

**“El futuro es de la mujer porque el pasado es del hombre”.  
La recuperación del cine de Nadia Werba en España (1965-1967)**

**“The Future Belongs to Women because the Past Belongs to Men”.  
The Recovery of Nadia Werba's Cinema in Spain (1965-1967)**

**Jose txo Cerdán**

Universidad Carlos III de Madrid, España  
[jcerdan@hum.uc3m.es](mailto:jcerdan@hum.uc3m.es)

**Lucía Rodríguez García de Herreros**

Universidad Carlos III de Madrid, España  
[lucrodri@hum.uc3m.es](mailto:lucrodri@hum.uc3m.es)

**Resumen:**

La pintora y cineasta Nadia Werba, afincada hace tiempo en Italia pero residente en Madrid durante unos diez años a partir de 1956, realizó en los años 60 cuatro cortometrajes documentales con un estilo observacional muy particular: *San Juan del Toro* (1965), *Maestros del duende* (1966), *Unos chicos, unas chicas* (1966) y *Catch* (1967). Además de su valor cinematográfico, estos trabajos tienen interés como retrato sociológico, puesto que muestran diferentes aspectos de la España de su tiempo, desde el mundo taurino al yeyé, pasando por la lucha libre. Como parte del interés actual de los estudios fílmicos feministas por la memoria de directoras olvidadas, este texto pretende recuperar la figura de Werba y, en especial, su producción de documentales en su periodo en España. Para ello, se utilizará el trabajo de archivo, pero, sobre todo, se documentarán los procesos de restauración que se han realizado en Filmoteca Española a partir de los materiales cinematográficos atribuidos a la directora y disponibles en sus fondos.

**Abstract:**

The painter and filmmaker Nadia Werba, who settled in Italy long time ago but lived in Madrid for about ten years from 1956 onwards, made four short documentaries in the 1960s with a very particular observational style: *San Juan del Toro* (1965), *Maestros del duende* (1966), *Unos chicos, unas chicas* (1966) and *Catch* (1967). In addition to their cinematographic value, these works are interesting as sociological portraits, since they show different aspects of Spain at the time, from the bullfighting world to the “yeyé” fashion or wrestling shows. As part of the current interest of feminist film studies in the memory of forgotten female directors, this text aims to recover the figure of Werba and especially her production of documentaries during her period in Spain. For this purpose, we will use archival work, but especially we will document the restoration processes that have been carried out in Filmoteca Española from the film materials attributed to the director and available in their collections.

**Palabras clave:** Nadia Werba; documental; directoras en España; archivo; restauración audiovisual

**Keywords:** Nadia Werba; documentary; women filmmakers in Spain; archive; film restoration

## 1. Introducción

El impulso feminista en los estudios fílmicos siempre ha tenido muy presente la importancia de trazar genealogías y recuperar la obra de mujeres cineastas de décadas anteriores, cuyo trabajo a menudo fue relegado, pasó desapercibido o cayó en el olvido. Desde que el cine digital es una realidad, en la segunda década del siglo XXI, existen mejores herramientas para la construcción de esas genealogías mediante la recuperación y digitalización de materiales, permitiendo de este modo el acceso a obras de cineastas que han permanecido inaccesibles durante décadas.

Las mujeres dedicadas a la dirección de cine en España fueron prácticamente excepcionales hasta los años 90, pero la mera revisión de antiguos anuarios o catálogos de muestras y festivales de las décadas previas demuestra cómo son bastantes más los nombres de directoras que aparecen que las que tradicionalmente se nombran, incluso en trabajos con perspectiva de género. La principal razón de este olvido está en que una buena parte de esas mujeres nunca realizaron largometrajes de ficción, y eso las ha dejado en una zona de sombra incluso para la escritura de una historia feminista de nuestro cine. Respecto al periodo anterior a la Transición, son varios los trabajos que tan solo recogen una media docena de nombres (Camí-Vela, 2005, p. 17; Martínez Tejedor, 2016; Zurián, 2015; Zecchi, 2014...), entre los que suelen destacar los de Elena Jordi, Helena Cortesina, Rosario Pi, Margarita Alexandre y Ana Mariscal, quienes han sido también objeto de atención individual (Cordero-Hoyo, 2019; Melero, 2013; García López, 2016; Marsh, 2013...). Todas ellas coinciden en haber realizado largometrajes de ficción, a pesar de que en el caso de algunas su trabajo está parcial o totalmente perdido.

Sin embargo, aquellas mujeres que se movieron en el terreno del cortometraje o del documental, a veces industrial, científico o educativo, cuyos títulos, en ocasiones, sí se encuentran depositados en archivos fílmicos, permanecen fuera de foco. Su olvido tiene más que ver con los hábitos y las rutinas investigadoras que con la (posible) relevancia de esas mujeres y sus

obras. Fuera de nuestras fronteras existen publicaciones que reclaman atención sobre la circulación de este tipo de trabajos (Vonderau y Hediger, 2009; Accland y Wasson, 2011; Hediger, Hoof y Zimmermann, 2023), pero incluso en esos casos nos seguimos encontrando con una falta de atención hacia la propia materialidad de las películas y sus condiciones de subsistencia. Por ello, creemos que es posible ampliar el relato a través de la reelaboración de la noción de autoría, la incorporación de perspectivas transnacionales y la reflexión sobre las relaciones que establecemos con el archivo.

En el primer caso, es interesante reivindicar los oficios del audiovisual más allá de la figura de dirección, y considerar la creatividad que implican. Esta perspectiva permite recuperar la labor de algunas mujeres relevantes que se han dedicado a otras profesiones, algunas de ellas, como por ejemplo el montaje, tradicionalmente feminizadas. No obstante, en otras ocasiones, encontramos mujeres que apuntaron a otras labores en las que la presencia femenina era mucho menos habitual, como la producción. Dos ejemplos podrían ser la montadora Rosa G. Salgado y la productora Elena Espejo, recientemente recuperadas y visibilizadas desde Filmoteca Española (Filmoteca Española, 2020a; Filmoteca Española, 2020b).

En relación con la ampliación de las historiografías nacionales, un espacio en el que todavía hay mucho trabajo que hacer para recuperar la memoria de las mujeres en el cine español es el del exilio. La figura más recordada en ese sentido es la de la guionista de *En el balcón vacío* (1961), María Luisa Elío, pero no es la única. Ya en 2006 Joaquín Cánovas Belchí y Miguel Castro Muñoz (2006) rescataron a Rosina Prado Fernández, “niña de la guerra” que se formó en la URSS con Alexandr Dovzhenko y llegó a Cuba en 1961, donde rodó hasta cinco cortometrajes documentales.

