

Dossier Festival de Málaga 2025

Ralf Junkerjürgen

Resumen: En la primera parte del dossier sobre el Festival de Málaga de 2025 se presenta una serie de críticas cinematográficas que buscan dar testimonio de una impresión inmediata y servir de base para un análisis más profundo. Las reflexiones y notas pretenden, sobre todo, entender la selección del festival como un escaparate de la sociedad española y de diversas sociedades sudamericanas, en las que se debaten temas y retos actuales.

Palabras clave: Festival de Málaga; cine español; *La buena letra*; 8; *Nunca fui a Disney*; *Molt lluny*; *Perros*; *Buenas noches*; *Furia*; *Violentas mariposas*; *Una quinta portuguesa*; *El cielo de los animales*; *Lo que queda de ti*; *Los Tortuga*; *Ruido*; *Cero culpa*; *A nadie le importas*; *Tierra de nadie*; *La huella del mal*; *Uno equis dos*; *Sorda*; Palmarés del Festival de Málaga 28a. edición de 2025

Abstract: The first part of the dossier on the 2025 Malaga Film Festival presents a series of film reviews that aim to convey an immediate impression and serve as a basis for more in-depth analysis. The reflections and notes seek above all to understand the festival's selection as a showcase for Spanish society and various South American societies, in which current issues and challenges are debated.

Key words: Malaga Festival; Spanish cinema; *La buena letra*; 8; *Nunca fui a Disney*; *Molt lluny*; *Perros*; *Buenas noches*; *Furia*; *Violentas mariposas*; *Una quinta portuguesa*; *El cielo de los animales*; *Lo que queda de ti*; *Los Tortuga*; *Ruido*; *Cero culpa*; *A nadie le importas*; *Tierra de nadie*; *La huella del mal*; *Uno equis dos*; *Sorda*; Palmarés del Festival de Málaga 28a. edición de 2025

Introducción

El éxito del Festival de Málaga se refleja, entre otras cosas, en el aumento progresivo del número de películas y secciones a lo largo del tiempo, con el fin de responder tanto a la diversidad de las producciones como a la del

público especializado. Quienes asisten al festival deben de decidir si quieren confeccionarse un ramo personalizado o centrarse en cuestiones más especializadas. El presente dossier se centra en la Selección Oficial presentada a concurso y en Zonazine, una sección dedicada a jóvenes cineastas, aunque me he permitido realizar cuatro incursiones en la Selección Oficial fuera de concurso. Pero ni siquiera así ha sido posible abarcar toda la oferta, ya que no se pueden ver más de tres películas al día y, por lo general, tampoco se puede estar todos los días en el festival.



Figura 1: Cartel del 28.ª edición del Festival de Málaga 2025 (© <https://festivaldemalaga.com/el-festival/ediciones-anteriores/28>).

Las siguientes críticas cinematográficas no se centran tanto en las tareas clásicas de la crítica de cine, como son la recomendación y la canonización, sino en entender la selección del festival de Málaga como un escaparate de la sociedad española y de diversas sociedades sudamericanas, en las

que se debaten temas y retos actuales. Porque, a pesar de toda la diversidad que ya se refleja en los vivos colores del logotipo del festival de este año (fig. 1), unas gafas de natación con cristales redondos de colores que se repiten en el trailer del festival, se perfilan ciertos temas, entre ellos la pérdida, la violencia y la diversidad. Aparte de esto, el 28.º Festival de Málaga pasará a la historia por ser la primera edición en la que presentaron sus películas más mujeres que hombres.

Para poder plasmar mis impresiones de la forma más inmediata posible, después de cada proyección me retiré a uno de los cafés de los alrededores del Cine Albéniz, lo que me resultó aún más fácil dado que marzo de 2025 será recordado en la historia meteorológica española como uno de los más lluviosos en muchos años. A pesar de estas circunstancias tan propicias para escribir, el visionado masivo de películas y la posterior redacción de las impresiones dan lugar, como es lógico, a errores de detalle, y la imagen que uno se forma en poco tiempo puede cambiar tras una reflexión más sosegada. No obstante, estos apuntes rápidos pueden tener un doble valor: dar testimonio de una impresión inmediata y servir de base para un análisis más profundo. Las siguientes reflexiones y notas no pretenden ir más allá.

