoyar nuevos talentos y nos satisface verlos nominados en más de una ocasión en la categoría de directores noveles. Nos gusta asumir un cierto riesgo moderado y lo demostramos siendo la primera cadena en participar en más de un proyecto.

Los últimos años no han sido fáciles para nuestro cine. La crisis económica y la pandemia no han ayudado a mejorar las cosas. Los

constantes recortes presupuestarios en nuestra Corporació (CCMA) han comportado que las dotaciones en coproducciones se hayan visto reducidas de manera notable. Quien más ha sufrido esta falta de inversión es nuestro estimado cine en catalán. Un cine que necesita de una financiación más sólida, ambiciosa y constante que la que actualmente puede disfrutar. Es una realidad que nos preocupa y que estamos tratando de revertir. Durante el 2021 hemos apoyado con una dotación extraordinaria de 1'5 millones de euros a cinco proyectos que tienen en común la lengua

“Necesitamos que el público consuma cine en los cines”

catalana. Mejor dotación para poder disponer de proyectos más ambiciosos y competitivos.

A pesar de las dificultades en el sector y los recortes presupuestarios, nuestro apoyo durante 2021 a las producciones españolas se eleva a 30 títulos. Algunos de ellos ya han llegado a las salas este año, y otros lo harán más adelante. Si ponemos el foco específicamente en los estrenos, podemos decir que unos 20 largometrajes con nuestra participación se han podido ver durante el 2021. En paralelo a los estrenos en cine, un

número importante de títulos se ha podido ver en festivales de renombre como San Sebastián, Sitges o Málaga. En este último, el título *El ventre del mar*, una versión original en catalán, arrasó con un total de seis biznagas, todo un récord en el certamen. Los festivales internacionales como Canes o Locarno también seleccionaron algunas de las producciones participadas por TV3, tales como *Libertad* o *Sis dies corrents*. Esta última consiguió el premio a la mejor interpretación masculina.

Este año estamos especialmente felices por la representación de TV3 en los últimos Premios Goya. Ni más ni menos que 53 nominaciones en diferentes categorías. Se trata de una cifra jamás alcanzada con anterioridad y que demuestra la sintonía entre nuestra cadena, los académicos, los espectadores y la industria. Nuestra participación incluye títulos tan importantes como *El buen patrón*, *Mediterráneo*, *Libertad*, *Las leyes de la*

frontera, *El ventre del mar*, *Chavalas*, *Tres*, *El amor en su lugar*, *Pan de limón con semillas de amapola* y *Bajo cero*. En animación también aparece *Mironins*, de la cual somos coproductores, y en el apartado de documental se incluyen *El retorno*, *La vida después de ISIS* y *Un blues para Teheran*.

Tristemente, no podemos vivir únicamente de nominaciones. Necesitamos que el público consuma cine en los cines y lo disfrute en las mejores condiciones. Es necesario incentivar a nuestros espectadores para que se acerquen a las salas

y disfruten de la experiencia. Y no les podemos decepcionar. Los productos tienen que estar a la altura de sus expectativas. Ser entretenidos y de calidad. Culturalmente interesantes. Que muestren la pluralidad de nuestro país, así como sus diferentes lenguas y tradiciones. Un cine para todos. Que invite a muchos y olvide a pocos.

Es relevante la labor de nuestras cadenas a la hora de promocionar y difundir los estrenos de aquellas producciones que cuentan con nuestra participación. Es deber nuestro apoyarlas con buenas promociones y hacerlas atractivas a la audiencia. Si el producto ha sido un éxito en salas tendrá más notoriedad y reconocimiento el día que lo estrenemos en televisión.

Tenemos que fomentar las coproducciones entre las televisiones públicas y las privadas para, de esta manera, mejorar la financiación de los proyectos cinematográficos. Para TV3 es habitual compartir títulos con Televisión Española y con Antena 3. Se trata de una fórmula que los productores valoran positivamente y que beneficia a todos. Esta práctica de compartir derechos con otras televisiones debería de generalizarse y aplicarse de una manera más sólida en la FORTA (organismo que engloba las televisiones autonómicas). ¿Para cuándo un largometraje que incluya la participación de un máximo de televisiones autonómicas? De momento la idea se ha lanzado en las comisiones de coproducción de esta entidad y esperemos que prospere.

Televisió de Catalunya reafirma su compromiso con el cine en su estrategia de programación en sus diferentes canales. Las noches del viernes

de TV3 están dedicadas a programar la película de ficción más destacada de la semana. Es la ventana idónea para ofrecer producciones nacionales e internacionales que han destacado en su paso por salas de cine. El canal cultural 33 también juega un papel importante en la difusión de nuestro cine. Su misión es la de acercar al espectador aquel cine más autoral o de nueva autoría. Estas ventanas estables de programación cuentan con el apoyo de los departamentos de promoción y márketing que utilizan nuestros programas y medios digitales para establecer la mejor comunicación posible con nuestra audiencia.

El cine necesita de las televisiones y las televisiones necesitamos del cine. Así que el futuro nos indica que la colaboración seguirá existiendo y que deberá mejorar. Es de interés común que aquello que se ha conseguido con tiempo y sacrificio tenga la máxima visibilidad. Es por ello que debemos trabajar conjuntamente, creadores y productores, por la obtención de películas que sean atractivas tanto para las audiencias en salas como en plataformas y televisiones. El objetivo es que lleguen, que enamoren y que creen hábito de consumo. Este es el objetivo principal y hacia donde debemos orientar nuestro cine. Que sea un espejo de nuestras lenguas y culturas, y que valore la creación y el talento.

Oriol Sala-Patau es Jefe de Ficción y Cine de Televisió de Catalunya

TVG

Una fábrica de talento entre el 'Galician Noir' y el 'Novo Cinema'

Fernando R. Ojea

EL sector audiovisual gallego cuenta con tres décadas de actividad y experiencia que, con la Televisión de Galicia como motor, ejerce como una verdadera fábrica de talento que ha conseguido dejar huella en otras latitudes. La actual corporación CRTVG es el canal que más invierte en contenidos ficcionales de su sector audiovisual, algo que año tras año confirma la Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia (CNMC). Y el género 'Galician Noir', con el que recientemente el diario británico *The Guardian* bautizaba en sus titulares las series de ficción gallegas que están teniendo éxito en plataformas internacionales, sintetiza el reconocimiento de estos esfuerzos a largo plazo.

La apuesta por el cine fue temprana, cuando con solo dos años de vida, en 1987, la TVG participó en *Gallego*, de Sancho Gracia Producciones Cinematográficas, dirigida por el cubano Manuel Octavio Gómez, siendo el capital cubano mayoritario en el proyecto. Después siguieron títulos emblemáticos para la cultura gallega como *Continental* y *Sempre Xonxa*, y desde entonces la actividad de apoyo nunca se ha detenido.

Hasta finales de 2021 la CRTVG ha participado en la financiación de 420 producciones cinematográficas repartidas entre 218 largometrajes, 58 *tv-movies* y 144 documentales. Tomando como referencia el último informe del Observatorio Audiovisual Europeo sobre películas para televisión, referido a 2019, se deduce que las producciones gallegas representan el 0,8% de los títulos y el 0,7% de las horas de emisión de las *tv-movies* producidas en Europa.

Desde la CRTVG se está en constante búsqueda de talento y creatividad para apoyar proyectos que consideran de gran potencial, tanto artístico como comercial. La política con relación a la inversión en cine incluye además los criterios de calidad, viabilidad económica y técnica,

la posible definición de la producción como producto gallego, su originalidad y valor de creación artística, y su capacidad de integración en la oferta de contenidos en los canales de la CRTVG. Se tiene en cuenta también su potencial de recorrido exterior, ya sea tanto por los mercados como por festivales.

En este contexto hemos visto nacer y crecer en los últimos años no solo el 'Galician Noir' de las series, sino también lo que se ha dado en llamar 'Novo Cinema' gallego formado por autores de nueva generación que han tenido una continua y relevante presencia en los principales festivales internacionales. Nuevos cineastas como Oliver Laxe, Eloy Enciso, Ignacio Vilar, Lois Patiño o Xacio Baño han conseguido reconocimientos practicando un estilo propio que entre otros elementos se caracteriza por conjugar el género de ficción con el no-ficción, empleando rodajes ligeros y variedad de formatos en los que el paisaje es un elemento primordial, cuando no el protagonista.

Numerosos premios

Lo cierto es que el bagaje de los últimos años para el cine participado por TVG es altamente gratificante. *O que arde*, que en 2019 obtuvo el mayor premio internacional a una película gallega al ganar la sección de autor 'Un certain

regard' en el Festival de Cannes, donde también recibió el premio a la mejor creación sonora.

Además, en 2020, por primera vez, el cine gallego se llevó los goyas tanto a la actriz como al actor revelación, Benedicta Sánchez por *O que arde*, y Enric Auquer por *Quen a ferro mata*, de Vaca Films.

TVG persiste en promover el reconocimiento de la calidad y de la factura de sus productos. Por ello participa en mercados y también en premios internacionales como Celtic Media Festival y el Prix CIRCUM, donde ya ha cosechado importantes galardones. En el Celtic, donde la TVG compite con producciones de estándar internacional como las de la BBC británica, en 2019 el largometraje dirigido por Dani de la Torre *La sombra de la ley* ganó el premio Torc a la mejor película, y en 2021 lo ha conseguido *A illa das mentiras*, dirigida por Paula Cons, al tiempo que otra producción participada por TVG, *Auga Seca*, conseguía el premio a la mejor serie de ficción.

Nuevas estrategias

Pensando en el futuro inmediato, la vocación de la TVG es seguir apostando por hacer ficción en Galicia adaptándose a las condiciones de cada momento, que hoy consisten en una oferta cada vez más segmentada y diferente. Tanto los hábitos de consumo como las fórmulas de producción han experimentado una evolución extraordinaria, principalmente desde la entrada en el mercado de las grandes plataformas bajo demanda, por lo que todos los emisores de televisión en abierto estamos buscando nuevas estrategias para seguir impulsando y promocionando nuestro cine y nuestra ficción. Para nosotros son una parte fundamental del relato y de la identidad de Galicia.

Como difusores de cine, durante el confinamiento total en los hogares lanzamos una nueva línea de emisión

digital con la denominada 'Carteleira G' a través de la web corporativa, que ha dado acceso en abierto a un centenar de títulos. Y esperamos para el próximo año la puesta en marcha de una OTT o *player* de contenidos de la Televisión de Galicia que haga más accesible la oferta cinematográfica acumulada todos estos años.

En lo que se refiere a nuevas tendencias de producción, cada vez es más necesario apoyar la producción y distribución mediante alianzas con socios en busca de sinergias y acuerdos que aumenten la competitividad y calidad de los productos en el exigente mercado audiovisual. Nuestra condición de bilingües nos transfiere el privilegio de acceder a una amplia gama de idiomas, entre 400 millones de hispanohablantes y 200 millones de lusófonos en el mundo. Esto, unido a nuestras excelentes relaciones con los principales operadores públicos europeos desde la Secretaría General de CIRCUM, que ejercemos desde 2015, nos permite afrontar el futuro con razonable optimismo y mucho trabajo por hacer.

Fernando R. Ojea es director de Contenidos de Corporación Radio e Televisión de Galicia (CRTVG) y Secretario General de CIRCUM Regional

EITB

Buena cosecha y prometedor futuro

Aintzane Pérez del Palomar

HACE ya 15 años que EITB firmó su primer convenio con el sector audiovisual independiente vasco. En él se establecía un marco de colaboración que tenía como objetivo el apoyo a la hasta entonces casi anecdótica producción en euskera, a un muy incipiente tejido industrial y a la creación de trabajo estable para técnicos y creativos que tenían prestigio profesional y se estaban viendo forzados a trasladarse a Madrid en busca de un futuro laboral.

Desde entonces ha llovido mucho, y son bastantes las producciones derivadas de esta alianza y de la importante inversión económica realizada en cine. La aportación de EITB en los últimos años al cine específicamente, sin tener en cuenta la ficción para televisión, ha superado los cuatro millones de euros.

De ahí surgieron películas como *Agur Etxebeste* o *Loreak*, primera cinta producida en euskera que fue elegida para la carrera a los Oscar y a la que seguirían años después *Handia*, *Pagafantas*, *Lasa y Zabala*, *8 apellidos vascos*, *El hoyo*, *Un otoño sin Berlín*, *La herida*, *Ventajas de viajar en tren*, *Psiconautas*, *Un día más con vida*, *Akelarre*, *Amama*, *Errementari*, *Oreina*, *La trinchera infinita* y un larguísimo etcétera. Todas ellas muy distintas, tan plurales como nuestra audiencia. Películas que han logrado el reconocimiento de la crítica, el aplauso del público y que son el ejemplo del éxito de un trabajo colectivo.

En este marco tuvieron su primera oportunidad en la dirección Koldo Serra, Borja Cobeaga, Maru Solores, Oskar Santos, los Moriarti (Jon Garaño, Jose Mari Goenaga y Aitor Arregi), Mikel Rueda, Lara Izaguirre, Paul Urkijo, David Pérez Sañudo, Koldo Almandoz, Galder Gaztel-Urrutia, Maider Oleaga, Asier Altuna, Telmo Esnal y otros muchos, apoyados en la producción por mujeres y hombres que han puesto al servicio de su causa los medios, la profesionalidad, el esfuerzo y todo su entusiasmo, porque, para hacer cine, hacen falta importantes dosis de entusiasmo y contar con grandes equipos de profesionales en los que confiar para llevar a cabo un trabajo colectivo como pocos.

En este largo camino hemos tenido importantes compañeros de viaje. Por un lado, los institucionales: Gobierno vasco y Diputaciones vascas, el ICAA, etc. Y, por otro, ha sido esencial la colaboración entre cadenas de televisión. Hemos colaborado con cadenas privadas pero, sobre todo, con las cadenas públicas: las autonómicas integradas en FORTA y RTVE. Esta apuesta común

es absolutamente imprescindible si queremos tener un cine competitivo que trascienda nuestras fronteras, y con ese fin hemos tejido relaciones que posibilitan la colaboración. Ahora es el momento de mejorar nuestras redes de alianzas con las plataformas, que ya forman parte del actual ecosistema audiovisual.

En este viaje tampoco quiero olvidarme de los festivales, que realizan un papel fundamental al constituirse en puntos de encuentro de la industria, el público y la prensa. Logran que el público acuda en masa a su llamada, dan a conocer talentos y facilitan la promoción y distribución de películas que se escapan de los circuitos comerciales, como ocurre con Donostia Zinemaldia, que ha celebrado 69 ediciones, y Zinebi, el Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, que recientemente ha culminado su edición 63 y que año tras año realiza una labor encomiable para promover los nuevos talentos. Es fundamental que de cara a futuras ediciones estas alianzas se amplíen y fortalezcan.

A pesar de haber transitado ya un largo camino que nos ha permitido adquirir una cierta experiencia, tenemos por delante un apasionante recorrido en el que, como hasta ahora, seguiremos aprendiendo de quienes lo hacen mejor.

También es el momento de seguir impulsando proyectos de nuevas autorías, de apoyar a jóvenes como Alauda Ruiz de Azúa, Estibaliz Urresola y otras tantas que se han decidido a dar el paso y rodar su primer largometraje. De hecho, en 2022 ambas presentarán su ópera prima, *5 lobitos* en el caso de Alauda y *20.000 especies de abejas* en el de Estibaliz. Vamos a estar junto a ellas como en su día estuvimos junto a otros talentos que hoy son cineastas reconocidos, y se puede decir que están en cierta forma consagrados. Esta es la nueva senda que queremos emprender. Sin abandonar a quienes les antecedieron, pero teniendo claro que para tener una sociedad más justa e igualitaria es imprescindible escuchar sus voces, conocer sus historias y contar con sus miradas. Y, además, queremos que estén en el centro de la industria y no en sus márgenes.

Buscamos en los proyectos que apoyamos proximidad, cercanía con nuestra audiencia, que les emocionen las historias que les contamos, que se sientan reflejados en ellas, que reconozcan sus paisajes, que se sientan orgullosos de lo que aquí se produce. En definitiva, reconocemos la importancia del cine como elemento de representación, como constructor de referentes y como instrumento para el cambio social y, en esta línea, además de los títulos ya mencionados, este año podremos disfrutar con *Irati*, de Paul Urkijo; *Itoiz*, de Larraitz Zuazo; *Una ballena*, de Pablo Hernando, o *En la frontera* de Silvia Munt, entre otros.

Aintzane Pérez del Palomar es responsable de Derechos de Antena y Coproducciones de EITB

Televisiones internacionales

ESTA visión panorámica se completa con un repaso sobre cómo está la situación en diferentes partes del mundo. El periodista Tomás Fernández Valentí destaca la incertidumbre que existe en Gran Bretaña tras el Brexit, y Laurent Coulon, agregado cultural de la Embajada de Francia en España, se centra en el amplio marco regulatorio que existe en el país vecino. Las también periodistas Paola del Vecchio y Mercedes de Luis Andrés informan sobre lo que ocurre en Italia y Dinamarca, respectivamente; mientras que Oh Jihoon, director del Centro Cultural Coreano en Madrid, analiza el éxito audiovisual de su país en todo el planeta. Cierran el capítulo los análisis del cineasta Sergio Cabrera (Colombia), la reportera Adela Mac Swiney (México) y la Comisión Directiva de la Academia de Cine de Argentina.

Gran Bretaña

Incertidumbre tras el Brexit

Tomás Fernández Valentí

UNA vez oficializada la salida del Reino Unido de la UE, y terminado el período de transición el pasado 31 de diciembre, las perspectivas de la economía británica en general y de la industria de su cine y televisión en particular parecen en estos momentos, como mínimo, conflictivas.

A la perpetua crisis histórica que ha caracterizado a la cinematografía del Reino Unido –aun con sus altibajos de gran esplendor– hay que sumar las secuelas de la crisis global desatada en 2008 y la actual crisis pandémica, la cual se ha materializado en una legislación antiCovid para el sector tan estricta como la ‘Working Safely During Covid-19 in Film and High-end TV Drama Production guidance’, publicada por la British Film Commission.

En este difícil contexto, los cambios a los que el cine y la televisión británicos tienen que hacer frente con respecto al resto de Europa una vez consumado el Brexit consisten, por un lado, en una restricción de la cofinanciación europea, puesto que si bien el Acuerdo de Retirada del Reino Unido confirma que cualquier proyecto británico que haya obtenido fondos del programa Creative Europe antes del 31 de diciembre de 2020 continuará siendo financiado, a partir de esa fecha los británicos ya no participarán en el próximo programa MEDIA de Creative Europe con vistas a conseguir más financiación.

El British Film Institute no descarta el acceso a Eurimages, el fondo de apoyo cultural del Consejo de Europa, que ahora mismo también está afectado por la crisis económica de la pandemia y se encuentra en fase de reformulación. De ahí que el BFI haya pospuesto su decisión de integrarse en el mismo. Por otra parte, en el terreno fiscal, la British Film Commission está elaborando un protocolo que permitiría a las producciones au-

diovisuales británicas acceder a los incentivos de la UE aunque fuese según las reglas particulares de cada Estado miembro con el que se relacionen; se mantendrán las desgravaciones fiscales del sector creativo del Reino Unido para películas, televisión de alta gama, animación y televisión infantil; y siguen en vigor las coproducciones que se rijan por tratados bilaterales y por la Convención Europea de Coproducción Cinematográfica.

Tiene razón la investigadora y profesora universitaria Nicole Clorec cuando afirma que “aún es demasiado pronto para evaluar el impacto del Brexit en la industria cinematográfica” (y, añadido, en la industria de la televisión), pero establece unos cuantos parámetros útiles: “en enero de 2017, el British Film Institute publicó un informe sobre los ‘Impactos de salir de la UE en el sector cinematográfico del Reino Unido’. Concluye sobre dos posibles escenarios que se corresponden con las opciones más amplias de un Brexit ‘suave’ o ‘duro’ dependiendo de si el Reino Unido permanece en el Espacio Económico Europeo. Para algunos, salir de la UE significa nuevas oportunidades, en particular para atraer más inversiones internas, reforzando una tendencia que ha ido cobrando impulso desde finales del siglo pasado con la implementación de generosos incentivos fiscales. Sin embargo, la preocupación por las secuelas del Brexit prevalece en el sector de las pantallas, ya que la industria cinematográfica del Reino Unido se ha basado no solo en los tratados de coproducción (por ejemplo, a través de los programas de Creative Europe), sino también en una composición significativa de los empleados del cine europeo que ya no se beneficiarán de la libertad de movimiento (en el campo de los efectos visuales, por ejemplo, el personal cinematográfico europeo que trabaja en el Reino Unido representa

hasta un 25%). También es probable que la producción cinematográfica británica independiente tenga aún más dificultades para encontrar medios de financiación y distribución, ya que los distribuidores y emisores europeos tienen que cumplir con las cuotas de películas reconocidas como europeas por Creative Europe”.

El Reino Unido es el mayor productor europeo de cine y televisión, facturando 3.000 millones de libras al año (1.400 millones tan solo por la venta de derechos internacionales), y la industria cinematográfica proporciona empleo, por sí sola, a unas 100.000 personas. Una poderosa realidad que ha despertado algunos recelos al otro lado del canal de la Mancha. A mediados del año pasado, diversos medios de comunicación se hacían eco de la campaña hostil por parte de sectores de la UE, que amenazaban con limitar la difusión de películas y series de televisión británicas en las televisiones y servicios de transmisión de los 27 Estados miembros. Aunque estas “amenazas” no se han concretado en regulación legal alguna, una directiva de la UE establece que un 50% del tiempo de transmisión de televisión y el 30% de los títulos disponibles en servicios de transmisión como Amazon o Netflix deben estar llenos de contenidos europeos. Lo que para unos es una defensa del mercado audiovisual europeo, para otros es una marginación del audiovisual británico que, tras el Brexit, ya no se considera tan “europeo” (sic), o incluso, solo un híbrido, habida cuenta la larga tradición de coproducciones con los Estados Unidos, incluso en producciones estética y espiritualmente tan *british* como la exitosa serie *The Crown*.

En el apartado específico de televisión, no menos compleja aparece la actual situación de la emisora nacional de radio y televisión del Reino Unido por excelencia: British Broadcasting Corporation, la BBC, que el próximo 18 de octubre cumplirá 100 años de vida. El Brexit y la pandemia la han golpeado con dureza, aunque no tanto como a otras cadenas estatales del Reino Unido (como Channel 4, la tercera del país, de la que a mediados de 2021 se dijo que podría ser vendida). Con unos gastos de 5.000 millones de libras y 22.000 empleados, la BBC ha sobrevivido contra viento y marea (esto es, la competencia de Netflix y similares), manteniendo niveles de audiencia notables entre el 87% de la

población británica mayor de 15 años, pese a verse “amenazada” desde frentes legislativos: en febrero de 2020, el gobierno de Boris Johnson anunció que la BBC perdería su forma tradicional de financiación, la tarifa de licencia que abonan los ciudadanos británicos con sus impuestos, reemplazándola por un modelo de suscripción, algo que meses más tarde se consideró inviable sin la introducción de la banda ancha universal. La posible derogación de la tarifa de licencia ha quedado pospuesta, por el momento, hasta 2027.

Mientras tanto, y a pesar del anuncio de grandes reducciones en sus presupuestos para costosos dramas, programas de historia natural y retransmisión de eventos deportivos, la BBC prosigue su andadura, mirando al futuro con optimismo y ofreciendo en el año de su centenario un catálogo de producciones tan esperadas como las temporadas finales de *Peaky Blinders*, *Killing Eve* o *Happy Valley*, y nuevas producciones como *Conversations with Friends* (según el libro de Sally Rooney), la última creación de Steven Knight *SAS: Rogue Heroes*, o el debut en la BBC del reputado Shane Meadows con la adaptación del clásico de Benjamin Myers *The Gallows Pole*.

A la espera de que se resuelvan todas esas tensiones, diversas iniciativas públicas no han hecho sino estrechar lazos entre el cine y la televisión británicos, no tanto para plantar cara a la UE como, sobre todo, para reinventarse en un momento histórico, político y social único. Ahí está el plan de reinicio de producción de cine y televisión puesto en marcha en 2020 por un valor de 500 millones de libras y, a finales de 2021, la inversión de cerca de un millón de libras en premios por parte del UK Global Screen Fund, para apoyar el contenido cinematográfico, estándar e independiente, del Reino Unido, y la inversión que el mismo fondo, 2,1 millones de libras en premios, ha destinado a empresas nacionales de cine, televisión, animación y videojuegos narrativos interactivos. El cine y la televisión británicos han sobrevivido a situaciones mucho peores, y no hay razón lógica para creer que no lograrán superar, con nota, esta nueva coyuntura.

Tomás Fernández Valentí es periodista, crítico y experto en cine británico

Francia

Un sistema único en el mundo

Laurent Coulon

EN Francia, como en otros países desarrollados, la relación entre la televisión y el cine nunca ha sido sencilla, llegando incluso en ocasiones a ser tumultuosa. En un momento dado se pensó que la televisión iba a acabar con el cine, luego que lo iba a formatear y finalmente que lo iba a salvar. Pero gracias al compromiso de los poderes públicos, poco a poco se ha logrado construir un sistema virtuoso, único en el mundo, que ha permitido al cine francés encontrar la financiación necesaria para garantizar su dinamismo, creatividad y diversidad.

El primer canal de televisión francés surge en 1935, pero no fue sino 29 años después, en 1964, cuando los franceses tuvieron acceso a un segundo canal. En los años 70, el Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC, creado en 1949) concedió el estatuto de productor al organismo público francés de televisión, permitiendo así a las empresas de televisión no solo participar de la distribución de contenidos, sino intervenir en las disposiciones financieras de las producciones cinematográficas.

En esta época, los dos grandes grupos empresariales especializados en cine se llaman Pathé-Gaumont y UGC y compiten para estrenar cada semana sus películas en el mayor número de pantallas de cine posibles en simultáneo. Fue también la época en la que Jean-Paul Belmondo y Alain Delon eran, a la vez, los actores principales y los productores de las películas.

En los años 80, la pequeña pantalla se convirtió en un competidor para el cine. Con el impulso de las cadenas privadas de televisión, como por ejemplo Canal+, que programaba principalmente contenidos deportivos y producciones cinematográficas, y con el desarrollo de redes de cable que albergaban canales especializados dirigidos principalmente a un público cinéfilo, la televisión pasó a ser una especie de filмотeca permanente.

Al acercarse a su primer siglo de existencia, el cine siguió experimentando una transformación decisiva. Las parabólicas sucedieron a las antenas de tejado antes de que estas, a finales de la década de 2000, fuesen sustituidas por los *routers*, que permitieron acceder a sus abonados a cientos de canales. En 2011, la televisión pasó primero a ser totalmente digital y luego a mejorar su calidad, al ofrecer una alta definición.

Es un eufemismo decir que en Francia, como en otros países, el paisaje audiovisual se ha transformado profundamente en pocas décadas. Más recientemente, las plataformas de streaming han contribuido aún más a la agitación del paisaje audiovisual y cinematográfico en Francia, Europa y el mundo.

Esta revolución podría haber acabado con el formato del cine en las salas o haberle hecho perder su poder, como ha ocurrido en algunos países. Sin embargo, no ha sido así en Francia gracias al apoyo de las normativas impulsadas desde los poderes públicos. El país logró construir un marco normativo único, con obligaciones de producción y de difusión bien definidas para sus cadenas de televisión. Así pues, las cadenas francesas –y las actuales plataformas de *streaming*– forman parte de un ecosistema eficaz, en el que contribuyen significativamente a la financiación de la producción cinematográfica.

Canal+, desde su creación, ha sido el principal patrocinador del séptimo arte y sigue siendo el principal financiador hoy en día. En el mercado francés, las relaciones entre la industria cinematográfica y el canal codificado se habían deteriorado desde el auge de las plataformas. Sin embargo, el año 2021 se cerró con un acuerdo orientado a que todos se beneficiaran, según el cual Canal+ debía comprometerse a invertir 200 millones de euros anuales en cine y a cambio obtenía el derecho a emitir películas de seis a ocho meses después de su estreno en salas.

Otro punto de inflexión en la historia de la financiación del cine francés ocurre en el año 2020 con la pandemia de Covid-19 y el cierre temporal de los cines. Durante esta crisis, los franceses acudieron en masa a los servicios de vídeo a la carta (SVOD) ofrecidos por las plataformas. En 2020, más de 8,3 millones de espectadores utilizaron algún SVOD diariamente, una cifra que se duplicó en relación con el año anterior, según datos de la autoridad reguladora del sector audiovisual en Francia, el Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA). El SVOD ha provocado así una redistribución de roles y contrapesos entre los actores de la industria audiovisual, con un impacto considerable en el mercado.

Obligaciones de inversión

En 2020 se traspuso a la legislación francesa la nueva directiva europea de servicios de comunicación audiovisual, a través de una ordenanza con fecha del 21 de diciembre de ese año. Esto ocurre en medio de un contexto complejo por la profunda transformación que estaba experimentando la industria audiovisual y los hábitos en la demanda en Francia.

Tras largas negociaciones, hace pocas semanas, en diciembre de 2021, se decidió imponer a las plataformas de entretenimiento estadounidenses de SVOD la obligación de invertir también en la creación europea. En virtud de un decreto con fecha del 1 de julio de 2021, estas plataformas y cualquier otro servicio audiovisual establecido en Francia deben cumplir

las mismas normas de contribución a la financiación de la producción de obras cinematográficas y audiovisuales europeas y francófonas que las empresas que históricamente estaban asentadas en el territorio.

Todas las plataformas están ahora sujetas a la obligación de financiar al menos el 20% de su volumen de negocio en Francia, del cual el 80% debe dedicarse a la producción audiovisual y el 20% a la producción cinematográfica. Y más aún, el 75% de esta obligación de financiación debe dedicarse a obras originales rodadas en idioma francés.

Cabe destacar que una parte importante de la contribución de las plataformas se destinará a la producción independiente gracias a las denominadas 'cláusulas de diversidad', que se establecieron con el objetivo de evitar la concentración de las inversiones en obras de gran presupuesto o en determinados géneros. A cambio de estas nuevas obligaciones de financiación, las plataformas han pedido beneficiarse de una distribución más acelerada de las películas tras su estreno en salas (que hasta ahora era de tres años).

La ordenanza de transposición de la directiva europea al caso francés pone también en tela de juicio algunos principios, como el de la 'cronología de los medios' que procede de la legislación francesa de 1960 y que se introdujo para organizar la distribución de las películas en los distintos canales o soportes audiovisuales (en su momento, en televisión de señal abierta o privada y los VHS o DVD), una vez que las producciones habían sido estrenadas en las salas. Este principio de "cronología de los medios" es otro de los incentivos que han permitido mantener el sistema virtuoso que caracteriza el cine francés. Un principio que permite al productor recuperar su inversión y optimizar la rentabilidad de las películas.

Para completar la transposición, el Gobierno francés publicó el 31 de diciembre de 2021 una serie de decretos que fijan el marco de las obligaciones de producción audiovisual y financiación del cine aplicables a las cadenas francesas y que, según el Ministerio de Cultura, "moderniza la financiación de la creación audiovisual en la era digital". Uno de los decretos se aplica más concretamente a las cadenas de televisión por cable y por satélite para definir sus obligaciones de financiación de la producción audiovisual y cinematográfica en este país.

En el contexto europeo, el gran éxito de la política francesa en materia de financiación del cine ha sido siempre su capacidad de imponer una obligación de inversión indexada al volumen de negocios de una empresa en los países donde se han generado. Esto fue cierto ayer para los canales de televisión, y sigue siendo cierto hoy en día para las principales plataformas de *streaming*.

Laurent Coulon es agregado cultural y audiovisual de la Embajada de Francia en España.

Italia

‘Mamma RAI’, principal valedora del cine italiano

Paola Del Vecchio

La televisión y el cine siempre han mantenido una relación compleja en Italia. Desde el proyecto humanista del maestro del neorealismo Roberto Rossellini, con su paso en los años sesenta del cine a la televisión como medio didáctico para transmitir la historia de la civilización occidental, hasta *El caimán* (2006) de Nanni Moretti, emitida en la televisión pública un lustro después de su estreno por reticencias ideológicas, el intercambio entre ambos medios ha sido fructífero, a veces ventajoso y no siempre cómodo.

“La relación entre la televisión y el cine italianos estuvo asfixiada alrededor del duopolio RAI-Mediaset hasta principios de los años 2000. Luego, poco a poco, empezó a dar señales de modernización, al incorporar y poner en el centro el impulso de la producción independiente, como ya ocurría en el Reino Unido, Alemania y Francia”. La síntesis es de Maurizio Tini, productor ejecutivo de series como *Gomorra* y *Romance criminal* y fundador con Maite Carpio de Garbo Produttori.

Un paso decisivo para el cambio fue la nueva regulación del cine y el audiovisual introducida por la ‘Ley Franceschini’ (n. 220/2016) que lleva el nombre del ministro de Cultura promotor, en vigor desde el 1 de enero de 2017. Esperada durante más de 50 años, la reforma unifica los recursos del Fondo del Cine y las desgravaciones fiscales para el apoyo a la industria cinematográfica y audiovisual. Reformula la definición de productor independiente e introduce sistemas de financiación automática para las empresas audiovisuales, con fuertes incentivos para los jóvenes autores.

Al igual que en España, la normativa obliga a la RAI, a cadenas como Mediaset, La7 o Sky Italia y a los canales web a emitir, producir, adquirir y promocionar obras *made in Italy* y europeas, invirtiendo cuotas de sus ingresos netos. Y, dentro de ellas, impone asignar una subcuota a las películas para el cine.

La manzana de la discordia se ha centrado recientemente en el decreto con el que el Gobierno, en aplicación de la Directiva de la UE 2018/1808 sobre Servicios de Medios Audiovisuales (AVMS), incrementa los porcentajes hasta el 17% para la RAI (con la subcuota del 4,20% para películas para el cine) y al 12,5% para las otras televisiones con servicio lineal (el 3,5% para obras para el cine). Y amplía la obligación para las plataformas web, con una escala creciente que del 17% en 2022 pasará al 20% en 2024, duplicando las inversiones de multinacionales como Netflix, Amazon o Apple, que se resisten fuertemente. El marco normativo se completa, además de las directivas europeas, con acuerdos internacionales –el último recogido en el reciente Tratado del Quirinal con Francia, para la puesta en marcha de una plataforma de difusión de coproducciones– y con normativas regionales.

“Ahora que el mercado se ha abierto y los nuevos actores son gigantes mundiales con enormes capacidades de inversión, y generadores de un modelo de ne-

gocio distinto, el gran reto –observa Maurizio Tini– es que el crecimiento y la renovación se produzcan de forma gradual y equilibrada, potenciando la diversidad y la pluralidad, manteniendo en el centro la función de la producción independiente y evitando la marginación de los actores tradicionales, en particular de la RAI”.

‘Mamma RAI’ sigue siendo el principal financiador del séptimo arte italiano, habiendo contribuido a la producción de alrededor de 135 películas en el bienio 2020/2021, incluyendo 60 óperas primas y segundas producciones, más de 40 documentales, con una inversión de 150 millones de euros, y la participación de 120 productoras y 180 directores. Por su parte, Mediaset, principal editor televisivo privado en Italia y España, con cinco cadenas generalistas y más de 30 canales temáticos en abierto y de pago, en un nuevo paso hacia la internacionalización anunció en noviembre el cambio de nombre a Mfe-Media for Europe (que controla el 53,26% de Mediaset España y el 24,16% de la alemana ProSiebenSat) con sede legal en Holanda y fiscal en Italia. El holding pretende, entre otras cosas, reforzar acuerdos como el primero cerrado en 2019 con Netflix para 7 proyectos de filmes en italiano, realizados en Italia y con productores independientes italianos.

El valor total de la producción audiovisual de todos los géneros –comedia, drama, animación, documentales y otros– por parte de los operadores televisivos y de vídeo bajo demanda (SVOD) fue de entre 1.312 y 1.342 millones de euros en 2020, según el último informe de la Asociación de Productores Audiovisuales (APA). Y la inyección de recursos obtenida por el ministro Dario Franceschini en la primera Ley de Presupuestos del Gobierno Draghi privilegia al cine y al audiovisual frente a otros sectores culturales, con un nuevo refuerzo del Fondo del Cine, que de 400 millones de euros en 2016 pasa a 750 millones. Mientras que el Plan de Recuperación prevé invertir 300 millones de euros en el Centro Experimental de Cinematografía y Cinecittà, para la ampliación y adaptación tecnológica de los estudios.

Salas medio vacías

Más allá del impacto esperado en el mercado audiovisual –del que la televisión sigue siendo el medio central–, después de la reapertura de los cines tras el confinamiento las salas siguen medio vacías, con una

recaudación un 60-65% inferior a los niveles precovid. Mientras, las plataformas y el *streaming* han cambiado para siempre los hábitos de consumo tradicional por los nuevos digitales. A veces se integran, como en el caso de la última película de Paolo Sorrentino *Fue la mano de Dios* –candidata italiana a los Oscar y nominada al Globo de Oro– no sin protestas por parte de los gestores de salas por la limitación del número de copias destinadas a la programación en la gran pantalla.

Sin embargo, el “estado de gracia del cine italiano”, celebrado en el último Festival de Venecia, donde la RAI ha presentado 26 películas coproducidas, no está siendo retroalimentado por el público. “Estamos a favor de las salas, pretendemos estrenar todos nuestros títulos en los cines antes que en las plataformas, también porque así lo establece la Ley del Cine, más allá de que el estado de emergencia pandémico se haya superado”, aseguró el director general de RAI Cinema, Paolo Del Brocco, al presentar la amplia lista de películas ya acabadas, en producción o ya en distribución. Entre ellas, *Tres pisos*, de Nanni Moretti; *Qui rido io*, de Mario Martone; *Dante*, de Pupi Avati; *L'ombra di Caravaggio*, de Michele Placido; *Leonora addio*, de Paolo Taviani; y *Il Colibrì* de Francesca Archibugi. Y las esperadas coproducciones de *The Palace*, de Roman Polanski, o *La Chimera* de Alice Rohrwacher.

Vínculos con España

Para la expansión internacional, también estudios como Lux Vide –la mayor productora italiana de ficción– miran cada vez más a España como referente vecino y colaborador natural para el potencial crecimiento en América Latina. “En el viejo vínculo entre las dos industrias hay una larga trayectoria de *remakes* de formatos como la serie original catalana *Pulseras rojas*, en Italia *Braccialetti rossi*, o películas de éxito como *Perfectos desconocidos*, rodada en su versión ibérica por Álex de la Iglesia”, apunta Marina Marzotto, presidenta de la Asociación Jóvenes Productores Cinematográficos Independientes (AGPCI). “Las coproducciones con España y Latinoamérica han crecido mucho desde que Italia se incorporó al programa Ibermedia en 2019”, añade. A partir del formato *Merlí*, de TV3, Rai Fiction propone para la temporada 2021/22 *Un professore*, entre otras.

Paola Del Vecchio es corresponsal de los diarios italianos Il Secolo XIX y Avvenire.



In a better world. FOTO: CORTESÍA DE ZENTROPA Y TRUSTNORDISK



Dinamarca

Una ejemplar cooperación nórdica

Mercedes de Luis Andrés

Si algo destaca en la relación entre el cine y la televisión en Dinamarca son los estrechos lazos que mantienen, y no solo dentro del país, sino también con los de su entorno. Esta cooperación transfronteriza se ha traducido en la firma del acuerdo 'Nordisk Film & TV Fond', que es una de las prioridades de los ministros de cultura nórdicos para mejorar la posición de la región en un mercado audiovisual globalmente competitivo.

Dicho acuerdo busca no solo promocionar la producción y distribución de películas y programas de televisión de estos países, sino que estimula la comprensión de las culturas vecinas con series de televisión como la danesa *The Bridge*, una ficción que ya ha conseguido la atención de los otros países de la región, aportando no solo su interesante trama sino también información cultural sobre sus vecinos y sus idiomas.

En cuanto a la financiación de largometrajes, documentales y producciones televisivas, cada año el acuerdo 'Nordisk Film & TV Fond' apoya la producción y distribución de más de 50 películas, documentales y contenidos para la televisión. Organiza una gran cantidad de eventos para la industria y concede el Premio de Cine del Consejo Nórdico. Un tercio del presupuesto anual del fondo proviene del Consejo Nórdico de Ministros, otro tercio de los cinco institutos y fundaciones cinematográficas nacionales, y finalmente otro tercio de los 16 canales de servicio público cubiertos por el mencionado acuerdo.

Respecto a las subvenciones concedidas a los medios de comunicación privados, son un fenómeno nuevo en Dinamarca. Los límites entre el servicio público y los medios de comunicación se han difuminado desde finales del siglo XX, a consecuencia de la mayor atención política concedida a la calidad de los contenidos y al papel social de lo público, así como de los medios privados. Los dos grupos mediáticos de servicio público en Dinamarca, DR y TV2, tienen la obligación de invertir y contribuyen financieramente en la producción de películas danesas, bien desde una aportación en condiciones ordinarias de

mercado hasta la compra de derechos de retransmisión. El derecho a invertir permite a los organismos de servicio público recibir un rendimiento, como cualquier otro inversor.

La política de medios está bajo el control del Ministerio de Cultura de Dinamarca. No obstante, el acalorado debate público sobre el reciente Acuerdo de Medios para 2019-2023 señala un cambio, puesto que con este acuerdo, aunque no existen obligaciones legales para que los canales públicos inviertan o participen en películas, sí se ha visto reducida la financiación para DR, y han sido cerrados varios de sus canales de temas culturales, entretenimiento y cuestiones sociales. Esta situación refleja la ambición política de convertir a DR en una institución cultural con un repertorio más bien centrado en noticias, información, cultura y educación. Los contratos de servicio público deben cumplir con varios requisitos, como por ejemplo dar prioridad a la cultura danesa, a los niños y los jóvenes. La cuestión de las audiencias y sus intereses comerciales asociados es un área muy politizada en Dinamarca.

Fondos regionales

Desde finales de la década de 1990, los fondos cinematográficos regionales daneses fomentan el desarrollo de la producción y el talento audiovisual fuera de Copenhague, impulsando la industria y las economías locales en las regiones de la isla de Fyn (con 'Film Fyn') y el Oeste de Jutlandia ('West Danish Film Fund').

Los fondos políticos regionales constituyen un intento de reequilibrar los recursos en las regiones -antes de los años 90 la mayor parte de la producción cinematográfica se concentraba en Copenhague, donde se localizaban las instituciones clave-. Con el cambio de milenio, a nivel estatal surgió una nueva forma de pensar el cine, ya no solo como arte o entretenimiento, sino como un negocio que tenía el potencial para desarrollarse fuera de la capital. Esto también se reflejó en el contexto noruego y sueco. Descentralizar la producción cinematográfica fue la prioridad, lo llamaron "reequilibrio regional".

El fondo cinematográfico regional a día de hoy es amplio: comparte la cofinanciación de las películas, pudiendo ser largometrajes, cortometrajes, documentales, videojuegos o series de televisión que tengan referencias culturales a las regiones danesas que realizan la financiación -y tienen la responsabilidad además de construir o prestar instalaciones, construir redes y facilitar un marco

“Se necesita más cooperación nórdica en la UE ante el Brexit”

(Lars Von Trier, 2013) mientras que 'Film Fyn' participa en producciones cinematográficas como *En un mundo mejor* (2010), de Susan Bier.