Por último, es necesario plantearse cómo se articula un archivo, mediante qué categorizaciones se organiza, y qué dinámicas de poder implican esos procesos: la recolección de materiales es en sí misma profundamente reveladora de “las intervenciones sociales y los procesos de selección,

catalogación, preservación y promoción cultural" (Cerdán y Fernández Labayen, 2022, p. 8). Sin embargo, el problema al que nos enfrentamos no se encuentra solo del lado de las rutinas y dinámicas de los archivos. Es al menos compartida por las prácticas rutinarias de los estudios fílmicos, que, durante demasiado tiempo, se han desarrollado de espaldas a las prácticas materiales a las que invita el archivo.

Por todo lo anterior, este texto se propone recuperar la figura de una documentalista con una trayectoria interdisciplinar y transnacional, pero, además, buscará hacerlo poniendo en el centro el proceso material de recuperación de sus cortometrajes. Se trata, en definitiva, de hacer una exposición de algunas perspectivas y prácticas desde las que puede plantearse una historiografía feminista contemporánea.

## **2. Mujeres y cortometraje en los años 60 en España**

Durante buena parte del franquismo, era habitual la confusión de los términos documental y cortometraje, pues la mayoría de la no ficción era de corta duración y, hasta finales de los años 60, también la mayoría de cortos eran documentales. Aunque existieron mecanismos oficiales de protección del corto desde principios de los 40, la obligatoriedad de NO-DO hacía muchas veces que los exhibidores consideraran "cubierta" la sesión con el noticiario, sin acudir a otros complementos (Tranche, 1996, pp. 79-80). El corto era un producto muy poco rentable, que dependía de subvenciones.

Como se ha señalado en varios textos (Ruiz del Olmo y Hernández Carrillo, 2021; Coronado Ruiz, 2022; París, 2015), el techo de cristal deja en la industria cinematográfica, incluso hoy, un sesgo llamativo: proporcionalmente, las mujeres realizan más documentales que películas de ficción, y esto está relacionado con el hecho de que los proyectos liderados por ellas han tenido siempre presupuestos menores y condiciones de producción más precarias. Resulta una hipótesis plausible que el análisis de la producción de documentales y de cortometrajes, así como de las

producciones no destinadas necesaria o únicamente a las salas comerciales, continúe aportando sustanciosas novedades en lo que respecta a la recuperación del trabajo de las mujeres, sobre todo para las décadas previas a la Transición (como en García López, 2021).

Sin ir más lejos, la revisión de los anuarios cinematográficos disponibles arroja algunos nombres de directoras de cortometraje durante el franquismo como Esther Cruz, Nadia Werba o Anne Settimó, con trabajos poco o nada estudiados.

Esther Cruz se formó en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y posteriormente creó varias empresas de producción junto a su marido, Emilio Lárraga. Pero, además, Cruz también ejerció de directora realizando cortos documentales, generalmente de carácter turístico, como *Levante, blanco y azul* (1957) o *Marinela de Benidorm* (1970), entre otros. También trabajó como ayudante de dirección y guionista, y desempeñó tareas administrativas muy variadas en sus empresas.

Por su parte, Anne Settimó estuvo vinculada a la Escuela de Barcelona. Entre otras funciones, consta como asistente de dirección y *script* en numerosas películas de Pere Portabella, además de actuar en uno de los largos clave del grupo, *Noche de vino tinto* (José María Nunes, 1967). También dirigió un corto en 1969 titulado *Como un pájaro* para Films 59, la empresa de Portabella.

Este artículo se acerca a la figura y obra de la tercera directora mencionada, Nadia Werba, autora de cuatro documentales de corto metraje en los años 60. Se propondrá que su trayectoria tiene algo de puente entre dos generaciones de mujeres cineastas que se han considerado desconectadas (Zecchi, 2014, p. 9; Selva i Masoliver y Solà i Arguimbau, 2023, pp. 290-291): la de las pioneras, categoría que suele extenderse hasta las directoras que se iniciaron en los 50, y la de las directoras formadas en la Escuela Oficial de Cinematografía.

Nuestro trabajo se inscribe en la línea de la teoría y la historia fílmica feminista dedicada a la recuperación de nombres de mujeres olvidadas. Para su elaboración, el principal foco de atención ha sido el proceso de recuperación de los materiales cinematográficos de las películas de Nadia Werba que se conservan en la Filmoteca Española: cómo se han comparado y se han seleccionado los mejores entre ellos para ser adecuadamente preservados y generar copias digitales de acceso. En paralelo a esta restauración, se ha realizado trabajo de archivo en centros como la Filmoteca Española, el Archivo General de la Administración o la hemeroteca de la Biblioteca Nacional; también se han consultado materiales domésticos, facilitados por la familia Werba, y se han realizado entrevistas personales.

Así, el texto desarrolla una reflexión respecto al proceso de recuperación de la obra de Werba entre 2022 y 2024, poniendo en el centro la materialidad de la historia del cine y su relación con el archivo. Esta misma apuesta por una metodología basada en lo material se ha aplicado al análisis de las películas, en el cual se ha dado importancia al análisis fílmico pero también a unas prácticas y condiciones de producción o de distribución que se consideran determinantes para el resultado final de los cortos e inseparables del mismo. Es posible vincular este enfoque metodológico con tendencias teóricas feministas contemporáneas, próximas a un nuevo materialismo que pretende “shift (...) the focus from questions of correspondence between descriptions and reality (e.g., do they mirror nature or culture?) to matters of practices/doings/actions”<sup>1</sup> (Barad, 2003, p. 802).

Además, se pretende subrayar cómo las redes de alianzas a nivel institucional pueden potenciar no sólo la amplitud de campo de los estudios fílmicos, sino también la memoria, las genealogías y la historia de las mujeres en el cine español.

---

<sup>1</sup> Traducción: “cambiar (...) el foco de las cuestiones sobre la correspondencia entre descripciones y realidad (por ejemplo, ¿reflejan la naturaleza o la cultura?) hacia cuestiones sobre prácticas/hechos/acciones”.

### 3. Nadia Werba, una contextualización biográfica

La obra de Nadia Werba debe inscribirse en unos determinados ejes biográficos e históricos. Nacida en París en 1926 como Nadia Jerusalmi, siendo muy pequeña se convirtió en huérfana de madre. Ante el auge del nazismo en el continente, su padre, un judío procedente de Europa del este, se marchó con ella a Argentina. Allí creció y cursó estudios de Letras en la Universidad de Buenos Aires. En esa época entró en contacto con el pintor y muralista Demetrio Urruchúa, que se convirtió en su mentor.

Terminada la Segunda Guerra Mundial, regresó a París para continuar esos estudios artísticos. Aunque en sus comienzos realizó ejercicios figurativos, pronto se interesó por la abstracción. No obstante, según algunos críticos, el elemento que más unifica su obra es el expresionismo (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 1962).