Una segunda sección está formada por tres entrevistas, dos de las cuales giran en torno a la importancia misma del festival para el trabajo de los periodistas: la primera con el alemán Wolfgang Hamdorf, que lo visita regularmente, y la segunda con Juan Francisco Pérez Polo, creador de Blogdecineespanol, una de las plataformas informativas más visitadas sobre el cine español. Cierra el dossier una entrevista con la directora colombiana Gala del Sol que, con su película *Llueve sobre Babel*, escenifica un viaje dantesco a través de una noche, creando una estética entre el surrealismo y el realismo mágico que ella misma califica de “punk tropical” y que para mí ha sido un descubrimiento especial en el festival.

Miradas a la historia española: *La buena letra* y 8

Comencemos con dos aproximaciones a la historia española del siglo XX, *La buena letra*, de Celia Rico (Sección oficial a concurso, 110 min, 2025, fig. 2) y 8 (Sección oficial fuera de concurso, 126 min, 2025), de Julio Medem.

Rico ha adaptado en su película la novela corta homónima de Rafael Chirbes, publicada en 1992, que ha tenido numerosas ediciones y es uno de los textos más populares del narrador fallecido en 2015, aunque no sea aún un “clásico” en sentido estricto que exija una fiel adaptación a la obra original. Un análisis de las diferencias entre la obra original y la película deja claro lo que Rico pretendía con su adaptación.



Figura 2: Cartel de *La buena letra* (© <https://carteles cine.wordpress.com/2025/04/29/la-buena-letra/>, consultado 25.07.2025).

La novela consiste en el monólogo de un personaje llamado Ana que, probablemente en la década de los 90, le cuenta a su hijo Manuel, en breves episodios, su vida familiar marcada por el dolor y el sufrimiento tras la Guerra Civil. Debido a que Tomás, su marido, y su cuñado Antonio lucharon en el bando de los “rojos”, ambos tienen al principio graves dificultades económicas y profesionales. Todo gira en torno a las relaciones familiares que Chirbes desarrolla a través de doce personajes. La pobreza, la desesperanza, la depresión, la muerte, el suicidio y la escasa formación marcan una existencia en la que apenas se comunica nada sobre las penurias y cada uno soporta su destino en soledad. Esta falta de comunicación la acaba rompiendo Ana que al final de su vida le dice a su hijo: “que tenía que contar esta historia, o que tenía que contártela yo a través de ti”¹, con lo que Chirbes explica la sorprendente ruptura del silencio de su narradora. Si en la primera versión de 1992 Chirbes terminaba el texto con un reencuentro de Ana con su cuñada Isabel, en 2000 elimina esta “circularidad consoladora” (10) y deja que la vida de los personajes se extinga en una luz de desolación y sin perspectivas.

Con el título *La buena letra*, el novelista aborda el tema de la educación, y en la familia son Antonio e Isabel quienes aportan riqueza a la vida gracias a sus habilidades artísticas y lingüísticas. Antonio dibuja bien y tiene mucha imaginación, mientras que Isabel ha trabajado en el hogar de una familia acomodada, habla algo de inglés y, sobre todo, tiene una letra bonita, algo de lo que carece Ana, que no tiene práctica. Cuando ésta se da cuenta de que no es capaz de escribir como Isabel, “bes y eles como velas de barco empujadas por el viento” (105), Chirbes insinúa con su metáfora del barco y el viento que la escritura, como base de la educación, es un importante motor del desarrollo personal. Porque solo Antonio e Isabel lograrán ascender socialmente, olvidando en gran medida el origen de sus familias y dejándolas de lado. Ana solo recurre a la pluma una vez en su vida para crear mundos fantásticos: cuando, por encargo de su marido, escribe una carta falsa de Antonio desde Buenos Aires para tranquilizar a su madre, que teme por su destino. Ana llega así a una conclusión ambivalente cuando considera la bella caligrafía como “disfraz de las mentiras” (133). Al fin y al cabo, su hijo Manuel podrá estudiar y salir de la miseria.