Mientras tanto, el grupo de medios ya veterano 'Nordisk Film Egmont' sigue creciendo desde que comenzase su andadura en 1906. En su catálogo se hallan títulos como *Land of Mine* (2015), de Martin Zandvliet; *A War* (2015), de Tobias Lindholm y *Kon-Tiki* (2013), de Joachim Rønning y Espen Sandberg, todas ellas nominadas al Oscar. 'Nordisk Film Egmont' trabaja en toda Escandinavia. La división 'Nordisk Film Fonden' concede apoyo al talento mediante becas de viaje para creadores cinematográficos daneses, como por ejemplo Susanne Bier. Otros dos premios son otorgados en la categoría de

actor danés y en la categoría de nuevos cineastas. Estos galardones se conceden en Dinamarca, en Noruega y en Finlandia, buscando fortalecer las competencias narrativas y digitales de la industria cinematográfica nórdica.

Diversidad, igualdad y violencia

Reflejo de la sociedad danesa, su cultura cinematográfica trata de incluir la diversidad étnica animando la asociación entre cineastas daneses y extranjeros, un movimiento hábil para una nación pequeña que desde siempre ha buscado expandir sus horizontes. Sin embargo, la realidad no se equipa con la teoría y aún queda camino. Entre otras medidas, el Instituto del Cine Danés trata de impulsar la corriente de cambio mediante la 'Carta para la diversidad étnica en el cine danés', donde se defiende que la diversidad étnica enriquece y desarrolla el cine, y se propone que la diversidad sea una parte integral de la cultura cinematográfica danesa, independientemente de su origen, tanto delante como detrás de la cámara.

El Instituto de Cine Danés también propone a la industria que documente la igualdad de género en el cine, con la voluntad de crear conciencia sobre los prejuicios y clichés existentes y a investigar la distribución por género de los solicitantes y beneficiarios de subvenciones, incluyendo los equipos creativos detrás de cámara e incluso el público.

El novelista sueco Henning Mankell describía una grieta en el suelo para cuestionar el tema de la violencia como una

"fuerza disruptiva" que marchitaba la democracia y agotaba los beneficios del estado de bienestar. La serie danesa *The Bridge* cuestiona los fallos del modo de vida nórdico a través del uso de grietas, el uso dramático de la luz y la oscuridad para poner en evidencia lo que no se ve. Las grietas simbolizan el desgaste de las instituciones públicas, un mundo cuidadosamente construido en decadencia. El éxito mundial de la palabra *hygge*, sugieren estas tramas, se resquebraja a través de las grietas, ya estén en el suelo, en los edificios o en las relaciones interpersonales. Comenzando como una forma literaria, la grieta ha migrado a la pantalla, y continúa uniendo la ficción criminal escandinava con la televisión y el cine nórdicos. Es la disipación del sueño del bienestar nórdico bien engrasado que una vez proporcionó seguridad, prosperidad y un sentido de progreso a los pueblos del Norte de Europa.

Repercusiones del Brexit

Se necesita más cooperación nórdica en la UE ante el Brexit. Ese fue el mensaje que presentaron los candidatos de los tres Estados miembros de esta región de la UE (Dinamarca, Finlandia y Suecia) en un debate celebrado antes de las últimas elecciones al Parlamento Europeo. Su mensaje reflejaba que estos países perdían a un amigo y socio, el Reino Unido, a un aliado cercano con ideas afines, una historia compartida y valores similares.

De ese debate trascendió su propósito en tener una voz fuerte en la UE y buscar socios en otros lugares, por ejemplo, los países bálticos y Alemania, con la intención de exportar la cultura nórdica en Europa. De hecho, las series dramáticas de televisión son un éxito de audiencia en Alemania. Las razones de esta continua popularidad pueden encontrarse en la accesibilidad a la televisión nórdica en el país germano, donde además abunda la afición por el género negro. En todo caso, la aceptación global del drama televisivo danés ha sido sorprendente para los propios creadores de las series, ya que en un principio sus ficciones fueron producidas para una audiencia local. Parece que factores tales como la autenticidad, las protagonistas femeninas y una narración que da tiempo y espacio a los personajes para desarrollarse, han conseguido alzarse con la fórmula del éxito.

Mercedes de Luis Andrés es periodista, experta en el sector audiovisual nórdico y autora del libro Lars von Trier y el Dogma 95, un viaje iniciático por la cultura danesa

Corea

En la cresta de la *hallyu* audiovisual

Oh Jihoon

HOY más que nunca resuena en todo el mundo la denominada *hallyu* (ola coreana), un neologismo que hace referencia al creciente éxito de la industria audiovisual del país asiático en todo el planeta. Cine, series televisivas y música han ido de la mano en los últimos años hasta obtener una popularidad, una audiencia y unos resultados sin precedentes en 2020, en concordancia con su competitividad en el mercado mundial. Producciones como *Parásitos* o *El juego del calamar* son buena prueba de ese éxito, apoyado en gran medida al desarrollo de la industria y la tecnología más puntera.

Las cifras hablan por sí solas. En los últimos cinco años, de 2016 a 2020, la ratio de aumento de exportación de contenidos audiovisuales coreanos ha sido del 15,9% de promedio anual, frente al 0,9% del resto de la industria; es decir, un porcentaje 17 veces mayor. Y a pesar de la irrupción de la pandemia de la covid en 2020, la exportaciones de contenidos culturales alcanzaron 10.800 millones de dólares. Esta creciente demanda mundial de contenidos audiovisuales procedentes del país asiático ha fomentado además la inversión, tanto interna como externa, lo que permite producir contenidos de mayor calidad.

Ejemplos de este éxito son películas como *Parásitos*, dirigida por Bong Joon-ho y gran triunfadora de los Oscar en 2020 al lograr cuatro estatuillas en las categorías de mejor película, dirección, guion original y película internacional. A ella se suman series televisivas como *Hellbound*, *Crash Landing on You*, *Taewon Class*, *Kingdom* y, por supuesto, *El juego del calamar*, el fenómeno televisivo del año seguido en 111 millones de

hogares en todo el mundo, y que a mediados de octubre pasado ocupaba el primer puesto de las series más vistas en 83 países.

Pero en Corea cine y televisión no suelen ir de la mano a la hora de cosechar este éxito. Cada uno de los dos medios tiene su normativa, departamento y presupuesto independiente. En el caso de la televisión hay una ley y un fondo específico, además de Korea Communications Commission, mientras que en la gran pantalla existe la Ley de fomento del cine, Korean Film Council y el Fondo de Desarrollo Cinematográfico. Es decir, tanto la norma como el dinero en estos dos sectores se rigen por separado.

El cine comercial se apoya en el Fondo de Desarrollo Cinematográfico, mientras el independiente lo hace a través de subvenciones que van directamente al coste de producción. Korean Film Council se encarga de implementar los proyectos a través del Fondo de Desarrollo Cinematográfico, a fin de fortalecer las bases para el crecimiento sostenible del número de películas coreanas, crear un entorno para el desarrollo equilibrado de la industria y difundir el valor de la cultura cinematográfica. En 2021, el KOFIC ha invertido cerca de 80 millones de euros para dichos objetivos.

Claves del éxito

Aunque los vínculos entre el cine y la televisión en Corea no sean muy estrechos, el triunfo arrollador de sus producciones es indudable y se podría explicar en tres claves. Por una parte, en una política gubernamental de claro apoyo a la cultura, pero sin intervencionismo. De esta forma, para el desarrollo de la industria de contenidos, el Gobierno coreano expande de manera constante la financiación, la implementación de expertos en el sector de contenidos y la creación de las infraestructuras necesarias para mejorar las condiciones de creación y producción. Un aspecto fundamental en este apartado es respetar al máximo la autonomía de la cultura, ofreciendo más recursos en los campos en los que los sectores privados no llegan o en base a la demanda real de la industria.

En segundo lugar destaca la apuesta por la producción de contenidos universales y originales. Es el caso de la serie televisiva *Hometown Cha Cha Cha* o de las películas *Minari* o *Parásitos*. Todas tienen como denominador común la universalidad de su mensaje a través de historias con las que cualquier espectador del mundo puede empatizar. De esta manera, los contenidos de cine y televisión coreanos superan las barreras del idioma y de la cultura añadiendo, eso sí, la sensibilidad local y la interpretación creativa.

A estas dos circunstancias se añade el espectacular crecimiento del consumo digital de contenidos culturales, acelerado por la expansión del Covid-19. Según una investigación de Korean Foundation for International Cultural Exchange (KOFICE), de 2016 a 2020 la principal vía de acceso a contenido culturales en Corea tales como series, películas, música o animación fue *online*.

Adiós a las barreras

En un momento como el actual, en el que debido a la pandemia la producción cinematográfica se ha parado prácticamente en Corea, los contenidos originales del servicio OTT –consistente en la transmisión de audio, vídeo y otros contenidos a través de internet sin la implicación de los operadores tradicionales en el control o la distribución del contenido– han aumentado considerablemente. Las barreras entre la gran y la pequeña pantalla han ido desapareciendo, y reconocidos cineastas han tomado las riendas de series televisivas de gran éxito. Así ha ocurrido con *El juego del calamar*, del director de cine Hwang Dong-Hyuk; el cineasta Yeon Sang-ho, famoso por su película *Tren a Busan*, que ha dirigido la serie *Hellbound* para Netflix; sin olvidar a Kim Sung-hoom y la serie *Kingdom*.

Esta ambiciosa apuesta de Corea por lo audiovisual se ha extendido también al mundo del *webtoon* (colección inmensa de cómics de todos los géneros), inspirado y basado en numerosas ocasiones en series y películas y al que se suman también los videojuegos y juegos *online*. Incluso se ha conseguido crear un género de ficción que abarca *webtoons*, cine, series y juegos *online* y cuyo mejor ejemplo es la producción televisiva *Hellbound*. También destaca la película *Ground Zero*, producida por Pubg Entertainment, que está basada en el juego *online* coreano *Battle Ground*.

Oh Jihoon es director del Centro Cultural Coreano en Madrid e impulsor del festival de cine coreano independiente de la capital

México

Historia de un alejamiento

Adela Mac Swiney González

MÉXICO conoció el cine en agosto de 1896, unos meses después de que los hermanos Louis y Auguste Lumière presentaran su nuevo invento al mundo. El primer espectador mexicano fue el presidente Porfirio Díaz, quien, con un grupo selecto de invitados, recibió a Gabriel Veyre, enviado de los franceses, la noche del 6 de agosto de 1896 en el Castillo de Chapultepec de la Ciudad de México. Díez días después se celebró la primera proyección pública, con gran éxito.

Medio siglo después, el 19 de agosto de 1946, se realizó la primera transmisión televisiva en blanco y negro en el país y, años después, el 21 de enero de 1963 marcó un antes y un después en la cultura y el mundo, al transmitirse por primera vez en la historia un programa de televisión en color, gracias al mexicano Guillermo González Camarena, quien desarrolló la coloración de la pantalla a través de un sistema tricromático secuencial de campos.

La potencia de la cinematografía mexicana es mundialmente conocida mientras que la televisión es uno de los medios de comunicación más importantes del país, pero a diferencia de otras naciones del mundo, el vínculo entre ambos medios audiovisuales es prácticamente nulo y algunos especialistas en la materia definen esta relación como "ingrata" o "mezquina" incluso.

La relación histórica entre el cine y la televisión en México es pobrísima y a diferencia de otros países de Europa como España o Francia, no hay una ley que obligue a las cadenas de televisión a dar un impuesto o una aportación al cine, algo que han peleado durante años cineastas y

representantes de la industria en el país. En la actualidad está a punto de aprobarse una nueva Ley de Cine, pero tampoco está incluido ese apartado y, más bien, el nuevo enfoque va dirigido a las diversas plataformas que ahora existen, como Netflix, HBO y Amazon Prime, entre otras.

Aunque se han dado discusiones internas y, dentro de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC), no ha habido un debate público al respecto, uno de los escollos para poder tenerlo es que en México el cine está regulado por la Ley Federal de Cinematografía, mientras que la televisión lo está por la Ley Federal de Radio y Televisión, dos legislaciones diferentes que, a lo largo de los años, no han logrado acuerdos para establecer el vínculo entre los dos medios audiovisuales y, de hecho, ha sido difícil incluso abrir ese diálogo.

A esto se suma el hecho de que en México la televisión privada es la predominante, y se ha constituido como un monopolio –en todo caso un duopolio–, una televisión que siempre estuvo en contubernio con el poder y hasta la fecha eso no ha cambiado. Tras 70 años mantiene ese dominio, y cualquier intento de hacer una

apuesta y de legislar para que participen en la producción cinematográfica fracasada.

Aunque representantes de la industria consideran que actualmente hay un escenario propicio para poder crear una ley para que la televisión invierta en las producciones cinematográficas, la obstrucción de legisladores cercanos a las cadenas de televisión no permite el cambio, lo que resulta lamentable, porque permitiría incentivar una producción nacional importante.

A pesar de esta falta de legislación y de una relación tan poco cuidada, es importante mencionar que el Grupo Televisa se involucró en alguna medida con la producción cinematográfica con su filial Televisa Cine, que estuvo dividida en dos ramos: Videocine Producción y Videocine Distribución. En 1999 hubo una fusión para crear una única compañía, Videocine, que ha participado, según información de la empresa, en más de 400 filmes nacionales y en la actualidad tiene cerca del 8% de participación del mercado de distribución.

De hecho, una buena parte del llamado 'cine de oro' de México es propiedad de Televisa y lo exhibe en sus canales de televisión, mientras que otra parte la tiene Clarovideo, compañía de Carlos Slim, aunque su exhibición es en formato de plataforma. Sin embargo, buena parte de ese acervo lo tienen ambas compañías porque, en su momento, los grandes productores de la época de oro del cine mexicano fueron vendiendo, en época de vacas flacas, lotes de películas por cinco, diez o quince años, y luego iban renovando los contratos hasta tener los derechos a perpetuidad.

Con respecto a la televisión pública, el Canal 22 tuvo una experiencia muy interesante entre 2012 y 2013 al hacer, junto al Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) tres convocatorias para hacer películas para televisión, en paralelo al éxito de las series en el mundo, aunque esto todavía no tenía una eclosión en México o América Latina. Se trataba de un concurso para hacer una película en forma, en todos los sentidos, con lenguaje cinematográfico y largometrajes, aunque con condiciones de producción más limitadas porque eran para la pequeña pantalla, pero se hicieron unas nueve, aunque solo una se exhibió en festivales y salas de cine: *Chalán*, dirigida por Jorge Michel Grau.

Otro tema interesante es que muchos de los grandes cineastas de México se han formado en la televisión, en la publicidad, como por ejemplo el laureado Alejandro González Iñárritu, director de *Amores perros*, *Babel*, *21 gramos* y *Birdman*, entre otras, y también es de destacar que a finales de los 80, Televisa hizo una serie de televisión de terror que se volvió una escuela de cineastas llamada *La hora marcada*, con episodios individuales, escritos y dirigidos por alguien distinto cada vez, y desde el principio apostaron por quienes hacían cine, una generación en la que se encuentra el actual director de la Cineteca Nacional de México, Alejandro Pelayo, y de la que también salieron Alfonso Cuarón o Guillermo del Toro.

Esta generación hizo muchos episodios de *La hora marcada* de diversas maneras, y por ejemplo Guillermo del Toro, que se había especializado en hacer efectos de maquillaje de terror, incursionó de esta forma en la serie, con un maquillaje que tenía la misma calidad que en Hollywood, mientras que Alfonso Cuarón realizó la fotografía en ese proyecto.

Adela Mac Swiney es periodista y colaboradora en distintos medios, entre ellos el portal Ibercine.com

Argentina

Una relación escasa, difícil y poco fructífera

DADA la globalización del mercado audiovisual en los últimos 10 años, proceso especialmente acelerado por la irrupción de las plataformas de *streaming*, se ha generalizado la demanda de un estándar de producción que los consumidores toman hoy como un referente básico de calidad, fenómeno especialmente notorio en la ficción en su formato de series. Esto ha hecho que en países como Argentina resulte inviable para la televisión en abierto financiar producciones de ese coste, dada su área de cobertura estrictamente local.

Por otra parte, la inversión publicitaria, centrada hasta hace poco en la televisión en abierto, ha ido migrando paulatinamente hacia las redes sociales, dificultando así su capacidad para invertir en nuevas producciones. Este movimiento combinado de elevación de los estándares de producción requeridos y pérdida de *share* de la masa publicitaria ha llevado a la televisión en abierto a concentrar su producción casi exclusivamente en programas de menor presupuesto (noticieros, espacios en directo, panelistas, entretenimientos, periodísticos, etc.) abandonando casi por completo la producción de ficción, ante la ausencia de un marco regulatorio "en aplicación" que condicione sus decisiones.

Decimos "marco regulatorio en aplicación" ya que, si bien en Argentina existe un marco regulatorio y se encuentra vigente (Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual -Ley 26.522/09) a pesar de su parcial desarticulación en 2015, aquellos relacionados específicamente a la obligatoriedad de pre adquisición de largometrajes nacionales (art. 67) permanecen vigentes y no se cumplen ni se conoce la existencia de sanciones por su incumplimiento.

Respecto de la inversión de las cadenas de televisión en la producción de películas, solo lo hacen las más

importantes, y son una o dos al año. Las pocas inversiones en producción cinematográfica que hacen los canales de televisión se basan en aportes en segundos de publicidad para su lanzamiento a cambio de sus derechos de antena o emisión. Las cadenas no están invirtiendo recursos propios para la producción de cine nacional cómo sí sucede en España, por ejemplo.

En este contexto, parece que la regulación de producción de los contenidos de las plataformas sería de los pocos caminos posibles para asegurar la oferta de contenido de ficción local a las audiencias nacionales.

Es importante remarcar que, desde el punto de vista de la preservación y defensa de los derechos culturales, no es suficiente con fijar cuotas de inversión por parte de las plataformas, ya que si bien generan empleo para el sector audiovisual, lo que no es poco, su intervención en los guiones y las temáticas imprime un fuerte sesgo al contenido de la producción, lo que es contrario al principio de defensa cultural del Pacto de San José de Costa Rica, fundamento jurídico de toda política de protección cultural.

Uno de los objetivos que se viene discutiendo dentro del sector cinematográfico es que las plataformas tributen para financiar el Fondo de Fomento al cine, situación que aún no ha tenido resultados concretos dentro de los ámbitos gubernamentales

Cabe destacar que el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) tiene una señal propia (CINEAR), exclusiva de cine argentino, pero la misma incorpora los títulos como contraprestación por las ayudas otorgadas, sin que esto implique un pago por derechos de exhibición, aunque sí abona a las sociedades de gestión que representa a los guionistas, directores y actores.

Desde Argentina podemos advertir la construcción de una identidad cultural iberoamericana nueva en los proyectos de coproducción que participan año a año en el Programa Ibermedia, en el que se puede observar la diversidad, pero al mismo tiempo la unidad. Tanto en las historias, el punto de vista o las miradas sobre el mundo.

También existe un no tan nuevo mercado iberoamericano, formado gracias a señales específicas en Estados Unidos para consumo netamente latino (HBO Latino, Somos TV y Cine Latino, entre otras), las mismas segmentan la producción en este sentido,

pero al mismo tiempo acercan nuestro cine al vasto público estadounidense.

La producción iberoamericana tiene una identidad propia basada en sus temáticas, los comportamientos de sus personajes, la idiosincrasia de las resoluciones de los conflictos dentro de un guion, las miradas propias sobre lo que

“Desde Argentina advertimos la construcción de una identidad iberoamericana nueva”

implican los vínculos amorosos, familiares, sociales y el mundo. Asimismo, profundiza sobre temáticas específicas como la interrelación con los pueblos originarios, los conflictos sociales, las diversidades y las conquistas de derechos. Esto aporta una identidad propia que aspiramos a preservar, desarrollar y promover.

Por todo ello, los acuerdos de coproducción entre países iberoamericanos son parte importante de la promoción de esta identidad cultural que esperamos fortalecer y multiplicar.

Comisión Directiva de la Academia de Cine de Argentina



Rodaje de *El olvido que seremos*, de Fernando Trueba.



Colombia

Un matrimonio de conveniencia ¿con porvenir?

Sergio Cabrera

LAS características de la industria cinematográfica en Colombia hacen que los directores de cine, con más frecuencia de la deseada, trabajemos en proyectos de televisión para equilibrar nuestras finanzas. Hacer películas es un privilegio que está al alcance de pocos directores en nuestro país, pues ni el mercado interno ni la competencia externa lo permiten, y participar en los proyectos de televisión –que cada día más es un buen sucedáneo del cine– es un destino obligado de los cineastas mientras logramos políticas públicas que permitan la ampliación de la producción.

Los cineastas solemos pensar que la televisión tiene una deuda histórica con el cine, y la realidad muestra que quienes mejor podrían saldarla en nuestros países son los empresarios de la industria televisiva. Sin embargo, en Colombia los dos grandes canales privados que cuentan con los recursos, la trayectoria y los equipos humanos y técnicos para hacer cine de alta calidad se resisten a entrar a las producciones cinematográficas con firmeza, claridad y recursos.

Esos dos canales –Caracol y RCN– han hecho sus esfuerzos en base a la Ley de Cine, que estableció estímulos tributarios para beneficiar a los empresarios interesados en apoyar proyectos audiovisuales desde el año 2003. Pero el eje de su negocio sigue siendo el mercado interno de la televisión y ahora la oferta de servicios de producción a las plataformas digitales, dejando de lado el cine.

Resulta evidente la falta de estímulos adicionales en Colombia para que los empresarios de la televisión privada se decidan a incursionar con mayor potencia en la

industria cinematográfica colombiana, en vez de quedarse reducidos a simple proveedores de servicios de producción para las plataformas digitales, ante las cuales no existe ninguna protección nacional.

De otra parte, el canal público RTVC, que podría equipararse con TVE y que debería ser un apoyo fundamental a la producción cinematográfica nacional, no produce ni coproduce cine. Realiza sus propios contenidos, pero en el área de cine se limita a comprar y programar las películas nacionales que han terminado su vida comercial, al igual que los otros cuatro canales regionales.

En resumen, los dos canales privados son los únicos que apoyan producciones cinematográficas a cambio de derechos de antena y un porcentaje de taquilla, y su participación como coproductores en general se limita a aportar servicios técnicos y publicidad. Las empresas que producen cine tienen un descuento tributario del 125% sobre el valor invertido, de manera que a los canales se les facilita pagarse la pauta publicitaria en sus propios canales sin inversión monetaria.

Desde el 2003, cuando entró en vigor la Ley de Cine, la industria cinematográfica colombiana entró en una nueva etapa. En

2019 se produjeron 62 largometrajes, un récord para el país. Sin embargo, a pesar de este crecimiento los espectadores de producciones nacionales apenas registraron el 3.4%. De un total de 73 millones de espectadores, tan solo 2,4 millones vieron producciones nacionales. Esa distancia indica que al público sí le atrae el cine, pero que por algún motivo no le gustan las producciones nacionales. Una de las principales razones para ese desfase es la falta de recursos para pagar los altos costos de promoción, especialmente los de la publicidad en televisión. Por supuesto, es difícil para el cine colombiano competir con la gran industria norteamericana o europea, pero sin duda algo le falta para haber perdido su mercado natural.

Y entre las cosas que le hacen falta al cine colombiano para recuperar su público hay un ingrediente importante: capital de riesgo en todas las instancias, desde las historias hasta la promoción. Nos faltan inversionistas dispuestos a recuperar el mercado local y competir por cuotas del mercado global y aprovechar el mayor conocimiento de su territorio y el enorme talento que existe en capacidad de crear proyectos que, tanto en televisión como en cine, en el pasado han hecho historia. Así ocurre en España, Gran Bretaña, Francia y en tantos países donde el Estado y sus empresarios creen en su cultura y en la importancia del cine, y por eso lo protegen.

Sin embargo, los dos canales privados de televisión colombianos, que serían los socios indicados para invertir en riesgo, solo han hecho esfuerzos limitados en el cine, privilegiando su control del mercado local de la televisión. Se resisten a incursionar en este campo. En el proceso de proveer servicios a las plataformas, los canales se han dado cuenta de que algunas producciones, que por su naturaleza y la estrechez del mercado interno tenían alto riesgo de fracasar comercialmente, logran ser exitosas al sumarse a la competencia en el mercado internacional, y eso las ha alejado aún más de la inversión en cine. El grupo económico al que pertenece Caracol se interesa en la infraestructura de exhibición, -es el propietario de Cine Colombia, la mayor empresa de distribución cinematográfica del país- y eventualmente también participa en producciones, pero como algo marginal y no central. RCN hace lo propio, pero ni siquiera se interesa en el negocio de la distribución.

A diferencia de España y de otros países europeos, en Colombia no existe una ley que exija a los canales de televisión dedicar recursos para la producción cinematográfica. Caracol en algunas ocasiones ha aportado recursos adicionales a su pauta publicitaria (ha participado en cuatro de mis películas) y de la mano de Dago Producciones ha sido coproductor en algunos proyectos, incluso en algunos importantes como es el caso de *El olvido que seremos*, pero estos han sido excepcionales.

Tampoco el Estado colombiano ha tenido mayor interés en promover la industria cinematográfica, y básicamente ha sido la presión de los cineastas y de quienes saben de la relevancia del cine en la formación de cultura la que ha llevado al Estado a aprobar normas que establecen un mínimo apoyo.

En países donde el consumidor tiene bolsillos estrechos, pagar una suscripción digital de 14 dólares que le permite ver todos los contenidos que desee con su familia en un mes, o pagar ese mismo valor para que una sola persona vea, por solo una vez, una película, no le deja alternativa. Por este camino, el cine nacional se acabaría y la producción de contenidos nacionales quedaría sujeta a las voluntades de las plataformas extranjeras que determinarían el 100% de los contenidos audiovisuales porque, dicho sea de paso, los canales nacionales también están condenados a muerte por las plataformas digitales.

Los productores de cine y los canales de televisión colombianos tienen que darse cuenta de la gravedad de esa amenaza y de que hay que unir fuerzas contra un enemigo común. De hecho, ya se han desarrollado algunos vínculos, pero falta mucho por recorrer para dar un gran salto adelante y, aunque por ahora es solo un sueño, la verdadera esperanza está en que en el futuro exista un matrimonio entre los dos sectores audiovisuales.

Sergio Cabrera es director de cine, guionista y productor

Un hombre *honesto*

INTELIGENTE. Generoso. Perseverante. Combativo. Testarudo. Comprometido. Idealista. Carismático. Optimista. Inquieto. Incansable. Leal. Son algunos de los calificativos utilizados en estas páginas por familiares, amigos y compañeros para definir la personalidad de Juan Antonio Bardem, del que este año conmemoramos el centenario de su nacimiento. Pero si hay una palabra que se repite para retratarle es honesto. Una honestidad de la que hizo gala a lo largo de toda su trayectoria vital, tanto como cineasta como en sus ideales políticos, con un carné de militante comunista -“de la facción incombustible”, dice con humor su hija María- que llevó con orgullo hasta el final de sus días, aunque eso le impidiera en ocasiones recibir el reconocimiento público que merecía.

“El cine será testimonio o no será nada”. Una frase para la historia de nuestra cinematografía con la que el director y guionista hizo toda una declaración de principios sobre lo que debía ser y significar la labor tras la cámara. Fue defensor de un cine comprometido, entendido como herramienta útil para la crítica social y la denuncia de la injusticia, a pesar de la censura con la que le tocó pelear. Unas convicciones férreas que plasmó en obras maestras como *Nunca pasa nada*, *Muerte de un ciclista* o *Calle Mayor*, convertidas con el tiempo en un legado moral y ético para las siguientes generaciones.

Bardem recoge el testigo del año Berlanga celebrado en 2021 y junto a Buñuel constituyen las tres ‘bes’ del cine español. Un trío de maestros con trayectorias y personalidades distintas, pero unidos por su amor al cine y la extraordinaria calidad de sus películas.



J. r. catalán

ILUSTRACIÓN DE JOSÉ RAMÓN CATALÁN, CEDIDA POR CORTESÍA DE 'EL CORREO'.

¿Para qué sirve un film?

JUAN ANTONIO
BARDEM

¿PARA qué sirve un film? En las actuales condiciones de la producción cinematográfica, se aspira sobre todo a proporcionar una diversión momentánea al mayor número posible de espectadores. Diversión en el más auténtico sentido de la palabra, en su verdadero sentido de sacar de sí mismo al espectador del espectáculo de su propia contemplación y lanzarlo hacia un mundo diferente, reproducido en términos de luz, de imágenes y de sonidos.

Este trasladar al espectador desde un mundo -el suyo- hacia un mundo extraño, esta enajenación, es importante. No solo en cuanto a la «manera» de realizar esta enajenación, sino también en lo que concierne al horizonte «hacia el cual» se realiza. Las maneras del cine están ya suficientemente elaboradas. Existen suficientes maestros de gramática, asombrosos calígrafos, maravillosos artesanos de la forma cinematográfica. El otro problema ya es más delicado. ¿Hacia dónde dirigir la atención del espectador?

En principio, está permitido orientar este ojo universal del público hacia todas las direcciones posibles. Pero, entre todas estas, ¿cuál será la mejor? Entonces es cuando se produce, cuando ciertas personas producen un cambio ligero en apariencia, un escamoteo sutil, un juego de manos rápido casi perfecto. La noción de «lo mejor» es sustituida por la noción de «lo más rentable». ¿Y cuál es la dirección más rentable? Hay muchas soluciones, el enigma está resuelto, el horizonte

se aclara. Será suficiente mostrar al espectador el mejor de los mundos, mostrarle un mundo ya suficientemente esterilizado de todo problema.

Entonces se dice: el espectador tiene ya bastantes preocupaciones para mostrarle nuevos problemas... Se dice: la gente lo que quiere es pasar un momento agradable... Con esto es suficiente. Se dice: es necesario olvidar, el espectador busca el olvido...

En resumidas cuentas, nada que pueda alterar una buena digestión. Nada que haga fruncir las cejas. Lo mejor será provocar una excitación, hasta los límites de lo agradable, mostrando mundos fabulosos, acciones fulgurantes, artificiales paraísos de ensueño. Y, naturalmente, la violencia y la sexualidad, hasta las fronteras de lo permitido. Además, hacer reír y hacer llorar. Sobre todo reír. Y esto no es fácil.

El mejor cine de humor, lo sabemos todos, siempre ha utilizado las contradicciones de la pura realidad -pasando de la anécdota a la categoría- para producir la risa o la sonrisa. El subcine de humor, el cine seudopoético o hipercómico, falsea, tergiversa, retoca inicialmente y radicalmente la realidad auténtica, adaptándola a su propia conveniencia. Es fácil entonces conseguir lo cómico cuando lo inverosímil se presenta como real. Pero esta fantasía que se inicia a partir de la realidad intencionadamente falseada es muy nefasta.

Las diferentes crisis de contenido por las que atraviesan todas las cinematografías podrían tener su origen en esta sustitución de «lo mejor» por «lo más rentable». Rectificar, pues, la mirada del espectador hacia la dirección mejor, me parece una tarea importante y seria. Esta dirección debe consistir, ante todo, en una vuelta a la realidad, al realismo en el contenido del cine.

Mostrar en términos de luz, de imágenes y de sonidos la realidad de nuestro contorno, aquí y hoy. Ser testimonio del momento humano. Pues, a mi parecer, el cine será ante todo testimonio o no será nada.

Este artículo fue publicado en 1956 por la revista 'L'Express' y se acabó convirtiendo en su declaración de principios. La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes recoge el artículo en su web

Juan Francisco Cerón

¿Hay algún productor en la sala?

CUANDO pienso en Juan Antonio Bardem me vienen a la mente dos momentos de su vida muy alejados en el tiempo y muy distintos entre sí. El primero ocurrió en 1955 y, aunque yo aún no había nacido, puedo recordarlo gracias a los testimonios de aquella época. El cineasta estaba a punto de cumplir 33 años cuando, tras obtener el Premio de la Crítica Internacional en Cannes por *Muerte de un ciclista*, se presentó en Salamanca con su película bajo el brazo para participar en las Conversaciones Cinematográficas Nacionales que él mismo había contribuido a organizar y que tan combativas fueron contra el cine de entonces. La proyección fue un éxito y las palabras que dijo en aquel encuentro, asumidas por los participantes, estaban destinadas a pasar de generación en generación de críticos, historiadores y cineastas: "el cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, estéticamente nulo, intelectualmente ínfimo e industrialmente raquítico". Era joven, estaba en la plenitud de su carrera, era escuchado y, se decía, el futuro del cine español pasaba por él.

El otro momento se sitúa en 2002. Lo vi por televisión y ocurrió en la gala de los Goya, donde se le entregó el premio de honor por toda su carrera. Cercano ya a la muerte y tras hacer los agradecimientos, se dirigió al auditorio y preguntó: "¿hay algún productor en la sala?". Para, acto seguido, desgarnar lo que sería una especie de anuncio por palabras reclamando un empleo. El homenajeado hizo todo ello con elegancia y humor, pero me provocó una gran tristeza porque esas palabras evidenciaban la amarga constatación de que, desde hacía demasiado tiempo, era un director que no podía hacer cine. Se podrá argumentar que en ese momento rondaba los 80 años, sí, pero otros cineastas han hecho carreras tanto o más longevas y, en todo caso, el problema venía de muy atrás. La realidad es que en sus últimos 24 años de vida solo pudo filmar un largometraje en España (*Resultado final*) al que apenas habría que sumar una



Juan Antonio Bardem recogiendo el Goya de Honor. FOTO: PIPO FERNÁNDEZ.

película en Bulgaria (*La advertencia*) y dos series para televisión (*Lorca, muerte de un poeta* y *El joven Picasso*).

Se cerraba así, de puntillas, la carrera de un cineasta nacido en Madrid en el seno de una familia de actores (los Bardem-Muñoz Sampedro), que fue adolescente en la Guerra Civil, que cursó sus estudios universitarios en plena posguerra y que triunfó en los años cincuenta dentro y fuera de España. Su vocación, temprana, la logró encauzar al formar parte de la primera promoción del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), el cual resultaría decisivo en su trayectoria, a pesar de sus muchas carencias, ya que le permitió conocer a los compañeros con los que habría de iniciar su carrera profesional en 1951. Me refiero a los fundadores de Altamira, la modesta empresa que produjo su primera película, *Esa pareja feliz*, y a Luis García Berlanga, con quien la codirigiría. La colaboración entre ambos fue corta pero muy trascendente, porque incluyó la escritura del guion de *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, la cual iban también a codirigir aunque, por ciertas desavenencias con la productora, Bardem quedó finalmente excluido del proyecto. Aun así, el éxito de la película en Cannes y su buena acogida por parte del público catapultaron su carrera hasta llegar al momento feliz de mayo de 1955 en Salamanca.

Para aquel entonces había quedado definido lo esencial de su ideario cinematográfico, el cual siempre estuvo vinculado a su militancia política en el Partido Comunista de España (PCE), al que se unió en 1943, y que había ido desgranando en publicaciones como *La Hora*, *Índice* u *Objetivo*, revista impulsada por su partido y de cuyo consejo de redacción formaba parte. Sus películas habrían de ser realistas ("el cine será ante todo testimonio o no será nada", escribió en *L'Express* en 1956) y, de este modo, con *Muerte de un ciclista*, *Calle Mayor* y *La venganza*, trazó una suerte de trilogía que radiografiaba la sociedad española por completo: la primera ofrecía un implacable retrato de la alta burguesía urbana, la segunda desmenuzaba la estrecha mentalidad de la clase media provinciana mientras que la tercera se centraba en las duras condiciones laborales de los jornaleros del campo. Todas ellas tuvieron que lidiar con las restricciones de la censura gubernamental pero, con diferencia, la peor parada fue *La venganza*, la cual -una vez superadas todas las trabas de la administración (que no fueron pocas)- tuvo que perder casi una hora de metraje por imposición de la distribuidora Metro Goldwyn Mayer, que no consideraba comercialmente atractiva su duración. La película llegó a ser candidata en 1958 al Oscar a la Mejor Película de Habla no Inglesa, la primera en la historia del cine español, pero el precio fue desorbitado.

Asomaba aquí uno de los problemas a los que el director tuvo que hacer frente a lo largo de toda su carrera: la dificultad de conciliar su voluntad testimonial con la realización de películas apegadas a su condición de espectáculo y que resultasen atractivas para un público mayoritario. Este era uno de los aspectos que diferenciaba su idea del cine de las propuestas neorrealistas, tan sugestivas para algunos cineastas y críticos españoles en ese momento, aunque compartiese el aliento ético que las animaba. Ello le llevaría a participar en proyectos ambiciosos que, a menudo, canalizaría bajo la fórmula de coproducciones internacionales (buscando, pues, un cine "bien nutrido" frente al "industrialmente raquítico" que había denunciado en Salamanca). Pero siendo así, embarcarse en uno de esos grandes proyectos, como lo fue *Sonatas*, en coproducción con México, conllevaría sus servidumbres: tuvo que adaptar unos textos de Valle-Inclán poco afines con su personalidad artística con la promesa de poder filmar después *Tirano Banderas*, que le interesaba mucho más por obvias razones políticas. La concesión hubiera podido ser razonable, pero lo cierto es que esa

segunda coproducción nunca llegaría. En el reparto de *Sonatas* figuraban Fernando Rey, Aurora Bautista, María Félix o Paco Rabal, como en otros títulos veríamos desfilar a algunos de los intérpretes más destacados del momento componiendo repartos de un atractivo evidente: Fernán-Gómez, Carmen Sevilla, Jorge Mistral, José Suárez, Lucía Bosé, Sara Montiel, Pepa Flores o Melina Mercouri. Este difícil equilibrio entre testimonio y espectáculo, junto a los agotadores forcejeos con la censura, le hicieron entrar en una larga etapa de desorientación creativa que se prolongaría durante algo más de una década, no sin antes dirigir en 1963 el que hoy en día es considerado uno de sus mejores títulos, *Nunca pasa nada*. Esta película, además de constituir una nueva e interesantísima aproximación a la vida provinciana, demostró su capacidad de adaptación a los cambios tecnológicos en el cine, sirviéndose del formato panorámico para construir una película hecha de bellos y largos planos secuencia.

El fin de la dictadura le permitiría volver a sus temas más queridos y, además, abordándolos de un modo más directo. Filma entonces *El puente* y *Siete días de enero*. La primera es una de sus escasas incursiones en el terreno del humor, la cual supuso una inteligente reinterpretación del tipo que había encarnado de modo reiterado Alfredo Landa en la comedia del tardofranquismo: partía así de un actor y un género populares para hablar de la realidad inmediata de un obrero cualquiera en la España de su tiempo. La segunda representa un homenaje emocionado a los abogados laboristas asesinados en el despacho de Comisiones Obreras de la calle Atocha. Se trata de una película clave de la Transición, muy expresiva de la contribución del PCE a este decisivo proceso histórico. A partir de ahí, viene una larga y poco productiva etapa, la cual ya hemos glosado.

Hecho este repaso por su trayectoria, me gustaría terminar recordando la convicción que tenía Bardem de que el cine es parte esencial de la identidad nacional. Así lo proclamó en diversas ocasiones, denunciando la amenaza que suponía la incontestable hegemonía mundial de Hollywood. En consecuencia, evitó en la medida de lo posible trabajar en el extranjero (a pesar de todas las dificultades que tuvo que sortear en el interior) y se ocupó mayoritariamente de asuntos de la realidad social o histórica propia. Es más, buena parte de su filmografía ofrece una personal reinterpretación de la cultura española a través del cine. Así, *Esa pareja feliz* y *Felices Pascuas* trasladan elementos del sainete a la pantalla; *Calle Mayor* se inspira en Arniches pero también asume la herencia de la novela decimonónica sobre la provincia; en *La venganza* se adivina a Cervantes... Resulta muy sugestivo imaginar qué diría hoy ante el avance avasallador de la globalización y cuál sería su respuesta como creador.

Para concluir, podemos decir que Bardem nos ha dejado el legado ético de una coherencia ejemplar entre sus ideas y su obra, unas muy interesantes reflexiones sobre el cine desgranadas en múltiples escritos y entrevistas, y, al menos, tres películas clave de la historia del cine español: *Muerte de un ciclista*, *Calle Mayor* y *Nunca pasa nada* (junto a otros títulos también muy recomendables como *Esa pareja feliz*, *Cómicos*, *Los inocentes* o *Siete días de enero*). Siendo así, y volviendo al principio de este texto, cabe reflexionar sobre las carencias del medio cultural en el que le tocó desenvolverse para que, aquel día del año 2002 y ante toda la profesión reunida, tuviese que preguntar: "¿hay algún productor en la sala?".

Juan Francisco Cerón es Profesor titular de la Universidad de Murcia
y autor de *El cine de Juan Antonio Bardem*



LA VOZ DE LA CONCIENCIA DE UNA ESPAÑA AMARGA

*La importancia de la obra de Juan Antonio Bardem
a partir de sus cinco mejores películas*

JAVIER OCAÑA

AHORA que, salvo con Pedro Almodóvar, tanto le cuesta al cine español acudir a los grandes certámenes internacionales y competir por los premios, recordar unos cuantos datos sobre la carrera de Juan Antonio Bardem directamente abruma. Con *Cómicos* (1954), su tercera película, acudió al Festival de Cannes para participar en su sección oficial a concurso; repitió en el certamen francés con *Muerte de un ciclista* (1955), y se hizo con el premio de la Crítica Internacional; al año siguiente concursó en Venecia con *Calle Mayor* (1956), donde volvió a ganar el premio de la FIPRESCI; con *La venganza* (1958) fue candidato al Oscar a la Mejor Película de Habla no Inglesa y, una vez más, se hizo con el premio de la Crítica en el Festival de Cannes; y, finalmente, con *Nunca pasa nada* (1963) volvió al Lido de Venecia para luchar por el León de Oro.

A lo largo de una década, Bardem fue un cineasta mimado por los mejores festivales y alabado por los especialistas. Pero, aún más relevante que todo ello, fue un artista que legó un retrato veraz y emocionante, lúgubre e imponente, de la España de la época. De su sociedad en su conjunto y de una serie de seres humanos a la deriva, moralmente derruidos en un país gris, anclado en una rancia estructura social que el director madrileño radiografió con ferocidad, pero también con singular conmoción.

Cómo no iba a saber contar una historia ambientada en una compañía de teatro si lo había mamado desde niño. Hijo del actor Rafael Bardem y de la actriz Matilde Muñoz Sampedro, Juan Antonio cuenta en sus memorias que escribió el guion de *Cómicos* en apenas 15 días y que le asal-

taban las imágenes de los ensayos de sus padres y sus tías (las hermanas Muñoz Sampedro), los viajes en tren, los estrenos. Ese "tanto vales si tanto cobras", expuesto en una célebre primera secuencia con las distintas categorías del oficio interpretativo y sus sueldos en pesetas. La vanidad, la inseguridad, la dignidad. Y esperar, siempre esperar. Con unas imágenes casi violentas en su expresividad artística.

Calle Mayor es la historia de una broma. La más cruel de las bromas, perpetrada por unos señoritos de casino a una sencilla solterona de provincias. Los símbolos de la mujer en la ventana, siempre cerrada a cal y canto para ellas, y de la lluvia como complemento de la tristeza acompañan a una película maravillosa, pero de una extraordinaria dureza. Gente masacrando a la gente. Por aburrimiento, por soledad, porque lo imponen las leyes sociales y porque la mala leche española parece ir con nosotros. Impuesta desde arriba y aceptada desde abajo. La Calle Mayor de ahora, donde se presume, murmura, critica, acogota e insulta, sigue viva: son las redes sociales. Un paseo por la desolación y la ausencia de futuro.