En París, Nadia conoció a Hank Werba, un estadounidense con quien se casó a principios de los años 50 y tuvo a sus hijos Amy, Alice y Marco. El marido de la artista ejerció en Europa varios trabajos relacionados con la industria de Hollywood, que le hicieron tener un contacto estrecho con las grandes producciones que se realizaron en esos años en Italia y en España con el beneplácito de las autoridades locales. La profesión de Hank fue muy relevante en la vida de Nadia y condicionó los círculos sociales a los que ella accedió.

La familia Werba<sup>2</sup> conserva fotografías de la pareja junto a actores y directores, sobre todo americanos, tanto en eventos sociales como durante rodajes. Según sus hijos, Hank ejerció como asistente de algunas de estas personalidades. La pareja se mudó a España a mediados de la década de los 50 y Hank Werba se convirtió entonces en corresponsal en Madrid de *Variety*.

---

<sup>2</sup> Salvo que se indique lo contrario, las referencias a la opinión y recuerdos de la familia Werba proceden de una entrevista personal de los autores con Amy, Alice y Marco Werba realizada por videoconferencia el 12-2-24. A fecha de entrega de este texto, Nadia vive en Roma y padece problemas de salud.

En el caso de España, buena parte de esta actividad cinematográfica estadounidense se canalizó a través de las producciones de Samuel Bronston. Los rodajes de superproducciones como *El cid* (Anthony Mann, 1961), *Rey de reyes* (*King of Kings*, Nicholas Ray, 1961) o *55 días en Pekín* (*55 Days at Peking*, Nicholas Ray, 1963) fueron seguidos de cerca por los Werba, puesto que Hank se convirtió en relaciones públicas de las oficinas de Madrid de la Samuel Bronston Productions Inc. (García de Dueñas, 2000, p. 234) en 1960 (*Motion Picture*, 28-06-60, p. 2). En un curriculum presentado en 1965 a la Dirección General de Cinematografía y Teatro para obtener el permiso de rodaje para su primer documental (AGA, 36/4898), Nadia afirmaba haber trabajado junto a Joseph Losey, William Wyler, Joseph Mankiewicz o Nicholas Ray.



F1. Nadia Werba (extremo derecho) asiste al rodaje de *Vacaciones en Roma* (William Wyler, 1953). Archivo familia Werba.

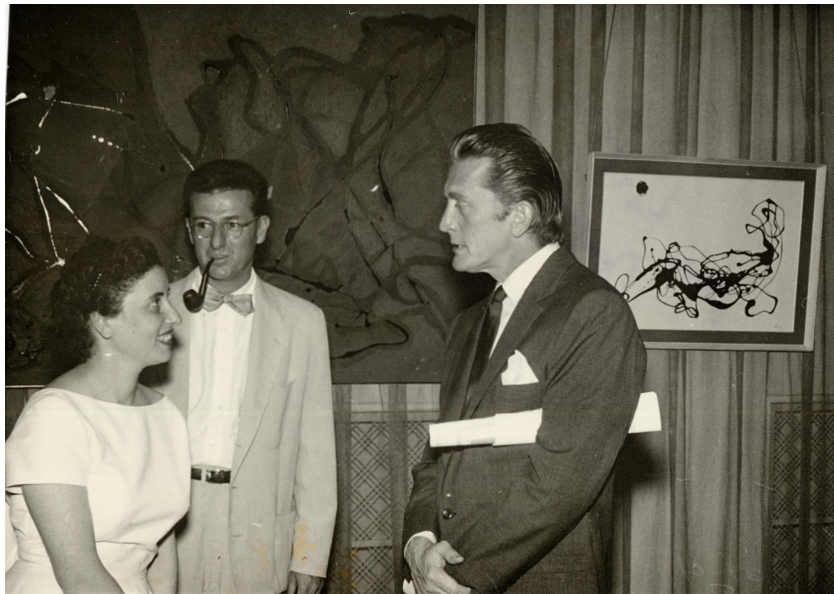
Aunque la descripción de su actividad estuviera exagerada para obtener el permiso, parece que Nadia mostró gran curiosidad por las tareas de ese mundo de profesionales hollywoodienses, más allá de la vida social de la pareja<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> En prensa de la época hay muchos testimonios del vínculo con o presencia de Werba en



Según ese mismo curriculum, Werba fue “ayudante de dirección en un film de Marcel Hanoun”. Aunque estrenó su ópera prima coincidiendo con el auge de la Nouvelle Vague y presentó varias propuestas novedosas y arriesgadas, este director francés nunca tuvo el éxito comercial ni institucional de otros famosos autores de su generación. Hanoun filmó en 1963 *Octubre en Madrid*, un ensayo rodado en la capital española que trata sobre la realización de una malograda película de ficción. Werba no solo ejerció de ayudante de dirección, sino que también intervino en el filme en calidad de amiga del director, reflexionando sobre la naturaleza del cine.



F2. Nadia en una de sus exposiciones, con su marido Hank y Kirk Douglas. Archivo familia Werba.

También en este periodo, Nadia participó en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1960 y 1962, consideradas entre las primeras muestras oficiales en las que se mezclaba de forma ecléctica abstracción con figuración en España (Caparrós Masegosa, 2019, pp. 366, 384). Ese deseo de las autoridades franquistas a comienzos de los 60 de incorporar con mayor naturalidad la cara más moderna del país cristalizó en dos eventos artísticos

---

diferentes eventos de sociedad (por ejemplo: *La voz de Almería*, 14-1-64, p. 11: crónica de la agencia Pyresa sobre la inauguración en Madrid del restaurante de Nicholas Ray; *Primer Plano* nº 859, 31-3-57, p. 27 o *Gaceta ilustrada*, nº 268, 1961, p. 53: crónicas de la presencia de personalidades del cine español en exposiciones de Nadia Werba).

y culturales de 1964, en los que hubo presencia de cuadros de Werba: la Bienal de Venecia y la Feria de Nueva York de 1964.

Parecía especialmente interesante en ese contexto incluir en estas muestras a algunos artistas extranjeros afincados en España, aunque simultáneamente se realizara su conexión artística o espiritual con el país; por ejemplo, en el caso de Werba, gracias a su inspiración en “el expresionismo negro de Goya” (Moreno Galván, 1960, p. 457). Es quizá a través de los pintores extranjeros en Ibiza como conoció a Antonio Ruiz, pintor soriano que también pasó una temporada en esa isla y que conectó a Nadia con la ciudad que inspiraría su primer documental.



F3. Nadia en su estudio de Madrid junto a Julie Christie. Archivo familia Werba.

Werba también pudo establecer contactos útiles en la Semana de Cine de Valladolid, a la que asistió, como mínimo, en 1964. En una publicación del festival (Combarros Peláez, 2005), se recoge una foto de ese año de Nadia junto a Vicente A. Pineda y Miguel Delibes.