¹ Rafael Chirbes. *La buena letra*. Barcelona: Anagrama, 2023, 117.

Es precisamente esta frase, “La buena letra es el disfraz de las mentiras”, la que Celia Rico pone como lema de la película, asumiendo así el papel ambivalente que desempeña la educación como forma de autorrealización y de engaño. Rico reduce el número de personajes a seis, omite a los abuelos, pero, sobre todo, deja fuera al hijo, Manuel, al que iba dirigido el monólogo de Ana. Esta intervención en la constelación de personajes supone una feminización del reparto y hace que los destinos de las mujeres destaquen más que en la novela. Esto es especialmente cierto en el caso del personaje de Ana (Loreto Mauleón) que se convierte en el eje central de toda la puesta en escena y cuya vida transcurre en gran medida en interiores y, por tanto, en el espacio de la casa destinado a las mujeres por el patriarcado. Una y otra vez se muestran las tareas femeninas: Ana cose, lava, cocina, prepara café, todo ello en silencio, y con una monotonía deliberadamente escenificada. Rico pone especial énfasis en la dramaturgia de la luz: los interiores se encuentran siempre en penumbra y sugieren una existencia sin “luz” en todos los significados de la palabra. Solo al final de la película, Ana se sentará en una silla al sol del patio, filmada desde el interior de la casa a través de una puerta. Así, por fin abandona el interior y busca por sí misma un lugar al sol, que simboliza al mismo tiempo la esperanza, la alegría de vivir, el desarrollo, etc., un giro positivo que no aparece en la novela y al que Chirbes, como se ha visto, se oponía expresamente en su prólogo de 2000.

En consecuencia, también se reevalúa el personaje de Isabel (Ana Rujas). Si en la novela era sobre todo egoísta, falsa y ambiciosa, en la película se la dibuja de forma menos negativa, incluso adquiere rasgos feministas cuando actúa con determinación y exige a los hombres que la dejen ir al campo de fútbol. Mucho antes que Ana, Isabel es quien se sienta con confianza al sol y se convierte así en un modelo a seguir para ella.

Rico divide la película en capítulos con títulos propios, un recurso decididamente literario, aunque la novela no lo hace de ese modo. En los capítulos de la película se pone el foco en la relación de Ana con otros personajes, solo el último gira exclusivamente en torno a ella. Rico toma numerosos episodios de la novela, como la carta falsa de Buenos Aires, el regreso de Antonio y la atracción subliminal entre él y Ana, la muerte de Tomás y muchos más. En cuanto al lenguaje, a diferencia de la novela,

Rico apuesta por la coexistencia del valenciano y del castellano, lo que aporta un mayor efecto realista.

Esto no debe malinterpretarse: la breve comparación realizada entre la novela y la película no pretende ser una valoración personal, sino solo ayudar a ilustrar la adaptación que Rico hace del material. En resumen: aunque Rico sigue bastante fielmente el contenido de la novela, destaca el aspecto del destino de las mujeres y narra los oscuros años de posguerra que conducirán a una liberalización gradual y, con ello, a una mayor libertad para las mujeres. Si en el libro la referencia del título *La buena letra* ya era ambigua y más bien subliminal, en la película esta referencia se difumina aún más y parece poco adecuada. Pero eso no importa: el resultado es una película que merece la pena ver, dirigida con gran seguridad y muy sensible, que mantiene un buen equilibrio entre la representación realista del destino de las mujeres en los años de posguerra y la tentación de actualizarlo en exceso con perfiles anacrónicos de mujeres hasta difuminarlo históricamente (como se ha visto a menudo en las series populares de los últimos años, entre ellas *Las chicas del cable*). Celia Rico es más concienzuda. Su Ana es una mujer callada, obediente, trabajadora y tolerante, que durante mucho tiempo no se atreve a hacer nada por sí misma ni a reclamar su derecho a pequeños momentos de felicidad. Como muchas mujeres durante la dictadura.