Siete años después, Bardem compuso *Nunca pasa nada* y pocos la entendieron en su día. Se la tildó, de un modo denigrante, de *Calle*

Menor, como una discreta repetición con el piloto automático puesto. Craso error: es tan buena o más que *Calle Mayor*. Compartiendo subtextos, la película rodada en Aranda de Duero, en Burgos, pero con nombre ficticio, Medina del Zarzal, podría enmarcar cualquier gran localidad de España o pequeña ciudad de provincias, en la que la llegada de una vedette francesa de revista, enferma y que no puede seguir la gira con su compañía, revoluciona a hombres y mujeres: al médico que la trata, a su esposa, al profesor de francés, el único que *sabe* ha-

su relación, para sus estatus, que la tragedia del hombre común muerto en el accidente. En silencio, sin explicaciones, en contrapicado, con el cielo amenazando sus cabezas. Una España de burgueses ociosos, de enchufes universitarios, de tedio. Y, claro, como casi siempre en la carrera de Bardem: las prohibiciones censoras, las luchas con el poder de la dictadura. Y a pesar de todo, otra obra formidable. Como también lo es *La venganza*, la única del quinteto de películas no ambientada en su contemporaneidad sino en la II República, de nuevo, por imposiciones de la censura. Sin embargo, la idea de Bardem era insoslayable: la reconciliación nacional, objetivo del Partido Comunista en la clandestinidad, del que formaba parte el director, vista a través de la metáfora reconciliadora de una familia

“El director madrileño radiografió con ferocidad la rancia estructura social de España, pero también con singular conmoción”

blar con ella, a todo el pueblo, en el que nunca ocurre nada, del que no se puede escapar. Una película de una hondura y una emoción que aplasta, y que en los últimos años ha empezado a reivindicarse como la obra maestra que es.

Ya desde la primera escena, *Muerte de un ciclista* es un prodigio de precisión. El histórico plano del ser humano caído en el asfalto y la pareja de adúlteros de pie, valorando más el contratiempo para

de segadores. Una historia, por desgracia, aún vigente en muchos aspectos, especialmente en el de los conflictos laborales y los desmanes del poder.

Bardem, 100 años del hombre de familia de teatro que acabó por conformar una familia de cine. La herencia artística y testimonial, social y política, de un creador impercedero. La voz de la conciencia de una sociedad que se saludaba con un “buenas tardes” y una media sonrisa por su calle mayor, mientras, por detrás, vivía sus propias amarguras e insatisfacciones.

Javier Ocaña es crítico cinematográfico



Rodaje de *La corrupción de Chris Miller* (1972).
FOTO: ARCHIVO PERSONAL DE MARÍA BARDEM

El último de la lista

Juan Bardem

NO esperen la menor imparcialidad en este artículo. Más bien es una declaración de amor y admiración incondicional a mi padre, que el tiempo y mis canas han convertido en expresión de lo que soy. Imposible que pueda hacer algo diferente, porque son palabras que salen de lo más profundo de mí.

Algunos recuerdos puntuales sobre su vida profesional y política me servirán para no perderme. El más antiguo quizá me remonta a la mañana de un sábado en una sala de montaje, donde una señora bastante simpática y con fuerte acento francés revisaba una y otra vez una secuencia en un visor más pequeño que el actual móvil de mi hijo. Era Margarita Ochoa, la montadora de todas sus películas hasta su muerte. Supongo que estaban enfrascados con *Los inocentes* o *Nunca pasa nada*. Él siempre pensó que es en el montaje donde se hace de verdad una película. Debían ser los primeros años sesenta.

Fue muy divertido crecer con una persona tan inquieta y encantada de la vida como él. Nos llevaba muchísimo al cine, pero también al teatro y a ver partidos de fútbol. Recuerdo muy bien esas mañanas de domingo en las que bajábamos a la Ciudad Universitaria para seguir el encuentro de rugby de turno... o también al Hipódromo.

Era una fiesta. Y nos animaba a leer. Vivíamos rodeados de libros. Se resistió lo que pudo a tener una televisión. Batalla perdida. En casa tardó mucho en haber algún instrumento musical. Tiene gracia que tanto el piano como el otro esencial en nuestras vidas, el televisor, los conociéramos en casa de los abuelos Matilde y Rafael, sus padres, además de otros grandes inventos como la gaseosa La Casera y el parchís.

Pero sí había música. Mucha. Provenía de un pedazo de radio Zenith de aspecto impresionante desde donde se podía sintonizar cualquier emisora y, sobre todo, de un mueble tocadiscos al que le podías poner una pila de vinilos que iban cayendo dócilmente uno tras otro.

Algunos los recuerdo a la perfección. Casi todos tenían que ver con el cine. Los escuchábamos una y otra vez: 'West Side Story', 'A Hard Day's Night' o 'Hello Dolly', versión Frank Sinatra y Count Basie. Otros menos, como 'Criss Cross', de Thelonious Monk.

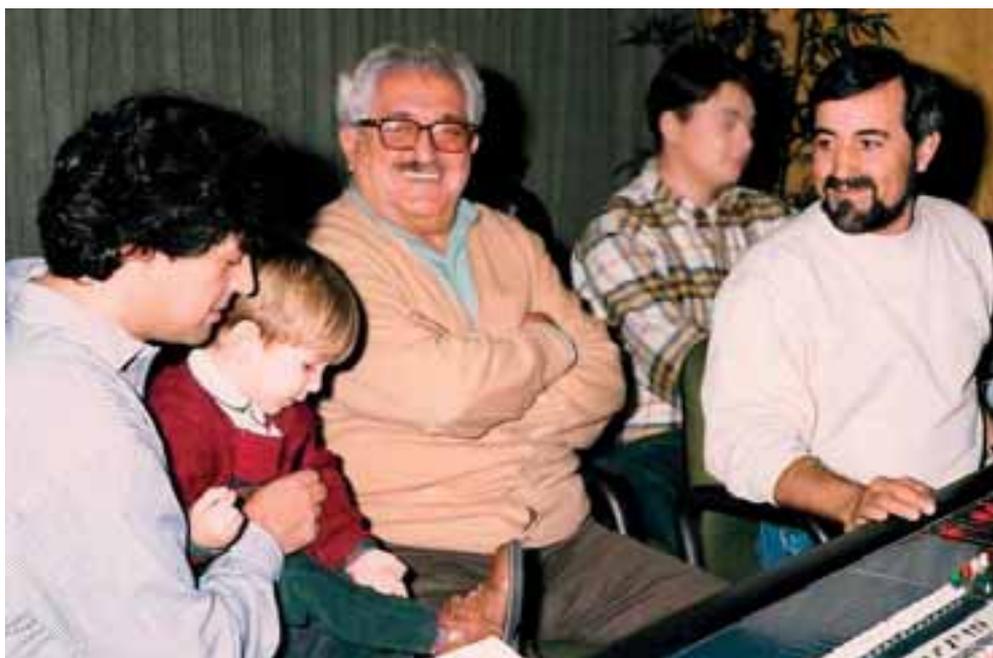
La música de jazz siempre le gustó. Vino conmigo al último concierto de Miles Davis en el Palacio de los Deportes de Madrid, en 1986. Para mí fue emocionante. A él ese personaje con traje psicodélico espacial y esa música tan eléctrica no estoy seguro de que le retrotrajese al 'Birth of the Cool' y a su época, pero no le disgustó. En casa estuvo también mucho tiempo el disco 'Bitches Brew', así que seguro que ya sabía en lo que se metía.

A diferencia de "su" montadora, nunca encontró a "su" músico. Isidro B. Maiztegui fue el que más veces repitió y lo hizo en su época más prolífica, participando en mayor o menor medida en seis de sus películas. Fue alguien entrañable y durante una época un miembro más de la familia. Un gran músico con el que mi padre hablaba de los clásicos, aunque nosotros no entendíamos nada. Siempre buscó completar sus películas con música original, y cuando pudo usó la música diegética como parte del relato.

Las coproducciones internacionales le permitieron trabajar con maestros extranjeros. Destaca Joseph Kosma, inmortal compositor de

Pepe Loeches con Juan Antonio Bardem, Juan Bardem y Guillermo Bardem. Detrás, Álvaro Mata mezclando la BSO *El joven Picasso*.

FOTO: ARCHIVO PERSONAL DE JUAN BARDEM



'Las hojas muertas', un standard que está entre los diez temas que cualquier músico de jazz debe saber tocar. Su memorable trabajo en *Calle Mayor* fue un completo acierto. En los créditos iniciales está toda la película con su tono justo de amargura y tristeza. Y sin salir de España destacan los nombres del gran Cristóbal Halffter, Jesús García Leoz, Gregorio G. Segura y Waldo de los Ríos, talentazo este último lamentablemente perdido.

Capítulo aparte merece José Nieto. Fue mi maestro. Su generosidad, ejemplo, coherencia y talento han sido la luz que ha guiado mi carrera como músico. Cuando en 1975 le dije a mi padre

que dejaría la carrera de Medicina para hacerme músico, él, que me conocía bien, me invitó a una proyección en Valencia de *El poder del deseo*, la primera película que hizo con Pepe Nieto. Quería que le conociera. La película arrancaba con la sirena de un buque y me impresionó la seguridad con la que el maestro Nieto le dijo al oírlo: "sí, es sí bemol, irá bien...". Al poco empezaba, sobre la nota del barco, esa música de títulos con estilo jazzístico y una melodía que aún recuerdo hoy.

Mi padre siempre me ayudó. Fue tan generoso que nunca me reprochó que fuera yo el que estuviera llamado a completar la lista de sus músicos.

He tenido ese gran honor. Derrochó su amor y confianza en mi trabajo y no hay palabras para agradecerse. La forma de hacerlo fue que en las tres ocasiones que trabajé para él le di todo lo que tenía y la confianza me vino de su frase favorita : "tú tranquilo, si no me gusta lo que haces te despido y listo "

Es imposible separar al militante del PCE de la persona o del artista. Estaba hecho de una sola pieza y su forma de pensar y su vida siguieron esa única pauta. Fue su decisión ingresar en el Partido y vivió con ella hasta el final de sus días sin que eso supusiera una carga, convencido de que era la mejor manera de luchar contra lo injusto de esta sociedad y sin que esa militancia le limitase en su capacidad de pensar, de reírse de todo y de ser, ferozmente, él mismo.

Pero ser comunista y manifestarlo le salió caro. El bipartidismo castigó sin piedad todo lo que no estuviera encuadrado en ese terrible "toma y daca" que ató (y bien ató) la política en España desde 1978 hasta hace bien poco. Se castigó al PCE, a Izquierda Unida y a todo el que incomodase con la oscuridad, el desenfoque, el olvido... Y le tocó ver cómo muchos compañeros de viaje, cansados o aburridos, buscaban un lugar más cómodo al sol.

Fui testigo de ese castigo. Era 1986 y se iban a entregar las Medallas de Bellas Artes en el Museo del Prado, en un acto presidido por los Reyes. Estábamos toda la familia esperando a la entrada con nuestras mejores galas cuando apareció el

Ministro de Cultura, Javier Solana, y su séquito. En un tono campechano, más propio de una tasca que de un acto solemne, dándole golpecitos en la espalda y sonriendo le espetó: "jo, macho, te íbamos a dar el Premio Nacional de Cine, pero como has salido en Interviu levantando el puño y diciendo que no te fiabas del PSOE, pues te has quedado sin él". Mi padre le miraba con cara de no recordar cuándo habían comido juntos. Tenía un

precio seguir luchando por tus ideas y ser fiel a tus principios, cuando este país se deslizó en el olvido y en el injusto reparto de culpas.

En cuanto a reconocimientos, creo que él estaría feliz de saber que en nuestro pueblo adoptivo, en el cine al que íbamos cada noche en verano, el Avenida, hay un busto que te recuerda, por iniciativa de los dueños. Esa sí es una prueba de cariño y reconocimiento.

Y sin embargo ahí queda su inmenso valor. Un valor que molesta a los que se conforman, a los que prefieren no definirse por no pisar el callo inadecuado en el momento inoportuno. Pero esa molestia es imprescindible si queremos que este país consiga algún día ese rearme moral que una sociedad que ha sufrido una terrible dictadura necesita para volverse digna. Por todo eso gracias, Juan Antonio.

Juan Bardem es músico e hijo de Juan Antonio Bardem

**“Mi padre
estaba hecho
de una pieza,
y su forma de
pensar y su vida
siguieron esa
única pauta”**

Vivir sin traicionarse

María Bardem

SE han escrito ríos de tinta sobre la trayectoria personal y profesional de mi padre, tanto de fervientes admiradores como de feroces detractores y de estudiosos del cine. Solía decir que parecía que a él siempre se le exigía más y creo que tenía razón, porque es algo que les suele ocurrir a las personas especiales, que sobresalen por una u otra razón. Ahora, en el centenario de su nacimiento, es buen momento para profundizar en su figura, como cineasta y como luchador por la democracia, y darle a conocer a las nuevas generaciones. Con este objetivo he trabajado junto a Diego Sabanés y Jorge Castillejo en una investigación que pronto verá la luz.

Mi padre fue un hombre complejo, de una simpatía arrolladora, extremadamente inteligente, de gran potencia física y muy carismático. Hablaba tres idiomas y se defendía en alguno más, poseía una perseverancia que rayaba en la tozudez, un optimismo genético y un particular sentido del humor. Era difícil verle decaído y olvidaba pronto los fracasos.

Con la distancia que da el tiempo, su éxito fue vivir de lo que amaba y no traicionarse nunca. De firmes convicciones y con una *weltanschauung* (visión) marxista de la vida, siempre estuvo muy seguro de sí mismo. Cómo olvidar lo que nos hacía repetir en casa y en los rodajes, bromeando: "papá siempre tiene razón".

Fue a los 14 años cuando entendí qué mi padre se dedicaba profesionalmente al cine, una pasión de la que nos hacía partícipes cada domingo, yendo religiosamente a la sesión de las cuatro. Me quedé fascinada al entrar en el plató de los Estudios Ballesteros. Subido a una gran grúa, seguía con la cámara la evolución de una deslumbrante Sara Montiel que bajaba unas escaleras brillantes

escortada por *vedettes* y *boys* al ritmo de 'Celos', un número musical a lo Busby Berkeley a la española.

Cuando quise independizarme –eran los años setenta– le pedí trabajo y empecé como meritocracia de script en *El poder del deseo*. Como hacía el parte de cámara, pude estar muy cerca de él y del meollo del rodaje, todo un privilegio para alguien de 19 años. En *El puente* me dio la alternativa, a pesar de no cumplir los requisitos del Sindicato Vertical, ya en "dictablanda". Fui testigo en primera persona de lo que le costó liberarse de la autocensura y poder expresar lo que sentía abiertamente al final de la película. Desde entonces, y durante veinte años, fui su script favorita.

Siempre tenía en la cabeza la planificación de las secuencias que se iban a rodar, y bromeaba diciendo: "¿y si hoy no se me ocurre nada?". Llegaba el primero al rodaje y se colocaba en el lugar del decorado donde iría el primer emplazamiento de cámara. Hiciera frío o calor, lloviera o nevara, él no se movía hasta que no estaba hincado el trípode. De nada valía decirle que se sentara o que se tomara un café en la espera.

Para que tuviéramos clara la planificación de las secuencias, la traía hecha en hojas pautadas con viñetas donde dibujaba a los "muñecos" y al lado, en un esquema, las diferentes posiciones de cámara señaladas con letras, lo que luego se llamó *Story board*, vamos, y él llamaba *sketches*. Numeraba las viñetas por planos según el orden de montaje. Casi siempre las cosas salían de diferente manera, pero así era más fácil explicarle al montador los cambios.

No solía hacer muchas tomas si todo iba bien y no fallaba la técnica o se atascaban los actores. Decía que había actores que a la primera ya

Rodaje de *Resultado final*. FOTO: ARCHIVO PERSONAL DE MARÍA BARDEM



lo habían dado todo y otros, en cambio, necesitaban más para entrar en situación. La dificultad entonces consistía en su confluencia, y normalmente se conseguía. También disfrutaba mucho haciendo de Pigmalión proselitista con los actores más jóvenes, y se notaba su amor por los cómicos, aunque le contrariaran.

Era la época en la que no existía el combo y el director y la script estábamos al lado de cámara, ocupando el mínimo espacio junto al segundo operador, el foquista y el foto fija. Era estupendo escuchar hasta la respiración de los actores durante la toma. A veces había que recordar que no

se podía fumar al lado de cámara porque entraba el humo. ¡Qué tiempos!

Aunque había hecho suya la afirmación de León Kuleshov de que para ser director de cine, aparte de una salud de hierro, la virtud esencial era la paciencia, mi padre a veces la perdía y juraba en arameo cuando se hacían patentes las escaseces del presupuesto en el rodaje. Pero salvo incidentes puntuales, era un director afable y accesible al equipo técnico y artístico.

Le encantaba rodar y transmitía al equipo mucho optimismo y energía. Nunca se cansaba,

no se sentaba, no comía. Siempre fue para mí una especie de coloso que nunca se quejaba.

Cuando me veía escribir y escribir haciendo partes me decía que parecía 'el Tostado', a la sazón obispo de Ávila del siglo XV, famoso por la cantidad de pliegos que dejó redactados.

Si rodábamos alguna secuencia muy complicada, siempre me alertaba de lo que realmente era importante para el montaje, que en definitiva es lo más difícil de mi oficio. Solía decir que, si le salieran las películas como a mi madre las paelas, no se desperdiciaría ni un metro de película.

También manifestaba que era comunista de la "facción incombustible" porque a pesar de todos los avatares por los que pasó el partido (Stalin, tanques en Hungría, disidencias, eurocomunismo, la transición -y lo que hubo que transigir-, tráfugas, etc.) y su propia militancia con largas asambleas -"por una sociedad sin clases y sin reuniones", bromeaba-, manifestaciones, detenciones, prisión y nulo reconocimiento público -muchas veces quedaba fuera de las fotos oficiales-, etc., siempre fue fiel al comunista que llevaba en el corazón.

Se pasó la vida luchando para sacarnos adelante, escribiendo guiones, rodando películas, batallando para levantar proyectos que muchas veces no llegaron a hacerse, peleando contra la censura franquista y después con las limitaciones económicas que imponía el mercado, y adaptándose a los tiempos cambiantes.

Creía que el cine era el más poderoso medio de expresión, y que aparte de entretener era la

herramienta más valiosa para cambiar la sociedad y hacerla más justa. Ese fue su empeño y en gran medida lo consiguió, dejando varias películas para la historia.

En la entrega del Goya de Honor que le otorgó la Academia en 2002, ya enfermo, tuvo el coraje y las fuerzas para escribir un maravilloso alegato sobre su amor a las gentes del cine y se ofreció como director preguntando si había algún productor en la sala. Quería seguir intentando levantar el guión de *Regreso a la Calle Mayor*. Recibió una larga y cariñosa ovación de todo el mundo puesto en pie. Fue muy emocionante.

El último año casi no salió de casa, salvo para ir a alguna Universidad a dar charlas, siempre con mi madre. Era un gran comunicador y le hacía muy feliz hablar a los jóvenes.

En la Fiesta del PCE de septiembre del 2002 se le hizo un homenaje. Tuvo que ir en silla de ruedas, pero se levantó para dirigirse al público y con un 'camaradas' agradeció de corazón el acto. Para terminar, levantó el puño y se puso a cantar la Internacional a pleno pulmón. Fue su último acto público.

Su corazón de coloso se paró el 30 de octubre de 2002 a las ocho de la tarde.

Nos deja su cine, su trayectoria vital y su ejemplo de perseverancia en sus ideales. Y toda la vida para recordarle.

María Bardem es script e hija de Juan Antonio Bardem

“Mi padre fue un coloso que nunca se quejaba”

7979 kilómetros

Miguel Bardem

ABRO los ojos. Me despierto en medio de la noche. Llevo diez días evitando los mosquitos de la malaria mientras entrevisto mujeres y adolescentes secuestradas, engañadas y llevadas a la fuerza para abastecer los prostíbulos de Bombay, India, desde las montañas del Nepal. Un documental que moralmente no podía rechazar: *Niñas de hojalata*. Tras muchos años haciendo ficción, iba a trabajar con algo tan delicado como un tema real. Me despierto con un solo pensamiento de angustia, un dolor sin precisar, una sensación terrible que no me deja ya dormir: si mi padre se muriera en este mismo instante tardaría más de 36 horas en volver a casa. Moriría sin poder despedirse y yo ni siquiera podría despedirme de su cuerpo y mucho menos llegar a la incineración y al duelo. Ahora lo entendía todo, esa mirada que me dedicó mi padre unos meses antes, cuando comíamos el cocido familiar. Una mirada que me decía todo, pero que entre garbanzos no fui consciente al recibir.

Ahora retrocedo unos meses antes de ese cocido familiar y me encuentro en la sala de espera del hospital Puerta de Hierro, donde un médico me dice que a mi padre le han descubierto un problema hepático y le quedan unos meses de vida. No hay nada que hacer. Encajo la noticia como puedo, y lo que más me preocupa es cómo la va a asimilar él mismo.

Mientras me dispongo a entrar en su habitación del hospital, recibo una llamada de teléfono ofreciéndome hacer un documental sobre la trata de seres humanos. Acepto sin pensarlo, aunque viajar tan lejos no resulte de mi agrado y mi padre tenga un tiempo marcado. Cuando entro en su habitación, veo que sigue siendo el mismo de siempre, lo lleva todo por dentro. Creo que es una forma de proteger a la familia de sus propios miedos y sus sentimientos. Si evita hablar de la

dura noticia nadie sufre. Yo no sabría qué hacer si me dieran un tiempo tan precipitado de vida, pero saber que te quedan unos meses simplemente acojona. ¿Qué pensaría mi padre? ¿Cómo se encaja una noticia de semejante tamaño? Mientras se viste quiero decirte muchas cosas, abrazarle y sentir su miedo, pero no lo hago. Respeto su momento.

Me ha recibido como siempre recibe a cualquier persona, con una sonrisa generosa, de agradecimiento, una sonrisa que lo dice todo, que anima a seguir con la vida, aunque te acaben de decir que te vas a morir muy pronto, que ni si quiera te queda un año. Después de haber pasado tantos cocidos juntos, esto parece que se acaba. Un palo, es un palo para todos.

Recuerdo el último sábado antes de partir a Nepal para rodar el documental. Me encuentro comiendo el cocido que hace mi madre, María, y que he saboreado desde que era pequeño. Estoy con Lorena, mi compañera de vida. Frente a nosotros se encuentran mis padres. Entre sorbo y sorbo de sopa le digo a mi padre que mañana es el día, me voy a Katmandú. Es en ese preciso instante cuando mi padre me mira y sonrío y yo fotografío ese momento en mi interior, pero no soy consciente del mensaje real que lleva implícito en su mirada. Ese mensaje interno, galáctico y sutil, minúsculo, que se envía en otro nivel de conciencia, que se transmiten las personas, pero ni con palabras ni con gestos; simplemente se envía y te llega por algo como la telepatía y lo recibes, pero nunca sabes cuándo lo vas a procesar. Debe ser parte de ese 80 por ciento del cerebro que no sabemos cómo usar todavía, pero que poseemos en alguna parte de nuestro ser.

Vuelvo a esa noche cuando me desperté angustiado. Mi padre se está muriendo y yo estoy



Pilar Bardem, Juan Antonio Bardem y Miguel Bardem. Foto: PIPO FERNÁNDEZ.

a 7979,68 kilómetros de distancia. Si me fuera ahora mismo, tardaría doce horas en llegar a Katmandú por carreteras de vértigo. Una vez en Katmandú esperar al primer vuelo hacia Europa, 8 horas. Conseguir un billete, y llegar a Londres, doce horas. Luego con un avión a Madrid y un taxi hasta la casa de mi padre, total 36 horas. La sensación me agobia tanto que empiezo a entender esa mirada de mi padre mientras comía el cocido de ese sábado de tantos meses atrás, el cocido que no me imaginaba que iba a ser el último y que iba a entender a 7.979,68 kilómetros de distancia. El mensaje que mi padre me quería decir con esa mirada: "no sé si voy a poder esperarte, Miguel. Lo intentaré, pero tú vete a hacer ese documental tan necesario".

Ahora, en este lugar remoto, solo tengo un único pensamiento: ¿podría ver a mi padre con vida cuando llegara a su habitación?, ¿sería una paranoia o sería una transmisión telepática mandada por mi padre, avisando que el día estaba cerca? El caso es que consigo volver el 30 de octubre de 2002.

Nada más entrar en su casa veo en su mirada que algo se relaja; no deja de sonreírme, como siempre. Él está contento y habla mucho, pero mi madre me ha pedido que les lleve al hospital porque ha pasado mala noche. Mi padre está

encantado de haberme recibido. El mensaje me llegó y lo pasé mal, pero ahora todo se queda en nada. Me río de mis propios pensamientos, la imaginación me la ha jugado y por eso estoy aquí, y vuelvo a pensar que mi padre todavía tiene mucho tiempo por delante. Yo también me relajo.

Cuando llegamos al hospital, el médico nos dice que le tienen que hacer unas pruebas de rutina y que necesita quedarse allí. Mi madre me pide volver a casa para hacer una maleta mientras le llevan a la habitación. Ella, siempre tan dramática, se despide de su marido con lágrimas en los ojos. Mi padre se ríe, le dice que no le mire así que no se va a morir todavía. Nos reímos juntos. En ese momento, no imaginaba que iba a ser la última

sonrisa que vería de mi padre, esa sonrisa generosa y amable.

Dos horas después volvíamos los dos con la maleta cuando una doctora nos recibió diciendo que acababa de morir.

Estoy muy agradecido porque mi padre consiguió esperarme y pude verle por última vez, y eso es algo que no puedo olvidar.

Miguel Bardem es director y guionista e hijo de Juan Antonio Bardem

“El mensaje que me quería decir con la mirada: no sé si voy a poder esperarte, Miguel”

**CALLE
BARDEM**

ALBERTO LEAL



CORRÍA el año 2004 cuando el Partido Comunista de España, del cual soy afiliado, se puso en contacto con nuestra productora, Pasacana Films, para crear un certamen de cortometrajes en La Fiesta. La única condición que nos pusieron es que tenía que llamarse Juan Antonio Bardem, propuesta que nos pareció lógica, pues el director había fallecido recientemente y era una manera de homenajearle desde su partido.

Nosotros también pusimos una condición, que en el presupuesto anual del certamen hubiese una partida destinada a la realización de documentales sobre figuras destacadas del cine español. Al secretario de Organización, Iván Álvarez, le pareció razonable y con un apretón de manos decidimos que el primer documental sería, cómo no, sobre la obra cinematográfica de Juan Antonio.

A pesar de mi interés por la historia del cine español, reconozco que en aquellas fechas tenía una imagen muy estereotipada de su figura, la de un director militante al que el tren de la historia le había pasado por encima, y aunque tenía una buena opinión de *Muerte de un ciclista* y de *Calle Mayor*, esta había quedado arrinconada en mi memoria tras el visionado de la espantosa *Resultado final*, que desgraciadamente era la película de Bardem que más recordaba.

Por supuesto sabía que Bardem había formado parte de las tres 'bes' del cine español, que había tenido un destacado papel en las llamadas Conversaciones de Salamanca, que había conseguido importantes premios internacionales... Pero también sabía que, a partir de un momento que no era capaz de definir, sus películas se convirtieron en trabajos alimenticios sin interés autoral.

Así que haciendo de la necesidad virtud, decidí que el punto de partida del documental fuese mi propio pobre bagaje, el de un joven que, tras pasar por la Universidad y la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM), apenas había oído hablar un par de veces de un Bardem que, pocos meses antes de su fallecimiento, había recogido el Goya de Honor preguntando si había algún productor en la sala.

La primera tarea fue recopilar toda su filmografía, tarea nada sencilla pues, quitando las películas citadas, apenas estaban (mal) publicadas *Esa pareja feliz*, *Cómicos*, *La venganza* y *El puente*. La segunda fue leerme las escasas pero afortunadamente rigurosas monografías editadas hasta entonces: *El cine de Juan Antonio Bardem*, de Juan Francisco Cerón (1998) y *El cine a codazos: Juan Antonio Bardem* (2004), de J.L. Castro de Paz y Julio Pérez Perucha. Y la tercera, grabar los testimonios de los compañeros que habían

trabajado y militado con Juan Antonio para volcar las partes más interesantes en el documental.

El trabajo de documentación fue laborioso porque, al margen de los afectos personales, pocos entrevistados parecían tener una visión del cine de Bardem que fuese más allá del tópico: “fue un director comunista que con sus películas reflejó la realidad del momento”, muletilla que ya entonces me sonaba falta de rigor académico, porque no se correspondía con la enfática puesta en escena de *Muerte de un ciclista* y *Calle Mayor*, lo que me convenció de que la lectura que se había hecho del cine de Bardem era bastante miope, pues bastaba echar un somero vistazo a sus títulos más conocidos para darse cuenta de que el cine de este ingeniero agrónomo formaba parte de un abono cultural de mayor complejidad.

Afortunadamente la calidad de las monografías publicadas me permitieron ponerme en contacto con José Luis Castro de Paz y Julio Pérez Perucha, que no solo ensancharon mi visión sobre Bardem, sino que aportaron al documental su principal línea de investigación: el cine de Bardem envejecía extranjero de sí mismo porque estaba atrapado entre dos poderosas etiquetas, las del neorrealismo italiano y la del formalismo soviético, que le impedían conectarse con raíces literarias, teatrales y, por supuesto, cinematográficas intrínsecamente españolas.

Es público y notorio que la aparición del neorrealismo provocó un tsunami ético y estético en todo el mundo, pero hay que recordar que el público español apenas pudo disfrutar de este movimiento de aliento humanista porque el franquismo censuró sus títulos más emblemáticos, debido a su marcado carácter antifascista, y aunque parece que Bardem sí pudo ver estas películas en proyecciones de acceso limitado. A la vista está que se cuidó mucho de que esta moda afectase a su concepción estetizante de la puesta en escena, independientemente de las evidentes coincidencias ideológicas que Juan Antonio mantenía con dicho movimiento.

Y es que a pesar del vacío que el propio Bardem le había hecho al cine español de posguerra con su famoso pentagrama, disculpable hasta cierto punto por motivos ideológicos, resultaba evidente que *Esa pareja feliz*, *Cómicos*, *Muerte de un ciclista* o *Calle Mayor* eran títulos fuertemente influidos por las comedias de Edgar Neville, de Jerónimo y Miguel Mihura, por los dramas de Mur Oti y Sáenz de Heredia, o por la concepción estética de muchas de las composiciones fotográficas de Alfredo Fraile para Rafael Gil. En resumen, el mejor cine de Bardem también estaba

“La lectura
que se había
hecho del cine
de Bardem era
bastante miope”

atravesado por las claves estilísticas que, tanto el teatro como el cine español, habían heredado de la II República a través de su fértil raíz popular y sainetesca.

Pero a lo largo de *Calle Bardem* también hay lugar para la reflexión teórica, pues en Juan Antonio confluyeron dos ramas del racionalismo, la de un ingeniero políglota, ávido lector de manuales cinematográficos que ejecutaba la planificación con escuadra y cartabón, y la de un ideólogo que entendía que el cine debía testimoniar un aquí y un ahora, lo que en su caso significó reconstruir cinematográficamente la imagen de una burguesía que, bajo la apariencia de la respetabilidad franquista, seguía silenciando a la mitad de este país.

Para Bardem, la función del director de cine consistía en ordenar el caos de la realidad para dotarla de una función dramática de la que el espectador debía extraer conclusiones duraderas. Para Bardem, la realidad expuesta con todas sus imperfecciones, tal y como la entendían los neorrealistas, no pasaba de ser una estrategia narrativa celebrada solamente por un público entendido y minoritario.

Tampoco podemos obviar, si queremos entender íntegramente el enfático dispositivo formal del Bardem director, que la mejor parte de su obra transcurrió en plena efervescencia de la política de los autores, es decir, aquella teoría por la cual se le otorgaban rasgos estilísticos absolutos a algunos directores porque eran portadores de una cosmovisión original, teoría de la que se benefició, al menos durante unos años, el cine simbólico y crítico de Bardem, y que le sirvió para ser aupado a los primeros puestos del escalafón mundial. Eso sí, con la misma rapidez que lo elevaron lo bajaron cuando uno de los popes de dicha corriente, François Truffaut, decidió matarlo tras ver *Sonatas*, declarando cruelmente: "*Bardem est mort*".

Por eso, al finalizar *Calle Bardem* también se sugiere que para valorar con mayor precisión el legado de la obra *bardemiana* es necesario rebajar el diapasón de su autoría y militancia política para hacer aflorar virtudes narrativas que pasaron desapercibidas para gran parte de la crítica cuando Bardem ya era considerado un director de cine posibilista, como por ejemplo, el dominio que demostró tener del plano secuencia y de la elipsis narrativa a partir de los años 60, véanse secuencias de *Los inocentes*, *Jarabo* o *La advertencia*, y por supuesto ese talento que siempre tuvo, pero que ahora con las gafas moradas adquiere un nueva altura, escribiendo personajes femeninos complejos, como la Julieta de *Nunca pasa nada*, o la pareja lésbica formada por Jean Seberg y Pepa Flores en *La corrupción de Chris Miller*, que apuñala al único hombre que desean.

Y es que otra de las losas que ha pesado en la valoración del cine de Bardem ha sido la de afirmar que este siempre fue monolítico, es decir, que desde *Cómicos* hasta *Resultado final* Bardem no utilizó distintas estrategias formales para adaptarse a lo que demandaban los tiempos. Parecía que como políticamente Bardem nunca sucumbió a los cantos de sirena de la socialdemocracia, tampoco podía claudicar ante las nuevas olas cinematográficas, y evidentemente nada más lejos de la realidad: Bardem firmó en 1963 *Nunca pasa nada*, una obra maestra al alcance de la sensibilidad de muy pocos directores, en la que conseguía un delicado equilibrio entre la crítica social y el drama íntimo, entre el plano secuencia y el montaje narrativo, entre la cultura española y la coproducción europea.

Evidentemente, a lo largo de *Calle Bardem* también se trata el ejercicio de posibilismo que supusieron las Conversaciones de Salamanca, así como el coste personal que tantos años de exposición pública tuvieron para Bardem al convertirse en un opositor oficial al franquismo. Poniendo este dato en perspectiva, no es gratuito pensar que probablemente Bardem también fue el director que más se censuró a sí mismo, porque alguien que perseguía testimoniar la realidad con sus películas siempre fue obligado a deslocalizar y destemporalizar sus tramas y a despolitizar a sus personajes, según mi opinión, en mayor medida que otros compañeros de profesión.

Por eso, cuando Bardem vio en el Festival de Venecia de 1963 *Las manos sobre la ciudad* entendió que sus películas, llenas de simbolismos, dobles sentidos y traslaciones historicistas por culpa de la censura franquista, nunca podrían competir con aquellas que, como las de su camarada Rosi, transcurrían en la ciudad de Nápoles, poniéndole nombres y apellidos a la corrupción política.

Quizás ahora se entienda mejor que, después de una década batallando contra la censura franquista y tras las injustas críticas recibidas por *Nunca pasa nada*, Bardem tomara la decisión de convertirse en un respetable artesano capaz de dirigir con solvencia películas internacionales de gran envergadura a las que procurar un toque personal. Pero, a pesar de lo comprensible de la apuesta, es innegable que a Juan Antonio le salió mal, porque esos amplios presupuestos nunca llegaron y porque sus logros cinematográficos se fueron diluyendo con el paso del tiempo. Pero como se afirma en *Calle Bardem*, aunque Juan Antonio no dejó herederos, en su filmografía hay virtudes cinematográficas rastreables hasta el final de su carrera.

Alberto Leal es cineasta y director del documental Calle Bardem

“*Nunca pasa nada* es una obra maestra al alcance de la sensibilidad de muy pocos directores”

Tina Sainz

Mi admirado *'Maestro'*

Muerte de un ciclista, Calle Mayor... Obras maestras sobre las que, con el brillo de la nostalgia y su añoranza familiar, Juan Antonio Bardem realizó el homenaje más descarnado y tierno a esos seres humanos que, en versos de Víctor Manuel, "duermen vestidos, viven desnudos": *Cómicos* fue su película más colorida y al mismo tiempo más sombría, como si el color se abriese paso a empujones desde los tonos grises y uniformes de una época.

Le vi por primera vez una mañana en Roma, en el escenario del Teatro del Arte, rodeado por Alberti, la Pasionaria, Pilar Bravo... Con él había más camaradas compartiendo mesa y momento histórico: por primera vez salía de la clandestinidad el Comité Central del PCE. Mis ojos no se apartaban de él. Bardem, 'el Maestro'. Seguramente fueron los críticos y los cinéfilos los que añadieron ese título a su nombre. Encajaba como un guante.

Con la honestidad y calidad de su cine consiguió el prestigio internacional y el éxito nacional. Y con esa misma honestidad militó en el PCE logrando, igual que con su cine, prestigio y respeto de todos los militantes. E incluso de aquellos opresores que, de cuando en cuando, le detenían.

Y desde aquel día en Roma también fue mi 'Maestro'. En su casa de la calle Boix y Morera, en ocasiones con sus hijos María y Miguel alborotando a nuestro alrededor, me enseñaba a recorrer un camino hacia la libertad y la democracia, entonces plagado de peligros que sorteábamos como a minas a punto de estallar. Quedamos en ir juntos a la calle Alcalá para presenciar cómo descolgaban el escudo de Falange, que se erguía imponente y triunfador en la fachada de un edificio, formando parte del paisaje urbano de los madrileños. Le fallé. Nunca acudí a esa, nuestra última cita.

Después, cuando yo ya militaba en el PSOE, tuvimos un encuentro casual y me echó una buena bronca. No asimilaba que, como dice el verso de Aute, "el pensamiento es estar siempre de paso", y que la evolución de las ideas forma parte de la libertad del individuo. Su ideología y su praxis eran como una gran roca de granito que él sostenía, al mismo tiempo, con cerebro y corazón.

Mi querido 'Maestro', sé que nunca más podré abrazarte, pero hoy quiero decirte que siempre te he admirado, querido y respetado.

Tina Sainz es actriz



Foto: Pipo Fernández

Disfrutar trabajando

Hans Bürmann

CONOCÍ a Juan Antonio en 1955, durante el rodaje de *Muerte de un ciclista*. Me había enviado Manuel Berenguer con un pequeño grupo electrógeno para grabar durante tres días las escenas de diálogos en un coche en marcha, por lo que le llegué a conocer con cierta distancia. Por lo que recuerdo no fuimos ni presentados. Ese mismo año conseguí entrar como meritorio en *Calle Mayor*, que se rodó en los estudios Chamartín, donde se habían construido los decorados. Más tarde se marcharon a rodar los exteriores a Palencia y Logroño, pero yo, al ser el aprendiz, no pude ir.

Años más tarde, en 1986, siendo ya director de fotografía, me llamaron para hacer una serie y una película, *Lorca, muerte de un poeta*, con Juan Antonio como director. Ya tenía ganas de colaborar con él. Por esa época había trabajado ya con casi todos los grandes del momento, menos con Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem. Tenía mucho interés por aprender cosas nuevas de él.

Su forma de trabajar era bastante personal. Explicaba cómo veía el plano y el operador de cámara lo montaba. Pero otras veces, si era una secuencia de mucha acción o de transcendencia en la película, le gustaba hacerlo a él. Entonces se subía a la grúa y empezaba a construir el baile de cámara y actores. Lo hacía

como si fuera sencillo y el resultado era un plano con bastante espectacularidad.

Juan Antonio tenía gran sensibilidad y habilidad para dar sentido a la escena. Se veía que disfrutaba montando el plano, y me daba la sensación que para él no era un trabajo, más bien era un juego. En el trato técnico era una persona que imponía, pero en el fondo era

muy amistoso y cercano. Nunca me sentí presionado ni me metía prisas mientras preparaba el plano. Te daba todo el tiempo que necesitases. En ese aspecto era muy tranquilo.

Todas las veces que colaboré con Juan Antonio me dio la sensación de

que nos divertíamos, y más aún... hacíamos un buen trabajo. Con él aprendí a disfrutar trabajando. En *Resultado final*, con Mar Flores, me llamaron para volver a colaborar, pero por otros compromisos no lo pude hacer. Lo sentí mucho porque, aparte de la amistad, se trabajaba muy bien con él, disfrutaba y era un placer ver cómo construía la película secuencia a secuencia.

Siempre he aprendido algo de los directores con los que he tenido la oportunidad de colaborar, pero sobre todo de Juan Antonio Bardem.

Hans Bürmann es director de fotografía



Rodaje de *Lorca, muerte de un poeta* (1986).

Mar Flores

Una experiencia *inolvidable*

AUNQUE me resulte difícil de creer, ya han pasado 25 años del estreno de *Resultado final*, aquella película que marcó mi carrera profesional y de alguna manera también mi vida. Porque haber rodado a las órdenes de Juan Antonio Bardem fue una experiencia única, irrepetible e inolvidable, de la que siempre estaré orgullosa. Fue además la última película que dirigió, lo que la hace aún más especial.

Mi participación en el proyecto se gestó por medio de un cásting que casi no me dejó terminar. Antes de acabarlo, Juan Antonio me aseguró que el papel era para mí, que había superado con creces lo que buscaba y que podría llegar a ser la Lucía Bosé de los noventa. "Tienes el mismo espíritu y la cámara te quiere", me llegó a decir. Unas palabras que resonaron muchas veces en mi cabeza y me animaron a seguir adelante en los momentos difíciles.

Unión Industrial Cinematográfica, S.L. y Fantasia en 5, S.L.

Un film de
**J.A.
BARDEM**

Una mujer que cree en el amor y en la vida, se encuentra en un momento de crisis. Su vida se desmorona y ella se ve obligada a enfrentarse a la realidad. Este es un film que trata sobre la vida y el amor. Un film que trata sobre la vida y el amor. Un film que trata sobre la vida y el amor.

**MAR
FLORES**

RESULTADO FINAL

**SERGI
MATEU**

**ARSENIO
LEÓN**

Luis García Dafne Fernández Juan José Pardo
(Mª José, niña)

Con la participación de



Televisión Española

Con la participación de



Copyright 2002 Canal

Estaba a punto de cumplir 27 años y ya había hecho muchas cosas en televisión, pero ese papel suponía mi debut en el cine como protagonista. Me tomé el trabajo con él como una enseñanza maravillosa que recibes de un gran maestro. Era amable en el trato y explicaba las cosas tantas veces como fuera necesario, pero también se mostraba duro en ocasiones, y la jornada no terminaba si no se conseguía lo que quería. De hecho, algunos días de rodaje se prolongaron hasta bien entrada la noche por ese motivo. Pero era lo de menos. Aquellas semanas fueron para mí un aprendizaje continuo.

Recuerdo una anécdota del rodaje que casi me cuesta una neumonía. Era la primavera de 1997 y estábamos en la sierra de Madrid grabando una escena en unas lagunas de por allí. El agua estaba helada porque bajaba de las montañas y la acción consistía en que yo me lanzaba, nadaba un poco y salía del agua para tener una charla con mi compañero de reparto. Pero se le atragantó el texto y tuve que repetir la escena varias veces, ya que era un plano secuencia. A la sexta fue la vencida, pero acabé con una hipotermia. Me tuvieron que meter en la roulotte y abrigarme con varias mantas porque estaba aterida de frío. Pasé un momento terrible.