En el año 1967, la familia Werba abandonó definitivamente Madrid y se instaló en Roma. Allí, Nadia siguió trabajando como artista plástica, y también como cineasta. En 1967 su *Piero Gherardi*, rodado ya en Italia, consiguió la Concha de Oro al mejor cortometraje en el Festival de San Sebastián. Se trata de un documental centrado en la figura del director de vestuario y escenografía del mismo nombre, especialmente célebre por sus trabajos con Federico Fellini. En 1968, Werba rodó *Le miroir sans tain*, su primera película de ficción, un cortometraje dramático con toques de horror, basado en los sueños de una mujer.

Los hijos de Nadia Werba consideran que *Le miroir sans tain* constituyó un intento de saltar al mundo del largometraje. En esos años, Nadia manejó varias ideas para películas de ficción. Los medios españoles (por ejemplo, *Diario de León* [18-9-67, p. 7] o *La tarde* [13-9-67, p. 2]) se hicieron eco de su intención en 1967 de rodar un largo de ficción sobre la Guerra de los Seis Días con la actriz María Cuadra. Sus hijos aseguran que durante los años posteriores, ya en Roma, Werba comenzó varios guiones, incluido uno en colaboración con el escritor inglés afincado en Italia Hugh Fleetwood. También señalan que su madre participó en varias reuniones de mujeres de la industria cinematográfica italiana que planteaban proyectos comunes<sup>4</sup>.

Sin embargo, esos intentos no vieron la luz. Los familiares de Nadia hablan de la dificultad para una mujer de obtener financiación para la realización de un largometraje. En los 80, la artista terminó autoproduciendo y rodando en Estados Unidos dos largos que se movían entre el ensayo y la ficción: *My mother, my daughter* (1981) y *Eva's dreams* (1982). La primera, una suerte de *road trip* centrado en las relaciones madre-hija, se rodó en poco más de una semana en California, en 16 mm, con Shelley Winters y Alice Werba en los papeles protagonistas. Llegó a estrenarse en el Festival de Venecia, donde parece que tuvo una mala acogida (*El periódico de Catalunya*, 9-9-81, p. 26).

---

<sup>4</sup> Marco Werba: “I remember there was an association (...) of women filmmakers”. (...) Amy Werba: “Carla Romanelli was part of that group, and they had a very well-known editor woman... (...) they wanted to create projects together”. Entrevista con Amy, Alice y Marco Werba, 12-2-24.

La segunda, con Amy Werba en uno de los papeles protagónicos, estaba inspirada libremente en *Yerma*, según los hijos de Nadia, y cuenta la historia de dos amigas que proyectan criar juntas al bebé de una de ellas.

Además, la artista continuó haciendo documentales, en varias ocasiones de encargo. Por ejemplo, realizó para Paramount un documental sobre el rodaje de *Romeo y Julieta* (*Romeo and Juliet*) de Franco Zeffirelli, en 1967. Para la RAI, en 1972 hizo *Aidu 554*, sobre la vida en un buque de guerra, y en 1976 rodó *Alice, Marco e Roberto Rossellini. Un testamento per i giovani*. También filmó en 16 mm un trabajo titulado *I muri della città saranno nostri*, “un documento sobre la protesta juvenil en Italia del 68 al 77 a través de los murales y pintadas”, según la filmografía conservada en su archivo personal. En 1980, utilizó por primera vez el vídeo para realizar un documental sobre el carnaval de Venecia.

Para la Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura, FAO (con sede en Roma), rodó entre 1974 y 1975 un documental que la llevó a viajar a Cuba, Pakistán y Lesoto. Titulado *What rights has a woman*, se centraba en las condiciones de vida de las mujeres de dichos países. Según la filmografía conservada en su archivo, la autora filmó también un documental de estilo *vérité* en uno de los viajes en los que acompañó a su marido a Irán, *The children of Iran* (1970).

#### **4. El proceso de recuperación de los documentales de Nadia Werba**

Durante los últimos años, la teoría cultural en general y los estudios fílmicos en particular han encontrado en el campo de la memoria y la postmemoria un abonado espacio en el que trabajar, desde la recuperación de las voces de colectivos silenciados tradicionalmente hasta la focalización en los usos y consumos de las películas en entornos diversos. Sin embargo, en el centro del presente trabajo en torno a la figura de Nadia Werba está la recuperación y puesta de nuevo en circulación de los objetos que la identifican como

cineasta; es decir, sus películas rodadas en España: *San Juan del Toro* (1965), *Maestros del duende* (1966), *Unos chicos, unas chicas* (1966) y *Catch* (1967).

El trabajo se ha podido llevar a cabo gracias a que la Filmoteca Española conserva materiales de esos cuatro títulos rodados entre 1965 y 1967. El marco institucional para la recuperación de los cuatro documentales se genera gracias a un acuerdo entre la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA), el Instituto Universitario del Cine Español de la Universidad Carlos III de Madrid y la propia Filmoteca Española. La recuperación de las películas se inició con la revisión de los distintos materiales, tanto de conservación como de difusión, de cada uno de los títulos, para comprobar su estado de conservación y poder elegir los mejores para su posterior escaneado a 4K, etalonado y restauración digital. Una vez escogidos los materiales, se limpiaron manualmente antes de someterse al proceso de digitalización, trabajo que se hizo con un Blackmagic, mientras que para el etalonaje se utilizó DaVinci Resolve. Las labores de restauración se llevaron a cabo con la herramienta Diamant.



F4. Comparación entre la copia conservada y la restaurada de *San Juan del Toro* (1965).

Del primero de sus títulos, *San Juan del Toro*, el único de los cuatro en color, lamentablemente en Filmoteca Española no existen materiales de conservación de la imagen. El proceso de digitalización y preservación se ha realizado desde la única copia de difusión que se conserva en el archivo. Se

trataba de un material con una importante degradación de color, así como con mucha suciedad y lesiones (roturas, rasgaduras, empalmes) fruto de un uso intensivo. Además, la copia presentaba algunos fotogramas con una decantación hacia el verde, que en ocasiones solo afecta a una parte del cuadro, posiblemente por un problema de laboratorio. De todos modos, ignorando, ante la no existencia de los negativos, si esa alteración cromática es de origen, se prefirió no modificar y dejarla igual, tanto en el material digital de preservación como en las copias para difusión.

En el caso de los otros tres títulos, todos en blanco y negro, por fortuna se ha podido partir de los negativos originales, que sí se conservaban. En los tres casos, los negativos se encontraban en un buen estado y apenas tenían algo de suciedad acumulada en la secuencia de los créditos, algo bastante habitual. El caso de *Unos chicos, unas chicas*, además, presenta un problema añadido: en los negativos conservados, tanto de imagen como de sonido, falta una secuencia de 28 segundos de duración que sí aparece en las copias conservadas.