A diferencia de la época delimitada de Rico, Julio Medem opta en su nueva película 8 (fig. 3) por la crónica para capturar la historia española desde la Segunda República hasta la actualidad. La película es un pequeño acontecimiento, ya que la temprana obra de Medem goza de un verdadero estatus de culto, aunque su carrera ha sufrido rupturas. Sus últimos trabajos, *Ma ma* y *El árbol de la sangre* no pudieron continuar el éxito de sus primeras películas. La gran sala del cine Albéniz de Málaga estaba llena y las expectativas eran altas, también entre el equipo de la película, que ya había subido al escenario, con Medem en el centro, alto y delgado, con el rostro enrojecido y el pelo peinado hacia atrás como un guitarrista *rockabilly*. Junto a él, los protagonistas Javier Rey, Tamar Novas y Ana Rujas, una auténtica belleza, curiosamente más guapa en persona que vista a través de una cámara que la hace más característica. Se notaba el nerviosismo de los artistas, sobre todo el de Medem, que parecía sensible

y vulnerable. De hecho, había mucho en juego, ya que cada película es para él un nuevo comienzo, una búsqueda, una lucha por superar los fracasos del pasado. Se sentía como una mujer antes de dar a luz, dijo, y pedía indulgencia, ya que no se trataba de un proyecto historiográfico, sino que había que conceder libertad a la película, lo que demuestra que, sobre todo, temía que la película pudiera ser juzgada con demasiada dureza en función de los hechos históricos.



Figura 3: Cartel de la película 8 (© <https://produccionaudiovisual.com/produccion-cine/asi-es-el-poster-oficial-de-8-la-nueva-pelicula-dirigida-por-julio-medem/>, consultado 25.07.2025).

Que se arriesgó mucho con 8 queda claro desde los primeros minutos. Al principio aparecen los famosos versos de Antonio Machado sobre las dos Españas, extraídos del poema *Españolito*, una de las cuales te huela el

corazón, y que declaran el tan cacareado cainismo del país como tema principal de la película. En ocho capítulos se narran ocho momentos neurálgicos de la historia española desde 1931, entrelazados con la historia de amor de los dos protagonistas. La selección es significativa e imprescindible para hacer justicia a la película:

1) 14 de abril de 1931: el día en que la Segunda República sustituye a la monarquía, nacen dos niños en Soto de Arriba y Soto de Abajo. Cuando la mujer del conservador Octavio (Javier Rey) entra de repente en parto, da a luz a un niño y se desmaya, él sale corriendo en busca del médico que se encuentra en el otro pueblo, donde ha asistido al parto de la mujer del maestro republicano del pueblo (Tamar Novas), que parece estar estable. Por eso, el médico la abandona y se apresura a acudir al otro caso. Pero las cosas salen mal: la mujer del maestro muere, su hija Adela nace por cesárea, mientras que la otra madre sobrevive.

2) 3 de marzo de 1939: las tropas de Franco avanzan, Octavio, que está del lado de Franco, ama los peces y se va a pescar con su mujer y su hijo Octavio, que ahora tiene ocho años. En el río son sorprendidos por un grupo de republicanos, que se llevan al padre y lo fusilan. A continuación, llegan los nacionalistas y el maestro del pueblo se esconde con su hija Adela en el aula, donde finalmente es capturado. Por consideración hacia su hija, no lo matan, pero le disparan en el brazo derecho, que debe ser amputado a medias.

3) 1 de mayo de 1952: en el cuartel y en la cárcel, los destinos de los dos niños vuelven a cruzarse. Adela (Ana Rujas) intenta defender a su padre, pero Franco ha firmado personalmente una serie de sentencias de muerte para humillar a los trabajadores en su día festivo. Cuatro prisioneros son fusilados, entre ellos, el maestro. Uno de los fusiladores es Octavio (Javier Rey), ahora un joven de 21 años, que por casualidad consigue el rifle de su padre, que el maestro le había quitado en el río. A continuación, decide que no quiere seguir en el ejército, que nunca más volverá a empuñar un arma y que se irá a Madrid con su prometida y su madre para empezar una nueva vida.