Pero hubo otros muchos maravillosos. Cuando terminó el rodaje me regaló el cartel de *Resultado final* con un texto escrito por él que decía: "Has superado con creces la esperanza que me arriesgué en poner en ti

“Me tomé el trabajo con Juan Antonio como la enseñanza maravillosa de un gran maestro”

para ser la María José de nuestra película. Es fácil ahora predecirte una espléndida carrera profesional en un futuro que ya ha comenzado si logras quitarte los prejuicios sociales de este país". Dibujó una estrella y añadió un párrafo de un poema de Miguel Hernández del libro *El rayo que no cesa* que dice: "Una querencia tengo por tu acento, una apetencia por tu compañía y una dolencia de melancolía por la ausencia del aire de tu viento". Puso otra estrella y añadió: "Buena suerte. Juan Antonio Bardem, para ti siempre". Lo tengo enmarcado en mi oficina como una joya.

Algunas críticas no fueron buenas, pero él se quedó satisfecho y orgulloso de la película. Quiso terminar su obra de una manera y así es como lo hizo. Para mí fue un regalo de la vida poder trabajar con una persona de su talla. Todas sus creaciones tuvieron un sello especial. Cuando uno pone su alma, su vida y su esperanza como hizo él se consigue llegar a los demás. Quizá cuando se estrenó *Resultado final* asuntos como la política o la militancia en un partido pudieron considerarse desfasados. Pero si se extrapolara al momento actual o se emitiera ahora en televisión se podría comprobar que detrás de la película hay una gran obra de Juan Antonio Bardem. Y para mí fue un privilegio estar ahí con él.

Mar Flores es actriz

UNA pequeña fotografía en blanco y negro de un José Luis López Vázquez joven, sonriente y vestido con chaqué, y la Medalla de Oro de las Bellas Artes. Colocados sobre el féretro con sus restos mortales. Eran los detalles en los que se fijaban los numerosos admiradores y compañeros que acudieron a despedir en noviembre de 2009 al intérprete que mejor representó en la gran y pequeña pantalla al español medio.

Pero lo que más llamaba la atención en el Teatro María Guerrero de Madrid, donde se instaló la capilla ardiente, era el hermoso ramo de flores blancas colocado delante del ataúd con la cinta ‘¡qué disparate!’, un guiño de sus tres hijos a la coletilla que, para

José Luis López Vázquez, ¡qué disparate!

lo bueno y también para lo malo, siempre decía su famoso progenitor. “Era una frase que mi padre repetía constantemente”, desveló su hijo mayor, que recuerda al inolvidable protagonista de *Mi querida señorita* cuando se cumplen cien años del nacimiento del que fuera “el entretenedor de España”.

El escritor Guillermo Balboni, los directores Juan José Campanella, Manuel Gutiérrez Aragón y Pedro Olea y los intérpretes Carmen de la Maza, Javier Gutiérrez y Assumpta Serna hacen memoria y resaltan la “profesionalidad, dedicación y credibilidad” en todos los roles que encarnó, más de 200, este artista pudoroso, vergonzoso y tímido, que no se daba “pisto”.

López Vázquez tenía uno de los registros más amplios que se han visto en el cine español, era un modelo de interpretación moderna. Contaba Borau que cuando fue a Hollywood para rodar con George Cukor se aprendió el papel de memoria. “Cukor dijo que la mejor frase final de una película después de *Con faldas y a lo loco* era la que le dijo Julieta Serrano a José Luis en *Mi querida señorita*: ‘¡que me va usted a contar, señorita!’”.



La cabina



José Luis López Magerus en la exposición dedicada a su padre en AISGE

Perfeccionista *de la perfección*

José Luis López Magerus

“**Q**UERIDO JOSE, tu larga carta en la que me comentas tus vicisitudes laborales me ha gustado, si bien hubiera deseado que las cosas se te mostraran más fáciles y viables. No obstante, el esfuerzo y las dificultades por conseguir nuestros buenos deseos, y las propuestas que nos formulamos a nosotros mismos deben ser incentivo y estímulo, formación y conocimiento para conseguir mejor y más firme lo que nos proponemos. Pero si sigues el camino de la creación, de la obra creativa quiero decir, esa zozobra, esa lucha la tendrás siempre. Toda la vida. Si eres exigente contigo mismo, tendrás que estar rizando el rizo, doblando, triplicando, cuadruplicando, etc, el doble salto mortal hasta la extenuación, el cansancio, el desencanto. Perdona que te diga todo esto. ¡Ojalá que no te pase a ti o no lo padezcas! Y mucho me temo, Jose, que ‘por ahí’ ocurra siempre y también lo mismo. Bueno, lo importante ahora es que te encuentres feliz y bien dispuesto en tus quehaceres, que los emprendas con pasión, entusiasmo y ardor, fijándote poco en la trivialidad, indolencia y vulgaridad de los demás. Quizá esto te sirva también de estímulo, comprobar la falta de clase, de percepción ajenas. Pero ya te digo que el esfuerzo, el sacrificio y la obsesión te acompañarán de por vida y cuando aflojes estarás perdido, hijo mío”.

Estas palabras escritas por mi padre en el año 1983 son una sincera declaración de principios, de unos preceptos implacablemente aplicados durante toda su vida, o lo que es lo mismo, empleados con perseverancia a lo largo de su dilatada trayectoria profesional entregada incondicionalmente a una desmedida pasión por el trabajo. El producto de ese entusiasmo queda reflejado en su participación en 262 títulos en cine y televisión, en esos 262 personajes forjados a conciencia para el disfrute del espectador. Algo que fue, a fin de cuentas, el principal propósito de su esfuerzo.

Y el esfuerzo implica sacrificio. “Soy esclavo de un orden incierto”, aceptó con resignación en cierta

ocasión, siendo consciente del precio que tuvo que pagar por su obsesión para alcanzar esa aspirada perfección. Algunos de los que ahora leéis estas líneas podéis corroborar, si tuvisteis la ocasión de compartir con él algún rodaje –yo me incluyo– su carácter minucioso y metódico a la hora de acometer su trabajo. Gracias a esa entrega seguimos disfrutando como espectadores de su hacer y quienes se dediquen, o lo pretendan, al oficio de comediante, tienen en él un referente que persiste y seguirá siendo vigente gracias a la magia del cine.

Desde niño fui mudo testigo de su concienzudo sistema de trabajo creativo. Y digo mudo porque un absoluto silencio debía reinar en casa mientras el estaba en su despacho. Encerrado durante horas con su té de jazmín leía repetidamente los guiones, desmenuzaba a conciencia el texto, realizaba anotaciones precisas y pulcras con aquella letra elegante y de trazo único. Estaba pero no estaba. Como niño no entendía que mi padre pudiera estar tan cerca de mí, y a la vez tan lejos. Lo entendí después, como espectador.

“De haber sido más insensato hubiera sido mucho más feliz”, dijo. Pues esa prudencia y esa sensatez te hicieron grande entre los grandes y no tengo por menos que agradecerle haber sacrificado parte de la felicidad que tanto hubieras merecido.

Gracias, papá.

*José Luis López Magerus es
hijo de José Luis López Vázquez*



La gran familia



Juan José Campanella

Yo lo vi *en persona*

En el año 2003, Argentina estaba pasando por uno de los peores momentos de su historia. Tanto era así que incluso gente de mi edad, arriba de la cincuentena, no tenía la experiencia necesaria para sortearlo. Sin duda alguna, algo había salido mal y necesitábamos refundar el país. Asambleas populares en las calles, en los medios, debates en las familias, entre amigos y entre desconocidos nos mostraban desorientados, buscando una mirada amiga en donde poder descansar un momento. El grito de la sociedad en ese momento era "que se vayan todos". Paradójicamente, el país estaba más unido que nunca. Digo paradójicamente porque estaba unido en su desesperación. El destino de uno era el destino de todos. Pero buscábamos soluciones con desaliento.

En ese contexto nació *Luna de Avellaneda*. Comenzamos a desandar el camino de la historia y llegamos al momento en que nuestros abuelos habían llegado a Argentina. A ese momento histórico en que los argentinos decían "que vengan todos". Necesitaba mirar el recuerdo de mi abuelo Julio Quintana a los ojos y descubrir en él esa fuerza que le hizo empezar de nuevo en un país extraño.

Los condimentos que vi en el abuelo Julio son bastante escasos en nuestros días: fuerza, honestidad, empatía, contención. Cariño y sentido del humor. Un hombre que con solo poner su mano en tu cabecita de niño, mirarte, sonreír y decir "va a estar todo bien", nos dejaba dormir tranquilos. ¿Dónde estaba el abuelo Julio? ¿Dónde lo podíamos encontrar? ¿Quién podía representar todo eso con una sola mirada?

Tenía muchos nervios el día que conocí a José Luis. Fue en un almuerzo en Madrid. Yo llegaba tarde, apurando el paso. Por Dios, encontrarme con un monstruo del cine, un actor inolvidable, un icono de mi infancia. El hombre que había sido protagonista nada menos que con Luis García Berlanga y con Carlos Saura me iba a dar el honor de compartir una comida. ¿Cómo iba a actuar? ¿Qué le iba a decir? ¡Por Dios, iba a encontrarme con José Luis López Vázquez!

Mi sorpresa fue mayúscula cuando al entrar al restaurante no me encontré con el astro que imaginaba. Cuando yo me deshacía en disculpas por llegar tarde me puso una mano en el hombro y me dijo "está todo bien". El que me recibió en la mesa con una afectuosa sonrisa fue mi abuelo Julio.

Mientras nos sentábamos me dijo que había cambiado el restaurante porque en el que había sugerido yo "el pescado tiene gusto a pie". No me había terminado de sentar cuando lancé la primera carcajada. De repente no estaba en Madrid con un actor que veneraba, sino en el barrio de Florida, con mi abuelo, al que también veneraba.

Todo lo que buscaba para el personaje lo encarnaba José Luis. Ese hombre, diminuto de estatura y altísimo de elegancia, nos cautivó a todos. Nos ponía un listón muy alto en cuanto a la disciplina del trabajo. Siempre con una sonrisa, cuando no una carcajada. Un artista que disfrutaba de la buena actuación de un compañero tanto como de una buena comida. A sus 82 años era una dinamo de energía.

A mediados de una semana de rodaje intenso se me acercó y me preguntó en voz baja si existía la posibilidad de tener el viernes libre. La filmación era dura, hacía mucho frío. Me conmisere de lo que pensé era un seguro cansancio. "¿Necesitas descansar, José Luis?". "No, es que viene mi novia de España y quiero llevarla a las cataratas". Todos los veinteañeros de la filmación estaban esperando el fin de semana para tumbarse en una cama. Él quería subirse a un avión e ir de turismo safari con su novia. "José, me aseguro que tengas libre desde el jueves a la tarde, así viajan ese día". Cuando todos nos reencontramos el lunes siguiente, la única sonrisa descansada era la de José Luis.

Filmando la escena de su muerte, yendo de los actores a la cámara, preocupado por la luz o quién sabe qué otra cosa técnica, vi que el doble de luces de Ricardo Darín estaba sentado en el suelo, en un rincón, mirando a José Luis con los ojos llenos de lágrimas. Le pregunté qué le pasaba y con una enorme sonrisa me dijo: "no puedo creer que esté aquí. Todos van a ver esto en cine, y yo lo estoy viendo en persona".

No me voy a olvidar de ese día y de esa frase. Es una frase que me repito cada día de filmación, pero nunca como aquella vez. Cuando llegué al monitor miré la pantalla y no me senté en mi silla. Volví a la cámara y me paré al lado. Porque ahí frente a mí estaba el 'gran' José Luis dando cátedra, estaba mi abuelo Julio poniéndome la mano en el hombro. El personaje se estaba muriendo, pero estaba feliz, pleno, empático, contenido, sabio, un cuerpo pequeño en el que no entiendo cómo cabía tanta alma. José Luis estaba dando una lección de actuación. Y mirándolo, todos los problemas de tiempo, luz, frío y desperfectos desaparecieron. Porque José Luis me ponía la mano en el hombro y decía: "está todo bien". Fue una enorme actuación de un hombre enorme. Ustedes lo podrán ver en el cine. Yo lo vi en persona.

“No entiendo cómo en un cuerpo tan pequeño cabía tanta alma”

Juan José Campanella es director de cine, guionista y productor

Guillermo
Balmori

225

225. Nada más y nada menos. Esa es la desorbitante cantidad de películas que componen la filmografía de José Luis López Vázquez y que analizamos en un libro dedicado a su centenario dentro de la colección 'El universo de...', que tiene como protagonistas a las grandes figuras del séptimo arte, normalmente de Hollywood (todavía no lo tiene George Cukor, el director que aseguró que López Vázquez era uno de los mejores actores con los que había trabajado).

Nunca antes nos habíamos encontrado con alguien que tuviese tantas películas para desarrollar en la colección, ya que la norma es analizar una por una todas las que componen la filmografía íntegra del homenajeado. Lo más cercano fue el libro de Fernando Fernán-Gómez que publicamos el año pasado con motivo también del centenario de su nacimiento, y que incluía un análisis de sus 156 películas, cifra que ya supuso un problema para organizar y maquetar la obra.

En ambos casos hemos tenido que cambiar la estructura de la colección para dar cabida al ingente aluvión de películas que componen la obra de estos dos titanes del cine (iba a decir del cine español, pero no seremos nosotros quienes contradigamos a Cukor).

Ninguna estrella de Hollywood –imagino que en el cine español quizá pueda haberla– hizo tantas películas como López Vázquez. Y hablo de

estrellas, no de actores. Pienso por ejemplo en Bette Davis, que estuvo en el cine desde muy jovencita hasta que falleció, y rodó 88 películas. Y esto me lleva a pensar... ¿tenemos en España las estrellas de cine con la carrera más abultada de títulos? Sería un tema interesante para analizar. Hay que tener en cuenta además que las 225 películas de López Vázquez no incluyen los telefilmes ni series de televisión... ¡que hubo muchas, entre ellas *La cabina!*

Por supuesto que España no era Hollywood y desde luego nuestras estrellas no eran mimadas como las de allí (ni tan tiranizadas, por suerte para ellas). Aquí los sueldos no eran los de allí ni la maquinaria era la misma. Las estrellas tenían que trabajar y trabajar. López Vázquez es una prueba de ello. 225 veces apareció su nombre en unos títulos de crédito. 225 veces pudo el público asistir a un estreno suyo. 225 personajes jalonaron su grandioso arcoíris interpretativo.

225 veces nos acompañó... y muchas más, porque las películas podemos verlas una y otra vez.

Todo esto pueden parecer números y estadísticas, pero no lo son. Al menos no solo. Ya fuera como actor principal o como secundario, el público tuvo muchas oportunidades de ver a José Luis López Vázquez en pantalla, y bien sabe Dios que lo aprovechó. Que lo aprovechamos. Le quisimos, le queremos y le querremos. 225 películas. Eso no lo supera ni George Cukor.

Guillermo Balmori es coordinador, junto a Enrique Alegrete, del libro El universo de José Luis López Vázquez (VVAA, Notorious Ediciones)

“¿Tenemos en España las estrellas de cine con la carrera más abultada de títulos?”



El cochecito



ENTRE LOS GRANDES DEL CINE

PEDRO OLEA

RECÍÉN finalizado el año del centenario de Fernando Fernán-Gómez me viene a la memoria su emocionante mutis final en el escenario del Teatro Español. Algunos nos sentábamos un rato ante unas mesitas como de café que rodeaban su féretro, cubierto con una bandera anarquista, como si se tratara de una especie de tertulia con el difunto. Al cabo de un rato vi subir, desde el patio de butacas y con cierto esfuerzo, a José Luis López Vázquez. Me levanté para ayudarle y, agarrándose a mi brazo, me dijo: "el próximo soy yo". Un par de años después se hizo realidad tal premonición. Esa vez su despedida tuvo lugar en el escenario del María Guerrero, donde había debutado como actor teatral.

Siempre he pensado que José Luis López Vázquez está a la altura de los grandes intérpretes de la historia del cine, sin nada que envidiar a los Jack Lemmon, Vittorio Gassman, Alberto Sordi o Alec Guinness que, como él, dominaban tanto la comedia como el drama. Incluso George Cukor se entusiasmó tras rodar juntos *Viajes con mi tía*, pero cuando quiso que trabajasen de nuevo en Hollywood López Vázquez no aceptó la oferta. Así empezó y terminó su carrera americana.

Nos conocimos cuando le propuse rodar *El bosque del lobo*, basada en el auténtico caso de un presunto *lobishome* (hombre lobo en gallego y primer título de la película) y con guion de Juan Antonio Porto -fallecido en 2021-, tataranieto del abogado defensor del personaje real.

La forma que tenía López Vázquez de preparar su papel era muy especial. No había estudiado interpretación y su método consistía en encerrarse en una habitación en silencio absoluto y con los codos apoyados ante el guión, anotando en las páginas en blanco de la izquierda lo que le ocurría en ese momento al personaje, indicando de dónde venía y a dónde iba. Lo hacía siempre, ya que solía rodar varias películas a la vez. Incluso un par de años antes había intervenido en doce largometrajes. De esa forma podía estar relajado cuando el director de turno rodaba la escena. Tenía algunas de las páginas blancas de su guión -que conservo como regalo de su hijo- casi tan llenas de su texto como del

original de la secuencia correspondiente. Y con algún pequeño dibujo suyo, porque también dibujaba y pintaba muy bien, ya que comenzó como ilustrador, figurinista y escenógrafo en la profesión.

Tras superar la censura, que prohibió que el protagonista imaginara a sus víctimas desnudas antes de matarlas y que quedara claro que a continuación se las comía, comenzó la aventura. El rodaje (terriblemente incómodo por realizarse casi íntegramente en pequeñas zonas de la Galicia interior) lo realizó perfectamente entregado y sin la menor queja por la escasez de comodidades. Al terminar, le confesé que me gustaría contar con él en cuanto tuviera otro personaje a su medida.

La película fue premiada en el Festival de Valladolid y con buenas críticas. Poco después volvió a competir en el de Chicago, consiguiendo López Vázquez el Premio de Interpretación, además de otras críticas positivas, especialmente la de Variety.

Pero tras el estreno todo estuvo a punto de derrumbarse. Luis Carrero Blanco, vicepresidente del Gobierno, había escuchado opiniones cercanas que criticaban la película por tratarse de otro producto de la leyenda negra antiespañola en el que se mezclaban la religión y la superstición de forma lamentable y pidió un pase de la película. Tras proyectarle una copia, estuvo de acuerdo con esas opiniones y decidió prohibirla.

Afortunadamente, y antes de llegar a retirar la película de los cines, otras opiniones igualmente cercanas le informaron de que *El bosque del lobo* había obtenido el Premio San Gregorio en el Festival de Cine Religioso y de Valores Humanos -que es como se llamaba entonces la actual SEMINCI- y le pidieron que pensara en la repercusión de una decisión tan radical con esos datos. Ya comenzaban los estertores del franquismo, al menos en el cine, y acabó por desistir

de la prohibición. Siempre he opinado que la película tuvo muchos premios, pero que ese gol a Carrero Blanco fue el mejor de todos.

Tres años después me ofrecen dirigir *No es bueno que el hombre esté solo*, un guión de José Luis Garci con otro difícil personaje, el de un hombre que convive con una muñeca. Comenté la historia con mi antiguo profesor y amigo Luis García Berlanga –también reciente su centenario–, ya que tenía un proyecto similar. Y tras decirme que la rodara porque era muy diferente a su *Tamaño natural*, acepté la oferta. La censura volvió a po-

“Las páginas de su guion estaban tan llenas de su texto como del original de la secuencia correspondiente”

ner pegas al guión y, para obtener el permiso de rodaje, debimos firmar algo tan curioso como que la película trataría “no de una perversión sexual, sino de una anomalía psíquica”.

En el rodaje, enfrentándose a una Carmen Sevilla que chantajea su particular intimidad, de nuevo López Vázquez volvió a sorprender con otra gran interpretación, tan difícil y compleja como la de *El bosque del lobo*. Y el gran éxito de público, tanto en España como en Latinoamérica, nos vino muy bien a cuantos participamos en el proyecto.

Ya en la Transición comenzamos a preparar *Akelarre*, otro particular acercamiento al género de terror, también inspirado en un caso auténtico, en el que se trataba de estudiar la realidad de las brujas en Navarra tal como lo habíamos

hecho con la del presunto hombre lobo gallego.

¿Y qué mejor inquisidor que López Vázquez? Aceptó el papel y lo convirtió en otro personaje que bordó: un religioso sádico, cruel y libidinoso. Simplemente, su forma de rozar con los dedos el pecho de Silvia Munt al quitarle una medalla, de dirigir otra sesión de tortura con ella desnuda y flagelándose después en su celda, demuestra un perfecto tratamiento interpretativo de la represión que sufre el siniestro fraile.

En 1992 rodamos *El maestro de esgrima*, donde le pedí que aceptara un personaje menor que los anteriores, el de un policía muy especial que investiga un crimen que se comete durante el desarrollo de la acción. Y me regaló otra demostración de su talento, ya casi sin dirigirle. El primer día que le tocó rodar se limitó a preguntarme: “¿puedo darle un toque de comedia o como siempre?”

La última vez que le vi también pretendía su colaboración. Estábamos preparando la versión teatral de *El pisito*, de Rafael Azcona, que él interpretó en cine dirigido por Marco Ferreri. Su personaje lo ensayaba Pepe Viyuela. Era, como se sabe, un tipo que debía casarse con la anciana propietaria del piso para poder heredarlo pronto, personaje que interpretaba Asunción Balaguer. En una escena, ella rezaba a su padre para que permitiera la boda y era respondida por la voz paterna aprobando la extraña unión desde el cielo. Esas frases en off eran lo que yo quería que López Vázquez grabara. Fui a su casa con el texto. Ya estaba ciego y oía mal. Lo intentamos, pero no pudo ser este último homenaje que quise hacerle. Estábamos en 2009, el año en que falleció. La última imagen que guardo suya es agarrándome la mano, mirándome sin ver y recordando cosas del rodaje de *El bosque del lobo* que yo había olvidado.

Le sigo echando de menos cada vez que emiten por televisión alguna de sus muchas películas, y nadie me puede quitar el placer de haber colaborado juntos en esos trabajos que su inmenso talento tanto enriqueció. Hasta Cukor me hubiera tenido envidia.

Pedro Olea es director de cine, productor y guionista

CARMEN DE LA MAZA:

“La mirada de José Luis te lo contaba todo”

Chusa L. Monjas

“A José Luis, uno de los grandes del cine español, le dio mucho de sí la vida. Era un actor completo, lo abarcó todo y te creías todos los personajes que hizo. Era digno de admiración. Aparte del calzoncillo y de perseguir a las suecas, tenía un currículum...”, destaca Carmen de la Maza, la actriz con la que el conocido intérprete madrileño vivió una historia de amor que duró hasta los últimos días de su vida.

De la Maza hace memoria. Se conocían de siempre, pero no habían trabajado juntos hasta que coincidieron en la función *Cena para dos*, de Santiago Moncada. “José Luis había hecho películas con mi marido, el director cinematográfico Agustín Navarro, pero nosotros solo trabajamos juntos una vez y fue con la obra de Santiago Moncada. Y esa admiración mutua nos unió”, recuerda la actriz, a quien el actor dedicó, sin decir su nombre, su Goya de Honor en 2004. Fue su ‘amor tardío’. “Sí, se refería a mí. Los dos éramos ya mayorcitos, sobre todo él”, apunta.

Le cuesta destacar uno de los trabajos del actor que mejor representó en la gran y pequeña pantalla al español medio, “porque en todas sus interpretaciones desprende verdad. Le vi en el teatro, en *Muerte de un viajante*, *Equus* y, por su-

puesto, en *La cabina* y en *Mi querida señorita...* Creo que me quedo con *La prima Angélica* y *Mi querida señorita* por esa magia camaleónica que tenía. En esas dos películas su mirada era la justa, la que tenía que ser. Y no me puedo olvidar de ese gesto de desesperación en *La cabina*. Espectacular. No sé que otro actor hubiera podido hacerlo”, apostilla.

A sus cualidades -profesionalidad, dedicación y la credibilidad que daba a los más de 250 personajes que encarnó-, De la Maza añade “su profundo estudio del personaje, se metía hasta lo hondo. En *Mi querida señorita* estudiaba hasta cómo tenía que moverse el dedo meñique cuando cosía a máquina. Y, sobre todo, su mirada. La mirada de José Luis te lo contaba todo”, recalca.

¿De dónde venía su capacidad para crear personajes? Su creencia es que del balón que se le rompió cuando tenía 5 años. “De niño, su sueño era tener un balón y su madre, con mucho sacrificio, se lo compró. Salió a la calle a dar patadas, un camión se lo rompió y nunca más quiso jugar al balón. El gran José Luis López Vázquez sale de ahí, lo que no deja de ser una frustración, de un balón roto debajo de un camión. Ahí no hay método, hay un talento que nace y se desarrolla,



y que él lo estudia y lo trabaja. La interpretación fue su pasión", manifiesta.

También le cuesta pronunciarse sobre los posibles herederos profesionales de López Vázquez. "Javier Bardem es un grandísimo actor, pero no lo puedo comparar con José Luis, es otra cosa. Ahora hay muy buenos actores, pero es otra la manera de trabajar. Fernán-Gómez y José Luis eran los superdotados de la profesión, eran capaces de hacer todo y todo bien. Eran dos grandes, que se miraban a la cara y sabían de qué iba la cosa".

Consciente de lo mucho que marca el físico a los intérpretes, cree que el actor no hizo escuela por su apariencia "de hombre corriente al que le podía pasar lo más maravilloso y la mayor desgracia del mundo. Cuando íbamos de paseo, a veces le preguntaban si era José Luis López Vázquez, y él contestaba: un poco", rememora De la Maza.

METÓDICO, EDUCADO, TÍMIDO Y PULCRO

Le gustaba el teatro, pero su medio fue el cine, donde no le quedó ningún personaje por hacer y a través del cual acompañó a millones de españoles a lo largo de su vida. "No era vanidoso, le divertía mucho su trabajo y era poco amigo de la fama. Le encantó rodar *El bosque del lobo*, de Pedro Olea,

y estaba muy agradecido a Mercero y a Saura, que confiaron en él. Se podía haber pasado toda la vida en calzoncillos, persiguiendo suecas, pero llegó Saura y le ofreció *La prima Angélica*", dice.

Viajar, pasear, ver películas. En los cinco años que estuvieron juntos, De la Maza conoció muy bien al profesional "metódico" que ordenaba los guiones "por sesiones, por frases, se los aprendía de memoria y los clavaba"; al hombre "tímido y sumamente educado y pulcro" al que le gustaba "comer rico y enviarme flores"; al José Luis López Vázquez que recorría Madrid en autobús. "Todos los conductores le conocían", señala la actriz, que menciona la colaboración del actor con George Cukor, *Viajes con mi tía*.

"Cuando el señor Cukor vio *Mi querida señorita*, le escribió una nota pidiéndole disculpas por haberle dado un papel tan pequeño. Podía haber hecho carrera en el extranjero, pero José Luis era feliz con su lengua, su Madrid del alma y su marisquito".

Carmen de la Maza era actriz y fue la última pareja sentimental del actor. La entrevista se realizó dos semanas antes de su fallecimiento.

Un hombre llamado cine

Manuel Gutiérrez Aragón

Lo he contado muchas veces, pero quizá no con el suficiente énfasis: José Luis fue enormemente generoso con el director debutante que era yo por entonces. Estamos en los años setenta e iba a realizar mi primer largometraje, *Habla, mudita*. López Vázquez era un actor muy solicitado y podía elegir película, emplear su tiempo en la producción que eligiera. Y digo que fue generoso porque aceptó rodar con un desconocido, en un paraje inhóspito y con pocas comodidades.

Todos los días había que subir desde el pueblo de Potes hasta un punto de la carretera en que dejábamos el coche y nos montábamos en un todoterreno. Después, había que abandonar el vehículo y caminar un poco. Además, ese año se adelantó el invierno, y la región de los Picos de Europa en la que rodábamos se convirtió en una nevera. Aun así, López Vázquez nunca puso inconvenientes a las duras condiciones del rodaje. Eso sí, al final me enteré de que había protestado con producción, pero nunca conmigo. Y eso que el primer día tuvimos un desencuentro: yo no quería que el personaje llevara un gorrito de montaña y un bastón, indumentaria que a él le gustaba. La cosa se arregló, y ambos adminículos quedaron suprimidos. Pero la tensión entre el novato y el veterano continuaba. Poco a poco, los dos nos fuimos encontrando. La personalidad de López Vázquez le iba al personaje, con o sin gorrito y bastón: tenía un lado cómico y otro patético. Creo que eso es difícil de encontrar en un actor, en cualquier actor.

Por otra parte, López Vázquez daba al equipo una lección de supervivencia en las condiciones adversas del rodaje. Allá arriba, en la montaña, no había roulottes, ni camerinos, ni casi nada. Mientras todos dábamos muestra de frío y fatiga, él conseguía permanecer descansado, apartado, buscándose un lugar cómodo, casi un refugio, hasta el momento de entrar en escena. Así conseguía aparecer fresco y rozagante y extraer de sí mismo lo mejor.

Al finalizar la película, López Vázquez me invitó a regresar a Madrid en su coche, los dos solos. En el camino me contó su niñez y sus comienzos en el cine, y lo difícil que era encontrar papeles interesantes incluso entonces. Y no, la verdad es que no, la vida de un actor en aquellos años no era fácil. Nunca lo ha sido.

Manuel Gutiérrez Aragón es director de cine, guionista y escritor

“López Vázquez era un actor muy solicitado, fue muy generoso eligiendo a un debutante”



Habla, mudita.

Uno de **los nuestros**

Javier Gutiérrez



FOTO: PIPO FERNÁNDEZ.

ME piden que escriba unas líneas con motivo del centenario del nacimiento de José Luis López Vázquez. Me halaga y emociona el encargo por lo que tiene de especial su figura para mí. Sería extensa y variada la lista de intérpretes de generaciones anteriores a la nuestra que lograron llegar a la excelencia en muchos de sus trabajos. Por citar algunos, Fernando Fernán-Gómez, José Luis Ozores, José Bódalo, Pepe Isbert, José María Rodero, Alfredo Landa, Pepe Sacristán, María Luisa Ponte, Irene Gutiérrez Caba, Concha Velasco, María Isbert... y así un larguísimo etcétera. Pero si tuviera que quedarme con uno de todos ellos, sería sin lugar a dudas con López Vázquez. Para mí, el actor total. Capaz de transitar de la comedia al drama sin apenas despeinarse, sabiendo sacar jugo de cualquier línea del texto, imprimiendo a sus personajes una interpretación personalísima llena de abundantes colores y matices. José Luis era un actor versátil, completo, con una extraordinaria capacidad para entender e incorporar de manera brillante toda clase de personajes.

Sin miedo a equivocarme y sacudiendo cualquier complejo de inferioridad, nuestro actor está a la altura de los más grandes, jugando en la misma liga que los inmensos Jack Lemmon o Marcello Mastroianni. Admiro de él su forma de hacer, al igual que su sentido práctico de la profesión. Suscribía algo muy interesante que afirmó en su día el gran Laurence Olivier. Nuestro oficio se sustenta en tres patas, condiciones fundamentales para cualquier actor; a saber: talento, suerte y aguante. López Vázquez pondría el aguante como la primera porque sin ella, decía, no hay lugar ni tiempo para las otras dos. Ese aguante y haber estado presente en abundantes películas fácilmente olvidables le permitirían participar en otras excelentes, y algunas de ellas títulos imprescindibles de nuestro cine.

El talento era innato en él. Un talento unido a una enorme exigencia y compromiso a la hora de acometer cualquier proyecto. Y por último, la suerte, que llegaría en forma de confianza ciega, depositada en él por parte de productores, directores y compañeros que siempre le vieron como a un actor de innumerables recursos. Es conocida la anécdota en la que, cuando López Vázquez comenzaba a dar sus primeros pasos en el mundo del cine como figurinista y escenógrafo, José María Rodero llamó una noche a su casa para ofrecerle un trabajo como dependiente en Galerías Preciados en la película que este rodaba con Berlanga, *Novio a la vista*. El actor contratado no convenía al director y necesitaban urgentemente un sustituto con cierta gracia, Rodero se acordó de él, y aquella breve aparición fue el comienzo de una larga y fructífera relación de grandes títulos con el tándem Berlanga-Azcona.

Siempre que me preguntan por mis referentes o fuentes de inspiración a la hora de componer la mayoría de mis personajes,

aparece el nombre de López Vázquez o el de cualquier otro de los grandes actores de esa generación. Como ejemplo, si se me permite, citaré dos de mis trabajos de los que me siento especialmente orgulloso. Uno, el policía de *La isla mínima*, de Alberto Rodríguez, en la que la interpretación de Alfredo Landa en *El Crack*, de Garcí, estuvo muy presente en todo mi proceso creativo. Y la segunda, para ese aspirante a escritor dispuesto a todo con tal de conseguir su objetivo en *El autor*, Manuel Martín Cuenca me aconsejó acercarme al personaje fijándome en *El monosabio* que tan brillantemente interpretó López Vázquez.

Quizá porque me reconozco en ese españolito medio que tan bien representaba, quizá porque fui un niño introvertido, melancólico y de salud débil como él, o bien porque coincido en su carácter unamuniano que tiñe de sentimiento trágico la vida, me gusta mirarme en su espejo, en el espejo de esa generación de cómicos a la que tanto debemos, y verme y vernos de alguna forma reflejados.

López Vázquez formará parte ya para siempre de nuestra memoria cinéfila con grandes títulos como *La cabina*, *Mi querida señorita*, *La prima Angélica*, *El jardín de las delicias*, *El pisito* o *La escopeta nacional* como muestra de una dilatada y brillantísima carrera. Yo, como hace él en su personaje de Fernando Galindo en la genial *Atraco a las tres*, de José María Forqué, no puedo dejar de declararme "un admirador, un amigo, un esclavo, un siervo..." del maestro José Luis López Vázquez. El actor total.

Javier Gutiérrez es actor

Assumpta Serna

Lección de vida

Cuando yo empezaba mi carrera como actriz estaba convencida que mi generación cambiaría el mundo. Corría 1978 y era rebelde con todo: el sistema, mi familia, los convencionalismos, la industria cinematográfica de aquel momento... Pensaba que había llegado la hora de eliminar lo caduco y sacudirse el polvo acumulado, de crear y experimentar. José Luis López Vázquez era para mi un actor "familiar" que representaba el cine de otra época. Sus películas no eran "lo mío", lo que yo y los míos queríamos expresar.

Llegué a Madrid trabajando en la obra teatral *Antaviana*, del catalán exiliado en México Pere Calders. Llamé a la puerta de muchas productoras hasta que Pilar Miró me dio un pequeño papel en *El crimen de Cuenca*. ¡Por fin algo diferente! Era el cine que quería hacer, pero había pocos ejemplos como este a principios de los ochenta.

Necesitaba vivir de mi profesión, no tenía red familiar, no podía mirar atrás. Y aquí surgía el dilema. ¿Para poder subsistir tenía que aceptar cualquier película? ¿Qué sacrificios estaba dispuesta a realizar? ¿Servían los ejemplos de Meyerhold de sacrificar incluso la vida o el radicalismo de Artaud?

No hubo más remedio. Tuve que dirigirme a las productoras de toda la vida, como las de Balcázar o Frade, y acepté situaciones desagradables como persona, trabajadora y creadora, pero el dinero de estos pequeños papeles me permitía comprar un colchón, tal vez más adelante irme a Francia, Inglaterra, Estados Unidos...

Fue entonces, en pleno dilema personal y profesional, cuando conocí a José Luis López Vázquez en 1981, durante el rodaje de *127 millones libres de impuestos*, una película dirigida por Pedro Masó. En esta película actuaban los grandes actores del momento: Fernando Fernán-Gómez, Agustín González, Amparo Baró, Amparo Soler Leal, Guillermo Marín, María Luisa Ponte o Carlos Larrañaga. Yo actuaba vestida de criada y me trataron como tal, lo cual me alegró porque tuve la oportunidad, limpiando los ceniceros, de escuchar sus conversaciones. Comprobé que cada anécdota que contaban había contribuido a forjar sus carreras y José Luis López Vázquez estaba agradecido a sus personajes y al cine con el que había crecido profesionalmente. Recordaba con nostalgia y cariño la manera artesanal de hacer cine en décadas pasadas y conservaba intacta la ilusión por dar vida al siguiente personaje.

José Luis López Vázquez no era un buen conversador, al menos conmigo. Me daba la impresión de que no sabía tratar a las chicas como yo y que no le interesaba nada de lo que yo pudiera contarle, como muchos hombres de su generación. Pero yo le observaba. Veía su sana avaricia por hacer cine, mucho cine, muchos personajes durante cuatro décadas, porque según él no tenía sentido elegir qué películas si al final el gusto es del espectador. Además, los actores y actrices debíamos protegernos actuando con la misma ilusión de cuando empezábamos... porque elegir, muy pocos

actores podían hacerlo. No sabíamos cuando íbamos a poder volver a actuar. Todos tenían claro por qué trabajaban: para poder vivir de su oficio, aspecto noble y deseable, mires por donde lo mires.

Mi contradicción se agudizaba. ¿Podía yo justificar el aceptar cualquier cosa y tendría ilusión al actuar o debía ser más responsable al aceptar los personajes? Ya no hacía falta el sacrificio de la propia vida como Meyerhold pero, ¿sería capaz de aceptar lo que algunos consideraban mediocre y no avergonzarme por el camino?

Mientras duraron mis breves intervenciones en aquella película, empecé mirar de otra forma ese cine del que había renegado para poder valorar lo bueno y escuchar sin prejuicios. Y pude descubrir a Azcona y algunas joyas de nuestro cine gracias a José Luis López Vázquez como *El pisito*, *Plácido*, *Atraco a las tres*, *El verdugo*, *Peppermint frappé*, *Mi querida señorita*, *La prima Angélica* o *La escopeta nacional*.

Y en ese guion en el que estábamos inmersos, *127 millones libres de impuestos*, firmado por Azcona y Masó, leía las frases y me imaginaba cómo las diría al día siguiente López Vázquez. Siempre me sorprendía. Era original, único. Sus silencios, su compromiso total con el guion, su incertidumbre, su sorpresa con el texto del otro después de diez tomas. No hablaba tan distinto su personaje de como él mismo hablaba desde el sofá de la sala de actores. Y aprendí mucho. Descubrí su enorme valor como actor y el legado que nos dejó a todos.

Y nos encontramos como profesionales en tres películas más: primero *Crónica sentimental en rojo*, en 1986, con la maravillosa elegancia de Rovira Beleta, y *La veritat oculta*, adaptación de un cuento del mismo exiliado Calders, en 1987, película dirigida por Carles Benpar, un enamorado del cine, las dos rodadas en Barcelona.

Hablamos de Saura, de Berlanga, de Azcona, de sus anécdotas entre tomas y tomas. Descubrí el orgullo que sentía cuando hacía un secundario y lo clavaba, él, que había hecho maravillosos protagonistas. ¿Por qué no? Lo que importaba es ser recordado por el público... Una década más y volví a sonreír con su humanidad al interpretar al comisario Campillo en *El maestro de esgrima*.

Entonces ya tenía claro que José Luis López Vázquez había creado un estilo imprescindible y necesario en el cine español. Un estilo propio, que es el sello de los grandes intérpretes y que no se aprende en las escuelas. Un gran actor que mostró con precisión cómo ser auténtico y me abrió las puertas a un cine que yo tenía que aprender a amar porque era el mío, el nuestro. Un maestro, en fin, que me dio una gran lección de vida y de profesionalidad.

Assumpta Serna es actriz y profesora de interpretación

“José Luis me abrió las puertas a un cine que yo tenía que aprender a amar porque era el mío, el nuestro”

Pilar

Miró

A su manera

FUE una mujer clave en la cultura cinematográfica y televisiva de nuestro país en el siglo XX. Pionera en la realización de programas para la pequeña pantalla, estuvo al frente de la dirección general de Cinematografía y de RTVE, y dirigió *El crimen de Cuenca* -película que fue secuestrada y prohibida durante dos años, y que se convirtió en la más taquillera de 1981- y *Gary Cooper que estás en los cielos* -donde reflejó sus problemas de salud-. Este año se cumple el 25 aniversario del fallecimiento de esta luchadora que tuvo que superar prejuicios, censuras y procesos judiciales.

Controvertida, magnética, dura de carácter, perfeccionista libre en su vida y en su condición, homenajeamos a esta polifacética y comprometida mujer cuya influencia va más allá del cine.

El periodista Carlos Heredero, su amigo Felipe González, el director Víctor Matellano, las actrices Mercedes Sampietro y Fiorella Faltoyano, la filóloga e historiadora de cine Carmen Peña Ardid y la presidenta de CIMA Cristina Andreu escriben sobre Pilar Miró, que da nombre al premio al Mejor Nuevo Director de la Seminci.

Seguimos hablando, **Pilar**

Cristina Andreu

MUCHAS veces pienso en Pilar Miró, más bien echo de menos lo que nos diría ahora Pilar Miró.

En CIMA tenemos muy a mano a Josefina Molina, nuestra presidenta de honor, y a Cecilia Bartolomé, nuestra socia de honor. Me gusta lo de muy a mano porque así lo siento, a una mano de distancia. Ellas nos explican muy bien lo que vivieron y la emoción que sienten al ver la solidaridad que tenemos entre nosotras, el camino cada vez más cercano a la igualdad.

Pero no sé qué nos diría ahora Pilar Miró a punto de cumplir 70 años, porque hace 25 desde que no le podemos preguntar nada. Pero al hacer preguntas, podemos imaginar respuestas.

Si decimos que nos faltan referentes es una realidad, y Pilar creo que era una de las referentes que más necesitaríamos. Me gustaría muchísimo hablar con ella de muchos asuntos, aunque apunto solo algunos.

¿Qué pensaría del movimiento #MeToo? ¿De la consciencia (y conciencia) que tenemos las mujeres ahora mismo del abuso sexual? Ella denunció públicamente, en 1981, haber sufrido acoso en sus muchos años de realizadora en TVE. En ese momento no se hablaba de abuso sexual y por lo tanto no se le hizo mucho caso, y además dijo algo por lo que seguimos luchando, que las continuas insinuaciones no le parecían "ofensivas".

Me gustaría hablar con ella también de la ley de protección de la seguridad ciudadana llamada Ley Mordaza, y si se hubiera podido

imaginar que en el 2015 se iba a aprobar, habiendo vivido como ella vivió el secuestro durante más de un año y medio de su película *El crimen de Cuenca*, ya en democracia y por la que tuvo que pasar un proceso militar.

Me gustaría preguntarle qué le parece el nuevo Anteproyecto de la Ley del Cine y la Cultura Audiovisual. Ya que seguimos el camino, aunque con modificaciones del decreto de 1983, de la Ley Miró, que quiso emular a la ley de cine francés y además creó el ICAA, entre muchas medidas, mientras fue directora general de cine. Después se aprobaron leyes y decretos hasta llegar a la ley del 2007, cuando era director general de cinematografía Fernando Lara.

¿Habría caído rendida a las plataformas y estaría dirigiendo series, como ya hizo en TVE? Pilar Miró fue la primera mujer en dirigir la televisión pública. Tuvo que dimitir como directora de Televisión Española, tras ser procesada por la Audiencia de Madrid por un presunto delito de malversación de fondos públicos, por el escándalo de comprar ropa, algo tan femenino para la mano negra, del que fue absuelta. ¿Qué pensaría al saber que después de ella ha habido solo tres mujeres directoras del ente y entre ellas una provisional entre diez hombres?