Concretamente se trata de una secuencia de transición, sin declaraciones, y que muestra un desfile de moda en unos grandes almacenes. Esta ausencia es llamativa precisamente porque no responde a ningún motivo reseñable y es paradójico que la secuencia sí aparezca en las cuatro copias conservadas. Tampoco se ha encontrado, ni en los expedientes administrativos, ni en la documentación asociada a los materiales que se conservan en la Filmoteca Española, algún tipo de información que ayude a descifrar el motivo de la ausencia de esos 28 segundos en los negativos. Ante esta situación, se optó por restituir la secuencia escaneándola de la copia en mejor estado. Aun así, y a pesar de los trabajos de restauración realizados, la copia no presenta la misma definición que el negativo de imagen original y, además, una raya diagonal atraviesa esos 28 segundos. Esa lesión se ha podido minimizar, pero no ha desaparecido completamente.

Por último, de *Catch* se conservaba una copia en muy mal estado: debido a la gran cantidad de lesiones y empalmes y a la deshidratación del rollo

resultaba incluso desaconsejable su visionado en moviola. Afortunadamente, los negativos se conservaban y estaban en buenas condiciones para ser escaneados. Sin embargo, al no existir un material telecinado de la película, como sí ocurría en los otros casos, y estar la única copia conservada en un estado que impide su visionado, no había una referencia para el etalonaje, por lo que en *Catch* esa labor se limita a las mínimas intervenciones para que el montaje no provoque cambios de luz entre los planos. Una vez realizados todos los procesos, y siguiendo los protocolos de la Filmoteca Española, se generaron tanto materiales de preservación (DPX y wav) como de difusión (ProRes, H264 y DCP).

La recuperación y restauración material de las películas es el punto de partida necesario para la restitución de una memoria feminista del cine. El marco colaborativo generado favorece su institucionalización.

## **5. Análisis de los documentales de Nadia Werba en España**

La primera película dirigida por Werba, *San Juan del Toro*, muestra las celebraciones sorianas de San Juan, en las que los festejos taurinos son centrales. Una breve voz en *off* introduce el retrato de las fiestas, pero el grueso del documental responde a un planteamiento observacional. Las corridas de toros no escatiman imágenes violentas, y, lejos de buscar un acercamiento estético a las diferentes artes del toreo, Werba monta los errores, los trompicones y, en general, el caos y la brutalidad de la fiesta, tanto en la arena como en el desolladero. Estas escenas son contrapuestas a un curioso retrato antropológico del público por medio de primeros planos, mayoritariamente, de hombres mayores con boina y con comportamientos desinhibidos. En los dos casos, la autora filma en ocasiones desde una distancia algo irónica. En el tramo final, Werba elige mostrar pasacalles y procesiones de las fiestas, para terminar con imágenes de la continuación de la fiesta a la luz de las bengalas.

Werba contó con la implicación del ya mencionado Antonio Ruiz y de otros sorianos como Saturio Ugarte o José Tudela. Las inconsistencias entre los créditos finales y la primera relación del equipo técnico presentada en el permiso de rodaje le valieron a la productora una amonestación de la Dirección de Cinematografía y Teatro (AGA, 36/4898), algo elocuente de algunos de los problemas que podían encontrar proyectos improvisados o equipos con poca trayectoria en la industria. En la película, Werba aparece como directora y guionista; sin embargo, en la primera solicitud de permiso de rodaje aparece Concha Fernández Luna en este último rol. Posteriormente, esta última firmó un documento cediendo su texto a Frontera Films Irún (AGA, 36/4898).

El documental fue producido por esta empresa, la primera productora radicada en Euskadi desde la Guerra Civil (Riambau y Torreiro, 2008, p. 483), dirigida por dos nombres importantes en el mundo del arte, Fernando Larruquet y Néstor Basterretxea. Fue distribuido por Paramount Film y llama la atención que en diciembre de 1965 distribuidora y productora solicitaran la realización de un corte para la copia definitiva de distribución: se proponía eliminar una secuencia en el matadero "por razones de índole comercial", al ser lo único que "podría causar algún tipo de molestia al espectador" (AGA, 36/4267).

La petición se registró tan solo dos meses después de que la Comisión de Apreciación concediera al corto una subvención del 30% (lejos del 50% que podían obtener las películas de Interés Especial). Esta poco habitual solicitud señala precisamente ese retrato incisivo que Werba elabora de los aspectos más brutales de la fiesta taurina. Al no existir una descripción más exacta de la secuencia que se quería eliminar, resulta imposible saber si finalmente desapareció. En la única copia que se conserva en Filmoteca Española (y de la que se ha partido para hacer la restauración) sigue existiendo una secuencia de una importante agresividad en el matadero. Según la documentación disponible en el Archivo General de la Administración, la película también se distribuyó en Francia, por United Artists Francia.



*San Juan del Toro* fue considerado un debut interesante y “expresivo” (*Soria, hogar y pueblo*, 19-11-65 p. 2), e incluso obtuvo reconocimiento en certámenes como la Semana Internacional de Cine en Color de Barcelona o el Festival dei Popoli de Florencia<sup>5</sup>. Sin embargo, Werba obtuvo más atención con su segunda película, *Maestros del duende* (originalmente, *Academia de flamenco*), producida por Pro Artis Ibérica. Esta empresa tenía en 1966 más trayectoria que Frontera Films, incluso había llegado a producir algún largometraje como *El extraño viaje* (Fernando Fernán Gómez, 1964).



F5. Nadia en la academia de Enrique el Cojo durante el rodaje de *Maestros del duende* (1966) Archivo familia Werba.

El documental muestra el trabajo en las academias de flamenco de la Quica, en Madrid, y de Enrique el Cojo, en Sevilla. Se escogía, por tanto, una

---

<sup>5</sup> Concretamente, según el catálogo del Festival dei Popoli 1966, *San Juan del Toro* participó en la categoría “Seminario Internacional de Cine Etnográfico y Folclórico”, junto a un listado de documentales que en buen número procedían de otros países europeos y exploraban costumbres de pueblos originarios africanos, lo que resulta significativo del lugar que ocupaba una fiesta como la soriana en la antropología visual del momento.

aproximación al flamenco a través de su proceso de transmisión y sus ensayos, y no tanto a través de los escenarios, contribuyendo así a esa misma exploración de la parte oculta del rito que también asomaba en *San Juan del Toro*.

Se acreditó un presupuesto de unas 477.000 pesetas para el proyecto, frente a las 380.000 que se habían reconocido de *San Juan del Toro*. En este caso la Comisión de Apreciación consideró que la película tenía también un mayor interés y otorgó una subvención del 40% (AGA, 36/4937). No fue un dictado unánime, sino motivado por el entusiasmo de algunos de sus miembros, como Luis Gómez Mesa.