4) 22 de septiembre de 1964: en consonancia con la técnica cinematográfica de la época, el formato de la imagen cambia a panorámico. Adela está casada con Mauricio (Álvaro Morte), un bondadoso franquista, y tienen un hijo que no es suyo, ya que él es estéril. Como es costumbre, los

domingos van a misa. Mauricio le exige a Adela que lleve un vestido negro, pero ella huye de la iglesia y se marcha en coche, ya que su marido le había permitido sacarse el carné de conducir. En la radio suena la versión española de *Be My Baby* (The Ronettes): “tan solo al verte me enamoré... tú serás mi baby (Les Surfs)”, que anuncia que los dos niños nacidos el mismo día volverán a verse. Ella se encuentra con Octavio en un bar, hablan y él le cuenta su sueño de hacer que el Manzanares vuelva a fluir para que los peces puedan vivir en él. Ella lo llama irónicamente “el hombre fluvial” y luego lo seduce en el coche. Sin que él lo sepa, ella queda embarazada y tiene un hijo.

5) 3 de junio de 1977: poco antes de las primeras elecciones generales, en casa de Mauricio se produce una fuerte discusión sobre el tema del divorcio: él está en contra y ella a favor. Cuando él la acusa de leer demasiado, ella hace las maletas y se marcha con su hijo pequeño, dejando atrás al mayor porque es hijo de un “cabrón”. Se suben a un taxi. ¿Y quién está al volante? Octavio, por supuesto. Se reconocen y quedan en un hotel para esa misma noche. Octavio quiere dejar a su mujer, con la que tiene tres hijos, porque es muy amargada y agresiva. Pero entonces muere su madre, no puede marcharse y vuelve a perder el contacto con Adela.

6) 10 de mayo de 1992: durante un partido de fútbol entre el Madrid y el Barcelona, los aficionados se enfrentan. Uno de los dos hijos de Octavio mata accidentalmente a su medio hermano y resulta herido, por lo que Octavio y Adela se reencuentran en el hospital.

7) 25 de marzo de 2008: Ana Rujas supera la muerte de su hijo en una novela titulada *El padre de Caín* y la presenta en una lectura a la que también acude Octavio, quien añade algunos comentarios al texto y opina que esta novela ha reconciliado a muchos españoles. Le permite acompañarla a casa y, en secreto, también lleva a sus hijos. Su hijo ha salido de la cárcel y el asesino se arrodilla ante Ana y le pide perdón. Ella se lo concede y a partir de ahora vivirá con Octavio.

8) 14 de abril de 2021: Octavio y Adela celebran su 90 cumpleaños, sus descendientes son numerosos y tienen parejas internacionales, por lo que la gran mesa de cumpleaños parece una metáfora de la España actual, caracterizada, entre otras cosas, por la inmigración. Sin embargo, allí siguen sentadas las “dos Españas” enfrentadas, que pronto discuten y se gritan.

Los dos ancianos abandonan la celebración. Adela padece un tumor cerebral y deciden suicidarse juntos, en su cumpleaños, con una sobredosis de pastillas. En el último plano, juntan sus cabezas y mueren en armonía, la cámara gira hasta una posición cenital y muestra cómo los contornos de sus cabezas forman el número 8, que ahora se reconoce como el símbolo de dos Españas inseparables que forman una unidad realmente amorosa.

Como ya se ha mencionado brevemente, los capítulos individuales se adaptan formalmente a la estética mediática de la época, pero los colores y los formatos son, a pesar de ello o precisamente por ello, muy artificiales. Lo mismo ocurre con los numerosos planos secuencia, el montaje y los numerosos viajes en coche con sus movimientos de cámara alrededor de los personajes. Medem recorre la historia a toda velocidad y se distancia estéticamente de cualquier enfoque documental o realista. Aunque su narración se basa en datos históricos, parece más bien una variante del bíblico Caín y Abel como modelo de la historia española. Medem quiere hacer comprensible la historia desde el punto de vista emocional y mostrar cómo las dos Españas están relacionadas y se necesitan, que se aman, incluso cuando el fratricidio simbólico de la Guerra Civil en el capítulo 6 se convierte en real.