Y sé que ya saben que fue la primera en ganar un Goya como directora por *El perro del hortelano*, que obtuvo seis goyas más, después de diez hombres, en el año 1996. Pero, ¿qué pensaría si le contásemos que desde ella y hasta hoy solo lo han ganado otras dos mujeres, Iciar Bollain e Isabel Coixet, dos veces, entre 22 hombres?

Este año se cumplen 25 años de su muerte. Hace 25 años que no está con nosotras, pero seguimos su ejemplo, porque eso es lo que necesitamos, pensar que podemos llegar a lo más alto, dirigiendo con valentía, asumiendo cargos de poder que sirven para cambiar a la sociedad.

Seguimos hablando, Pilar.

*Cristina Andreu es presidenta de CIMA,
Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales*



FOTO: PIPO FERNÁNDEZ

El poder y los roles de género

Carmen Peña Ardid

PERSONALIDAD clave del cine español de la transición a la democracia, Pilar Miró fue una de las más relevantes cineastas europeas del último tercio del siglo XX. Experta realizadora de televisión, guionista de cine, directora de teatro y ópera, que ejerció el periodismo en diversos medios, para la hispanista Iris M. Zavala representó "la modernidad y el compromiso". Su trayectoria vital y profesional está estrechamente ligada a la historia de una España en transformación y a un periodo de grandes cambios en la historia cultural de las mujeres occidentales que, en el avance hacia la práctica de una cultura "realmente mixta", ya no aspiran solo a tener un lugar en la vida pública, en las profesiones o los partidos políticos, sino que combaten por "tener el poder de decir-proponer-representar-decidir. El poder de innovar (...) que se apoya en la libertad" (Marcelle Marini). En este marco, Pilar Miró se sitúa en la vanguardia que reclamaba la igualdad radical, aunque como un empeño "individualizado" que borraría los prejuicios sexistas con las armas del (sobre)esfuerzo y el mérito. Su condición de pionera y de atrevida transgresora de normas fueron rasgos de su personalidad pronto reconocidos tanto en su labor creativa -desarrollada, no hay que olvidarlo, en un ámbito audiovisual donde el dominio masculino era casi absoluto a nivel industrial, institucional y simbólico-, como al asumir altos cargos políticos en la Administración, donde dejó una huella nada despreciable y gozó de una visibilidad -polémica- como quizá solo tuvieron Clara Campoamor, Dolores Ibárruri o, más atrás, Emilia Pardo Bazán.

Quien a los nueve años iba -sola- al cine (las tardes de los jueves, libres en el colegio de monjas) y buscaba en las salas de sesión continua de Madrid las películas que le habían fascinado -*Bambi*, *Frankenstein* o *Mujercitas* ("una película

fundamental en mi vida"), afianzó su vocación en los años de universidad (un revulsivo ideológico y "una toma de conciencia de lo que era este país"), donde ingresa en 1957 para estudiar Derecho y luego Periodismo. En este tiempo de lecturas imprescindibles y de asistencia a cineclubs, que amplían la impronta de los modelos de Hollywood en los que su generación se había formado, descubre *Nazarín* y la figura de Luis Buñuel ("otra perspectiva del cine, otro planteamiento"). Descubre también que se podía estudiar cine y hacerlo, aunque, antes de emprender ese camino, dirigiera sus pasos a Televisión Española con la esperanza de tener acceso al aprendizaje de la realización.

Compaginó el trabajo en televisión con los estudios en la masculinizada Escuela Oficial de Cinematografía (desde 1947, solo otras dos mujeres, Josefina Molina y Cecilia Bartolomé, obtuvieron un título allí), donde se diplomó, en 1968, en la especialidad de Guion cuando ya tenía renombre como teleasta. No faltaron obstáculos, que han descrito sus biógrafos, antes de que pudiera dirigir en 1966 la telenovela *Lilí*, convirtiéndose en la primera realizadora de espacios dramáticos, como proclamó la revista *Tele-Radio*. Realizó más de 200 emisiones de ficción -en su mayoría adaptaciones literarias- para programas estelares -*Novela o Estudio1*- e importantes series filmadas de la TVE del tardofranquismo -*Los Libros*, *Cuentos y Leyendas*, *Curro Jiménez*- que se abrieron a la experimentación formal, el radicalismo político y el modelado de figuras femeninas que empiezan a cuestionar su sometimiento a las imposiciones del patriarcado.

Por su formación, gustos y experiencia televisiva, la práctica creativa de Pilar Miró se asienta en la conexión de géneros y medios, en el diálogo intertextual entre literatura, teatro, cine -tam-

bién música (ópera) y pintura- que da forma a las ideas y la emoción en muchos de sus filmes. Su carrera cinematográfica comienza en 1976 con *La petición*, inspirada en un relato de Émile Zola, y hasta su prematura muerte a los 57 años filmó nueve largometrajes que combinan, según Françoise Heitz, la vía personal e intimista, con personajes "exiliados de sí mismos" (*Gary Cooper que estás en los cielos*, *Werther*, *El pájaro de la felicidad*) y la vía política de denuncia de la opresión, ligada también a la memoria (*El crimen de Cuenca*, *Beltenebros* o *Tu nombre envenena mis sueños*). Obtuvo importantes éxitos comerciales -el de *El perro del hortelano* pareció insólito a una industria que no creía en los clásicos- y un reconocimiento nacional e internacional que se reflejó en numerosos premios de los Festivales de Bastia, Moscú, Berlín, Cartagena de Indias, Mar del Plata o los Premios Goya obtenidos en 1992 y 1996.

Con los primeros gobiernos del PSOE de la democracia, Pilar Miró desempeñó dos cargos administrativos: la Dirección General de Cinematografía del Ministerio de Cultura, entre 1983 y 1985, y el de directora general de RTVE, entre 1986 y 1989. No le faltaban méritos profesionales (que nunca habían tenido sus predecesores) ni políticos (en 1980 había sido procesada por la jurisdicción militar como responsable del alegato de injurias a la Guardia Civil que supuestamente contenía *El crimen de Cuenca*). Pero no hay que olvidar tampoco la excepcionalidad del acceso de una mujer a puestos de poder político. Había que remontarse en España a Federica Montseny o Victoria Kent, en la II República; a Pilar Primo de Rivera, en el franquismo. Y, en los primeros años de la democracia, apenas emergían los nombres de Carmen Díez de Rivera, Soledad Becerril, Cristina Alberdi o Carlota Bustelo. La preeminencia de los varones *progresistas* en las esferas de la cultura y el saber, como en la política, queda bien reflejada en una de las listas que preparó en 1983 el equipo del Ministro de Cultura, Javier Solana, recogiendo 200 nombres de brillantes personalidades (la elite intelectual, universitaria, artística, literaria) que podían contribuir a la configuración de

la nueva política cultural socialista. Entre ellos sólo había siete mujeres: Pilar Miró (cine); Núria Espert (teatro) y cinco escritoras (Rosa Chacel, Carmen Martín Gaité, Mercè Rodoreda, Montserrat Roig y María Zambrano).

Las luces y sombras de la política cinematográfica de Pilar Miró, por su gran calado, han sido analizadas en decenas de estudios, de ahí que pasará por alto las consecuencias de las medidas destinadas a proteger el cine español de calidad a fin de que pudiera competir en el mercado nacional e internacional, o los acuerdos con RTVE. Solo subrayaré dos logros notables de la 'Ley Miró': el apoyo a los proyectos de nuevos realizadores, que favoreció la aparición en pocos años de seis directoras debutantes, y su loable contribución -para muchas mujeres, al menos- a erradicar los subproductos del cine del *destape* (cine "S"), creando la categoría "X" para los filmes de contenido pornográfico, exhibidos en salas especiales y gravados con fuertes impuestos (Bárbara Zecchi). Hicieron campaña contra las reformas emprendidas algunos sectores de la industria cinematográfica que se consideraban perjudicados, aunque también se escuchó poco después al ministro Jorge Semprún acusarla de confundir lo público y lo privado y de saquear las arcas del Estado con su política proteccionista.

Era ya el tiempo en que Pilar Miró ocupaba la Dirección General de RTVE, un lugar mucho más expuesto y estratégico en las luchas de poder. Miró confiaba en llevar a cabo "una gestión posible, útil y necesaria", pero enseguida aparecieron caricaturas (su rostro sobre el cuerpo de Gary Cooper en *Solo ante el peligro*) reflejando las amenazas que se cernían sobre su mandato. Aunque lo ejerció sometida a constantes presiones de adversarios del propio partido, fue una etapa de intensa actividad: una edad de oro para el buen cine en la pequeña pantalla y un intento serio de promover la independencia informativa. No obstante, su labor en RTVE quedó eclipsada, como es bien sabido, por la acusación de "malversación de fondos públicos". En octubre de 1988, la divulgación de unas facturas de gastos de representación y de vestuario mal tramitadas provocó, además de su dimisión, un

escándalo de grandes proporciones que, junto a las intrigas políticas que mediaban, tuvo un indudable sesgo sexista. Se puso el acento en que la "pequeña dama de hierro", que ocupaba espacios masculinos y actuaba como un varón, se había traicionado por unas debilidades "femeninas" (se diseñaron incluso muñequitas recordables para "vestir a Pilar Miró" a costa del erario público), y, aunque en 1992 fue completamente exonerada, el daño estaba hecho y, con él, una advertencia a las mujeres con aspiraciones.

Amelia Valcárcel ha analizado muy bien el mensaje implícito en los ataques desmedidos a la cineasta por gastar dinero en "trapos" y el distinto nivel de exigencia a hombres y mujeres que detentan el poder. A Miró se le recordaba su "intrusismo", la precariedad de su investidura y las condiciones en que una mujer podía, o no, ocupar el espacio de las élites masculinas. Sectores del feminismo español estaban debatiendo, al final de los años ochenta, la relación entre las mujeres y el poder político e institucional. Pilar Miró fue invitada al taller 'Mujeres en la política: de la cuota a la legitimación', organizado en 1990 por el Fórum de Política Feminista. Habló de la dura experiencia televisiva, de las malevolencias políticas, sin tomar conciencia del todo de la discriminación de género: "Soy capaz de afrontar grandes problemas políticos o profesionales, pero ante un ataque mezquinamente personal y 'femenino' soy débil, incapaz de racionalizarlo, me rindo", reconoció.

La personalidad pública de Pilar Miró se había configurado en torno a su valentía, tenacidad, dureza, persistencia, mal carácter... rasgos a los que sus amistades cercanas añaden el humor, la ternura y la fragilidad. Se esforzó en demostrar que podía valer tanto o más que los hombres y que era posible "la conquista de la sociedad masculina por la mujer". Adoptó pautas de conducta consideradas masculinas, con fama de "mujer dura" muy celosa de la privacidad de su vida personal, que se entienden como una estrategia para sobrevivir en ámbitos controlados por los hombres. Se manifestó también alejada del movimiento feminista, no por el contenido de sus demandas -apoyó con su firma las más

radicales vindicaciones- sino porque, formada en la misoginia del patriarcado y del franquismo, identificaba al colectivo de las mujeres con la pérdida de la individualidad, el encierro en el gueto de las débiles y las idénticas.

Su cine, sin embargo, afronta abiertamente las tensiones y conflictos de las mujeres de la España de su tiempo que pugnaban por dejar de ser el sexo inferiorizado. Desde la subversiva protagonista de *La petición* -que sale cínicamente airosa de sus perversiones- a la mujer que cobra venganza por propia mano -sin ser castigada- en *Tu nombre envenena mis sueños*, los filmes de Pilar Miró rompen en muchos aspectos los modelos dominantes de feminidad y de masculinidad (no faltan figuras masculinas 'feminizadas', en *Werther* o en *El crimen de Cuenca*). En ellos explora la identidad femenina en crisis, interrogándose por el valor de los logros profesionales, el significado de la maternidad, las insatisfactorias relaciones con los hombres...

... en una evolución que lleva claramente a la solidaridad entre las mujeres (*El pájaro de la felicidad*). Cultivó el cine político, el policíaco, el drama histórico e impuso su criterio para adaptar brillantemente, sin renunciar al verso, una gran comedia de Lope de Vega. Su muerte se produjo en la cumbre de su carrera, pero ofreciendo ya un nuevo modelo para la labor de la mujer en el cine y en el medio audiovisual.

Carmen Peña Ardid es profesora titular del Departamento de Lingüística y Literatura Hispánica de la Universidad de Zaragoza y ha trabajado en investigaciones sobre las relaciones entre la literatura y el cine

**“Su cine
afronta las
tensiones de
las mujeres
de la España
de su
tiempo, que
pugnaban
por dejar de
ser el sexo
inferiorizado”**



Rodaje de Beltenebros.



TAN DURA Y TAN FRÁGIL

CARLOS F. HEREDERO

“**N**o lo sé. No sé dónde empieza o termina la dimensión autobiográfica de mis películas” (1), confesaba Pilar Miró azorada, insegura, frágil incluso, exhibiendo algunas veces –cuando detectaba en la mirada de su interlocutor el menor atisbo de complicidad– una entrañable dificultad para hablar de sí misma: “supongo que el proceso arranca cuando comienzo a rodar y a cambiar el guion a mi aire, cuando empiezo a llevar las cosas a mi terreno, pero en realidad nunca pienso que le pueda trasladar tanto de mí misma a un personaje”.

Como sucede en *El pájaro de la felicidad* (quizá la más armónica expresión de sus fantasmas interiores), toda la filmografía de Pilar Miró puede leerse como un dialéctico proceso de búsqueda interior en el paisaje de la soledad y de aprendizaje de la soledad en el viaje interior. Dos movimientos paralelos, intercambiables, que subyacen bajo unas imágenes que convocan, una y otra vez, la expresión del desconcierto y de la perplejidad, la necesidad de rehacerse tras la derrota o de crecerse ante las adversidades. Vivía su vida, hacía cine y hacía política de la misma manera: "Cuando una película se lleva al terreno indagatorio y reflexivo, se trasladan a sus imágenes inquietudes o perplejidades de uno mismo. Bajo la coartada de no hablar en primera persona, sino a propósito de un personaje de ficción, colocas sobre este interrogantes o miedos personales que en la vida real vas postergando. Quizás se llega al mismo sitio, pero por el proceso inverso al que la gente cree".

Interrogantes, miedos, debilidades y contradicciones que bullen en personajes como Teresa (*La petición*), Gregorio, León y 'La Varona' (*El crimen de Cuenca*), Andrea (*Gary Cooper, que estás en los cielos*), Víctor y Luis María (*Hablamos esta noche*), el 'Profesor' y Carlota (*Werther*), Darman y Rebeca (*Beltenebros*), Carmen y Nani (*El pájaro de la felicidad*), Diana y Teodoro (*El perro del hortelano*) y Ángel y Julia (*Tu nombre envenena mis sueños*). Figuras de ficción en cuyas entretelas la propia Pilar Miró acababa descubriendo siempre que había puesto más de sí misma de lo que había imaginado e incluso, en ocasiones, de lo que realmente le hubiera gustado.

Bajo los fotogramas de una convulsa adaptación de Zola (*La petición*), entre los hirientes perfiles de una catártica indagación histórica (*El crimen de Cuenca*), en los pliegues de un explícito autoexorcismo autobiográfico (*Gary Cooper, que estás en los cielos*), por los planos de una académica denuncia social (*Hablamos esta noche*), al compás de una sensible indagación emocional (*Werther*), entre la gruesa musculatura narrativa de una dura radiografía histórico-política con formato de *thriller* (*Beltenebros*), bajo la luminosa y refinada textura de un lírico viaje interior (*El pájaro de la felicidad*), atravesando los versos de Lope de Vega (*El perro del hortelano*) o a despecho de la literatura de Joaquín Leguina (*Tu nombre envenena mis sueños*)... por debajo, en armonía o en conflicto con todo ello, no es difícil distinguir una constante y sincera reflexión sobre la dificultad de vivir y sobre la amargura de la propia

experiencia, una búsqueda incesante de las propias cenizas, una casi suicida huida hacia fuera para llegar hasta dentro.

Convertida por los azares de la política y por virtud de su compromiso ideológico en una figura pública, protagonista de una gestión siempre controvertida (como Directora General de Cinematografía primero, y como Directora General de Televisión Española después), Pilar estaba convencida de que "los demás no me ven o no saben verme" (una confesión íntima que le resultaba tan dolorosa como curativa cuando la compartía con quien sabía escucharla), a la vez que se veía como alguien aislado dentro del cine español: "me siento un poco marginada y no me encuentro a mí misma en ninguna parte", reconocía serena y lúcida, sin el menor atisbo quejumbroso o lastimero. "Me siento poco querida. Hay como una ausencia de cariño en el ámbito profesional, en la Institución". Lo decía intentando objetivar el lugar que ocupaba en medio de una industria siempre difícil y precaria, en el ámbito de una cultura cinematográfica llena de francotiradores y en la que todo sentido de orientación colectiva fue siempre efímero y engañoso.

Quizás por ello, la mayoría de sus películas hablan de la dificultad de comunicarse, del dolor de la existencia, del *mal de vivre*: el que sufren, sobre todo, Andrea (*Gary Cooper...*) y Carmen (*El pájaro de la felicidad*), sus dos más reconocibles álter ego ficcionales, pero también Teresa, Víctor, el 'Profesor', Darman, Ángel y Julia. Personajes cinematográficos que son, en el fondo, una puerta abierta para indagar en los pliegues más recónditos de su creadora, en los rincones que ella mantenía casi siempre ocultos y a buen recaudo, férreamente protegidos bajo una máscara de dureza, que en realidad ocultaba una fragilidad conmovedora.

Su filmografía entera, tan heterodoxa y tan escasa (nueve únicos largometrajes en veinte años de carrera), realizada casi a

trompicones, contra viento y marea, contra secuestros, juicios militares, rodajes suspendidos y financiaciones interrumpidas, habla con elocuencia de la voluntad indomable de un impulso creativo y de una personalidad fuera de lo común, capaz de enfrentarse, primero, a todos los prejuicios machistas todavía profundamente anclados en la muy masculina TVE de los años sesenta, en la que comenzó a trabajar, y luego a todas las zancadillas, dificultades y obstáculos que se interpusieron de continuo en su camino.

Una personalidad y una fuerza de carácter que Pilar mostró tanto para hacer películas como para redirigir por completo, en otra faceta de su vida, los caminos de la industria cinematográfica del país (desde su despacho en el Ministerio de Cultura) y para gobernar los designios de TVE, desde su atalaya en Prado del Rey. Solo ella, tan frágil y tan dúctil a la vez, pudo haber resistido –herida, pero con las fuerzas intactas– lo que ningún otro cineasta de este país ha tenido que enfrentar nunca en toda su historia: su procesamiento por un tribunal militar para castigar el delito de haber dirigido una película (*El crimen de Cuenca*). Su compromiso político (tan sincero cuando era militante del PSOE como cuando devolvió el carnet, dolida al sentirse traicionada por las muchas renuncias y contradicciones de su partido en la gestión gubernamental) era expresión de un compromiso –mucho más hondo y mucho más interior– con la propia vida y con los valores de progreso, de justicia y de equidad por los que siempre luchó.

De aquel doloroso desengaño político, que no ideológico, le quedó a Pilar una lúcida y amarga distancia respecto a la gestión gubernamental. A la sazón, después de su traumática salida de la Dirección General de TVE, no le quedaron ya ganas de volver nunca más a la función pública ni a la política activa. Vivía entonces, la antaño entusiasta militante antifranquista, días de desencanto y escepticismo: “este país era

diferente en 1982. La política era distinta, los partidos eran distintos, la gente era de otra manera... Ahora todo es desolador”, reflexionaba en 1993. Quizá por ello su primera respuesta creativa, inmediatamente posterior a ese amargo descreimiento, fue la de refugiarse en una sociedad y en un tiempo muy lejanos; es decir, en la España del Siglo de Oro, en los versos de Lope de Vega y en los enredos amorosos de una ficción ajena a todo perfil político (*El perro del hortelano*, 1996).

Decepcionada por la gestión administrativa y también por el que había sido su partido, Pilar Miró regresó dispuesta a votar de nuevo, más a la izquierda que antes, en las siguientes elecciones legislativas y decidida a indagar otra vez –con su última realización: *Tu nombre envenena mis sueños*– en la doliente memoria histórica de la posguerra española, de la que ella misma (nacida en 1940, hija de un teniente coronel del ejército republicano, procesado en un consejo de guerra y encarcelado después) era consecuencia y víctima a la vez.

Entrañable calidoscopio de fuerzas interiores en conflicto, Pilar se rebelaba una y otra vez contra su mala salud de hierro (un proceso neumónico durante su estancia en la Escuela de Cine, dos graves operaciones de corazón, un hígado deteriorado...), sacaba fuerzas de flaqueza a base de rabia y encontraba siempre en su interior renovadas energías para seguir luchando: “me puedo hundir hasta unos extremos difíciles de superar, pero cuando toco fondo hay una especie de rabia o de malos instintos, porque no son buenos... Sobrevivo gracias a ellos, a mi necesidad de reivindicar las cosas como creo que tienen que ser”.

Al final, aquella inolvidable mujer que ‘sabía hacer películas’ (“me llamo Pilar Miró y sé hacer películas”, le gustaba decir), aquella persona tan generosa como inescrutable, tan indómita como tierna (a la que ‘nadie le había enseñado a vivir’, según su propia confesión), se quebró definitivamente en la mañana del 19 de octubre de 1997. Murió mientras trabajaba entusiasmada, pero con las fuerzas ya mermadas, en la preparación de su nuevo proyecto: una adaptación de *La señorita Julia*, de August Strindberg. Moría al pie del cañón y en posición de combate, igual que vivió, trabajó y filmó toda su vida. Sin tregua, sin descanso.

(1) Todas las declaraciones de Pilar Miró citadas en este texto corresponden a una entrevista inédita con el autor de este artículo, realizada en mayo de 1993.



Pilar Miró con el productor Alfredo Matas.



El crimen **de Pilar**

Víctor Matellano

“ESE hombre que necesitas se llama Pilar Miró”, le dijo el productor Luis Méndez al también productor Alfredo Matas durante la búsqueda de quien dirigiese el proyecto de *El crimen de Cuenca*.

Así era. Matas sabía que el proyecto de *El crimen de Cuenca*, la historia del llamado Caso Grimaldos, necesitaba de alguien con el arrojo y la decisión suficiente para abordar una empresa que se antojaba muy atrevida, cuando aún no existía una versión definitiva de guion. Y esa expresión que, revisada cuarenta años después, es a todas luces poco correcta, significaba entonces que solo a un hombre se le podría esperar el arrojo necesario, dentro de los estereotipos de género, para abordar una película tan dura. Pero es que Pilar Miró, precisamente, no era lo que esperaba una mentalidad machista como la de la época.

Como escribió Diego Galán, de la personalidad de Pilar Miró se decían cosas tan dispares como “dulce, agria, terca, áspera, valiente, insegura, generosa, cruel, tímida, osada, déspota, brillante, maniática, cariñosa, frágil...”. Y, en realidad, todos esos adjetivos definían muy bien ya entonces a una mujer temida y respetada en su trabajo en TVE, que había ido escalando en puestos desde abajo, hasta llegar, con 25 años, a convertirse en la primera mujer realizadora de dramáticos, antes de dirigir episodios de series como *Curro Jiménez*. “Yo soy así y digo las cosas para molestar”, era una de sus frases. “Mi querido cactus”, la llamaba Jaime de Armiñán. Sin duda, perfecta para *El crimen de Cuenca*, además de por su cuestión personal y formativa, por haber defendido a muerte su debut cinematográfico, incluso frente a la censura.

Ya en su primera película, Pilar Miró demuestra hasta dónde puede llegar con su decisión. *La petición*, basada en un cuento de Zola, contaba con escenas eróticas muy atrevidas para la época, y llamó la atención de la censura entonces vigente, cuestión que Pilar peleó con contundencia en la prensa, hasta conseguir que no se cortase nada. El resultado, una película valiente, bien narrada y muy exitosa, cuestión que hace decidirse a Alfredo Matas a contratarla para dirigir *El crimen de Cuenca*, cuando el productor ya tenía en la mesa otro proyecto de Miró, *Gary Cooper, que estás en los cielos*, que se materializará más adelante.

En principio, a Pilar Miró no le interesaba demasiado dirigir *El crimen de Cuenca*. Pero piensa que como profesional puede resultar un

“*El crimen de Cuenca* dejó marcada de por vida a Pilar”

trabajo interesante, en espera de hacer otros proyectos más personales. Y se encarga de la película con gran profesionalidad. Aborda con energía y eficacia el rodaje, y le queda un filme muy bien narrado, y con algunos pasajes de extrema dureza. A partir de ahí comienza la gran historia de *El crimen de Cuenca*, cuando Pilar Miró hace la película realmente suya. El crimen de Pilar. La primera película prohibida en España en tiempos de democracia, cuando estaba abolida la censura: suspendido su estreno primero, al denegársele la licencia de exhibición; secuestradas las copias después por orden judicial militar; y procesada la propia Pilar Miró como directora, con amenaza de consejo de guerra y petición de seis años de cárcel... Lo contamos en el documental *Regresa El Cepa*.

Ante el juez militar, Alfredo Matas espetó a Su Señoría que por qué no le procesaban a él, que como productor era el responsable último de la película. Pero el magistrado determinó que era Miró quien debía ser enjuiciada. Se trataba del crimen de Pilar. Supongo que con el agravante de ser mujer. Y de ser hija, nieta, sobrina y hermana de militares.

Finalmente la justicia, no sé si divina o natural, ganó, y *El crimen de Cuenca* consigue ser estrenada, convirtiéndose en uno de los grandes éxitos comerciales del cine español de todos los tiempos, y en un triunfo moral de la democracia. Era la película que se había convertido en un primer momento en un símbolo contra la tortura y en defensa de los derechos humanos, y después en un hito de la libertad de expresión, que contribuye incluso a modificar el código de justicia militar. Pero, a pesar del éxito, pienso que *El crimen de Cuenca* dejó marcada de por vida a Pilar, tanto en lo psicológico como lo físico: fueron casi dos años de incertidumbres donde hasta se vio flaquear su famosa fortaleza. Quedó reflejado en la significativa película que rueda en ese periodo en que aún no se sabía que pasaría con el proceso judicial, *Gary Cooper, que estás en los cielos*, título dirigido, nunca mejor dicho, a corazón abierto.

Y después de *El crimen de Cuenca* vendrán otras labores teatrales y televisivas, incluyendo de gestión, en el ente público de televisión y en la dirección general de cinematografía, pero realmente las que siempre me han interesado han sido sus direcciones en cine. Para mí, su trabajo de realizadora cinematográfica es el que mejor ejerce, siempre con elegancia, con estilo clásico, con brillantez, técnica e interpretativamente impecable, que tiene su auténtico cénit en esa obra maestra que es *El perro del hortelano*.

El crimen de Cuenca de alguna manera marcó de por vida a Miró. Pero... realmente, ¿cuál era el crimen de Pilar? ¿Por despertar tantas pasiones en todos los sentidos? ¿Por su personalidad? ¿Por ser una mujer destacada en un mundo de hombres? ¿Por el enfrentamiento con los poderes fácticos de la incipiente democracia con aquella película? ¿Por el polémico decreto de cinematografía bautizado con su apellido? ¿Por su gestión en el ente televisivo?

Creo que el crimen de Pilar fue no casarse con nadie, ni con los suyos. Y no ponerse al teléfono cuando esperaban que se debía poner. Por eso, ya entonces, *El crimen de Cuenca* terminó siendo el crimen de Pilar, de alguna manera una asociación con su proceso vital, para una de las/los directoras/ es más valientes y brillantes que ha dado nuestro glorioso cine español.

Víctor Matellano es director de cine

Desde **la amistad**

Felipe González

EN la mañana del 19 de octubre de 1997, me llamaron desde la garita de mi casa. El escolta de servicio me dijo que Gonzalo Miró les había dicho que me comunicaran que su madre había muerto.

Salí rápidamente del despacho en el que estaba trabajando, pero Gonzalo no esperó. Hizo el camino de vuelta a su casa, situada a unos cien metros calle abajo. Sobre la mesa quedó el documento que estaba haciendo, con una nota: Pilar ha muerto.

Salí de casa acompañado de mi hija María, amiga de Gonzalo, y decidida a traerlo a casa con nosotros. Gonzalo estaba serio y ocultaba sus emociones. Nos explicó que había encontrado a su madre en la escalera, sin vida. No sabía qué hacer. Se agolpaban en mi cabeza recuerdos de 20 años, entre los que la muerte repentina de Pilar por ese fallo en su corazón dos veces intervenido, ocupaba todo el espacio.

Desde que nació Gonzalo, concebido con la decisión de madre soltera a la que alcanzaba el tiempo de la maternidad, Pilar tenía claro el riesgo: que fallara su corazón. Quería tener la seguridad de quién deseaba que se hiciera cargo de su tutoría hasta la mayoría de edad si ella no sobrevivía.

A Gonzalo, con el carácter Miró de lobo solitario que recordaba a su madre, le faltaban pocos meses para la mayoría de edad. No parecía el momento para hablar de estas cosas, pero tomar decisiones parecía inevitable.

Pilar, a poco de nacer Gonzalo, vino a verme para consultarme (o más bien comunicarme) que había decidido que fuera tutor de su hijo, acompañado por una segunda persona, por previsión, ligada a Gonzalo y a Pilar como una segunda madre. Cuando me lo planteó traté de explicarle que podía contar conmigo pero que, probablemente, la fórmula de la tutoría podría crear a Gonzalo más problemas de maledicencias que ayuda.

Fiel a su carácter me espetó: solo quiero saber si cuento contigo o no, porque al margen de la amiga de la que hablo, no pienso confiar la tutoría a nadie más. Hazlo como quieras, Pilar. Tal como yo lo veo, me dijo, es la decisión más importante de mi vida, después de la de traer un hijo al mundo. Así terminó aquella conversación.

Veinte años de relación de amistad se condensan en esta anécdota. Huelgan los detalles de mis conversaciones con Gonzalo en aquellos difíciles momentos.

Durante los años que vivió Pilar siendo madre, llevó a Gonzalo a Moncloa en múltiples ocasiones, y conservo con enorme afecto los testimonios gráficos de aquellas visitas, con su evolución desde los primeros momentos hasta la adolescencia.

Pero naturalmente había más, o si quieren mucho más que contar de esa relación de amistad con Pilar, aunque nada más significativo que esto.

Algunos ejemplos pueden ilustrarlo. Antes de llegar al gobierno compartí con Pilar el duro recorrido en la realización de su película *El crimen de Cuenca*. En mi recuerdo fueron los episodios vividos entonces los que generaron una relación de amistad y de confianza. Comprendí su determinación, su voluntad indomable, su espíritu independiente. Pero también pude ver lo que había debajo de la coraza de acero con la que cubría su ternura.

Fue pionera en tantas cosas que todos aprecian que se adelantara a su tiempo como profesional de la imagen, como creadora de contenidos, como luchadora feminista y siempre sin alardear, aunque sus actos provocaran fuertes reacciones.

Pilar no era de trato fácil ni lo pretendía, pero era leal. Una virtud tan escasa entonces y ahora. Le pedí en la segunda legislatura de gobierno que se hiciera cargo de Televisión Española. Ya entonces estábamos preparando el fin del monopolio que vino a "coincidir" con el final de su tarea.

Fue Pilar la que me preparaba las películas que creía que debería ver, en una pequeña sala con unas cuantas personas. Sabía que yo no iría a una sala rodeado de seguridad.

También ella me acompañó en grabaciones de televisión, ocupándose de la imagen y haciendo que repitiera si no estaba satisfecha. Para mí ese ejercicio de repetición era insoportable. Para colmo, siempre terminaba quedándose con la primera toma. Así fue como me libré de las repeticiones.

Muchas cosas quedan por contar. La mayoría. Pero en el recuerdo de Pilar, la amiga, dominan las que he relatado con la máxima brevedad y sin muchos detalles.

Felipe González fue Presidente del Gobierno de España entre 1982 y 1996

Alter **ego**

Mercedes Sampietro



Mercedes Sampietro y Pilar Miró.

INCLUSO ya en vida de Pilar Miró, se convirtió en un lugar poco común el que yo fuera su alter ego, el personaje que la encarnaba en sus películas, y que por lo tanto necesariamente debía haber entre las dos una relación muy estrecha. En realidad nunca tuvimos esa relación de profunda amistad. Hubo, eso sí, un fuerte respeto mutuo y una gran admiración por el trabajo de cada una.

Esa relación comenzó en Televisión Española, donde nos conocimos a principios de los años setenta y donde trabajamos juntas en varios *Estudio 1*. Mi segunda película la hice con ella, *El crimen de Cuenca*. Allí empezó a ponerse de manifiesto para mí su fuerte carácter, valiente y comprometido, con aquella rotunda denuncia de la tortura por parte de miembros de la Guardia Civil, en un suceso escandaloso ocurrido en los años veinte del siglo pasado. Aquel calvario que padeció Pilar Miró no fue más que el preámbulo de una serie de conflictos con la clase política y las instituciones que la desgastarían enormemente en los años siguientes.

Después vino *Gary Cooper, que estás en los cielos*. Pilar se empeñó en que yo fuera la protagonista, pero nadie confiaba en una actriz desconocida para un papel de tanta responsabilidad. De nuevo su carácter insobornable y su extraordinaria tozudez consiguieron que finalmente me dieran ese ansiado papel. Lo he dicho muchas veces y nunca me cansaré de repetirlo: toda mi vida le estaré profundamente agradecida por aquella decisión. Esa película y todos los premios que por ella me concedieron me permitieron continuar en el cine de una forma muy sólida.

Después vinieron más trabajos con Pilar: *Hablamos esta noche*, *Werther*, *El pájaro de la felicidad...*

Me es complicado hablar de Pilar Miró en el plano personal. Era la persona más peculiar, difícil y compleja que he conocido en mi vida. Una personalidad que provocaba siempre emociones extremas: o la amabas o la odiabas. Yo también la amé y la odié. Era arisca, dura, inflexible, contumaz, huraña, inquebrantable e intransigente. Pero también era frágil, vulnerable, delicada, emotiva, generosa, sentimental... Era todo eso y mucho más, una personalidad arrolladora. Creo sinceramente que nos quisimos mucho.

Ahora que conmemoramos su muerte, me sorprende lo viva que continúa estando en el recuerdo de los que la conocimos o trabajamos con ella. Pilar Miró no quería morir. Luchó con todas sus fuerzas por mantenerse viva. Batalló sin descanso. Nada podía con ella, quería ser invencible.

Recuerdo sus llamadas intempestivas de madrugada sin ningún motivo. Bueno, sí, porque nos habíamos enfadado

por algo, por algún desacuerdo, algún conflicto. Era cariñosa y seductora. Muy seductora.

No hablábamos mucho pero nos reconocíamos al instante. En el trabajo formamos un tándem perfecto: yo entendía lo que quería y a ella le gustaba mi interpretación de lo que quería.

También nos reímos mucho. Le encantaba que la imitase y contase en público sus manías y maneras durante los rodajes. En aquel entonces no solía haber sonido directo y ella era muy dada a improvisar en medio de una toma. Enseguida me hice con aquella dificultad. En mitad de una secuencia dramática, llena de emoción y lágrimas, a Pilar se le podía ocurrir hacer o decir algo diferente de lo que habíamos ensayado. Y lo decía en voz alta. Y yo lo hacía como si nada, sin inmutarme y sin perder ni por un instante la concentración. ¡Eso le encantaba! ¡Y cómo nos reíamos al comentarlo después! Yo la insultaba y ella se desternillaba.

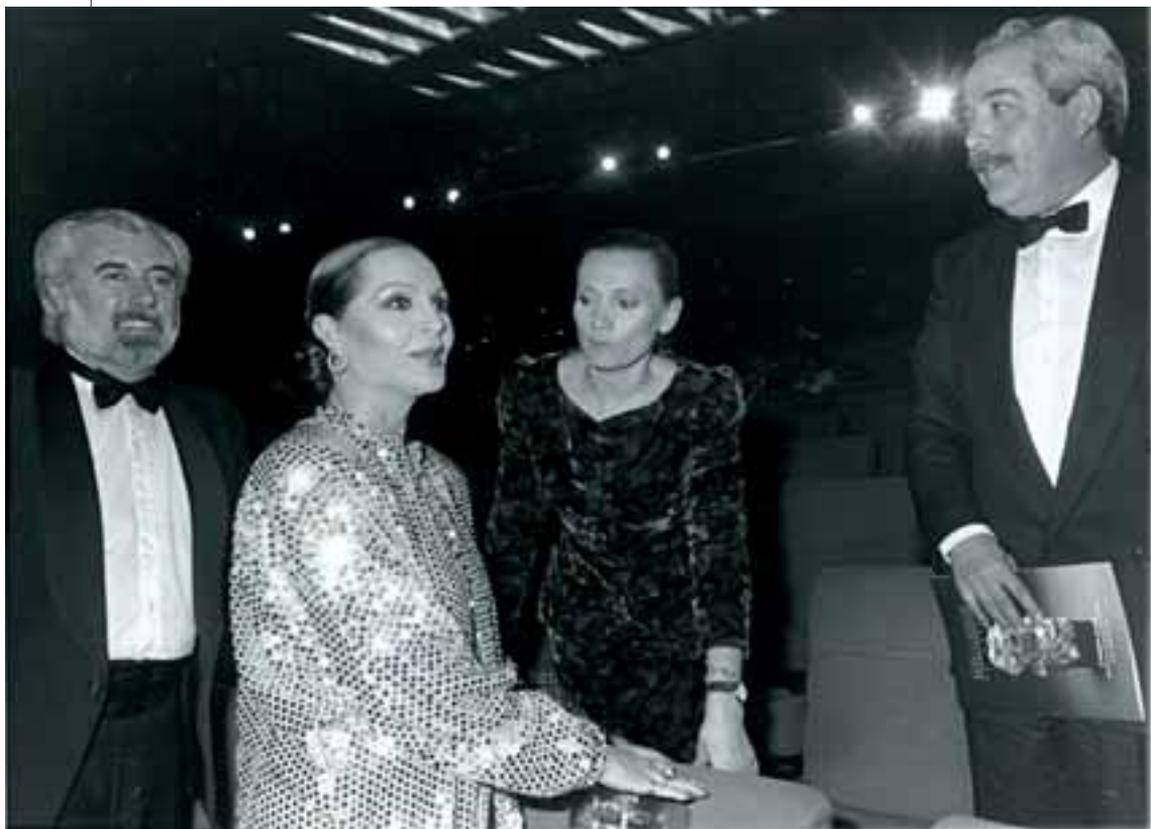
En lo más personal ambas tuvimos un hijo casi al mismo tiempo. Aquellas dificultades y aquella extraordinaria pasión experimentada por primera vez nos unió definitivamente.

Al final tuvimos un desencuentro profesional trabajando en una obra de teatro que nos mantuvo distanciadas varios años. Ella murió antes de que pudiésemos solucionarlo. Nunca he podido superar aquello.

Siempre la llevaré en mi corazón.

Mercedes Sampietro es actriz

Fiorella Faltoyano
Gary Cooper
eras tú



Pepe Tous, Sara Montiel, Pilar Miró y Antonio Giménez-Rico.

**“Pilar se atrevió a todo: profesional
y personalmente”**

SIEMPRE te gustó regañar. Fruncías el ceño, ladeabas la cabeza un poco y mirabas de frente a tu interlocutor con tus grandes ojos oscuros para soltarle un rapapolvo. Durante los años que duró nuestra amistad me reñiste muchas veces, en el trabajo y en la vida. A veces tus palabras me dolían y en otras ocasiones te contestaba con humor, como cuando te recordaba que no en vano habías nacido un 20 de abril... como Hitler.

Unas fiebres reumáticas durante la infancia dejaron su huella en tu corazón. Desde entonces estuviste enferma, pero jamás fuiste una enferma. Incluso la noche anterior a tu muerte la viviste sin miedo aparente, como si fueras Gary Cooper. Así fue toda tu vida. Un reto continuo, una lucha constante contra dificultades de todo tipo.

Elegiste un trabajo que en los años sesenta estaba destinado a los hombres y para sobrevivir entre ellos utilizaste dos caminos: o te convertías en uno más o los seducías inmisericorde. En realidad nos cautivabas a todos por igual y no precisamente por tu bravura, sino por la debilidad que se intuía bajo tu manto de fortaleza. Nadie era indiferente a tu personalidad, aunque los hombres se te dieran mejor...

Y te atreviste con todo. Profesional y personalmente. Además de dirigir innumerables programas para la televisión, nueve espléndidas películas -por la segunda de ellas, *El crimen de Cuenca*, fuiste objeto de un proceso militar que duró varios años- y algún montaje de ópera, que te apasionaba; fuiste directora general de cinematografía y te enfrentaste incluso a los políticos de tu partido para sacar adelante la legislación audiovisual que creías conveniente.

Más tarde te hiciste cargo de la Dirección General de RTVE. En esa etapa, tú misma me lo contaste, decidías incluso el color de las corbatas de los presentadores del Telediario. Recuerdo especialmente lo

duras que eran las comparecencias en el Parlamento para dar cuenta de tu gestión y la caza de brujas a que te sometieron. Pero siempre daba la sensación de que no te rendirías ante nada. Y así era, aunque tu corazón, cada vez más agotado y quizá más solo, fuera dando muestras de una creciente debilidad.

Cuando di a luz a mi hijo, mi marido fuiste tú. Mi mano se aferraba a la tuya porque José Luis no se atrevió a entrar al paritorio, aunque naturalmente no te resististe a reprenderme también en esas circunstancias, y cuando Daniel asomó la cabeza comentaste jocosamente: "¡joder, es un niño horroroso!". Unos años más tarde nació Gonzalo, tu hijo, porque un día decidiste que querías ser madre a pesar de todos los inconvenientes y por encima de cualquier circunstancia, por adversa que fuera. En aquel momento yo solo pude esperarte en el pasillo porque tu delicado estado de salud requería atenciones muy especiales.

¿Sabes? Siempre te quise mucho. Admiraba tu trabajo y tu energía, y por eso cuando las cosas de la vida nos fueron distanciando, tenía la sensación de haber hecho algo mal y esperaba que volvieras a mí para regañarme un poco, como siempre habías hecho.

Pero tu corazón, ya muy herido, no te concedió más tiempo. Un 19 de octubre, domingo y día de mi cumpleaños, supe que te habías ido para siempre y que ya no ibas a regañarme más.

Fiorella Faltoyano es actriz



NINA

(en mi principio está el final)

Escrita y dirigida por Andrea Jaurrieta

A woman in a red top and dark skirt stands on a stage, pointing towards a large projection of a woman's face with white paint splatters.

RESIDENCIAS ACADEMIA DE CINE

Los futuros *profesionales* ya son presente

Han pasado solo tres ediciones y el programa Residencias Academia de Cine se ha consolidado como uno de los proyectos más queridos de la institución. La formación de los futuros guionistas y cineastas forma parte del ADN de la Academia, que ha comprobado con satisfacción cómo alumnos de estas primeras promociones han echado a andar con sus propios proyectos, algunos de ellos premiados en diferentes foros y certámenes.

Residencias, *un lugar de impulso al talento*

EN septiembre de 2019 iniciábamos la primera edición del Programa de Residencias Academia de Cine con el apoyo del Ayuntamiento de Madrid. Lo hacíamos con la convicción de que era necesario generar un espacio que dignificase la profesión del guionista, remunerando el periodo de escritura y huyendo de la soledad que implican estos procesos, pero también con la certeza de que los proyectos que se acompañan en su desarrollo con el asesoramiento de otros profesionales tienen un mejor resultado.