La propia Werba se mostraba más satisfecha de este segundo trabajo, donde jugó con el enfoque y desenfoco, los planos detalle y la cámara en mano. En su opinión, en *Maestros del duende* la modernidad de la fotografía correspondía “a un fondo que se quiere expresar. Los contrastes entre blancos y negros, la dureza de la imagen da una fuerza especial” (*Soria, hogar y pueblo*, 29-4-1966, p. 8). Este documental se presentó en la Berlinale de 1966, donde, según la crítica del *ABC*, tuvo una buena acogida: “documental serio, casi severo, muy directo, sin florituras, que transmite el ‘duende’ sin adulterarlo. Es el cine de una mujer que ha querido filmar con sobriedad el flamenco y lo ha conseguido” (*ABC*, 10-7-66, p. 105).

El tercer documental de Werba, presentado ese mismo año, fue producido por Zurbano Films. *Unos chicos, unas chicas* (originalmente, *Generación 66*) es un retrato de la juventud, la moda yeyé y la música popular de los años 60. La película consiguió de nuevo el 40% de subvención, aunque se consideró como recomendada para mayores de 18 años (AGA, 36/4335). El guion lo firman un Pedro Olea recién licenciado de la Escuela Oficial de Cinematografía y un Jesús García de Dueñas todavía estudiante del centro. También recién licenciado en la EOC está Luis Cuadrado, quien fotografía los cuatro documentales de Werba en el momento en que su carrera comienza a dispararse, principalmente de la mano de Carlos Saura. El otro técnico acreditado en las cuatro películas españolas de Werba es el montador Pablo

G. del Amo, quien, a diferencia del resto, ya tiene en esos años una carrera consolidada.

Al presentar el permiso de rodaje, se adjuntó un guion provisional y las transcripciones de entrevistas que compondrían el comentario. Sobre dichas transcripciones, la censura ordenó un par de supresiones (“esta juventud no tiene todavía libertad” y “no sabe siquiera quienes son sus gobernantes”, AGA, 36/4945) relacionadas con cuestiones políticas, tema muy tangencial en las entrevistas.

Estas trataban fundamentalmente de otras preocupaciones de la generación joven: las relaciones con los padres, los horarios de vuelta a casa, la relación entre chicos y chicas, las modas y la música, etc. En realidad, una de las partes de la entrevista más utilizadas en la película es aquella en la que los jóvenes simplemente describen su rutina. En su mayoría se trata de estudiantes acomodados, aunque en el guion original (AGA, 36/4945) se incluía la experiencia de un muchacho obrero explicando su trabajo, e imágenes de clubes de baile de ambiente proletario. En términos generales, en la película los jóvenes manifiestan la incompreensión de sus padres, su desprecio por lo que consideran “convencionalismos” y su preferencia por unas formas “más sinceras” de relacionarse entre chicos y chicas. También queda recogida esa condición de clase alta, principalmente en las declaraciones de los chicos, mientras que el montaje que Werba hace de las declaraciones de las chicas sirve para apuntar las diferencias sociales que marca el género: en su mayor parte son voces femeninas las que se expresan sobre el amor y exclusivamente son mujeres las que aparecen en una secuencia destinada a marcar la hora a la que están obligadas a regresar a casa por la noche.

La relación de los jóvenes con la música tiene mucho peso en el resultado final del documental. Los nombres más citados son The Beatles, The Rolling Stones, Bob Dylan o Joan Báez, pero también grupos españoles como Los Shakers o Los Brincos. Las reflexiones sobre las nuevas bandas nacionales se

suman a una secuencia en que la cámara acompaña a Los Brincos en un momento de descanso.

Además de un recorrido por salas que, a diferencia de otros cortos de Werba, dejó alguna huella en la hemeroteca (por ejemplo: *ABC*, 24-11-67, p. 101), el filme fue presentado en varios festivales y premiado en el Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano y Filipino de Bilbao.

Quizá el mayor hallazgo formal de la película, o su mayor atrevimiento, es precisamente la desaparición de la voz en *off* para que la única palabra que se oiga sea precisamente la de esos jóvenes entrevistados, algo bastante inaudito en el documental español de la época. De este modo, si en las películas previas —y en la siguiente y última película española de Werba— había una figura sobre la que pivotaba el retrato etnográfico de las clases populares (los toreros, los maestros y los luchadores respectivamente), aquí, a pesar de la secuencia protagonizada por Los Brincos, el centro está ocupado por los jóvenes, sus fans.

La última película dirigida por Werba en España es un testimonio insólito de una actividad de ocio muy popular en aquellos años: la lucha libre. Sobre guion de Werba y Pablo Runyan, *Catch* (1967) fue producida por Films Montana, una empresa especializada en coproducciones comerciales, y tomó como figura central al luchador Jesús Chausson, por entonces campeón de España. Rodada con solo 150.000 pesetas de presupuesto acreditado, la película obtuvo una protección del 25% y fue considerada para mayores de 18 años (AGA, 36/4364). La cámara sigue, mayoritariamente en primeros planos, la coreografía de los cuerpos de los luchadores, puntuada, al igual que en otras películas de Werba, con contraplanos también en primer plano del público. El acabado de la película es bastante más áspero que el de las dos anteriores, motivo este que puede tener que ver con la falta de recursos, pero quizá también con una menor empatía con lo mostrado. Igual que en su primer corto, Werba retrata en este caso un espectáculo protagonizado exclusivamente por hombres. Aunque no existen indicios en la documentación que se conserva de la película, parecería que su producción

fue más atropellada que la de las películas previas de Werba, y quizá esa precipitación tuvo que ver también con la salida de España de la familia ese mismo año de la producción.

La filmografía de Werba en España es difícil de clasificar. Aunque *San Juan del Toro* se presentó al Premio para Películas de Corto Metraje de Carácter Turístico del Ministerio de Información y Turismo (AGA, 3, 49.09, 38111), la estética de la película huye de lo que se podía esperar en dicha competición.

Por otra parte, no existen apenas figuras femeninas de la época en el cine español con las que emparentar a Nadia Werba y, aunque se ha señalado su cercanía con la EOC, no parece que sus películas inspiraran el trabajo de las directoras que se formaron allí.

Pese a no hacer un cine militante (algo imposible en el contexto en el que trabaja) y estar desconectada de las otras mujeres que intentaban hacer cine en la España de los 60, el género no está ausente de las publicaciones que se le dedicaron. En algunas entrevistas publicadas en prensa, parte considerable de las preguntas que se le dirigían se relacionaban con la dificultad de compaginar su trabajo artístico y sus obligaciones familiares. Por ejemplo, en la realizada por Europa Press y consultada en *Diario de Las Palmas*, 28-5-64, pp. 11 y 18. En ella, Werba se muestra inconformista respecto a su obra (“para un creador el estar satisfecho de sí mismo puede resultar negativo”) y relativamente poco convencional respecto a su papel de madre (“ser madre no significa ser niñera, sino vigilar la formación de los hijos. Yo creo que para los hijos es perjudicial que sus padres no estén en contacto con el mundo exterior”) y mujer artista (“ahora que la mujer se ha lanzado a la calle, creo que tiene la gran oportunidad que hasta ahora no se le había presentado. El futuro es de la mujer porque el pasado es del hombre”).