El público estaba visiblemente emocionado, se escuchó un fuerte y prolongado aplauso, gritos de entusiasmo resonaron por toda la sala, Medem estaba igualmente conmovido y aliviado de que el primer contacto con el público hubiera funcionado. Un joven estudiante se interesó por las características estéticas formales y preguntó por los motivos de los planos secuencia y los fundidos. Medem respondió que no le gustaba hablar de ello, que se explicaba por sí mismo, “la película me lo estaba pidiendo”, fue la evasiva respuesta de un artista que no quería entrar en detalles. Tampoco quiso decir nada sobre los “blancos taconeados”, es decir, los fundidos en blanco entre los capítulos, que están ritmizados auditivamente con sonidos de pasos de flamenco, que al mismo tiempo pueden ser golpes de tambor, disparos, baile, tensión.

Cada uno debe interpretarlo por sí mismo, porque cada uno “metaboliza la película de otra manera”, añade él, que en su día comenzó a estudiar medicina, con una metáfora corporal. Luego, otro preguntó por las referencias cinematográficas, si son *Rojo y negro* y *Tierra de todos*, quiere saber el experto entrevistador. Aquí también Medem se mantiene evasivo:

“escribiendo no quiero saber adónde voy”, explica. Escribir como aventura, como un viaje a lo desconocido. La siguiente pregunta viene de una mujer que llora y solo quiere “agradecer el cine que haces”. Siguen los comentarios de los productores, que dicen que Julio es un genio y que la película tiene un “misterio poético”. Pero, tras estas declaraciones tan contundentes tenemos que salir. La siguiente película está a punto de empezar. Que 8 acabe ganando el premio del público confirma la impresión que ha causado el estreno.

Coming-of-age y el descubrimiento de uno mismo: *Nunca fui a Disney* y *Molt lluny*

Si cada película es, como dijo Medem, una aventura y un viaje de descubrimiento, no es de extrañar que los descubrimientos sean uno de los temas más populares del cine. Sin embargo, en el cine de autor personal no se trata tanto de países lejanos, sino más bien de viajes al interior de una personalidad. En Málaga también hubo una serie de películas que seguían esta estructura íntima de iniciación.



Figura 4: Cartel de la película *Nunca fui a Disney* (© <https://festivaldemalaga.com/edicion/ver-pelicula/?id=3242>, consultado 25.07.2025).

Con *Nunca fui a Disney* (Sección oficial a concurso, 72 min, 2024, fig. 4), la argentina Matilde Tute Vissani presenta su primer largometraje en el que cuenta la historia de Lucía (Lucía Martínez Lag), una niña de doce años que, durante unas vacaciones de verano en la costa, pasa de la infancia a la adolescencia. La película se rodó en la costa argentina, cerca de San Bernardo y La Lucila. Si en la primera escena todavía lava la muñeca

Barbie con su hermana menor, Amanda, a quien no quiere prestársela, la última escena muestra cómo finalmente le regala la muñeca a su hermana. Entre medias, se escenifican episodios en los que Lucía se convierte en adolescente, sobre todo cómo se despierta su interés por el sexo opuesto, concretamente por Juancho, un vecino que también pasa allí el verano con sus hermanos Rodolfo y Gala.

Juancho, bastante mayor que Lucía, tiene el pelo rizado y es todo menos un macho, sino un adolescente sensible, lo que se refleja en uno de los momentos más poéticos de la película, cuando, sentado al borde de la carretera, acaricia un sapo gordo que se ha sentado en el bordillo. Lucía se enamora de él, mirándolo en el sentido más estricto de la palabra, porque la película se centra, sobre todo, en sus miradas inquisitivas y curiosas. El público sabe inmediatamente que las posibilidades son escasas, pero aquí no se trata de la realización, sino de los procesos por los que pasa Lucía: descubre su cuerpo cuando se rocía con una manguera en el jardín, cuando juega con su hermana bajo la lluvia torrencial, y descubre el cuerpo de los chicos cuando, escondida detrás de una duna con Gala, observa a un joven bañándose desnudo, una escena que muestra que la mirada femenina es tan cosificadora como la masculina, ya que no vemos la cara del chico, pero sí su espalda y su trasero. Lucía también descubre las fantasías insatisfechas de su madre, que está a punto de participar en un trío con una pareja amiga, y finalmente tiene su primera regla que su madre espera casi con más ansia que ella misma. Y con su amiga de verano, Gala, practica los besos, pero luego observa con decepción que Juancho ha elegido a otra para hacerlo.