Durante estas tres ediciones hemos apoyado el desarrollo de 57 proyectos de largometrajes y series de ficción, documental o animación que esperamos que en los próximos meses vayan viendo la luz después del parón en la producción que vivimos con el inicio de la pandemia. Proyectos desarrollados por cineastas de muy distintos orígenes y con objetivos muy diferentes entre sí,

pero que han encontrado en nuestra residencia un lugar en el que impulsar el proceso de desarrollo y dar una nueva forma a sus historias al compartirlas con el resto de residentes y mentores.

Para ellos hemos puesto a su disposición un espacio de trabajo en la Academia. Nuestra biblioteca. Un espacio luminoso que atesora en sus estanterías guiones, revistas especializadas, libros y otro material cinematográfico y que ahora acoge a los residentes. Un lugar en el que los miedos, dudas e inseguridades que acompañan los procesos de creación, se comparten y se disipan de manera conjunta.

Hemos generado vínculos entre distintos profesionales y los residentes a través de las mentorías y los espacios de formación que en muchas ocasiones incluso han desembocado en ofertas profesionales para levantar sus proyectos o iniciar otros nuevos.

Pero sobre todo, hemos creado una comunidad de residentes para los que su paso por nuestro programa es un nexo común, un espacio que les ha unido y que ha creado una red de apoyo y de impulso al talento.

Porque una residencia es un espacio de creatividad, de reto propio y sobre todo de acompañamiento. Sentir que no estamos solos; que lo que hacemos importa. Y para la Academia de Cine es un orgullo sentir que formamos parte de esto. Esperamos que el vínculo que generan con la institución los acompañe durante toda su carrera profesional.

Inmersos ya en la tercera edición del programa, estamos ahora evaluando posibles mejoras así como encontrando nuevas maneras de mantener activa a nuestra comunidad de residentes tras su paso por la Academia. Queremos que vayan incorporando su talento al programa como mentores, profesores o formando parte del comité de selección porque nadie mejor que ellos para guiar a nuestros futuros residentes. Confiamos en que Residencias crezca en los próximos años generando nuevas oportunidades.

Todo este trabajo refleja de forma clara el compromiso que desde la Academia de Cine tenemos hacia el impulso de nuevos proyectos y el apoyo a nuestros cineastas. Queremos que la Academia sea un espacio que acompañe y que favorezca el desarrollo, la investigación y la conexión entre los académicos compartiendo su talento.

Una Academia activa, de todos y para todos.

*Inés Enciso es coordinadora del programa Residencias
Academia de Cine*

Madrid

apuesta por el cine

CREO que fue Hitchcock quien dijo aquello de que rodaba películas para que las disfrutásemos los demás, porque él ya las había visto. El destinatario era el público, y ellos tenían que tener la sensación, al terminar la película, de que el coste de la cena, la entrada y el aparcamiento habían valido la pena.

Desde la ventana –discreta, eso sí– del Ayuntamiento de Madrid, hemos querido siempre que el cine fuera nuestro “público”, que pudiera desarrollarse desde sus cimientos. Sabemos que hay talento en España para rodar muy buenas películas, cortos y documentales... pero quienes las hacen tienen que saberlo también. Que se entere el mundo.

Desde el Área de Economía, Innovación y Empleo, nuestra relación con el cine son datos y programas: más de dos millones en ayudas, el programa Residencias Academia de Cine, los más de 115 millones de financiación lograda gracias a los avales del Ayuntamiento de Madrid... Y como amante del cine, pienso en toda esa gente joven y no tan joven que se ve beneficiada y que dirige su intelecto hacia una cámara, unos focos o un escenario; actores, actrices y tantas personas que tienen en esta forma de hacer su modo de existir.

Por eso, junto a la Academia de Cine, la Madrid Film Office y el esfuerzo de tantos, insistimos en hacer de Madrid la casa del cine en España. Según datos del propio sector, Madrid fue la ciudad donde más proyectos se desarrollaron el pasado año. Dos años de pandemia donde el coraje de quienes rodaron nos ha llenado de orgullo.



Taller dirección de actores segunda edición de Residencias.

Menciono con cariño el programa Residencias Academia de Cine, donde tantos creadores han cosechado una infinidad de premios, algunos de la relevancia de un Goya. Es, sin duda, un sinónimo de éxito. Marta Matute o Pilar Palomero son ya la realidad del cine actual en España. Y confío en que lo sigan siendo en el futuro.

La apuesta por el sector audiovisual por parte del Ayuntamiento de Madrid es absoluta, y trata de recorrer todos los niveles, desde avales para cualquier proyecto cinematográfico hasta ese programa de crecimiento intelectual que supone Residencias Academia de Cine, pasando por ayudas para el rodaje de largos, cortos o documentales en la ciudad. También ayudas para la distribución. Una subvención que volvemos a lanzar este año, en el que no solo buscamos impulsar el cine o el documental más tradicional, y que va dirigida al sector de la animación, algo que tampoco se había hecho hasta ahora desde el Consistorio. Todo coordinado por un Clúster Audiovisual desde el que buscaremos que la ciudad no tenga techo. Y nada como el cine para mostrar ese cielo tan nuestro, tan de todos. Tan de Madrid.

Cada una de las personas que conforman los distintos proyectos en Madrid ya son parte de la ciudad y hacen marca de ella. No importa de dónde vengas, ni quién seas. Las pisadas de todos son bienvenidas en esta ciudad que ama el celuloide y la gran pantalla tanto como un buen texto o una maravillosa fotografía. Todo es, además, parte del motor económico que impulsa esta ciudad. Quizás la parte más creativa.

Sabemos que vosotros, al inventarlas, ya habéis soñado con vuestras películas, pero Madrid quiere verlas. Y valdrá la pena.

Miguel Ángel Redondo es delegado de Economía del Ayuntamiento de Madrid

El cineasta barcelonés es uno de los rostros de la primera edición de Residencias Academia de Cine, programa en el que desarrolló *Moderación* y que califica como “la apuesta más innovadora que ha hecho la Academia en mucho tiempo”

VÍCTOR ALONSO-BERBEL

Un espacio de honestidad constructiva

María Gil Soriano

LA suya es una generación muy consciente del impacto de la tecnología en nuestras vidas. Víctor Alonso-Berbel (Barcelona, 1993) no entiende cómo la ficción se empeña en dar la espalda a esta realidad con películas de terror en casas aisladas donde no hay cobertura o comedias románticas sin Tinder. Ante esto, el realizador mira de frente a la tecnología a la hora de hacer cine. “Todas las imágenes, los mensajes públicos y los vídeos que vemos en las redes están ‘moderados’, es decir, censurados por miles de personas muy jóvenes repartidas en centros de todo el mundo. Toman decisiones cada pocos segundos que afectan a lo que podemos ver y lo que no, a lo que deseamos, al discurso político... nos afectan íntimamente, y no sabemos nada de quiénes son, ni quién regula las normas por las que se rigen. Por eso protagonizan *Moderación*”, explica sobre la historia que le llevó a Residencias y que será su primer largometraje de ficción.

Junto a sus 15 compañeros, Alonso-Berbel inauguró esta iniciativa de ayuda a creadores cinematográficos. “Teníamos perfiles distintos, del más *mainstream* a la más punk, eda-

des distintas, estábamos repartidos por toda la geografía. Y ahora lo compartimos todo. Nos llamamos cariñosamente OT1”, bromea el barcelonés, que pone el acento en el factor colectivo. “El proceso creativo es mucho más profundo si esas mismas preguntas te las haces junto a otros cineastas a los que admiras. En aquel momento yo aterrizaba después de tres años en Los Angeles, estudiando cine en un entorno muy competitivo y salvaje, y en Residencias reaprendí a escribir desde la cooperación, el intercambio de ideas. Algunas de las personas que nos conocimos allí nos acompañaremos creativamente toda la vida”, reflexiona este graduado en Comunicación Audiovisual por la Universidad Pompeu Fabra.

“Durante los nueve meses del programa, mi coguionista y yo reescribimos el guion de *Moderación* por completo tres veces”, cuenta Alonso-Berbel, al que le viene a la mente la palabra “honestidad” al hablar del trabajo con mentores y formadores que le asesoraron. “Ser sincero no es fácil, pero es imprescindible. A menudo, cuando pedimos a compañeras o compañeros que lean nuestros guiones, en realidad solo buscamos aprobación. Aquí se



Primera edición de Residencias. FOTO: ALBERTO ORTEGA

generó un espacio de honestidad constructiva muy saludable”, apunta.

Considera un “acuerdo absoluto” esta apuesta de la Academia y señala su faceta democratizadora. “En España es muy difícil que te paguen por escribir. Esto genera un sesgo socioeconómico gravísimo por el cual solo las personas que se pueden permitir pasar meses y meses sin cobrar acaban sobreviviendo en el mundo del cine. Estos programas son imprescindibles porque democratizan el acceso al sector y a la profesionalización. Si otras voces pueden escribir, también empezaremos a ver, por fin, otro tipo de historias, y nos hace mucha falta”, desea.

Dos años después de su paso por Residencias, el proyecto “ambicioso e internacional” de *Moderación* está respaldado por Belén Atienza y Sandra Hermida y, previsiblemente, se rodará a finales de 2022. “Carlos Bayona contactó conmigo después de un *pitch*, y desde entonces yo soñaba con que Belén Atienza sería la productora ideal. Fue la primera que vio claro cómo tirar adelante la película. Me miró a los ojos, me cogió del hombro, y me dijo que estábamos juntos en esto. Después de un año muy duro, al encontrarnos con Sandra y

con ella pude respirar”, reconoce el cineasta.

Su historia combina elementos de género con un punto de vista formalista y autoral, “un equilibrio que en España todavía tiene que abrirse camino”, según Alonso-Berbel, que avanza la presencia de “aspectos bastante controvertidos” en el libreto coescrito con Jan Matheu, y espera “que genere algunos dilemas muy necesarios”.

Miembro de la Academia del Cine Europeo y de la Academia española, tras su vinculación con Residencias, confiesa que los residentes se sienten “parte de la institución”. Hoy las redes generadas siguen impulsando sus historias y hay al menos cinco proyectos en los que trabajan juntos varios compañeros de esta primera edición, a la que el inicio de la pandemia afectó en su etapa final, retrasando la producción de algunos de ellos.

Con los rodajes reactivados en el sector y aquellos meses de tanta incertidumbre lejos, el barcelonés celebra que “por fin estamos en la etapa con la que soñábamos. Apuesto a que, a partir del 2023, cada mes se estrenará una película desarrollada en Residencias. Va a ser muy emocionante”.

Patricia Pérez Fernández fue una de las residentes elegidas en la segunda edición del programa, al que se presentó con *La extranjera*. Diplomada en Dirección Cinematográfica en la Escuela Internacional de Cine en Cuba, donde nació, Pérez Fernández no se despega del proyecto en el que ha impreso su mirada más personal



Segunda edición de Residencias. FOTO: ALBERTO ORTEGA

PATRICIA PÉREZ FERNÁNDEZ

El valor de la escritura

Chusa L. Monjas

La extranjera es un documental autobiográfico, “una inmersión en mi archivo emocional y audiovisual [250 horas de material audiovisual, cerca de 30 diarios y 100 rollos de fotos] para hacer un duelo que he estado evitando durante 20 años, para aprender a lidiar con la muerte del otro y con la culpa de seguir viva”, indica la cineasta, que ha cerrado una coproducción entre España, Francia, Serbia y Cuba para su propuesta. “Estamos hablando con varios fondos internacionales para terminar la fase de desarrollo y empezar a buscar fondos para la producción. Acudir al Production Bridge del Festival de Venecia nos ha permitido entrar en contacto con varios festivales y posibles distribuidores y agentes de ventas”, añade.

De su paso por esta residencia creativa destaca “la posibilidad de desarrollar un proyecto con la financiación, el tiempo y el apoyo profesional que amerita. La mayoría de las veces tenemos que afrontar la escritura a la vez que trabajamos en cualquier otra cosa que nos reporte estabilidad económica. Esto inevitablemente extiende el proceso de creación e incide en la calidad final del guion, pieza clave de cualquier obra audiovisual”. También valora el contacto directo con la industria, contar con profesionales que les han orientado y traspasado sus conocimientos y, sobre todo, “las sinergias entre los residentes y la entrega de las responsables del programa, Inés Enciso y Julia Mora. Poder contar con ellas para cualquier cosa que se nos atravesara en el camino fue un lujo”, apunta.

Afincada en nuestro país desde hace dos décadas, ser residente le ha supuesto “una oportunidad única. Hasta el momento no había podido trabajar con tanta continuidad en mis propias creaciones”, y formarse durante nueve meses en una comunidad de compañeros con los que se encontrará y se apoyarán a lo largo de su vida profesional ha generado “mucho empatía entre los residentes. La residencia ha terminado, pero seguimos compartiendo dudas, oportunidades y logros. Tengo muchas ganas de ver todas las películas que soñamos juntos”, afirma.

La mayoría de las veces no coincidían los 20 residentes, “pero cada vez que podíamos juntarnos lo hacíamos, porque pocas cosas nos hacían sentir mejor que compartir los procesos creativos de igual a igual”, ya que esta convocatoria del programa se desarrolló bajo un formato híbrido, presencial y *online*, por la pandemia. “Vivo en la sierra de Madrid, tengo un entorno de trabajo muy inspirador, así que quedarme en la casa fue más bien una ventaja, pero siento que lo que sí se debilitó fue el contacto directo con los otros residentes, la posibilidad de compartir con ellos el proceso creativo”, confiesa.

Cómoda en el género “que está a caballo entre el documental y la ficción”, ha pasado de residente de la segunda edición a mentora de la tercera.

“Aunque la residencia haya acabado para mí, todavía me encuentro en un proceso creativo frágil, y con bastantes incertidumbres. Cuando estoy en una mentoría entrego toda mi atención, y más que una mentora me siento una compañera de viaje”.

El oficio de enseñar y hacer cine no se acaba nunca. A la pregunta de si entiende que la formación es especialmente relevante para comprender los procesos y formas de trabajo, contesta “que depende de las necesidades de cada quien. Yo confío demasiado en la intuición, creo que es siguiendo esa intuición donde se manifiesta la mirada de cada artista. La formación por supuesto que es importante, pero creo que es también muy importante estimular la motivación y la inspiración”.

Consciente de que iniciativas como Residencias Academia de Cine no abundan en España “porque no le dan el valor suficiente al proceso de escritura. Lo cual es una verdadera lástima porque un buen guion puede cambiar el destino de cualquier película”, Patricia Pérez Fernández continúa con su apuesta de sacar adelante el que define como “un viaje cinematográfico multiformato porque se nutrirá principalmente de mi archivo”, *La extranjera*.

La cineasta de Vitoria-Gasteiz forma parte de la tercera edición de las Residencias Academia de Cine, programa convertido en “una cita imprescindible para cualquier autor emergente”

LEIRE ALBINARRATE

La motivación por encima de la disciplina

Enrique Aparicio

BERNALDO de Quirós y J. M^a Llanas Aguilaniedo reunieron en el volumen *La mala vida en Madrid: Estudio psico-sociológico con dibujos y fotografías del natural*, de 1901, un compendio de lo que hoy consideramos personas fuera de la norma, y que entonces eran simplemente gentes de mal vivir. 120 años después, la guionista Leire Albinarrate se ha propuesto convertir el estudio científico en una serie de ficción, en la que un investigador se va encontrando con esos “uranistas, prostitutas, invertidos, hechiceras...”, según reza la sinopsis del proyecto. El mismo texto que entonces criminalizaba a colectivos de los barrios bajos, hoy abre una ventana a un universo de existencias no normativas, y revela realidades que resuenan en la actualidad y llevan siglos esforzándose por ser visibles y respetadas.

Una serie de época que se desarrolla en ocho capítulos de cincuenta minutos, y para la que las Residencias Academia de Cine han permitido a su autora contar con “el tiempo y las condiciones para poder sumergirme en el proceso de documentación, y enriquecer la historia y los personajes con un nivel de rigor histórico que sin el programa no hubiera sido posible”.

Albinarrate, que se acercó a la iniciativa a través de un encuentro *online* del sindicato ALMA en el que varios residentes compartían su experiencia, considera las Residencias de la Academia de Cine y el Ayuntamiento de Madrid una cita imprescindible. “Cuando se acerca la convocatoria conozco a muchos guionistas que nos proponemos presentar nuestros proyectos, ya desde la primera edición”, explica. “Primero porque las condiciones son muy atractivas, pero también porque el programa parte de facilitar el proceso de escritura, lo que la diferencia de otras convocatorias enfocadas a fases más avanzadas en el desarrollo de un proyecto”.

Albinarrate pertenece a una hornada de creadores cada vez más “consciente” de la importancia de las condiciones materiales en su oficio: “con estas condiciones a favor, los proyectos se afrontan con más tranquilidad, porque te proporcionan tiempo para que el proyecto respire y evolucione”. Las *master classes*, el espacio compartido y los contactos que se generan en la Academia “son privilegios que enriquecen muchísimo los proyectos”, considera, pero “sin la dotación económica sería muy complicado disponer del tiempo

para disfrutar de este intercambio con otros compañeros y profesionales”.

Más allá de lo material, el contacto permanente con compañeros y mentores construye, para la creadora vasca, un entorno saludable en lo emocional. “Si estás atravesando un bloqueo, siempre hay alguien dispuesto a compartir que pasó por una experiencia similar y cómo logró superarlo, por lo que este contacto directo es una gran ayuda, una terapia de grupo”, reflexiona. “Aunque los proyectos

del *pitching* (exposición del proyecto a productores y productoras), para el que se preparan durante todo el año. Una formación que se lleva a cabo en talleres, pero también cuerpo a cuerpo: “los compañeros siempre tienen sugerencias de referencias de otras historias o profesionales que podrían encajar con el proyecto”, detalla Albinarrate, “por lo que estás diariamente *pitcheando* en voz alta con todos, y ves lo que a cada uno le interesa del proyecto”. Una exposición dialéctica constante



Tercera edición de Residencias. FOTO: ALBERTO ORTEGA

sean muy diferentes entre sí, poder compartir las dudas, retrocesos e inseguridades propias del desarrollo aporta mucha paz mental”.

Cada residente trabaja a su ritmo, pero el espacio que se genera es muy valioso al parecer de Albinarrate, porque “al compartir el tiempo, al menos, se socializan los picos de ilusión y frustración de la escritura, lo que genera una especie de resiliencia colectiva”, lo cual “ayuda mucho a alimentar la energía que requiere la escritura, por lo que creo que se genera algo todavía mejor que la disciplina... ¡motivación!”.

Una vez finiquitada la escritura, todos los residentes se enfrentarán al momento crucial

con la que pueden “ir adaptando esa ‘venta’ para destacar los puntos que suscitan más interés”.

Pero más allá del objetivo de seducir a los futuros inversores, “lo bonito” para la creadora “de un programa como este es que se genera una comunidad muy rápida y, precisamente por la diversidad de historias y de trayectorias personales que aún, hay muchas ganas de compartir impresiones y puntos de vista diferentes, dando lugar a una experiencia grupal, generacional, bastante singular”. Una generación que, con la tercera hornada a la que pertenece Leire Albinarrate, suma ya 57 miembros.



UNA CIUDAD
PARA CONTAR
GRANDES HISTORIAS



Madrid
Film Office

Enseñar con el cine

Impulsar la educación, la lengua y la cultura española en el exterior a través del cine es el gran objetivo del Portal Educativo puesto en marcha por el ICAA, el Ministerio de Educación, EGEDA y la Academia Cine. Una iniciativa destinada también a promover la formación audiovisual de los estudiantes, dotando a los profesionales de la enseñanza del material pedagógico adecuado para su labor. Representantes de las cuatro instituciones destacan en este capítulo la importancia del Portal, valoran sus experiencias durante los años de andadura y avanzan algunos de los pasos a seguir. Todo con la mirada puesta en el cine como una nueva y poderosa herramienta educativa para el futuro.



Mariano Barroso. FOTO: ALBERTO ORTEGA

“Nuestro oficio
también es una
gran escuela”

Mariano Barroso

Educar ciudadanos y ciudadanas libres

PROMOVER la educación en el exterior a través del cine, apoyar la cultura española fuera de nuestras fronteras y promocionar la enseñanza del español son algunos de los objetivos del portal online puesto en marcha por la Academia de Cine junto al Ministerio de Educación, el ICAA y EGEDA. La Academia impulsa este proyecto y lo pone a disposición de las instituciones públicas y privadas para su utilización y su desarrollo. Hace años que estamos convencidos de que esta iniciativa debería ampliarse con objetivos más ambiciosos, como el impulso de la enseñanza del cine en nuestras escuelas.

Las nuevas pantallas y soportes, la proliferación de redes sociales, aplicaciones y plataformas están modificando desde hace años los lenguajes y métodos de aprendizaje. En este contexto, el portal online se presenta como una excelente herramienta para ser utilizada en los programas pedagógicos de los centros que conforman la acción educativa exterior a través de contenidos cinematográficos.

En la actualidad, la plataforma posee un catálogo de unas 300 películas, de las cuales más de 200 cuentan con una guía de apoyo al profesorado, en muchos casos en español y en inglés. Es un catálogo de títulos emblemáticos e imprescindibles de nuestra cinematografía que servirán a los fines pedagógicos que persigue este proyecto.

Aprender de cine y con el cine por medio de nuestro catálogo ayuda a formar a nuestros jóvenes en aspectos como la diversidad o la empatía, a promover la creatividad, a arraigar en las generaciones futuras un espíritu crítico... Nuestras películas no solo componen un inmenso océano de obras. También conforman, sin habérselo propuesto, una magnífica escuela de aprendizaje.

Nuestra idea es insistir en recorrer ese camino, cumpliendo uno de los objetivos que marcan nuestros estatutos: "...apoyar cualquier actividad tendente a elevar el nivel artístico, técnico o científico de sus miembros y estimular la conciencia de los ciudadanos, así como la difusión y la promoción de la cinematografía dentro de la sociedad, dando a las artes cinematográficas el nivel artístico que merecen".

Mariano Barroso, presidente de la Academia de Cine

Beatriz Navas

El cine ha transformado al individuo y la sociedad

ENTRE los años 1910 y 1915, para una inmensa mayoría ir al cine era algo así como un acto vergonzoso, casi degradante, y durante la primera mitad del siglo XX fueron muchos los que sostuvieron ruidosamente que era una escuela de embrutecimiento e incluso "de vicio y de crimen". En este sentido, la censura política y moral se dio prontísimo en el cine, en cuanto se reveló que la nueva invención tenía un potencial inestimable para transmitir conocimientos e ideas. No era nuevo que tras la aparición de un logro del ingenio humano este se viera bajo sospecha. Diabólica fue la lente que llevó a tribunales y a prisión a astrónomos; lo fue la imprenta o el estudio del cuerpo humano y de su disección, que llegó a estar prohibida bajo pena de excomunión por Bonifacio VIII. Artificios del demonio eran los proyectos de máquinas voladoras de da Vinci, los autómatas, el barco de vapor, el ferrocarril, el automóvil, el *rock and roll*, internet y un largo etcétera. Probablemente esto se debe a la constatación de que cada vez que el ser humano ha creado un instrumento o medio de comunicación, este ha reconfigurado a la vez su mente y la sociedad.

No hay que perder de vista que el cine tiene cierta afinidad con el telescopio y el microscopio por su esencial vinculación

con una lente. Explorar lo infinitamente grande y lejano, así como hacer visible lo infinitesimal, transformó nuestro mundo, nuestra mentalidad y nuestras costumbres, y aceleró el progreso. A su manera, la irrupción de la cámara y el proyector de cine descubrió y amplió horizontes, no ya a científicos y filósofos, sino a toda la población de cualquier lugar del mundo, y no sobre cuestiones materiales sino sobre la realidad humana, iniciándose la transformación cultural más importante del siglo XX.

El cine es relativamente joven, por eso la facultad que tiene de hacer sociología y de dotarnos de una nueva concepción del universo y del

“Pronto se vio que el cine tenía un potencial inestimable para transmitir conocimientos e ideas”

devenir humano está por legitimar en su justa medida. Esto, sin duda, ralentiza que el lenguaje audiovisual se incorpore con mayor decisión a la educación. Sin embargo, proyecto a proyecto se puede ir avanzando en esa dirección, y el portal educativo 'veo en español' supone un gran paso en el camino.

La puesta en marcha del portal es fruto de un proceso largo que se inició con la firma de un convenio a finales de 2017. Desde su concepción, las partes implicadas buscamos promocionar la educación, la lengua y cultura españolas en el exterior y la alfabetización audiovisual.

La propia Ley del Cine de 2007 insta al ICAA, como administración pública, a determinar los sistemas más convenientes para la difusión de nuestra cultura audiovisual dentro y fuera de las fronteras de nuestro país, y prevé que colabore con las administraciones educativas para el fomento del conocimiento y difusión del cine en los diferentes ámbitos educativos.

Tal y como se refleja en el convenio, el portal es una herramienta importante para el fomento de la educación audiovisual de las nuevas generaciones, y también un instrumento de indudable valor en la difusión del cine español y de la cultura española en un sentido más amplio. Incide sobre los espectadores más jóvenes, y esta circunstancia lo hace adicionalmente positivo, en tanto que la atracción y captación de públicos es uno de los objetivos estratégicos del ICAA.

Por otro lado, es una herramienta que pone al alcance del profesorado y el alumnado en el exterior un rico material pedagógico de manera gratuita. De este modo, el portal es un excelente vehículo para la enseñanza del idioma español y del resto de lenguas oficiales, y para la alfabetización audiovisual. Las películas que se ofrecen no solamente acercan al alumnado en el exterior a la cultura española, sino que son una puerta al lenguaje y la narrativa cinematográfica que tienen un carácter universal. En un mundo global en el que el audiovisual tiene tanta presencia, constituye una oportunidad la posibilidad de educar la mirada de los jóvenes, junto con su capacidad analítica y crítica, utilizando el patrimonio audiovisual de nuestro país.

La puesta en marcha del portal fue una de las principales acciones de la primera edición del recién creado 'Día del cine español', que desde 2021 ha quedado fijado el 6 de octubre en la agenda cultural anual. De hecho, el objetivo es que la gran parte de las actividades que se lleven a cabo ese día se desarrollen en el ámbito educativo.

A nivel institucional, el ICAA lo comparte como ejemplo de buenas prácticas en el seno del grupo de trabajo en materia de formación audiovisual de la asociación EFAD, que reúne a los directores/as de institutos y agencias de cine de Europa.

En conclusión, confiamos en que el proyecto impulse la vertebración de la formación de los públicos.

Beatriz Navas es directora general del Instituto de Cinematografía y las Artes Audiovisuales

Ministerio de Educación

La Acción Educativa Exterior usa el cine español como herramienta educativa

EL Ministerio de Educación y Formación Profesional, a través de la Secretaría de Estado de Educación y de la Dirección General de Planificación y Gestión Educativa, lanzó el 6 de octubre de 2021 su nueva plataforma educativa de cine 'veo en español'. Este innovador proyecto surge de un Convenio firmado entre dicho Ministerio, el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales y la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, para colaborar en materia de difusión de la educación, lengua y cultura españolas en el exterior y el diseño y dotación de contenidos de un portal educativo de cine español.

Este portal de cine se ha materializado finalmente en nuestra Unidad de Acción Educativa Exterior, órgano que se encarga de gestionar y difundir 'veo en español' en todos los países en los que tenemos presencia, ofreciendo a todo nuestro profesorado en el exterior un amplio catálogo de obras cinematográficas, secuencias, fichas y guías didácticas para su uso en la práctica docente.

La Acción Educativa Exterior tiene como objetivos la promoción y organización de enseñanzas regladas no universitarias del sistema educativo español y de currículos mixtos; la promoción y organización de programas de apoyo en el marco de sistemas educativos extranjeros para la enseñanza de la lengua y cultura españolas, programas de apoyo a los intercambios en el ámbito

educativo y, en general, promover y organizar cuantas medidas puedan contribuir a facilitar a los españoles (y no españoles) el acceso a la educación en el extranjero. Por tanto, potenciar la proyección de la educación y la cultura españolas en el exterior se establece como una de nuestras grandes metas, así como el mantenimiento de los vínculos culturales y lingüísticos de los residentes españoles en el exterior.

Estamos presentes en numerosos países de los cinco continentes, con el apoyo de la red de oficinas de Educación (consejerías, agregadurías y asesorías). De esta forma, dos millones de personas se benefician cada año, en más de 5.000 centros educativos, de los programas en los que participan alrededor de 10.000 profesores y cerca de 5.000 auxiliares de conversación. Por tanto, estamos hablando de que la promoción del cine español tiene un gran impacto a través de 'veo en español', por el elevado número de receptores.

En nuestra experiencia como docentes de lengua española en el extranjero la utilización de herramientas que muestren nuestra diversidad y la riqueza de nuestra cultura, la creatividad de nuestros artistas y al mismo tiempo, sean divertidos e interesantes para nuestros alumnos, son de enorme valor pedagógico. Pensamos que el cine español es una manera muy eficaz de mostrar al mundo nuestra manera de vivir, de pensar y de expresarnos. Entre los títulos de 'veo en español'

**“El cine español
muestra
nuestra manera
de vivir”**

pueden encontrarse obras representativas de nuestro cine. Estas películas, cortometrajes o documentales, tienen una utilidad pedagógica muy importante y vienen acompañadas con guías didácticas para orientar su uso a la promoción y apoyo de la educación, la lengua y cultura españolas, a la vez que fomentan la educación visual y, de forma simultánea, promueven la difusión del cine español.

En este primer trimestre, hemos formado coordinadores en todos los países en los que tenemos presencia, para ayudarnos a gestionar las altas y a difundir la plataforma a través de sus respectivas consejerías y agregadurías. La gestión se realiza desde nuestra Unidad, en colaboración con Platino Educa, la plataforma educativa que gestiona 'veo en español'. Llevamos más de mil altas gestionadas en poco más de tres meses y cada vez son más los docentes que integran esta herramienta educativa en el aula.

Este mes, una de nuestras asesoras técnicas docentes en Australia ha compartido su experiencia de uso de la plataforma en la sección 'La voz del profesor' de la revista de Platino Educa, en la que plantea un ejemplo de uso en un aula de aprendizaje de español como lengua extranjera en el ámbito escolar australiano.

Estamos muy contentos con la acogida que está teniendo 'veo en español' entre nuestros docentes, ya que han empezado a compartir experiencias de cine y prácticas audiovisuales en el aula. Desde la Unidad de Acción Educativa Exterior vamos publicando estas experiencias

en nuestra web para darles difusión y compartir buenas prácticas, con el objetivo de mejorar sus estrategias didácticas y dotar de excelencia educativa a todos nuestros centros y programas en el exterior.

Varias de nuestras consejerías y agregadurías, como la Consejería de Educación en Polonia o la Agregaduría de educación en Eslovaquia, están organizando concursos de cortos entre el alumnado de nuestros centros y programas, con el objetivo de fomentar el interés general por nuestra lengua y cultura, promocionar el aprendizaje y la divulgación del español en redes sociales, a través de cortometrajes elaborados por el alumnado. Este proyecto contribuye además al desarrollo de la creatividad y la mejora de las estrategias de comunicación y aprendizaje, fomentando el trabajo en grupo y la integración de los estudiantes de español como lengua extranjera. Nuestro objetivo de futuro próximo es vincular estos concursos con nuestra plataforma de cine 'veo en español'.

Esta experiencia nos ha mostrado lo útil que es que el sector cultural y educativo trabajen de la mano en la difusión de las lenguas españolas, en el fomento de la creatividad y de nuestras competencias artísticas y en el mayor conocimiento de nuestro patrimonio más allá de nuestras fronteras.

*Unidad de Acción Educativa Exterior
del Ministerio de Educación*

Luis Caballero

'veo en espaÑol', un impulso a la educación a través del cine

EL pasado 6 de octubre, coincidiendo con la celebración del primer Día del cine español, EGEDA y su plataforma de cine educativo, Platino Educa, presentaron con Acción Educativa Exterior (AEE), organismo dependiente del Ministerio de Educación (MEFP), un nuevo proyecto para promover la formación a través del cine: 'veo en espaÑol' (www.platinoeduca.com/veoenespanol).

Es el fruto del convenio firmado por el MEFP, el Instituto de la Cinematografía (ICAA) y la Academia de Cine para impulsar la creación de un portal *online* de contenidos audiovisuales que sirviese a los fines de Acción Educativa Exterior: la promoción de la educación y la difusión de la lengua y la cultura españolas fuera de nuestras fronteras.

EGEDA ha aplicado toda su experiencia en la creación de plataformas audiovisuales para diseñar una herramienta destinada al uso en los centros extranjeros adscritos a AEE. Fiel a su compromiso con la cultura y la educación en España e Iberoamérica, la entidad de los productores vuelve a responder a la eterna demanda compartida por la industria del cine y el ámbito docente: facilitar la integración del audiovisual en el currículo educativo de forma legal, accesible y guiada.

Al estar vinculado a Platino Educa, 'veo en espaÑol' comparte con dicha plataforma un catálogo de más de 300 títulos seleccionados por su valor educativo y calidad cinematográfica (atendiendo también a las recomendaciones de la Academia y de docentes y estudiantes). Más de 200 de esas obras disponen ya de su propia guía didáctica (escolar) o metodológica (universitaria), herramientas diseñadas por el equipo de Platino Educa para ayudar al profesorado. Y, por supuesto, el portal ofrece todos los recursos adicionales de Platino Educa, como su revista mensual, especiales temáticos, encuentros virtuales, recursos PISA, cursos para profesores, etc.

'veo en espaÑol' contiene lo más granado de nuestro cine: desde obras maestras de genios como Berlanga (*¡Bienvenido, Mister Marshall!*, *Plácido*, *El verdugo*), Bardem (*Muerte de un ciclista*, *Calle Mayor*), Buñuel (*Viridiana*, *Tristana*) o Erice (*El espíritu de la colmena*, *El sur*), hasta favoritas del público como *Marcelino, pan y vino*, *El pisito* o *La gran familia*, pasando por películas que recibieron el máximo reconocimiento de la Academia. Entre estas encontramos las que encabezan el *ranking* de más premios y nominaciones en la historia de los Goya -*Mar adentro*, *¡Ay, Carmela!*, *Blancanieves*, *Días contados*, *La niña de tus ojos*- y otras que obtuvieron galardones destacados -como *El viaje a ninguna parte*, *Las cartas de Alou*, *Historias del Kronen*, *Tesis*, *Barrio*, *El Bola*, *Te doy mis ojos*, *Chico y Rita*, *Arrugas*, *10.000 km* o *La librería*.

El portal también recoge el enorme potencial ilustrativo del cine documental. En títulos como *El desencanto*, *Garbo*, *el espía*, *Paco de Lucía: la búsqueda*, *Frágil equilibrio* o *Ara Malikian: Una vida entre las cuerdas*, los docentes encontrarán aliados para profundizar en aspectos clave de nuestra realidad como la historia, el arte o los problemas sociales. Algo similar puede decirse del cortometraje, ese formato de gran valor pedagógico cuya concisión y capacidad de síntesis lo convierten en una herramienta idónea para el aula. Los 70 cortos de 'veo en español' incluyen obras de ficción como *Bienvenidos*, *Binta y la gran idea*, *Éramos pocos*, *Madre* o *Timecode*; documentales como *Minerita*, *Nuestra vida como niños refugiados en Europa* o *Palabras de Caramelo*; y títulos de animación como *Juan y la nube*, *O xigante* o *Piccolino, una aventura en la ciudad*.

Las estadísticas de uso 'veo en español' muestran que varias de estas obras figuran entre las más visionadas en los centros adscritos. El podio de ese *Top 10* lo ocupan la cinta de aventuras *Los futbolísimos*, el corto documental *Nuestra vida como niños refugiados en Europa* y la película de animación *Arrugas*. A estas les siguen los cortos *Cowboys* y *Piccolino, una aventura en la ciudad*, el clásico *¡Ay, Carmela!*, las familiares *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* y *La gran familia*, el documental *Ara Malikian: Una vida entre las cuerdas* y, compartiendo décima posición, la película de animación *Copito de nieve* y el cortometraje *Un lugar mejor*. Toda esta riqueza audiovisual está puesta al servicio del docente para abordar cualquier materia o temática vinculada a nuestra cultura o nuestro idioma: desde asignaturas como Lengua y Literatura, Ciencias Naturales o Historia, hasta la formación en valores a través de la Agenda 2030, pasando por la alfabetización audiovisual. Además, para fomentar el aprendizaje del castellano y el respeto a la riqueza y la diversidad lingüística de nuestro país, 'veo en español' ofrece una selección de obras con versión original en catalán, euskera o gallego, así como unas 100 obras subtituladas al inglés y más de 60 subtituladas al castellano.

Los datos de implantación confirman que, de los 47 países en los que se desarrolla AEE, los más activos están siendo (en orden descendiente): Portugal, República Checa, Países Bajos, Estados Unidos, Reino Unido e Irlanda, Eslovaquia, Francia, Australia, Bulgaria y Suiza. Desde su lanzamiento y hasta finales del pasado mes de noviembre, 862 profesores de todo el mundo se dieron de alta en el portal -y se espera que antes de 2022 se superen los 1000-.

Todos los docentes que pertenezcan a alguno de los centros adscritos a Acción Educativa Exterior y estén interesados en utilizar 'veo en español' pueden ponerse en contacto con su Consejería de referencia para solicitar el alta en la plataforma.

Luis Caballero es redactor jefe de la Revista de Platino Educa



2022: *de la necesidad,* **virtud**

EL CINE ESPAÑOL HA SABIDO REACCIONAR AL PARÓN DE LA PANDEMIA. COMO MUCHAS OTRAS VECES, SE HA HECHO DE LA NECESIDAD, VIRTUD, Y DE LOS PROYECTOS LARGAMENTE PENSADOS, ALGUNOS APLAZADOS OBLIGADAMENTE, HAN SURGIDO EXCELENTES PELÍCULAS QUE HAN COLOCADO A NUESTRA CINEMATOGRAFÍA EN LOS ESCAPARATES INTERNACIONALES. TODO ELLO SIN CONTAR CON LAS PRODUCCIONES QUE HAN TRIUNFADO SOBRADAMENTE EN LA TAQUILLA Y, POR SUPUESTO, LAS QUE, A PESAR DE TODO, HAN RESISTIDO A LOS MALOS TIEMPOS.

BEGOÑA PIÑA Y JUAN ZAVALA



Alcarrás, de Carla Simón.

La cineasta Carla Simón se ha alzado con el preciado Oso de Oro en Berlín por su segundo largometraje, *Alcarràs*, y con ello ha escrito una nueva página para la historia del cine español. Con ella, Isaki Lacuesta se ganó merecidísimamente competir en esta 72 edición del certamen con su película *Un año, una noche*. Además, la ópera prima de Alauda Ruiz de Azúa, *Cinco lobitos*, ha estado presente en la Sección Panorama.

Alberto Iglesias, Penélope Cruz, Javier Bardem y Alberto Mielgo están nada menos que en la lista de nominados para el Oscar de Hollywood -los dos primeros por *Madres paralelas*, de Pedro Almodóvar, y el cuarto por su corto de animación *El limpiaparabrisas-*, y Carlota Pereda ha debutado en Sundance con *Cerdita*. También Helena Girón y Manuel Delgado participan en Rotterdam con *Eles transportan a morte*.

Estas noticias servirían tan solo para engordar el ánimo y el ego del cine nacional, si no fueran, además, acompañadas de otras arduas conquistas que, felicísimamente, se han alcanzado. La nueva película de Paco Plaza, *La abuela*, se une, con más de un millón de euros recaudados en la primera semana de su estreno, a los éxitos de recientes películas como *Way Down*, *El buen patrón*, *Mamá o papá* o *Maixabel*.

A pesar de todo, la buena racha de parte del cine español no debería nublar la vista.

Hay otros profesionales, muy especialmente los exhibidores, que están pasando por muy malos tiempos. Parece, es verdad, que poco a poco se van colocando las cosas en su lugar, pero los retos que afronta nuestra cinematografía en 2022 son grandes.

Los cines españoles mejoraron un poco sus cifras respecto del año negro de 2020. La asistencia a las salas se elevó un 45%, hasta los 41 millones de espectadores, frente a los 28,2 millones de entradas de vendidas en 2020. Esto supone una recuperación de 12,8 millones de espectadores el año pasado. Además, la recaudación total en taquilla creció en 81 millones de euros (el total fue de 251 millones). Aunque los números mejoran, están aún muy lejos de las cifras que se manejaban antes de la pandemia. La taquilla, respecto de 2019, ha caído casi un 60%, lo que significa que ha sido inferior en aproximadamente 364 millones. 2022 es, pues, un año de desafíos para seguir luchando por la recuperación del cine español en las salas. ¡A por ello!

Títulos que darán que hablar

¿DÉ qué películas estaremos hablando dentro de un año? ¿Cuáles serán los títulos más repetidos en las nominaciones o en los premios? ¿Los éxitos de taquilla? A estas alturas nadie medianamente sensato se sentiría capaz de contestar a estas preguntas.

Sí en cambio a hacer apuestas y elucubraciones, puesto que a lo largo de 2022 tienen previsto estrenar nuevos trabajos directoras y directores que en los últimos años han obtenido galardones, buenas críticas o repercusión en festivales y que, por tanto, se han ganado el derecho a que los aficionados los esperen con expectación.

2022 no ha podido empezar mejor para el cine español con el preciado Oso de Oro en brazos de Carla Simón, por su película *Alcarràs*, y con la presencia también en la sección oficial del festival de Berlín de *Un año, una noche*, de Isaki Lacuesta.

Lo mismo que *Verano 1993*, el largometraje con el que se dio a conocer, Carla Simón ha ambientado *Alcarràs* en la Cataluña rural para contar, en este caso, la historia de una familia que se reúne para recoger la última cosecha de melocotones. Un homenaje a un tipo de agricultura y de cultura que desaparecen, y en la que se ha inspirado en experiencias de su propia familia. Con un reparto formado mayoritariamente por actores no profesionales, porque, según dice la directora, “transmiten una verdad muy fuerte”.

En su último trabajo, Isaki Lacuesta cuenta la historia de una pareja que asiste al concierto de la sala Bataclan de París la noche del 13 de noviembre de 2015, cuando el Estado Islámico mató en un atentado a 130 personas. Inspirada en el libro de Ramón González, uno de los supervivientes, la película alterna, en saltos temporales, los hechos de aquella noche, y las secuelas que sufrieron los protagonistas a lo largo de todo el año posterior. *Un año, una noche* partió de una propuesta del productor Ramón Campos, que tuvo que superar las reticencias iniciales del director: “me daba respeto abordar el tema”, explica Lacuesta, que, sin embargo, cambió de opinión cuando conoció en una cena a la pareja que vivió aquella traumática experiencia. “Ella, que siempre ha mantenido el silencio y no ha querido ser tratada como víctima, relató cosas que ni siquiera Ramón sabía”, explica. El actor argentino Nahuel Pérez Biscayart y la francesa Noémi Merlant son los protagonistas de esta coproducción con Francia en la que figuran también Quim Gutiérrez y Natalia de Molina, y que supone el debut en el cine del cantante C. Tangana.