Resulta llamativo que, en la misma columna de *ABC* donde se reseña el paso de *Maestros del duende* por la Berlinale, se incluya a continuación un texto en el cual, citando nombres como los de Agnès Varda o Ida Lupino, el crítico declara: “uno se ha convencido de que no existe un ‘cine femenino’, sino un

cine, el cine, en el que participan cada vez con mayor responsabilidad las mujeres” (*ABC*, 10-7-66, p. 105).

De todo ello se puede deducir que su condición de extranjera cosmopolita y con reputación en más de un campo artístico le permitió franquear algunas limitaciones frecuentes para las mujeres en España. Tal vez fueron esas mismas condiciones excepcionales las que facilitaron su salto al cine, que, en lo personal, estuvo en parte motivado, según sus hijos, por su deseo de relacionarse y compartir la creación con un equipo, frente a la soledad del taller de pintura.

## **6. Conclusiones**

El análisis comparado de los trabajos de Werba con los de otras cineastas que trabajaron en España en los años 60 puede desarrollarse en mayor profundidad en futuros estudios. Sin embargo, es posible considerar tras esta primera aproximación que, pese a su particular lugar de enunciación, la obra y la figura de Nadia Werba nunca fue percibida por las autoridades españolas como una amenaza o un peligro, como sí se leerían algo más adelante las de varias directoras que se formaron en la Escuela Oficial de Cinematografía.

En este sentido, al igual que Alexandre o Mariscal, Werba entra en ese grupo de “excepciones que confirmaban la regla en una época en que el papel de la mujer estaba claramente definido” (Zecchi, 2015, p. 31), con el matiz de que la artista de origen judío se centró en la producción de documentales en un momento en que plasmar la realidad de la sociedad española equivalía a plasmar importantes cambios culturales.

A diferencia de las cineastas que la precedieron, Werba no se inició en otros oficios del cine, ni se autoprodujo: procedía del mundo de la pintura y no tuvo que arriesgar su propio capital montando una empresa, sino que encontró el respaldo de varias productoras para sus creaciones. Quizá estos motivos, junto a su trayectoria cosmopolita, contribuyeron a que, en general, la crítica la imbuyera rápidamente de cierta aura autoral, término en auge

que en buena medida se escatimó a Mariscal pese a su fuerte impronta y que las alumnas de la EOC conquistarían a pulso en las décadas posteriores. Tal vez esta misma razón —el tener una trayectoria atípica— ha contribuido a que, hasta ahora, la producción de Werba haya pasado inadvertida.

Como se ha visto, la mirada de Werba (con su interés por el error, su atención dividida entre público y escenario, y su visión no siempre complaciente de la España de los 60) discrepa notablemente del discurso y el tono del muy patriarcal documental oficial de aquel momento. No obstante, los temas elegidos por la directora no siempre guardan alguna relación con las inquietudes feministas que emergían en esos años, a diferencia de su obra de los años 70 u 80, que abordó temas como la maternidad o el trabajo de las mujeres en el sur global.

Sin embargo, los documentales españoles de Werba son en ocasiones el raro testimonio de la inmersión de una cineasta en entornos bastante masculinizados de la España de los 60, como puede ser el mundo taurino o el de la lucha libre. Posteriormente, que sus dos largometrajes de principios de los años 80 tuviesen a alguna de sus hijas como protagonistas, fuesen autoproducciones y se rodasen en 16mm, aproximan estas películas al postsesentayochismo y la segunda ola del feminismo. Así, puede afirmarse que, en la obra de Werba, la constante en relación con el feminismo tiene mucho que ver con sus prácticas, y también con el aprovechamiento de las posibilidades que le brindaba el estar en una posición privilegiada (su estatus excepcional de mujer artista, sus contactos en el mundo del cine, su trayectoria cosmopolita, etc.). Así es como su carrera ejemplifica esa transición entre dos generaciones de cineastas (una de francotiradoras, y otra ya explícitamente feminista y con más interés por forjar alianzas), solo que para ella esa transición parece que se produjo a caballo entre dos países: España e Italia.

En el siglo XXI, a través del trabajo conjunto entre instituciones cinematográficas, archivísticas y académicas, se pueden reintroducir nombres como el de Nadia Werba en la historiografía del cine español. El

trabajo de esta mujer aporta algunos matices al momento fundacional del cine feminista en España y a la entrada consciente y colectiva de las mujeres españolas en la dirección cinematográfica. Esta exploración se puede expandir con la evaluación de la obra de otras cortometrajistas de los años 60, así como con la recuperación completa de la obra realizada por Werba en otros entornos.

### **Agradecimientos**

Los trabajos de recuperación y restauración, así como buena parte del proceso de investigación alrededor de Nadia Werba y sus películas españolas, se desarrollaron bajo el auspicio de un Protocolo General de Actuación que firmaron la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA), el Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales (ICAA) y el Instituto Universitario del Cine Español de la Universidad Carlos III de Madrid para colaborar en la ejecución de actividades conjuntas tendentes a la recuperación y difusión de la figura de Nadia Werba en su faceta de cineasta, así como la preservación y difusión de sus películas realizadas en España a mediados de los años 60.

### **Referencias bibliográficas**

- Acland, C. R. y Wasson H. (Eds.). (2011). *Useful Cinema*. Duke University Press.
- Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Gender and Science: New Issues*, 28 (3), 801-831. <https://doi.org/10.1086/345321>
- Camí-Vela, M. (2005). *Mujeres detrás de la cámara: entrevistas con cineastas españolas 1990-2004*. Ocho y Medio.
- Canovas Belchí, J. y Castro Muñiz, M. (2006). Rosina Prado Fernández. Directora del cine documental. En J. Pérez Perucha y P. Poyato (Coords.), *XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine. ¡Savia nutricia? El lugar del realismo en el Cine Español* (pp. 60-67). Filmoteca de Andalucía, Consejería de Cultura.



- Caparrós Masegosa, L. (2019). *Instituciones artísticas del franquismo. Las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1941-1968)*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Cerdán, J. y Fernández Labayen, M. (2022). Cine, migración y archivos. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 7-17. <https://www.revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/1030>
- Combarros Peláez, C. (2005). *50 años de la Semana Internacional de Cine de Valladolid (1956-2005). Una ventana al mundo*. Ayuntamiento de Valladolid.
- Cordero-Hoyo, E. (2019). El salto del espectáculo de variedades a la dirección cinematográfica en el cine mudo: El caso de Helena Cortesina en España. En À. Quintana y J. Pons (Eds.), *11º seminario internacional sobre los antecedentes y orígenes del cine: Presencias y representaciones de la mujer en los primeros años del cine 1895-1920* (pp. 131-142). Fundació Museu del Cinema.
- Coronado Ruiz, C. (2022). Más mujeres en el cine: CIMA y su trabajo en positivo para cambiar lo negativo. *Área Abierta*, 22(2). <https://doi.org/10.5209/arab.79078>
- Filmoteca Española. (2020). 90 años de Elena Espejo. Flores en la Sombra, 26 de junio a 3 de julio de 2020. <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:c79d3095-07d3-4b4c-9f33-ca910dc3c246/el-dor--en-casa---90-a-os-de-elena-espejo.pdf>
- Filmoteca Española. (2020). Homenaje a Rosa G. Salgado. Flores en la Sombra, 6 al 13 de noviembre de 2020. <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:6d8d05bd-78e4-4470-93f6-c64023c568ca/flores-la-sombra---homenaje-a-rosa-g--salgado.pdf>
- García de Dueñas, J. (2000). *El imperio Bronston*. El Imán.
- García López, S. (2016). *El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre*. Cuadernos Tecmerin, Universidad Carlos III de Madrid.
- García López, S. (2021). Miradas invisibles: mujeres en la Escuela Oficial de Cinematografía (1947-1976). *Journal of Spanish Cultural Studies*, 22, 311-329. <https://doi.org/10.1080/14636204.2021.1960697>
- Hediger, V., Hoof, F. y Zimmermann, Y. (2023) *Films that Work Harder. The Circulation of Industrial Film*. Amsterdam University Press.
- Marsh, S. (2013). Ana Mariscal: Signature, Event, Context. En P. Nair y J. D. Gutiérrez Albilla (Eds.), *Hispanic and Lusophone Women Filmmakers* (pp. 72-82). Manchester University Press.
- Martínez Tejedor, M.C. (2016). *Directoras: pioneras del cine español: de los años veinte a los años sesenta*. Fundación Best Team.

- Medina, P., González, L. M. y Martín Vázquez, J. (Eds.). (1996). *Historia del cortometraje español*. Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- Melero, A. (2013). Rosario Pi and the Challenge of Social and Cinematic Conventions during the Second Republic. En P. Nair y J. D. Gutiérrez Albilla (Eds.), *Hispanic and Lusophone Women Filmmakers* (pp. 83–95). Manchester University Press.
- París, I. (2015). Epílogo. Un mañana para volar. En F. Zurián (Ed.), *Construyendo una mirada propia. Mujeres directoras en el cine español: de los orígenes al año 2000* (pp. 303-310). Síntesis.
- Moreno Galván, J. M. (1960). Discriminación apresurada de la abstracción en España. En J. P. Llorente (Ed.) (2005), *Historia de la crítica de arte. Textos escogidos y comentados* (pp. 451-460). Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Riambau, E. y Torreiro, C. (2008). *Productores en el cine español: Estado, dependencias y mercado*. Cátedra.
- Ruiz del Olmo, F. J. y Hernández-Carrillo, C. (2021). La presencia de la mujer en los filmes galardonados a lo largo de las 20 ediciones del Festival de Málaga de Cine en Español. *Cuadernos Pagu*, 62. <https://doi.org/10.1590/18094449202100620012>
- Selva i Masoliver, M. y Solà i Arguimbau, A. (2023). Feminismos y cineastas en el documental español. En C. Torreiro y A. Alvarado (Eds.), *El documental en España. Historia, estética e identidad* (pp. 290-304). Cátedra.
- Tranche, R. (1996). El cortometraje durante el franquismo. En P. Medina, L. M. González y J. M. Velázquez (Eds.), *Historia del cortometraje español* (pp. 79-100). Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- Vonderau, P. y Hediger, V. (2009). *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*. Amsterdam University Press.
- Zecchi, B. (2014). *Desenfocadas: cineastas españolas y discursos de género*. Icaria Editorial.
- Zecchi, B. (2015). Margarita Aleixandre: una pionera bajo el signo de la excepcionalidad. En F. Zurián (Ed.), *Construyendo una mirada propia. Mujeres directoras en el cine español: de los orígenes al año 2000* (pp. 29-48). Síntesis.
- Zurián, F. (Ed.). (2015). *Construyendo una mirada propia. Mujeres directoras en el cine español: de los orígenes al año 2000*. Síntesis.

## Material de archivo y filmografía

### ANUARIOS

del Valle Fernández, R. (Ed.). (1962). *Anuario español de cinematografía [1955-1962]*. Sindicato Nacional del Espectáculo.

del Valle Fernández, R. (Ed.). (1969). *Anuario español de cinematografía [1963-1968]*. Sindicato Nacional del Espectáculo.

Uniespaña. (1969). *Cine español 1969*. Uniespaña.

Uniespaña. (1970). *Cine español 1970*. Uniespaña.

Uniespaña. (1971). *Cine español 1971*. Uniespaña.

Uniespaña. (1972). *Cine español 1972*. Uniespaña.

Uniespaña. (1974). *Cine español 1974*. Uniespaña.

### ARCHIVO

- Archivo General de la Administración:

AGA, 36/4267, Expediente de censura de *San Juan del Toro*.

AGA 36/4335, Expediente de censura de *Unos chicos, unas chicas*.

AGA 36/4364, Expediente de censura de *Catch*.

AGA, 36/4898, Expediente de rodaje de *San Juan del Toro*.

AGA 36/4937, Expediente de rodaje de *Maestros del duende*.

AGA 36/4945, Expediente de rodaje de *Unos chicos, unas chicas*.

AGA, 3, 49.09, 38111, Acta del Premio Nacional de Turismo para Películas de Corto Metraje, 19-11-65.

- Archivo personal de la Familia Werba.

- Otros

Festival dei Popoli (1966). *Festival dei Popoli* [Catálogo].

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (1962). *Nadia Werba* [Folleto de exposición, de un precedente del museo actual sin continuidad].

### FILMOGRAFÍA

Werba, Nadia (Directora) (1965). *San Juan del Toro*. Frontera Films Irún.

Werba, Nadia (Directora) (1966). *Maestros del duende*. Pro Artis Ibérica.

Werba, Nadia (Directora) (1966). *Unos chicos, unas chicas*. Zurbano Films.

Werba, Nadia (Directora) (1966). *Catch*. Films Montana.

#### HEMEROTECA

*ABC*, 28-6-74, p. 91.

*ABC*, 10-7-66, p. 105.

*Diario de Las Palmas*, 28-5-64, pp. 11 y 18.

*Diario de León*, 18-9-67, p. 7.

*El periódico de Catalunya*, 9-9-81, p. 26.

*Gaceta ilustrada*, nº 268, 25-11-61, p. 53.

*La tarde*, 13-9-67, p. 2.

*La Vanguardia*, 28-6-74, p. 59.

*La voz de Almería*, 14-1-64, p. 11.

*Motion Picture*, 28-6-60, p. 2.

*Primer plano*, nº 859, 31-3-57, p. 27.

*Soria, hogar y pueblo*, 19-11-65 p. 2.

*Soria, hogar y pueblo*, 29-4-66, p. 8.