El reordenamiento de la cartelera después de la pandemia está propiciando que a algunos cineastas, sobre todo si tienen la energía y entusiasmo de Álex de la Iglesia, se les acumulen los títulos. El director de *El día de la bestia* presentó en el pasado Festival de Sitges *Veneciafrenia*, que, a expensas de nuevos cambios, llegará por fin a las pantallas en el mes de abril. Un *slasher* sobre un grupo de tu-

ristas españoles, con Ingrid García-Jonsson a la cabeza, que, de vacaciones en Venecia, sufren la reacción de unos vecinos locales cansados de la invasión turística que soporta su ciudad. Una oportunidad perfecta para que De la Iglesia desate su gusto por el desenfreno y la espectacularidad visual. Más comedida, al menos sobre el papel, parece su segunda propuesta para este año: *El cuarto pasajero*, una historia con tintes de comedia dramática ambientada en un viaje en coche compartido. Un cincuentón, Alberto San Juan; una joven por la que se siente atraído y un inquietante viajero, Ernesto Alterio, que hará que el viaje, tanto físico como emocional, sea mucho más complicado de lo previsto.

Cesc Gay, uno de los nombres propios habituales en las listas de nominaciones y de éxitos de taquilla, con títulos como *Truman* o *Sentimental*, tiene previsto estrenar en 2022 *Historias para no contar*. En ella, como ya hiciera en *Una pistola en cada mano*, cuenta cinco relatos diferentes centrados en la vida sentimental de los personajes. Un terreno que el director ya ha explorado en muchos de sus trabajos, pero en el que en esta ocasión - dice- el espectador encontrará alguna novedad: “aunque en todas mis películas los hombres son los protagonistas, esta vez me atrevo a que ellas también lo sean, aunque mi mirada siempre va dirigida hacia ellos y, cómo no, a su patética incapacidad para afrontar sus emociones”. Cinco historias que, personaje a personaje, sumarán un reparto espectacular con Antonio de la Torre, Maribel Verdú, Jose Coronado, Quim Gutiérrez o Belén Cuesta, entre otros.

Si el éxito de taquilla y los premios constituyen el criterio que justifica la expectación, no cabe duda de que una de las películas más esperadas de la temporada es *As bestas*. En ella Rodrigo Sorogoyen abandona los entornos urbanos en los que ambientó títulos como *El reino* o *Que dios nos perdone* para explorar los paisajes profundos de León y Galicia. La película, escrita con su coguionista habitual, Isabel Peña, se centra en una pareja de neorurales franceses que se acaba de instalar en la comarca, y que se enfrentan a los vecinos tradicionales de la zona, que no terminan de aceptar a los recién llegados. A partir de ahí, y arrastrados por una trama de *thriller*, Sorogoyen y la película se hacen preguntas sobre cuestiones como el derecho de pertenencia. “Uno de los temas es la tierra, la patria, quién puede considerar que una tierra le pertenece y por qué, ¿solo por haber nacido en ella, por ser quien la cuida más?, ¿quién tiene más derecho o nadie tiene derecho?”, se interroga el director.

Junto a Sorogoyen, Alberto Rodríguez es uno de los cineastas decisivos en la renovación del *thriller* español con títulos como *La isla mínima* o *El hombre de las mil caras*, estrechamente vinculados a la realidad y la actualidad españolas. En *Modelo 77*, Rodríguez y su coguionista Rafael Cobos vuelven su mirada a los años de la Transición para fijarse en un grupo de presos comunes que, en la cárcel Modelo de Barcelona, lucharon por obtener la amnistía, y que constituyeron el germen de la COPEL, la Coordinadora de Presos en Lucha. La película tiene como protagonista a Miguel Herrán, interpretando a un interno que acaba de ingresar en la cárcel, y en el reparto figura asimismo Javier Gutiérrez.

2022 va a ser un año en el que muchos de estos cineastas consolidados darán muestras de su madurez, pero en el que no conviene olvidar la vigencia de algunos veteranos. En *Llegaron de noche*, Imanol Uribe aborda el asesinato de seis jesuitas en 1989 en El Salvador, desde la perspectiva de la empleada doméstica que reveló al mundo aquellos hechos, y que interpreta Juana Acosta. Carmelo Gómez es el padre José María Tojeira y Karra Elejalde encarna a uno de los sacerdotes asesinados, Ignacio Ellacuría. Una historia íntimamente cercana para todo el equipo. Imanol Uribe nació en El Salvador, estudió en un colegio de los Jesuitas, y buena parte de la película se rodó en Cali, la ciudad natal de Juana Acosta.

La expectación no siempre se justifica por la trayectoria del director, sino que a veces se basa en la promesa de una carrera futura. Uno de los largometrajes que más atención ha generado ya con su rodaje es, curiosamente, una ópera prima. ¿La razón? Su director es Juan Diego Botto y, además de su protagonista, Penélope Cruz es productora de la película. Los dos se conocen desde los trece años, fueron Calisto y Melibea en la adaptación

cinematográfica de *La celestina* de 1996, y llevaban mucho tiempo queriendo hacer algo juntos. La oportunidad ha sido un guion escrito por el propio Botto junto a la periodista Olga Rodríguez. En los

2022 será un año en que cineastas consolidados demuestren su madurez

márgenes se anuncia como un *thriller* que transcurre íntegramente en un mismo día en el que Penélope Cruz y Luis Tosar tendrán 24 horas para enfrentarse a un desafío decisivo para sus vidas.

Entre los nombres propios que alimentarán la conversación entre los aficionados al cine los próximos meses destaca asimismo el de Pilar Palomero. Ganadora del Goya a Mejor Película el año pasado por *Las niñas*, Palomero estrenará su segundo largometraje, *La maternal*, la historia de una chica embarazada de catorce años que ingresa en un centro de acogida para madres adolescentes. “Cuando tuve conocimiento de la existencia de estos centros, supe que tenía que hacer una película sobre ellos”, explica la directora. El filme cuenta con un buen número de actrices no profesionales a las que, con el fin de lograr una mayor naturalidad, la directora no explicaba qué escena iban a rodar hasta que se ponían delante de la cámara. Junto a estas chicas, Ángela Cervantes (*Chavalas*) interpreta a la madre de la protagonista, con la que mantiene una difícil relación.

El catálogo de cine 2022 será, un año más, una muestra de la variedad del cine español, en buena medida, gracias a las propuestas de algunos directores con mirada única y singular. Carlos Vermut, autor de *Magical Girl* o *¿Quién te cantará?*, define su nueva película, *Mantícora*, como “una

historia sobre amor y monstruos en los tiempos modernos”. Una historia sobre relaciones tóxicas protagonizada por Nacho Sánchez y Zoe Stein y que, según el director, “habla de un monstruo real, de los que viven entre nosotros y que te puedes encontrar en el metro o en la cola de la panadería. Habla de su necesidad de amar y ser amado”.

Las relaciones difíciles de la protagonista, Anna Castillo, son también uno de los temas de *Girasoles silvestres*, de Jaime Rosales, que vuelve cuatro años después de *Petra* con la que, sin renunciar a sus principios, logró abrirse a un abanico más amplio de espectadores. A pesar del tema, evidentemente duro, Jaime Rosales pretende transmitir emociones positivas: “quiero hacer una película luminosa a pesar de los momentos dramáticos. Quiero dejar un sentimiento de esperanza y de felicidad a través de la historia de una mujer fuerte que sobrevive en un entorno muy difícil”.

Algunas películas se esperan por sus posibles resultados de taquilla o su impacto en el público; otras, en cambio, por la apuesta radical de sus autores y porque pueden propiciar la presencia del cine español en los certámenes más prestigiosos. Es el caso de Albert Serra, un habitual del Festival de Cannes, que estrenará este año *Bora Bora*, rodada en la Polinesia Francesa, y que se centra en la relación de una escritora y un diplomático. Una coproducción con Francia, que cuenta con Benoît Magimel

La apuesta radical de autores españoles

como protagonista y en la que participa también Sergi López.

Eduardo Casanova, por su parte, presentará su segundo largometraje después de la impactante *Pieles*. Sobre el argumento de *La piedad*, el director solo da algunas pistas: “habla de lo más tóxico que puede llegar a ser el ser humano a través de la relación de una madre y un hijo y estableciendo un paralelismo con la dictadura de Corea del Norte”. Eso sí, advierte de que ha rodado “las secuencias más fuertes de mi filmografía”. Y para ello ha contado con la confianza de actrices como Ángela Molina, Macarena Gómez, Ana Polvorosa o María León y el apoyo de Alex de la Iglesia como productor a través de Pokeepsie Films.

Finalmente, en una previsión de apuestas difíciles de catalogar, no puede faltar *Rainbow*, en la que Paco León se inspira libremente en *El mago de Oz* para contar el viaje iniciático de una adolescente. ¿En qué se traducirá en la práctica? Habrá que esperar. De lo que no hay duda, es de que, en este viaje hacia el arcoíris, Paco León estará muy bien acompañado: Carmen Machi, Carmen Maura, Luis Bermejo... y, por supuesto, Carmina Barrios.



As Bestas, de Rodrigo Sorogoyen



Llegaron de noche, de Imanol Uribe

El cine como reflejo de la vida

LOS cineastas españoles no desvían la mirada ante los problemas que aquejan a esta sociedad. La inmigración, los desahucios y las mafias de realojo, la corrupción policial, el paro, el narcotráfico, la xenofobia, la situación de las mujeres... Todos estos temas estarán presentes en las películas que se estrenarán este año. Dramas sociales con acercamientos diferentes que se desarrollan en puntos diferentes del país, desde el Campo de Gibraltar a Tenerife.

Algunas de estas historias están basadas en hechos reales, otras inspiradas en la realidad, y junto a ellas, los cines verán también la llegada de algunos relatos adaptados de la literatura, como *No mires a los ojos*, sobre la novela de Juan José Millás, o una nueva versión de *Los renglones torcidos de Dios*. Por último, entre los nuevos dramas del cine español habrá también títulos relacionados directamente con el deporte, como *La cima o 42 segundos*, sobre la actuación de la selección española de waterpolo en Barcelona 92.

La historia de una mujer que quiere sobrevivir en un entorno de hombres es el eje de la nueva película de Miguel Ángel Vivas, *Asedio*, un drama protagonizado por Natalia de Molina que está inspirado en hechos reales. La periodista Marta Medina es la guionista de esta producción de Apache Films que se centra en dos mujeres que se enfrentan a un sistema viciado y resisten en un edificio que la policía pretende desalojar. La película revelará realidades como las de las mafias de realojo, la explotación de inmigrantes o la corrupción de los antidisturbios. Bella Agossou y Óscar Eribo acompañan a Natalia de Molina en el reparto.

Fuera de España, en Kurdistán, ha rodado la cineasta Anna Bofarull su primer largometraje de ficción, *Sinjar*, una película basada en hechos reales y que muestra hasta dónde están dispuestas a llegar tres mujeres para recuperar lo que más aman. Carlota está buscando a su hijo, que se ha marchado a hacer la Yihad; Hadia es una esclava yazidí, presa en una casa en Siria junto a tres de sus hijos, y Arjin es una joven que busca desesperadamente a su familia y que se unirá a la guerrilla kurda para lograr encontrarla. Las tres protagonistas son Nora Navas, Halima Iltter (actriz alemana de raíces kurdas) y la debutante Iman Ido Koro, que interpreta un personaje muy cercano a su experiencia personal, puesto que en la vida real ella fue capturada por el Estado Islámico.

La relación envenenada entre dos mujeres, una es jefa y la otra es su empleada -Aitana Sánchez-Gijón y Cumelé Sanz-, es el eje

alrededor del cual gira la ópera prima de Fran Torre, *Lajefa*. Rodada sobre un guion escrito por Laura Sarmiento, la película es un drama social que revela muchas de las tensiones presentes hoy en nuestra sociedad.

Nada más terminar de grabar la serie de televisión *Patria*, el cineasta navarro Félix Viscarret rodó su tercer largometraje de ficción, *No mires a los ojos*, adaptación de la novela de Juan José Millás, con guion escrito por él mismo junto a David Muñoz. Es una película que habla de los sueños que todos tenemos, protagonizada por Paco León, Leonor Watling, Àlex Brendemühl y Juan Diego Botto. La película presenta a Damián, un hombre al que han despedido después de veinte años en la misma empresa. En su desconcierto, reacciona encerrándose en un armario que termina en casa de Lucía y Fede, una pareja de la edad de Damián, que vive con su hija adolescente. Damián decidirá quedarse con la familia, convirtiéndose en una misteriosa presencia que observará y se moverá desde la sombra. Fiel al estilo de Juan José Millás, el filme combina elementos surrealistas, sentido del humor y dosis de tensión y suspense. Todo ello para ahondar en un personaje que decide vivir en un eterno confinamiento, desaparecido del mundo exterior. Un drama con un alto componente de crítica social.

No será la única película firmada por Viscarret que llegue a las salas este año. La cartelera acogerá también *Una vida no tan simple*, otro drama, esta vez con Miki Esparbé, Àlex García y Olaya Caldera encabezando el reparto. En este filme, el director y guionista explora el territorio de la ansiedad de la vida moderna a través de un hombre de cuarenta años con un brillante pasado como joven arquitecto, y que ahora vive atrapado en la angustia de no estar trabajando cuando está con sus hijos y la de no estar con la familia mientras tiene que trabajar.

No mires a los ojos tampoco será la única adaptación de una obra de Juan José Millás en ver la luz en los próximos meses, ya que Antonio Méndez Esparza adapta *Que nadie duerma*, con guion coescrito con Clara Roquet.

Director de decenas de vídeos musicales y de tres películas documentales, Alexis Morante debuta en la ficción con una mirada a la España de los ochenta desde el mundo de un niño. Según adelanta el director, *El universo de Óliver*, ambientada en Campo de Gibraltar, “trata de cómo hacerte mayor en un entorno hostil, industrial... y

Dos adaptaciones de obras de Juan José Millás

donde la pobreza, el narcotráfico y la mezcla racial están más presentes en ese momento que en el resto de España”.

El pequeño protagonista es Rubén Fulgencio, un niño de doce años que se lo pasa en grande con su abuelo, interpretado por Pedro Casablanc, y que vive una época marcada por el paso del cometa Halley. El relato nace de experiencias propias y de la novela su amigo de infancia Miguel Ángel González, de la que también ha tomado prestado el título para la película. Salva Reina y María León completan el reparto del filme, rodado sobre un guion escrito por el director, el novelista e Ignacio del Moral.

Del mundo del cine documental llega también Álex Lora, que se lanza a la ficción con *Unicornios*, un drama con Greta Fernández para el que ha buscado la complicidad de tres mujeres guionistas, Pilar Palomero, Marta Vivet y María Mínguez. Un equipo para arropar a un personaje en pleno proceso de búsqueda. Ella es una joven que aspira a conseguir la relación perfecta con su novio, más allá de lo establecido y explorando su sexualidad, aunque ello conlleve un riesgo.

En el reparto se encuentran Elena Martín, Alejandro Pau, Nora Navas, Pablo Molinero y Lidia Casanova. “La película es el retrato de una generación que

busca, entre otras cosas, redefinir el papel de la mujer y su participación activa en las decisiones vitales. Un microcosmos cosmopolita que conjuga a través de la mirada de Álex, una estética de cine independiente a la vez que una temática global”, ha declarado la productora Valérie Delpierre.

Otro debutante en la ficción llegado desde el documental es Omar Al Abdul Razzak, que firma su primer largometraje, *Matar cangrejos*, una coproducción hispano-holandesa que se mueve en el terreno del cine social. Ambientada en Tenerife en los años 90, es la historia de dos hermanos, Rayco, de ocho años, y Paula, de trece. Mientras que el primero vive fascinado por la llegada de Michael Jackson a la isla y por un ermitaño que vive en una cueva frente al mar, su hermana afronta el inminente desalojo de su abuela vagando por hoteles abandonados en la costa. Los niños protagonistas son Paula Campos y Agustín Díaz, a los que acompaña la actriz Sigrid Ojel y un grupo de actores no profesionales de la isla.

Dani de la Orden y Álex Murrull son los codirectores de otro drama que llegará este año a los cines, *42 segundos*, la historia de la selección española de waterpolo que consiguió la medalla de oro en los Juegos Olímpicos de Barcelona 92. Carlo Franco es el guionista y los actores Jaime Lorente y Álvaro Cervantes dan vida a los deportistas Pedro García Aguado y Manel Estiarte.

La rivalidad entre estos dos atletas, la llegada de un nuevo entrenador y el miedo a fracasar estrepitosamente en ‘casa’ animó al equipo a un esfuerzo portentoso con el que consiguieron el éxito. “La intención de nuestra película es clara: llevar a la gran pantalla un momento histórico de nuestro país como son las olimpiadas de Barcelona 92. Este es el primer filme que se sitúa en este emocionante contexto, recordando al espectador vivencias transcurridas hace más de veinte años y descubriendo a los más jóvenes una época que, por edad, no han

vivido y que merecen conocer. *42 segundos* rinde tributo a unos míticos deportistas que demostraron que con esfuerzo se puede conseguir el hito propuesto”, han dicho los directores.

El deporte es también el escenario de *La cima*, el cuarto largometraje de Ibon Cormenzana, que ha viajado desde Los Pirineos hasta Nepal para rodar esta historia de escalada, una aventura física y emocional protagonizada por Javier Rey y Patricia López Arnaiz. Con guion del propio director y de Nerea Castro, el argumento se centra en Ione y Mateo. Este se enfrenta a un gran reto:

subir la montaña más peligrosa del planeta, el Annapurna. En el ascenso sufre un accidente, pero, afortunadamente, le rescata Ione, una experimentada alpinista.

Tulio Demicheli dirigió en México en 1983 una adaptación al cine de la novela de Torcuato Luca de Tena *Los reglones torcidos de Dios*. Ahora, el director y guionista Oriol Paulo estrena una nueva película basada en este libro. Con un guion escrito junto a Guillem Clua, el filme está protagonizado por Bárbara Lennie, que da vida a Alicia, una investigadora privada que finge una paranoia para ingresar en un psiquiátrico donde se han producido circunstancias sospechosas.

Eduard Fernández, Pablo Derqui, Javier Beltrán, Loreto Mauleón, Federico Aguado y Adelfa Calvo acompañan a la actriz en esta película, en la que se abre la puerta al mundo de las enfermedades mentales. Un universo que el escritor del texto original investigó de primera mano, ingresando voluntariamente, como su personaje, en una institución psiquiátrica.



En los márgenes, de *Juan Diego Botto*

Voy a pasármelo bien

SI 2022 replica las mismas tendencias de taquilla de los últimos años, no habrá duda: la comedia será la encargada de liderar los datos del cine español. Y en este reto, un nombre propio sobre el que se posan todas las miradas como si fuera un plusmarquista de la especialidad. Después de haber sido líder en el *ranking* de taquilla nacional tanto en 2020 como 2021, Santiago Segura estrenará en 2022 *Padre no hay más que uno 3*, en la que el propio Segura repite como protagonista junto a su esposa en la ficción, Toni Acosta, y Sirena Segura, su hija tanto en la ficción como en la realidad. Una cinta que se ambienta en Navidad pero cuyo estreno se ha anunciado para verano. ¿La razón? Diciembre quedaría libre para su segunda producción del año, *A todo tren. Ahora son ella2*, y el director y actor se enfrentaría así, al reto inédito de competir consigo mismo y comprobar, de paso, cuál de sus dos franquicias resulta la más taquillera. “En la comedia familiar estoy encontrando grandes satisfacciones”, afirma Santiago Segura. “No solo porque triunfe en taquilla, sino porque la gente sale contenta del cine e incluso agradecida, porque pueden disfrutar de las películas en familia, con sus padres, sus hijos...”

En Navidad se ambienta también *El refugio*, el segundo largometraje de Macarena Astorga, la directora de *La casa del caracol*. Debido a un temporal imprevisto, un grupo de personajes se quedan aislados en un hotel de montaña. Una estrella del cine en horas bajas, un galán, una obsesa del yoga y el *feng shui*, un botones taciturno, un grupo de niños... Las situaciones y los enredos serán continuos y correrán a cargo de un reparto coral compuesto, entre otro, por Loles León, María Barranco o Antonio Dechent. La película está basada en una idea original de Sandra García Nieto, con guion de Alicia Luna, Beatriz Iznola e Inés Silva.

El cine familiar va a tener este año otros interesantes exponentes, a cargo, curiosamente, de cineastas que, al igual que Santiago Segura, proceden de estilos aparentemente muy lejanos. Víctor García León, que había mostrado su mirada ácida y burlesca en películas como *Selfie* o en series como *Vota Juan*, dirige *No haberlos tenido*, con guion de Manuel Burque y Josep Gatell. Un título que pone el dedo en la llaga de los conflictos que pueden surgir entre los padres y los abuelos, a los que explotan dejándolos al cuidado de los nietos. Y, claro está, un reparto intergeneracional en el que figuran Tito Valverde, Ernesto Sevilla y Toni Acosta, que, paso a paso, se va convirtiendo en un rostro imprescindible del género.

Carmen Machi, capaz de moverse con la misma naturalidad en drama o en comedia, también ofrecerá una interesante aportación al cine familiar el próximo verano interpretando en *Llenos de gracia* a la hermana Marina, una monja que, recién llegada a un orfanato de

La comedia será la encargada de liderar los datos

Daniel Guzmán vuelve con una comedia, *Canallas*

Valencia a principios de los noventa, decidió crear un equipo de fútbol para favorecer los valores y la integración de los niños. ¿Fantasía bienintencionada? Ni mucho menos. Uno de aquellos chavales, Valdo, debutaría años más tarde con la camiseta de Real Madrid y la película, dirigida por Roberto Bueso (*La banda*), está inspirada en los recuerdos del jugador. “Una historia sobre la importancia de la educación y la transmisión de valores”, según su productor, Fernando Bovaira.

Familia y comedia no son necesariamente sinónimos de cine familiar. Son dos conceptos que, bien combinados, pueden asimismo dar como fruto argumentos o reflexiones cargadas de parodia e ironía. No en vano, el pequeño entorno de la familia puede ser el escenario más idóneo para las miserias más grandes.

El actor Jordi Sánchez (*La que se avecina*) y Pep Antón Gómez debutan como directores con *Alimañas*, un título que describe a la perfección la personalidad de los protagonistas: dos hijos que solo piensan en heredar y que intrigan frente a una madre que no está dispuesta a morir. “Todo un catálogo de situaciones trepidantes donde la mezquindad y la mala leche campan a sus anchas”, explican los directores, que también firman a cuatro manos el guion.

Sin abandonar la familia, la comedia puede ser un interesante laboratorio para explorar la ruptura de los roles generacionales que inevitablemente parece exigir esta vieja institución. Así lo hará Alfonso Albacete en *La novia de América*, una película que surgió de una experiencia personal. “Todo comenzó el día que recibí una llamada de mi padre, en la que me decía que se casaba con una mujer mexicana treinta años más joven, a quien había conocido por internet, y que me invitaba a su boda. La

historia que me regaló mi propio progenitor me servía de excusa perfecta para hablar de temas que me interesan, como que las diferencias son lo que nos hace únicos: si se eliminan los prejuicios, estas diferencias nos permiten enriquecernos en valores, y pueden servir para entendernos mejor y ser más tolerantes”. Un reparto en el que figuran Miren Iburguren, Pol Monen y Eduardo Casanova.

Un progenitor ajeno a convenciones será también uno de los personajes principales de *La vida padre*, de Joaquín Mazón. Para la ocasión, el director ha elegido a uno de los actores con más experiencia y credenciales a la hora de componer *aitas* o suegros inolvidables: Karra Elejalde. El argumento se centra en un ambicioso cocinero cuya vida se ve alterada por la llegada de su excéntrico padre. Una comedia ambientada en el mundo de la gastronomía y que ha contado con el asesoramiento del chef alavés Diego Guerrero, cuyo restaurante, Dstage, ostenta dos estrellas Michelin. Joaquín Mazón podría también competir consigo mismo, puesto que tiene ya rodada *De perdidos al río*. Tres treintañeros que viajan a Brasil para recoger el cuerpo de un viejo amigo del instituto y que pronto descubren que, en realidad, el presunto muerto parece haberse dado a la fuga. La película se rodó en Canarias, Río de Janeiro, Lisboa y Madrid, con guion de Antonio Mercero, David Corpas y Juana Macías, y en su reparto, figuras tan conocidas como Fran Perea, Carlos Areces o Kira Miró.

Un viaje es también el contexto en el que se desarrolla *Con los años que me quedan*, de Frank Ariza. El director gaditano afincado en California ha rodado una *road comedy* en la que la protagonista, interpretada por la actriz y cantante mexicana Regina Blandón, emprende un viaje compartido para hacer de

mula y transportar una mercancía desde Los Angeles a México.

La comedia es el género que ha elegido Daniel Guzmán para su vuelta a la dirección siete años después de *A cambio de nada*, que le valió el Goya a la Mejor Dirección Novel. “Una de las premisas fundamentales era hacer una película totalmente diferente a la primera en cuanto a género, pero que tuviese cierta coherencia y continuidad con una línea narrativa personal”, explica el director. *Canallas*, que llegará a los cines en abril, es una comedia de barrio en la que actores no profesionales interpretan personajes inspirados en su propia historia. En el centro de la trama, Joaquín González, amigo de la infancia del director, que actúa junto a su madre y a su hija reales. Eso sí, en el reparto estará rodeados de intérpretes como Luis Tosar, Luiz Zahera o el propio Daniel Guzmán.

El argumento narra el reencuentro en el barrio de tres amigos cuarentones y sus esfuerzos para evitar el desahucio de uno de ellos. Una historia de pícaros, de perdedores que, según el director, “tiene como objetivo divertir al espectador a través del humor, pero sin dejar de lado cierto trasfondo social”.

En los próximos meses llegarán a las pantallas algunos títulos cuyo estreno, previsto para el año pasado, se ha retrasado a 2022. Es el caso de la última película de Dani de la Torre con la que, después de títulos como *El desconocido* o series como *La unidad*, el director cambia radicalmente de estilo. Y todo gracias al consejo de su madre, que le dijo en una ocasión: “hijo, haz algún día una película de humor, sin tanta violencia, que tú eres muy bueno y simpático”. La respuesta a aquella petición se titula *Live is Life*, con cinco chavales que pasan las vacaciones en un pueblo de Galicia y que

intentan conseguir sus sueños en la noche de San Juan. Una historia llena de ternura con guion de Albert Espinosa.

La llegada a los cines de *Espejo espejo*, de Marc Crehuet, también se está haciendo esperar. Una cinta que, a caballo entre la comedia y el cine fantástico, se centra en las desventuras de un grupo de empleados de una empresa de cosmética, entre los que nos encontramos actores tan populares como Santi Millán, Carlos Areces, Natalia de Molina o Malena Alterio.

La atávica inmadurez masculina seguirá siendo uno de los temas recurrentes que alimenta la comedia española a lo largo del año. En *Por los pelos*, Nacho García Velilla (*Perdiendo el norte*) reflexiona, con su particular sentido del humor, sobre un fenómeno que lleva ya meses alimentando chistes y chascarillos en nuestro país. Los protagonistas vuelan a Estambul para someterse a un implante capilar. “No es una película de calvos”, aclara el director, “sino del miedo a serlo. Sobre qué filtro le pones a tu vida en este mundo tan mediatizado por las redes sociales y el postuero”. Un reparto en el que encontraremos, entre otros, a Carlos Librado ‘Nene’, Amaia Salamanca, Leo Harlem o Jesús Vidal.

En temporada baja, de David Marqués, guionista de *Campeones* y director de la reciente *El club del paro*, presenta también un reparto fundamentalmente masculino. Antonio Resines, Edu Soto, Fele Martínez y Coque Malla son cuatro perdedores deprimidos que coinciden en un camping casi tan deprimente como su propio estado de ánimo. Y en el catálogo de personajes masculinos del año ocupará un lugar destacado Leo Harlem. Entre sus diversas propuestas para la nueva temporada, destaca también *Como Dios manda*. Una comedia de la debutante Paz Jiménez en la que

interpreta a un funcionario con poca sensibilidad para adaptarse a los nuevos tiempos, y que, tras un incidente en el Ministerio de Hacienda, es trasladado al Ministerio de Igualdad, donde las cosas serán muy diferentes para él.

La comedia sentimental también va a tener buenos exponentes en los próximos meses. *El juego de las llaves*, de Vicente Villanueva, es un *remake* de una exitosa serie mexicana. Cuatro parejas que acceden a un juego que puede revolucionar su vida sentimental. Todos introducen sus llaves en un cuenco. Cada uno de ellos extraerá una de ellas al azar y, según las reglas, deberá pasar la noche con la dueña o dueño de esa llave. Una reflexión sobre la monogamia a largo plazo, la autorrealización y el placer.

Gerardo Herrero, por su parte, ha adaptado *Bajo terapia*, la obra de teatro del argentino Matías Del Federico. La historia de una psicóloga que propone a tres parejas una sesión grupal en la que tendrán que analizarse entre ellos siguiendo las indicaciones que les ha dejado en unos sobres.

También está basada en una pieza teatral *El test*, de Dani de la Orden, en la que los personajes, interpretados por Alberto San Juan, Miren Ibarguren, Blanca Suárez y Carlos Santos, se enfrentan a un difícil dilema: elegir entre recibir 100.000 euros al instante o esperar diez años y conseguir un millón.

Entre las comedias que están por venir, probablemente la más alternativa sea *Golem*, a cargo del dúo de directores que responde al nombre artístico de Burnin' Percebes. Y en el apartado de cintas a priori difíciles de clasificar se encuentra también *Imnotep*, de Julián Génisson, en la que, según la sinopsis oficial, los espectadores podrán ver a "hombres arrancándose las cejas, agentes inmobiliarios que leen a Jordan Peterson, y al sumo sacerdote egipcio Imhotep, que estudió el cerebro humano". Un planteamiento, sin duda, original

que viene refrendado por su paso por el festival de Róterdam.

Y en el extremo contrario, una película que promete convertirse en la comedia musical de la temporada: *Voy a pasármelo bien*. Tras dirigir musicales como *Billy Elliot* u *Hoy no me puedo levantar*, con canciones de Mecano, David Serrano vuelve a ponerse detrás de la cámara para contar una historia que, en efecto, tal y como sugiere el título, está inspirada nada más y nada menos que en las canciones de los Hombres G.

El talento femenino

POCO a poco se va corrigiendo la desigualdad de género en el cine español. Aunque aún muy lejos del deseado 50/50 y con estadísticas poco favorables, lo cierto es que las películas españolas con mujeres directoras, guionistas y jefas de equipo van encontrando más oportunidades que las escasísimas que han tenido hasta ahora. El constante trabajo de la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA) y otras organizaciones de mujeres en el cine, que han encontrado el necesario apoyo en el Ministerio de Cultura y Deportes, especialmente por parte de la directora general del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), Beatriz Navas, se hace notar. El sistema de puntos que recompensa los proyectos con mujeres presentes en sus equipos ha sido uno de los mejores impulsos de los últimos tiempos.

Y ello se advierte en los largometrajes que se estrenarán este año, y que no son solo óperas primas o segundos largometrajes. A la cartelera de 2022 llegarán películas de cineastas con una carrera extensa, como Chus Gutiérrez, Inés París, Daniela Féjerman o Mar Targarona, junto a las de otras directoras más jóvenes o



Canallas, de Daniel Guzmán



De caperucita a loba, de Chus Gutiérrez

con trayectorias no tan largas, pero que ya forman parte del panorama del cine español. Además, por supuesto, de las de las ya citadas Carla Simón o Pilar Palomero.

Chus Gutiérrez estrenará dos películas este año, *Sin ti no puedo* y *De caperucita a loba*. Una cineasta que está en racha. Un año después de que estrenara *Rol&Rol*, su pertinente y a menudo desafiante mirada de mujer estará presente en *De caperucita a loba*, adaptación al cine de la obra de teatro de Marta González de Vega, que aquí firma el guion, además de ser la protagonista. Visión femenina de las relaciones amorosas, el filme está lleno de unicornios, criaturas que acompañan al personaje cada vez que cree haber encontrado el amor (o algo que se le parece)... Cuenta también en el reparto con Berto Romero, David Guapo, José Mota, Antonio Resines, Elena Irueta y los actores peruanos Melania Urbina y Marco Zunino.

El segundo título que firma Chus Gutiérrez es *Sin ti no puedo*, un *thriller* emocional protagonizado por las estrellas del cine y la televisión mexicanos, Maite Perroni y Mauricio Ochmann, en el que participan los españoles Alfonso Bassave, Pedro Casablanc, Elena Irueta, Rubén Ochandiano y los jóvenes Lucía de la Fuente y Juan Vera.

En palabras de la directora, se trata de “un viaje a través de la culpa. Cómo gestionar la culpa, cómo perdonarse a uno mismo los errores para seguir viviendo o, por el contrario, negarse a aceptar que toda acción tiene consecuencias y, antes o después, la culpa viene a tu encuentro”. Todo ello narrado a partir de la historia de David, un empresario de éxito que tiene una vida acomodada junto a su novio Álex, monitor de gimnasio. Este siempre ha deseado ser padre, pero David no quiere ni oír hablar del tema, hasta que irrumpe en sus vidas Blanca, su hermana, con la que rompió toda relación tras un oscuro suceso del pasado. La idea original es de Frank Ariza y el guion está escrito por él mismo junto a Alicia Luna y con la colaboración de Inés Silva y Beatriz Izaola.

Inés París se instala en el *thriller* con *Olvido*, película con guion del periodista Fermín Pina, que aquí se estrena en el cine. Se trata de una historia de 1957, que transcurre una semana después de la riada que asoló Valencia. Allí, en esa ciudad llena de barro y en pleno franquismo, vive Olvido, una de las pioneras del periodismo en España, que se abre camino en un mundo donde no había mujeres. Los intérpretes valencianos María Caballero y Morgan Blasco son los protagonistas de esta producción de Dalia Films.

Daniela Féjerman ha apostado por la comedia en *Mamá está en Tílink*, una historia con la que da un giro a los roles tradicionales de la familia. La actriz Malena Alterio interpreta a una madre a la que sus hijos descubren un perfil en una app de ligue. La película presenta un mundo al revés en el que los hijos, sobre todo el chico, intentan controlar a la madre. Eva

El apoyo a las cineastas se hace notar

Ugarte, Antonio Pagudo, Sofía Oria, Oscar Ortuño, Juan Grandinetti, Ben Temple, Antonio Garrido y María Castro completan el reparto.

El humor también ha sido el camino que ha tomado Laura Mañá en su nueva película, *Un novio para mi mujer*, que se ha rodado con guion de la propia directora junto a Pol Cortecans, sobre una idea original de Pablo Solarz. Es la historia de Diego, un tipo que quiere separarse de su mujer, pero no sabe cómo decirselo. Dispuesto, sin embargo, a conseguir su propósito, recurre al Cuervo Flores, un seductor ‘de los de antes’, que intentará enamorar a Lucía para que sea ella quien termine con su matrimonio. Belén Cuesta, Hugo Silva y Diego Martín son los protagonistas.

La directora y guionista Marina Seresesky se ha lanzado a un proyecto más personal que su anterior *Lo nunca visto*, película de encargo

que rodó hace un par de años. En *Empieza el baile*, una comedia romántica con la que ganó el Premio SGAE de Guion Julio Alejandro 2017, cuenta el reencuentro de una antigua pareja de tango muy famosa en su época, Carlos y Margarita, que llevan años sin tener ningún contacto. Carlos vive en Madrid y Margarita en Buenos Aires, sumida en la pobreza y el olvido. Juntos viajarán desde allí hasta los Andes y redescubrirán la pasión de juventud que los unió en los escenarios.

Buenos Aires, Rosario, Mendoza y Madrid son las ciudades en las que se ha rodado la película, protagonizada por dos grandes del cine argentino, Mercedes Morán y Darío Grandinetti, y de la que la autora dice que “habla de personajes que, a su manera, van a encontrarse con lo que realmente son. Es una película muy personal porque habla de cosas que me interesan y tocan mucho, de las que suelo hablar en mis otros proyectos, como volver a la esencia”.

Ángeles González Sinde estrenará *El comensal*, adaptación al cine de la novela autobiográfica de Gabriela Ybarra. En esta historia se muestran las consecuencias que tuvo para su familia el asesinato a manos de ETA de su abuelo paterno, el empresario y político Javier de Ybarra, en el verano de 1977. La actriz Adriana Ozores es la protagonista y en el reparto la acompañan Ginés García Millán, Susana Abaitua, David Luque y Fernando Oyagüez.

Adaptación también, pero de la obra teatral homónima de Víctor Sánchez Rodríguez,

ganadora del Premio Max Mejor Autoría Revelación 2016, *Nosotros no mataremos con pistolas* es la nueva película de María Ripoll. Se trata de una *dramedia* ambientada en Valencia y que cuenta con un reparto compuesto por Ingrid García-Jonsson, Elena Martín, Joe Manjón, Lorena López y Carlos Troya. La historia transcurre en un pueblo costero de tradición de pescadores que se prepara para celebrar su fiesta mayor. Blanca se esfuerza en que la primera paella que prepara en su vida quede perfecta. Será la comida de una reunión muy especial con sus amigos de toda la vida, que llevan años sin verse. Aunque con vidas muy distintas, todos están en la treintena y sienten que la juventud se les escapa.

El *thriller* es el género que más ha transitado hasta ahora la cineasta Mar Targarona, quien tras el éxito de *El fotógrafo de Mauthausen*, insiste en él con *El cuco*, con guion de Roger Danès y Alfred Pérez Fargas. La película, que promete ser sombría, cuenta las vacaciones de una pareja, Sebas y Ana, que han decidido intercambiar su casa con Hans y Olga, unos ancianos alemanes que han conocido a través de una web.

Galicia, Valencia, Argentina y Grecia, escenarios de las nuevas historias

Poco a poco, el intercambio de casas se convierte en una auténtica pesadilla para Sebas y Ana cuando descubren que Hans y Olga no solo quieren intercambiar su casa, sino también sus vidas.

En 2022 Jaione Camborda estrenará su segundo largometraje, *El cuerno del centeno*, ambientado en la Galicia rural de los años setenta. Es la historia de una comadrona, María, que se convierte en fugitiva de la justicia y decide huir a Portugal a través de una antigua ruta de contrabandistas. María ayuda a las mujeres de su tierra en los partos y a veces también realiza abortos en clandestinidad, pero su vida se trunca cuando la acusan de la muerte de una joven. Una reflexión sobre los nacimientos, con una “dimensión más corpórea” de los partos y con gran presencia del cine animal destacan en este filme, que se desarrolló en el Ikusmira Berriak de San Sebastián y la Incubadora ECAM de Madrid.

La voluntaria es también el segundo largometraje de Nely Reguera. Rodada en buena parte en el campo de refugiados de Malakasa (Grecia), está protagonizada por Carmen Machi y cuenta la historia de una mujer que viaja como voluntaria a este lugar, donde no solo va a descubrir otras realidades muy diferentes a la suya, sino que se encontrará consigo misma, además de con un pequeño niño sirio. El guion está escrito por la propia directora, Eduard Solà y Valentina Viso.

Los buenos modales es el título de otro segundo largometraje, el de Marta Díaz, que debutó con *Mi querida cofradía*. Entre la comedia y el drama, aquí se cuenta la historia de una familia rota que se reencuentra. Con guion escrito junto a Zebina Guerra, la película es, en palabras de la directora, “una historia que

habla de la familia, pero sobre todo de las mujeres que se echan la familia a la espalda. Madres e hijas, abuelas y nietas, hermanas y por supuesto, vecinas. Mujeres que se equivocan, que se pelean, que se aguantan, que explotan, que dicen ‘te quiero’ llenando un túper”.

Estas mujeres están interpretadas por Inma Cuesta, Carmen Maura, Bárbara Santa-Cruz, Pepa Aniorte y Gloria Muñoz. Un reparto de actrices para narrar cómo las hermanas Manuela y Rosario se reencuentran inesperadamente en el cumpleaños de sus nietos después de años sin hablarse. Los niños se han conocido gracias a sus cuidadoras, Trini y Milagros, amigas inseparables, vecinas de toda la vida y limpiadoras. Cuando descubren la situación familiar, intentarán con mucho amor, torpeza y un poco de disparate, reconciliar a las dos familias.

Un drama en catalán, *Els encantats*, es el tercer largometraje de Elena Trapé, que llevará a su personaje principal, Irene, recién separada, hasta un pequeño pueblo de montaña. Allí, gracias a la naturaleza y la compañía de Gina, una chica que acaba de superar una grave enfermedad, aprenderá a reconstruir su vida.

Por último, Carla Subirana se lanza a la ficción con *Sica*, una coproducción entre Cataluña y Galicia, rodada en gallego, en localizaciones de la Costa da Morte. Es la historia de una chica de trece años, Sica, quien tras la desaparición de su padre en el mar, comienza a alejarse de su madre y de su mejor amiga. La joven busca apoyo en Suso, un chico de la zona a quien llaman ‘O cazatormentas’. La película reflexiona acerca de la forma de vida de los marineros y sus familias y sobre la violencia de un planeta herido por la acción humana.

Nuevos nombres en el cine español

Los recién llegados al largometraje ofrecen en conjunto un panorama que solo se puede leer en positivo. Las óperas primas que se estrenan en 2022 reflejan la igualdad de género. Directoras y directores, en número muy similar, se acercarán a las salas comerciales este año. Ahora bien, para quien decida hacer las cuentas en el siguiente texto, advertimos de que no están aquí todas las óperas primas, ya que algunos títulos, por sus características, se han incluido en otros apartados de este reportaje de novedades.

Además, la variedad es uno de los elementos que caracteriza este aterrizaje en el largo. En los cines veremos primeras obras dedicadas a temas tan dispares como la maternidad, la discriminación, la libertad individual, la juventud, la familia, la homosexualidad, la amistad... y narrados desde muy distintos géneros.

En esta remesa de novísimo cine español hay adaptaciones de obras literarias, historias nacidas de experiencias propias o familiares, relatos extendidos de cortometrajes anteriores, dramas, comedias, *thriller*, películas conectadas muy especialmente con la tierra y la naturaleza, e incluso terror. Algunas de ellas llegan avaladas por su presencia en los festivales más prestigiosos del mundo, mientras que otras han pasado, en su fase de proyecto, por algunos laboratorios nacionales e internacionales.

Ser madre sin saber bien cómo serlo es el conflicto del personaje principal de la ópera prima de Alauda Ruiz de Azúa, *Cinco lobitos*, que nace con muy buen pie, y que ha sido seleccionada en la sección Panorama del 72 Festival de Berlín. Protagonizada por Laia Costa y Susi Sánchez, es la historia de Amaia, que acaba de ser madre y se da cuenta de que está un poco perdida en ese nuevo rol. Al ausentarse su pareja por trabajo unas semanas, decide volver a casa de sus padres, en un bonito pueblo costero del País Vasco, y así compartir la responsabilidad de cuidar a su bebé. Lo que no sabe Amaia es que, aunque ahora sea madre, no dejará de ser hija. En su fase de proyecto, *Cinco lobitos* participó en la segunda edición de la Incubadora de la ECAM y ganó el premio al mejor proyecto en Ventana del Cine Madrileño.

Carlota Pereda debuta a lo grande. Su ópera prima, *Cerdita*, se ha estrenado mundialmente en el Festival de Sundance, en la sección Midnight. Protagonizada por Laura Galán, es un *thriller* rural inspirado en el multipremiado cortometraje de la directora. Con aquel, la cineasta se alzó, entre otros, con los Premios Goya y José María Forqué al Mejor Cortome-

Las óperas primeras que llegaran a las salas en 2022 reflejan la igualdad de género



Cinco lobitos, de Alauda Ruiz de Azúa.



El comensal, de Ángeles González Sinde. FOTO: MIKEL LARREA

traje de Ficción y con el prestigioso Slamdance Russo Brothers Fellowship (beca para un cineasta seleccionado por los hermanos Russo, directores de *Los Vengadores* o *Capitán América*, entre otros títulos).

El primer largometraje de Pereda, un *thriller* lleno de sangre, sudor y polvo, y cargado de tensión, miedo y venganza, llega avalado por un gran número de reconocimiento y apoyos. Carlota Pereda ha sido incluida por Variety en su TOP 10 de Cannes (ranking de 10 directoras y productoras a las que no perder de vista) y el proyecto fue seleccionado por el Festival de Cannes dentro de la iniciativa Focus CoPro, y fue ganador del Pop Up Residency para el desarrollo de largometrajes.

Rodado íntegramente en Extremadura, es la historia de Sara, para quien el verano solo significa tener que soportar las continuas burlas de las otras chicas de su pequeño pueblo, que se ríen de su sobrepeso. Pero todo terminará con la llegada

de un desconocido que secuestrará a las acosadoras. Sara sabe más de lo que dice, y tendrá que decidir entre hablar y salvar a las chicas, o no decir nada para proteger al extraño hombre que ha acudido en su ayuda.

También ha recibido apoyo internacional el primer largometraje de la directora Elena López Riera, *El agua*, que fue uno de los 24 proyectos seleccionados el pasado año por Eurimages, el fondo de ayudas cinematográficas del Consejo de Europa. Es una historia de estío, cuando la amenaza de un fuerte temporal se cierne sobre un pueblo del Levante español. Ana tiene 17 años y ha crecido bajo la sombra de su madre, que desapareció en la última inundación, y que se ha convertido en una leyenda fantasmagórica, en un personaje para las mujeres del pueblo, que repiten que allí el agua está siempre mezclada con la muerte. En esta atmósfera eléctrica previa a la tormenta, Ana conoce a José, su primer amor. Las actrices Bárbara Lennie y Nieve de Medina son las protagonistas.

Estefanía Cortés ha viajado hasta el Pirineo Aragonés para rodar su ópera prima, *Edén*. Protagonizada por Charlotte Vega, Marta Nieto e Israel Elejalde, es un drama que explora el tema de la libertad individual frente a la vida y la muerte. Cuenta la historia de Marina, una joven que lleva tiempo intentando escapar de los fantasmas que la persiguen tras un trágico evento. Atormentada y rota por la culpa, decide recurrir a Edén, una empresa clandestina, situada en medio de la naturaleza, que le ayudará a poner fin a su sufrimiento. Una película en la que asoman la culpa y la soledad.

El paisaje y la naturaleza juegan también un papel fundamental en el primer largometraje de la directora puertorriqueña Glorimar Guerrero, *La pecera*, que transcurre en la isla de Vieques, en cuyas aguas se esconden tone-

ladas de residuos contaminantes del ejército norteamericano. Allí decide refugiarse la protagonista, enferma de cáncer. “Glorimar ha sido capaz de tejer una historia que, partiendo de una experiencia personal dolorosa, como es la pérdida de un ser querido, consigue introducir una capa social y sobre todo política, que le da una dimensión única a la película”, señala el productor español José Estaban Alenda.

En un ambiente también de drama se mueve la historia de *Vasil*, primer largometraje de Avelina Prat, que se ha inspirado en una historia real muy próxima. Un día su padre la llamó para contarle que tenía a un hombre búlgaro en su casa. Asombrada, comenzó a observar la situación casi como si fuera un relato que le estuvieran contando y con el que, de paso, fue redescubriendo a su padre. La película se centra en la relación entre ese emigrante búlgaro que vivía en la calle y el intelectual jubilado, unidos por la pasión común por el ajedrez. Karra Elejalde, Susi Sánchez y Alexandra Jiménez, junto al actor búlgaro Ivan Barnev y la británica Sue Flack, protagonizan esta película, rodada en Valencia, y en la que se habla de acogida e inmigración, pero que reflexiona sobre las dificultades de crear vínculos con los otros, incluso con los más próximos.

De su propia vida, o más bien, de la familiar, surgió también la historia de *Matria*, escrita y dirigida por Álvaro Gago. “La película está inspirada en la vida de Francisca Iglesias, una heroína anónima que trabajó en casa de mi abuelo durante los últimos ocho años de su vida y con quien me une una estrecha amistad. Una mujer con una vida compleja a la que nunca le dejaron mostrarse tal y como era hasta que vino a trabajar a nuestra casa”, explica Gago.

El director vigués hizo primero un cortometraje con el mismo título, y ahora se ha pasado al largo para contar la historia de Ramona, nombre en la ficción del personaje, que está interpretado por la actriz María Vázquez, y su relación de amistad con Xosé. En su fase

de proyecto, este filme fue seleccionado por el mercado de coproducciones de la Berlinale y por el Mediterranean Film Institut, además de participar en el TIFF Filmmarket Lab de Toronto y en La Incubadora de la ECAM.

Las ganas de reír en estos tiempos de pandemia se hacen muy evidentes en unos cuantos primeros largometrajes que se van a estrenar este año. Otro de ellos es el del mallagueño Alejandro Marín, director de la serie *Maricón perdido*, que dedica su ópera prima, *Te estoy amando locamente*, al nacimiento del movimiento LGTBI en Andalucía. Con guion propio, la historia se ambienta en Sevilla en 1977 y presenta a Reme, una viuda de cincuenta años, y a su único hijo, Miguel, que va a ser el primero de la familia en ir a la Universidad. Todo va bien hasta que el chico confiesa que quiere presentarse a un concurso de jóvenes cantantes con un tema de Mari Trini. En esa España donde la homosexualidad estaba prohibida, como si tal cosa pudiera prohibirse, esa madre va a apoyar a su hijo incondicionalmente, aunque tenga que involucrarse en el movimiento LGTBI andaluz, que, por cierto, se gestó en el seno de la Iglesia.

Comedia también, pero un poco más negra, es la ópera prima de José Corral, *Contando ovejas*, rodada sobre un guion del director junto a Nicolás Britos, y con dirección de fotografía de Sara Gallego. Es una historia de recuperación de la autoestima de un tipo bastante pusilánime, Ernesto, al que van a ayudar en este objetivo sus tres compañeros de piso. Coproducción con Argentina, está protagonizada por Eneko Sagardoy y Natalia de Molina.

Se ríe también Amalia Ulman en su primer largometraje, una comedia feminista titulada *El planeta*, coproducción con Estados Unidos que compitió en la Sección Internacional del Festival de Sundance del pasado año, y que se alzó con los Premios a Mejor Dirección y Mención Especial de Interpretación en el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BACIFI).

Evitando el realismo social, la película cuenta la historia de Leo y su madre, que

están sin blanca y a punto de que les echen de su casa. En situación tan desesperada, los dos se unen en su desgracia mientras traman, engañan y estafan para conseguir un estilo de vida por encima de sus posibilidades. Los intérpretes protagonistas son la propia directora y guionista, junto con Ale Ulman, Zhou Chen, Nacho Vigalondo y Saoirse Bertram.

Rendir los machos, del director y guionista canario David Pantaleón, es una combinación de *western* contemporáneo, *road movie*, sentido del humor, familia y naturaleza. Estrenada en la pasada edición del Festival de Sevilla, en la Sección Las Nuevas Olas, es la historia de dos hijos de un importante ganadero de Fuerteventura que están peleados entre sí. A pesar de sus discrepancias, van a tener que trabajar juntos para cobrar su herencia. Los hermanos deberán superar un desconcertante reto: llevar el ganado hasta el extremo sur de la isla y regalárselo a Don Oswaldo, su mayor antagonista. La aventura se convierte así en un camino físico e íntimo al mismo tiempo.

La tierra es también protagonista en la ópera prima de Rocío Mesa, *Secaderos*, que habla de la relación del ser humano con sus pueblos, tanto de aquellos que los aman como de quienes necesitan escapar de ellos. Drama rural con elementos de comedia y fantasía, cuenta las historias de Vera y Nieves. La primera es una niña de ciudad fascinada por la libertad y la magia de lo rural. La segunda, en cambio, ha alcanzado la adolescencia y anhela la diversidad de lo urbano. Ambientada en la Vega de Granada, tierra de la directora, cuenta con un equipo mayoritariamente femenino, con Paloma Peñarrubia como autora de la banda sonora o Alana Mejía en la dirección de fotografía.

El director y guionista Luc Knowles ha apostado por el drama social para lanzarse al largometraje. *Libélulas* es una historia de amistad, la de Álex y Cata, dos chicas del extrarradio de una localidad rodeada de montañas, en la que no ven posible la realización de sus sueños. Las dos planean una huida para llegar a un lugar donde no exista su presente y puedan olvidarse del pasado. Un relato en el que se mezclan su lucha por encontrar dinero, droga que ha sido robada y una historia de traición que complicará la vida de las protagonistas, retratadas en la película junto sus familias y su grupo de amigos.

Ariadna Gil, Daniel Grao y Ricardo Gómez son los protagonistas del primer largometraje de Carlota González-Adrio, *La casa entre los cactus*, un *thriller* emocional, adaptación de una novela de Paul Pen, autor ahora del guion. Rodada en diferentes localizaciones de Las Palmas de Gran Canaria, es una historia de suspense en la que la idílica convivencia de una familia perfecta se verá dinamitada con la aparición de un extraño que no es quien dice ser.

Partiendo del retrato familiar, es, en palabras de la directora, una historia “que esconde la verdad y la mentira, los secretos, lo oculto, la violencia, el cariño, el amparo... La historia se construye a través de la idea de la apariencia y lo escondido, que cohabita un mismo espacio, una misma persona. Esta casa que se construye como un refugio frente a la naturaleza salvaje, se va transformando en un cobijo que es también tiniebla. En ella la serenidad y el silencio de la naturaleza cobran otro sentido”.

Rubin Stein, por su parte, ha decidido permanecer en el universo del terror. En 2013 rodó el cortometraje *Tin y Tina* y de él ha partido para debutar en el largo con un trabajo en el que ha mantenido el título original. Rodado

en Sevilla, y con Jaime Lorente y Milena Smit, cuenta la historia de unos hermanos gemelos huérfanos que viven en un convento donde están sometidos a una educación muy estricta, al menos hasta que son acogidos en una nueva familia. Carlos González Morollón y Anastasia Achikmina completan el reparto de la película.

Las óperas primas hace mucho tiempo que dejaron de ser sinónimo de inexperiencia. Después de una larga carrera en el documental, David Pujol se estrena en el largo de ficción con *Esperando a Dalí*, en el que reconstruye el ambiente del Cadaqués de los años setenta cuando Salvador Dalí vivía en este pintoresco pueblo de la Costa Brava, que se contagió del surrealismo que impregnaba la obra del pintor.

Del thriller a la acción

ES uno de los géneros que ofrece mejores resultados de taquilla y uno de los más demandados por las plataformas para su explotación internacional, puesto que tiene potencial para conectar con públicos de cualquier cultura. El *thriller* español se ha adaptado en los últimos años a las demandas de un público global gracias, sobre todo, a la solidez y talento de algunos directores que se han convertido en referentes. Algunos de ellos tienen previsto estrenar sus últimos trabajos en lo que queda de 2022.

Daniel Calparsoro que, con títulos como *Cien años de perdón* o *El aviso*, ha convertido su nombre en un sello de marca, estrenará su nueva película, *Centauro*, directamente

en plataformas. Se trata de un *remake* de la francesa *Burn Out*, y en ella Àlex Monner interpreta a un piloto de motos que aspira a convertirse en corredor profesional, pero que termina trabajando para una organización criminal. Velocidad, persecuciones, escenas espectaculares... *Centauro* se rodó en distintas localizaciones de Cataluña y Aragón, entre ellas el circuito de Alcañiz, y en su reparto figuran también Carlos Bardem y Begoña Vargas.

Otro de los nombres inevitablemente asociados al *thriller* español es el del guionista Jorge Guerricaechevarría, colaborador habitual de directores como Daniel Monzón o Àlex de la Iglesia. Guerricaechevarría firma el guion de *Código emperador*, que dirige Jorge Coira, montador de películas como *El desconocido*, por la que ganó el Goya de la especialidad, y creador de la serie *Hierro*. *Código emperador*, película inaugural del Festival de Málaga, está ambientada en las altas esferas del poder y el mundo del espionaje de nuestro país. “La película quiere adentrarse en la realidad de los agentes de información: un mundo en el que la frontera entre el bien y el mal se diluye, y donde las cosas no siempre son lo que parecen”, señala Jorge Coira. Jorge Guerricaechevarría añade: “la realidad en que vivimos es el fruto de un delicado equilibrio. Un universo en constante peligro de zozobrar en el que la información es controlada y manipulada por poderes que, pretendiendo protegernos, buscan en realidad mantenerse a flote y perpetuarse”. Una película que, además de la potencia de su trama, cuenta con la fuerza interpretativa de Luis Tosar.

Un buen *thriller* puede ofrecer sorpresas en su argumento, optar por lo espectacular... Pero su trasfondo puede también servir



La desconocida, de Pablo Maqueda

como vehículo de denuncia o crítica social. Es el caso de *El salto*, la nueva propuesta de Lluís Quílez, cuyo anterior trabajo, *Bajocero*, ha sido una de las películas de habla hispana más vistas en Netflix. *El salto* gira en torno a un grupo de personajes que se mueven en torno a la valla fronteriza entre Marruecos y España y, según el director, “ahonda en temas clásicos como la lucha por la supervivencia, la búsqueda de una nueva patria o la defensa de derechos humanos universales. Es un drama social narrado con importantes dosis de suspense y acción”.

Intriga y cine social se mezclan también en *La maniobra de la tortuga*, segundo largometraje del gaditano Juan Manuel del Castillo, director de *Techo y comida*, por la que Natalia de Molina ganó su segundo Goya. Basada en la novela del mismo título de Benito Olmo, el protagonista es, en este caso, el inspector Manuel Bianquetti que, recién destinado a Cádiz, debe investigar el asesinato de una chica de 16 años de origen colombiano cuyo cadáver ha aparecido dentro de un contenedor de basura con claros signos de haber sido violada. “Descubrí la historia y la novela leyendo la prensa. Hacía tiempo que no me enganchaba tanto una novela, por lo que cuando acabé de leerla tuve claro que quería hacer la película. El tono y sus localizaciones me conquistaron”, explica Juan Miguel del Castillo.

La maniobra de la tortuga va a significar el primer papel protagonista en el cine para Fred Adenis, que compartirá pantalla con Natalia de Molina, que vuelve a trabajar con el director interpretando a una mujer maltratada que se ve mezclada en la investigación.

En un ambiente aparentemente opuesto pero también con mucha pretensión crítica se sitúa *Beach House*, el segundo largometraje de Hèctor H. Vicens, que se mueve en la frontera entre el *thriller* y la comedia ácida gracias a la historia de un chico que pasa sus vacaciones en Mallorca junto a sus dos mejores amigos. El viaje, que prometía fiesta y diversión, se acaba convirtiendo en su peor pesadilla cuando se enamora de Natasha, una turista que resulta ser la novia de un mafioso ruso.

Beach House está pensada para un público joven y, según el director, “trata temas como la falta de valor que se le da a la intimidad en las redes sociales y la falsa felicidad que se vende en ellas. También sobre la destrucción de la costa del Mediterráneo, con un modelo de negocio enfocado al turismo de borrachera, que ha convertido muchas de nuestras localidades en auténticos centros de ocio para *hooligans* descerebrados”.

Jorge Dorado, que en los últimos años se ha ganado un merecido prestigio como director de series, presentará *Objetos*, un largometraje con Álvaro Morte encarnando a un tipo solitario que trabaja en un almacén de objetos perdidos. Un buen día descubre allí una maleta con restos humanos y decide, por su cuenta, empezar una investigación.

En un tono clásico y muy apegado a la tradición cultural andaluza, el colombiano Sergio Dow ha rodado en Sevilla una nueva versión de *La piel del tambor*, la novela de Arturo Pérez-Reverte, que ya había servido de base en 2007 para una serie de televisión. Una trama en la que se entremezclan las intrigas vaticanas con la aristocracia andaluza y que, en esta coproducción entre España, Colombia e Italia hablada en inglés, presenta un reparto internacional encabezado por Amaia Salamanca.

El director uruguayo Gustavo Hernández tiene lista para su estreno *Lobo feroz*. Con Javier Gutiérrez, Adriana Ugarte y Rubén Ochandiano como protagonistas, y rodada en distintas localizaciones de Cádiz, *Lobo feroz* se centra en un detective que sigue el rastro de un asesino de niñas. Este año Gustavo Hernández podría, además, hacer doblete ya que es muy posible que estrene también la producción argentina *Virus* que, en un registro más cercano al cine fantástico, se ambienta en una epidemia en la que lo enfermos solo pueden aliviar sus síntomas asesinando a los no infectados.

Y es que el cine y los cineastas no pueden escapar a la realidad. Muy influido por todo lo que estamos viviendo, Patxi Amezcua estrenará *Infiesto*, un *thriller* ambientado en Asturias y que narra el caso de una chica que reaparece tras tres meses sin que nadie hubiera sabido de ella. Y lo hace, precisamente, al principio del confinamiento, justo en el momento en el que se ha decretado el estado de alarma.

Un *thriller* con una buena trama puede suponer una buena tarjeta de presentación. En el caso de *Últimas voluntades*, debut del director murciano Joaquín Carmona Hidalgo, y que añade, además, ingredientes de drama familiar: un padre que se propone recuperar el amor de su hijo, a quien abandonó cuando tenía tan solo un año. Una película que, según el director, ofrecerá bastantes atractivos al espectador: “va a sorprender por muchas razones, pero una de ellas va a ser ver al protagonista, Fernando Tejero, brillar en un papel absolutamente dramático”.

Después de las buenas críticas que obtuvo su documental tan personal *Dear Werner*, todo un homenaje a Werner Herzog, Pablo Maqueda estrenará *La desconocida*, basada en la obra de teatro *Grooming*, de Paco Bezerra. En ella, Manolo Solo interpreta a un hombre que, haciéndose pasar por una adolescente en un chat, conoce a una chica de dieciséis años, Laia Manzanaras, con la que se cita en un parque apartado de la ciudad.

A somándose a las zonas más oscuras

ADAPTACIONES de clásicos de la literatura fantástica; leyendas urbanas, mitología histórica e incluso zombis en plena guerra civil. Como todo género que se precie, el cine fantástico o de terror tiene unas claves fijas, pero al mismo tiempo, tal y como va demostrar el cine español de 2022, cuando está en buenas manos puede propiciar un espacio amplio para la variedad.

Jaume Balagueró regresa a casa después de su incursión en el cine de atracos con *Way Down*. Instalado de nuevo en el terror, el cineasta dirige *Venus*, una película con guion de Fernando Navarro protagonizada por Ester Expósito, quien se hizo popular por su participación en la serie *Élite*. “Desmesuradamente de horror, violenta y sucia”, fueron las palabras que empleó el director para presentarla en el pasado Festival de Cine Fantástico de Sitges.

Basada en el cuento *Los sueños de la casa de la bruja*, de H.P Lovecraft, la película presenta ciertas modificaciones respecto del relato original. Balagueró ha decidido trasladar la acción a un gran edificio en el extrarradio de Madrid. El director aseguró en Sitges que sería una película con un ambiente “sucio, de ciudad moderna, con miseria y problemas, un mundo cercano a lo sórdido”, con cabida para lo hiperrealista y lo paranormal. Se trata de la segunda producción de The Fear Collection, el sello de terror de Sony, con Pokeepsie Films y Amazon Prime.

Otro cuento, esta vez español, escrito por Méndez Ferrín, ha sido la base de la película *O corpo aberto*, de Ángeles Huerta, quien explora, desde el terror y en

un lugar de la España vaciada, los límites entre la vida y la muerte, lo femenino y lo masculino. Ferrín firma el guion del filme, una propuesta de terror folk.

Rodada en localidades de la Galicia rural y Portugal, la película, que cuenta con Tamar Novas en el papel principal, es una historia de comienzos de siglo XX (1909), cuando un maestro recibe como primer destino Lobosandaus, una pequeña localidad de la Raia Seca, en la frontera entre Galicia y Portugal. Nada más llegar, este hombre percibirá cómo el misterio y la muerte conviven con naturalidad en la vida cotidiana de la población de este extraño y abrupto lugar. El profesor se enfrentará, desde el racionalismo y la ciencia, a una creencia común de la población local: el espíritu de los muertos puede manifestarse y permanecer entre ellos al habitar otros cuerpos.

“Los límites, las ‘raias’ o líneas que separan el mundo de los muertos y de los vivos, el género, la identidad o el poder evocador de la tradición y el folclore serán algunos de los ejes que atraviesen la película”, explica el autor. Un trabajo con gran presencia de profesionales mujeres: Ana Costa en la producción ejecutiva, Tamara Soto en la dirección de producción, Gina Ferrer en la dirección de fotografía, Mercedes Peón en la música y Raquel Fidalgo en la jefatura de maquillaje.

Zombis y Guerra Civil son la combinación de *Malnazidos*, la nueva película de Javier Ruiz Caldera, dirigida mano a mano con Alberto de Toro y rodada sobre un guion de Jaime Marqués y Cristian Conti. Adaptación al cine de la novela de Manuel Martín Ferreras *Noche de difuntos del 38*, el filme se presentó en el Festival de Sitges, y está protagonizado por

Miki Esparbé y Aura Garrido. Con ellos, en el reparto artístico se encuentran, entre otros, Luis Callejo, Álvaro Cervantes, Jesús Carroza y María Botto.

Pura ficción, sin duda, porque en esta historia, soldados de los dos bandos de la terrible guerra que asoló España se unirán para derribar a un enemigo común,

desconocido y aterrador. Ellos son hombres que han huido del frente, que no se han visto lejos de la muerte, pero que ahora se enfrentan a un peligro aún mayor.

Los amantes del terror sobrenatural tendrán una cita ineludible con *La niña de la comunión*, de Víctor García, quien presentó las primeras imágenes de la película en Sitges. Un guion de Alberto Marini, las jóvenes actrices Carla Campa y Aina Quiñones en los papeles principales, y una siniestra muñeca vestida de comunión son los elementos principales de este filme, inspirado en una antigua leyenda que existe en varios lugares de España, y cuyo relato se repite con pequeñas variaciones. Toda la acción y el terror transcurren a lo largo de una noche en la que Sara y su mejor amiga, Rebe, se encuentran, a la salida de una discoteca, una muñeca vestida de comunión. Ahí comienza la pesadilla.

“Hurgar entre las vísceras emocionales” es, nada menos, que el objetivo de Marc Carreté con su tercer largometraje, *Lagunas la guarida del diablo*, terror ‘independiente’ protagonizado por Frank Charansonnet, Patricia Bargalló y Miquel Sitjar. Historia de un tipo que malvive en una casa aislada en mitad de la nada, aguantando gracias a la tienda de víveres que heredó de sus padres y ocupándose

El fantástico y el terror, un amplio espacio para la variedad

de un hermano demente, al que debe mantener encerrado bajo llave. Sus únicas válvulas de escape son la fe, la barra del bar, y su amistad con Abigail. Pero un día el hermano escapa llevándose con él a Abigail.

El director andaluz José Manuel Rebollo debuta con *Sola*, una producción también de cine independiente, a medio camino entre el drama y el terror, y en la que se narra la historia de una joven que, tras recibir unas malas noticias, decide encerrarse en su casa, pero entonces empezarán a aparecer seres que ya no están entre nosotros. La película está rodada en El Puerto de Santa María.

El puente entre el terror y el fantástico lo protagoniza este 2022 la película de Alberto Evangelio *Visitante*. Con guion del propio director, sobre una idea suya y de Marcos Gisbert, la película compitió en Sitges y es una de las nominadas a Mejor Película en los XIV Premios Gaudí. En ella hay elementos del cine de terror y portales que acceden a otras realidades. Con Iria del Río, Miquel Fernández, Jan Cornet, Sandra Cervera, Inma Sancho y Pep Ricart en el reparto artístico, la película está protagonizada por una mujer, Marga, que, en plena crisis con su marido y con una relación con un antiguo compañero, se refugia en una casa de pueblo habitada también por un ente invisible que parece saber mucho sobre ella y que intenta dominarla.

Ciencia-ficción, humor y una vertiente social ha sido la apuesta de Alejandro Suárez Lozano para debutar. *Kepler, Sexto B* es la historia de Zaida, una niña que vive con su padrastro en un barrio humilde, donde tiene un vecino bastante singular, Jonás, un viejo solitario que vive en un mundo imaginario en el que su piso es una nave espacial, la Orión, situado en un planeta extraño y lejano, Kepler, y donde él es un astronauta de la NASA en una misión interplanetaria. La misión es, en realidad, un trabajo de rescate: el que llevan a cabo Jonás y Zaida, cada uno con el otro.

“Viaje espacial surrealista, cómico, emocional y agrisado que trata de despegar de una realidad cruda y desgarradora hacia una propuesta vitalista y optimista donde la vida, a pesar de todas las dificultades, siempre merece la pena ser vivida”, dice el director de esta película, que cuenta en el reparto con Karra Elejalde y Daniela Pezzotti, acompañados por Jorge Bosch, Vicente Vergara y Pablo Molinero. Coproducción entre España y Francia, está rodada en localizaciones valencianas.

Paul Urkijo ha apostado también por el cine fantástico en *Irati*, una historia ambientada en el siglo VIII, momento en que un grupo de guerreros cristianos y musulmanes se adentran en los recónditos bosques del pagano Pirineo vasco para intentar recuperar el magnífico tesoro de Carlomagno, que se encuentra en una profunda cueva. Los lugareños dicen que justamente ahí habita la antigua diosa de esas tierras, una deidad de fuego llamada Mari, poderosa y terrible. Irati, una joven de la zona, guiará a los guerreros, liderados por Eneko, un joven noble. Y, según explica el director, se adentrarán, de este modo, “en un oscuro, extraño y ancestral mundo mitológico donde todo lo que tiene nombre existe”.

Este segundo largometraje de Urkijo está inspirado en el cómic *El ciclo de Irati*, de Juan Luis Landa y Joxean Muñoz Otaegui, al que ha sumado otras leyendas y sucesos históricos como la batalla de Roncesvalles. Película de aventuras dentro del fantástico, en la que la mitología tiene un papel preponderante, y donde el director ha contado con los actores Edurne Azkarate y Eneko Sagardoy para los papeles principales.

Y, mientras, el género fantástico sigue siendo un terreno atractivo para los debutantes. Pelayo Muñoz debuta con *Boreal*, el reencuentro de un grupo de amigos en una casa rural en el que empiezan a ocurrir fenómenos extraños.



Unicorn Wars, de Alberto Vázquez

La resistencia de la animación

TODAS las producciones cinematográficas de los últimos años se han visto afectadas de una u otra forma por la pandemia mundial. Las películas de animación, que contaban con una ventaja respecto a las de acción real, ya que no necesitan un rodaje al uso, también se han visto alteradas, aunque por otros motivos.

La gran presencia de magníficos animadores en nuestro país ha hecho que, paradójicamente, muchas producciones nacionales no hayan podido contar con su talento. Buena parte de las labores del cine de animación pueden realizarse en el espacio personal de cada animador. Productoras extranjeras, fundamentalmente de EE.UU., los han contratado ofreciéndoles salarios que, por el momento, son inalcanzables en España; y ellos, al no necesitar trasladarse fuera para abordar esos trabajos, han respondido. Así, muchas producciones españolas han retrasado sus plazos y, por tanto, sus estrenos. A pesar de ello, este año habrá en nuestras pantallas unas cuantas e interesantes películas del género.

El tándem profesional formado por la productora Chelo Loureiro y el director Alberto Vázquez reaparece en el territorio de la animación con *Unicorn Wars*, película que cuenta también con la producción de Iván Miñambres y Nicolas Schmerkin. Mezcla de animación 2D y 3D, el filme fue una de las estrellas del prestigioso Festival de Annecy, donde se presentó en la Sección Work in Progress.

Historia de dos guerras, la de los osos y los unicornios que viven en un bosque mágico, y la guerra que enfrenta a dos hermanos por el amor de su madre, la película promete ser, tal y como definió su creador en el certamen francés, “oscura, violenta y probablemente no muy comercial”. La semilla de este proyecto está, en parte, en el cortometraje *Sangre de unicornio*, que Vázquez hizo en 2013.

Y de los ositos y unicornios de Alberto Vázquez, el cine de animación español viajará al mundo mucho menos oscuro de Bruno Simoes, que este año estrenará *Gus, el perro guía*, producción de Roger Torras dirigida al público infantil. La película cuenta la historia de Gus, un perro muy servicial, agradable, alegre, tierno, y con una positividad contagiosa. Un día conoce a Gwen, una niña ciega de trece años, y decide que él será su perro guía. Ahora bien, deberá enfrentarse a los padres de la pequeña, que no se fían demasiado de un perro callejero para esa difícil labor. Dispuesto a conseguir estar al lado de Gwen, Gus se embarcará en una aventura llena de obstáculos y peligros que lo llevarán a la Academia de Perros Guía, donde intentará convertirse en todo un profesional.

Tadeo Jones 3. La maldición de la momia, nueva entrega de las aventuras de este obrero de la construcción con aspiraciones de estrella de la arqueología, recorrerá el mundo del viejo Egipto. Esta vez, según explicó Enrique Gato, el creador del popular personaje, en el foro de animación Cartoon Movie de Burdeos, “Tadeo descubre una momia egipcia en el Antiguo México y, cuando abre su sarcófago, esta le suelta una maldición que convierte a su amiga Momia, al perro Jeff y al loro Belzoni

en seres malditos”. Con la promesa de ser más compleja y con más elementos de aventura, la película llegará probablemente en verano a los cines. La pandemia, afortunadamente, no paró el proceso producción, ya que muchos animadores trabajaron desde sus casas en distintos países del mundo.

Tres mujeres -Loubin, Nazma y Vanesson las protagonistas de la película de David Baute, *Refugiadas climáticas*, una historia que profundiza en la realidad de una tragedia de hoy. Proyecto seleccionado por el Festival de Annecy, este trabajo cuenta la historia de unos personajes que deben abandonar sus hogares debido al cambio climático. En concreto, el filme se refiere a la mayor frecuencia de huracanes en la isla caribeña de San Martín; a la subida del nivel del mar en la isla asiática de Ghoramara, en India, y a los ríos secos donde ya no puede beber el ganado de los pastores africanos de Turkana, en Kenia. Voces en off de las protagonistas reales acompañan a los dibujos en 2D de José Sánchez Alonso.

Irene Iborra Rizo es la directora y guionista de *Olivia y el terremoto invisible*. Cine social desde la animación, es la historia de una chica de clase media que, cuando su familia es desalojada y obligada a vivir en un apartamento en el extrarradio, se ve obligada a cambiar de vida. A partir de este momento tendrá que reemplazar a su madre, superada por la situación, cuidar de ella y también de su hermano.

El cine de la realidad

EL cine documental es de las mujeres. Con una presencia arrolladora en el género, aunque naturalmente no exclusiva, la inmensa mayoría de las películas documentales que se estrenarán este 2022 están realizadas por directoras. Una buena noticia para las estadísticas de igualdad en el cine, pero que, probablemente, procede del hecho de que los presupuestos para este tipo de producciones

son mucho más reducidos que en la ficción. Sea como sea, los títulos que están pendientes de estreno llevan nombre de mujer.

Ante la complicada y confusa situación del cine, con la proliferación de producciones exhibidas desde las plataformas, y los resultados de una taquilla muy tocada desde el comienzo de la pandemia, una de las víctimas de los estrenos en salas es precisamente el cine de este género. Así, asumiendo que la mayoría de las películas se estrenarán en festivales o plataformas, hay algunos títulos que tienen posibilidad de llegar comercialmente a las salas

Estrenado en el BCN Film Fest, *Charlie Chaplin, un hombre del mundo*, de Carmen Betaudier Chaplin, recorre la vida de uno de los más grandes del cine, Charles Chaplin, reivindicando sus orígenes gitanos y todo lo que ello influyó en muchos aspectos de su vida y de su obra. La directora es la nieta de Chaplin y hace este viaje a partir de una carta que estuvo acompañando al artista durante toda su existencia. Se trataba de un escrito, obra de un romaní, donde se relata la noche en la que vino al mundo el genial actor y director. La película indaga en la posibilidad de que no naciera en Londres, sino en la caravana de la Reina Gitana en el Parche Negro y que decidiera ocultarlo siempre. El guion es obra de la directora, a la que acompañan en esta tarea Isaki Lacuesta y Amaia Ramírez.

Otra mujer cineasta ha revisado su propia vida y la de su familia para debutar en el largometraje. Ella es Jenifer de la Rosa y su película se titula *Hija del volcán*. La película participó en le Marché du Films de Cannes, como uno de los diez proyectos más prometedores seleccionados por el ICAA para participar en el Speed Meetings. Llegará, además, avalada por el Premio Zonta Club Leipzig-Elster del foro de coproducción de DokLeipzig. Allí se eligió este proyecto documental colombiano-español para el Premio al

Desarrollo de Talento Femenino, destacándolo como una historia necesaria por su impacto social a nivel internacional.

La historia no es otra que la de la propia Jenifer de la Rosa, que con solo una semana de vida sobrevivió a la erupción del volcán Nevado del Ruiz, que destruyó su ciudad de origen y causó 23.000 víctimas. Su madre llegó con ella a un puesto de la Cruz Roja, donde la dejó a cargo de una socorrista. Cuando tenía un año y medio fue adoptada por una pareja española. Ahora, a los 30, y con la firme determinación de descubrir por qué su madre biológica decidió abandonarla, la cineasta vuelve a Colombia, donde descubre muchas cosas, entre otras, la existencia de una hermana que también fue dada en adopción.

Por su parte, otra cineasta, Iraixe Fresneda, cierra una trilogía con su nueva película documental *Tetuán*. Seleccionada entre ‘los diez proyectos promesa del cine español’ para el Marché du Film de Cannes, en Abycine Lanza o en Zinebi, entre otros mercados, esta producción finaliza el ciclo sobre el registro y la memoria que la directora comenzó con *Irrintziaren Oihartzunak y Lurralde Hotzak*. Es, una vez más, un trabajo inspirado en la historia real de su familia.

Iratxe Fresneda sigue las huellas de su padre fallecido, un hombre migrante, y a partir de ahí investiga sobre conceptos como la memoria o el racismo, pero

Los documentales españoles de 2022 tienen nombre de mujer

mostrando “otras imágenes y otros discursos desde una perspectiva antropológica y social, y rescatando los aspectos positivos de la migración y el intercambio cultural”. El deseo de exponer el racismo y desafiar los estereotipos de distinta naturaleza es la sincera motivación de partida de *Tetuán*. “Que hoy, mundialmente, se trate de un tema de urgencia política y social no hace más que confirmar la necesidad universal de romper la normalización del racismo”, escribe la directora.

En este viaje, Iratxe Fresneda viaja desde Almería y su desierto, por las calles de Madrid, por los Pirineos y rincones del País Vasco, y llega a un pequeño pueblo de Rumanía a orillas del Danubio. Annemarie, Carmelo, Irina y Mohamed protagonizan este “relato de danza, fotografía y vida”.

El paso del tiempo y las consecuencias sociales que tuvo la dictadura franquista en los avatares de una familia de Vic es lo que explora *Elena dio a luz un hermoso niño*, película codirigida por Chiara Marañón y Juan Soto Taborda. El material del que parte esta obra es el archivo doméstico de Doña Miquelina Fiter: latas de película y cintas de video encontradas en la Filmoteca de Catalunya, y que abarcan seis décadas del siglo XX. Unas imágenes con las que los directores documentan esa época negra de España.

Mucho más experimental es el recorrido elegido por Yaiza de Lamo, Juno Álvarez, María Lorente y Mariona Vázquez en su debut, *La revolución de las musas*. Alumnas del Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo de la UAB en Barcelona, donde se conocieron, las directoras investigan el rastro de las prostitutas en la Historia del Arte interpretando el papel de musas. Mezcla de documental, ficción y animación, el eje de la historia es el trabajo de descubrimiento que lleva a cabo una joven, decidida a saber cuáles son los nombres de las cinco mujeres del cuadro de Picasso *Las señoritas de Avignon*.

Y de la denuncia experimental de este equipo creativo, al cine documental con humor, con *Bull Run*, segundo largometraje de Ana Ramón Rubio, que ella misma define como “una comedia entrañablemente catastrófica sobre el cambiante mundo financiero”. La directora se adentra en el inhóspito mundo de las criptomonedas para analizar si verdaderamente serán la revolución que cambiará el sistema para siempre. Para su investigación parte de su cómica experiencia personal: la de una cineasta que se engancha a lo más opuesto que puede haber al arte: el *trading* de criptomonedas. Además de introducir en el ecosistema cripto al espectador, la película habla de los ciclos de mercado, de la especulación a través de *memecoins* como Dogecoin o Shiba, y de las

De la denuncia experimental, al cine documental con humor

implicaciones sociológicas de la adopción de esta nueva tecnología, con las consecuencias -positivas y negativas- que todo ello ha acarreado, no solo en la vida de la protagonista, sino en la de todos los personajes secundarios que forman parte de la historia.

En palabras de Ana Ramón Rubio, “fue un poco como Alicia entrando en la madriguera. Cuando se decretó la cuarentena, comencé a invertir en criptomonedas por una cuestión de inercia, porque otros amigos lo estaban haciendo, pero comencé a descubrir el increíble universo que se estaba creando alrededor del ecosistema cripto y a obsesionarme con él”.

De mujeres y sobre mujeres trata también *Otredades*, un trabajo de Alba Cros y Nora Haddad que habla de la realidad del lesbianismo. Asuntos como el silencio o el engaño que muchas mujeres han tenido que arrastrar hasta la vejez aparecen en este filme, para el que las cineastas cuentan con testimonios íntimos. Es un relato documental que reivindica el lesbianismo lejos de estereotipos de esta sociedad dominada por las reglas de la heterosexualidad.

Por su parte, la directora y guionista Lucija Stojevic sigue en *Pepi Fandango* los pasos de Peter Pérez, un hombre que nació en 1936 en Viena, al que todos conocen como Pepi, y que ahora, en la vejez, decide viajar desde su casa en Austria hasta Paterna de Rivera en Andalucía con la intención de enfrentarse a su relación conflictiva con el flamenco más auténtico. El vínculo con esta música se forjó en su infancia en el campo de concentración de Rivesaltes (Francia), de modo que el flamenco es capaz de llevar su memoria por momentos muy oscuros y por otros más brillantes. Es una producción de la propia directora y de Andrés Bartos Amory.

Octavio Guerra se ha decantado por el aspecto social del cine y ha elegido retratar en *Yo tenía una vida* a un grupo de personas que ha vivido en la calle y reflejar su lucha diaria por recuperar su existencia en un centro de acogida. Todos ellos se enfrentan a enfermedades, problemas mentales, adicciones, al estigma social y a la posibilidad de recaer.

Más de 100 años impulsando la cultura



Teatro del SOHO CaixaBank

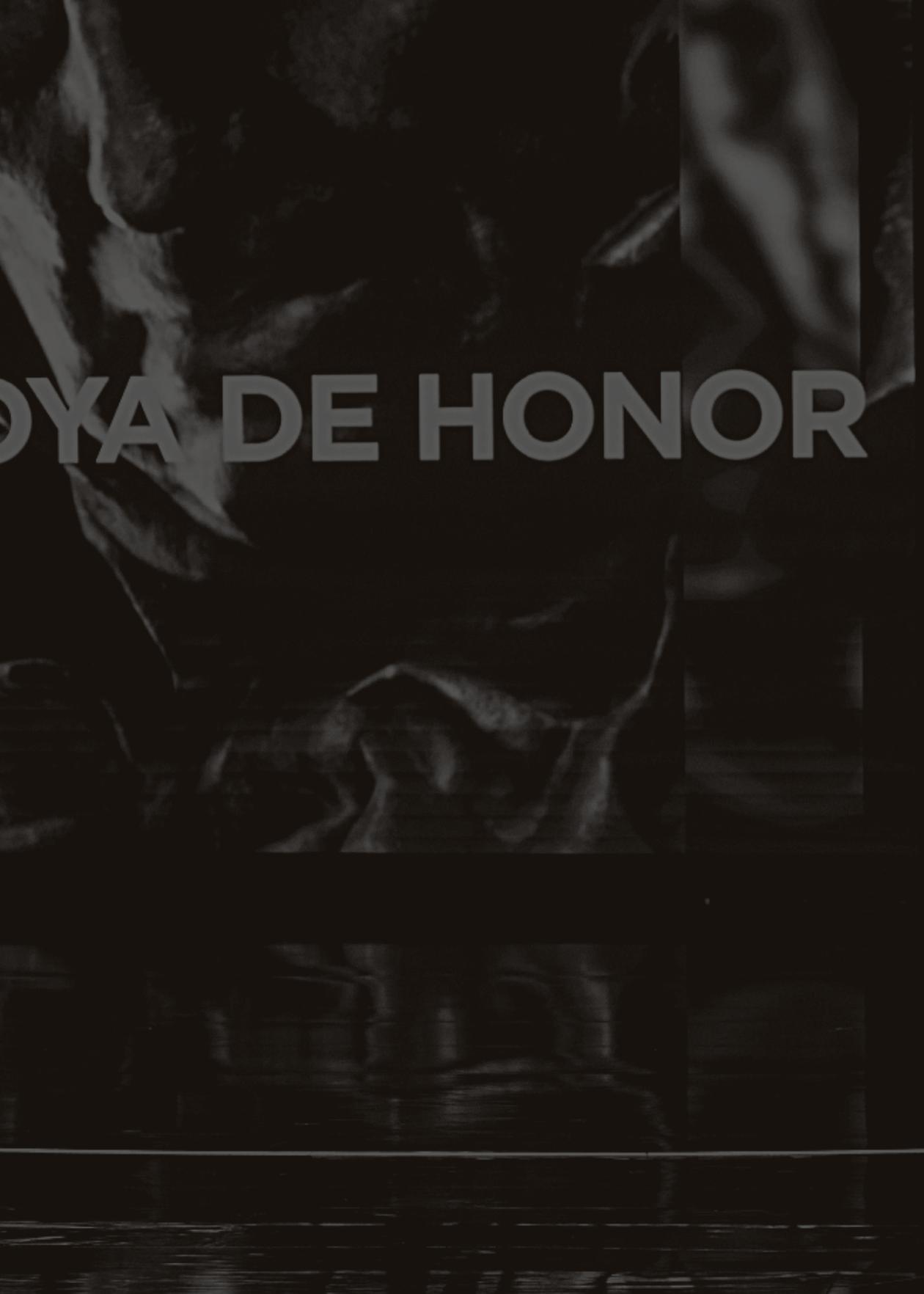
SOHO
TEATRO · MÚSICA · DANZA · MÁLAGA
CaixaBank

Más de 1 millón de espectadores han disfrutado en 2021 de obras y contenidos culturales creados gracias al apoyo de CaixaBank. Y seguimos apostando por la cultura y todos los que la hacen posible a través de #cultureexperience y estando al lado de reconocimientos como la gala de los Premios Goya 2022.



#CaixaBankExperience
#CultureExperience
www.CaixaBank.es

 **CaixaBank**



BOYA DE HONOR

OYA DE HONOR



ACADEMIA
DE CINE