Lo que aquí suena a un mundo completamente sexualizado, sin embargo, sigue siendo visualmente sutil y discreto. Vissani y su equipo siempre evitan cualquier tipo de dramatismo: Lucía desaparece con Juancho mientras juegan al escondite en un hotel abandonado, pero no hay ningún acercamiento físico; la golpean jugando al fútbol, pero no se rompe la pierna; la madre coquetea con una pareja, que luego se despide sin más, y Lucía se marcha una noche, pero la encuentran y la traen de vuelta sin más consecuencias. Cuando estalla una tormenta, queda simbólicamente claro que algo está pasando: Lucía ha tenido su primera regla. A diferencia

de lo habitual, el descubrimiento de la sexualidad no conduce a la separación de la madre, sino que refuerza el vínculo en una feminidad compartida.

Así, todo se resuelve en imágenes armoniosas, concentradas en la madre sentada en el coche con sus dos hijas, abrazándolas, abrigándolas y besándolas en la frente y en el pelo, un universo femenino de cercanía y comunión. La película se acerca a menudo a los clichés femeninos, sobre todo en la escena de la queimada, que se presenta como un ritual femenino de fuego con referencias a brujas y magas, y que ayuda a quemar simbólicamente el mal.

¿Y los hombres, y los padres? Brillan por su ausencia. La propia Lucía asume episódicamente un papel masculino cuando se pinta un bigote y cuida de su hermana cuando ésta se cae y se lesiona la rodilla. También en este ámbito temático, los objetos de la película se convierten rápidamente en símbolos: el teléfono está roto, Lucía lo arreglará, pero nunca podrá comunicarse con su padre Horacio a quien ambas hijas añoran.

Si aplicamos la prueba de Bechdel a los personajes masculinos, no hay nadie fuera del interés romántico-sexual de los personajes femeninos. Juancho es guapo y simpático, pero más allá de eso no tiene ninguna característica que lo individualice. Esto es tranquilizador: si el mundo femenino funciona igual que el masculino, tan criticado desde hace décadas, entonces ambos se neutralizan y se ahorran los debates.

Pero la ausencia de hombres quizá refleja la realidad de los años noventa, en los que crecieron la directora y el equipo y a los que se refiere la película. ¿Es realmente necesario excluir tanto a los hombres de este mundo? *Verano 1993*, una referencia importante de la película², concede mucho más espacio a un hombre (David Verdaguer) como padre y tío, como figura educativa y orientadora. Es una pena que Lucía no haya tenido esa oportunidad.

El título también hace referencia a la década de 1990, con Disney como emblema de la cultura pop estadounidense, pero parece extrañamente desconectado de la película, ya que el nombre Disney solo se menciona una vez en la televisión, en segundo plano. Quizás una referencia más

² Matilde Tute Vissani. "En la infancia pasan otras cosas que no son un cuento de princesas con final feliz". En: *dFestival. Diario oficial 28 edición*, 16 de marzo de 2025, 10.

clara habría sido la muñeca Barbie, pero aquí Vissani vuelve a referirse a la realidad argentina de los años noventa, cuando la cultura pop estadounidense ganó gran influencia y normalizó las experiencias infantiles, relacionándolas con ciertos tópicos idealizados. Vissani y su equipo, por el contrario, se centran en la infancia femenina más allá de Disney, de cuyo universo el título se distancia claramente.

Algunas de las escenas fueron desarrolladas por el equipo principal, formado por cinco mujeres, a partir de fotografías a las que se añadieron pequeños textos, una técnica creativa que se refleja en la estructura episódica. La sucesión de experiencias individuales –juegos, fútbol, escondite, etc.– tiene algo de ligero y de desenfadado, pero a costa del desarrollo dramático. Sin duda, este no era el objetivo principal del equipo, pero como espectador a veces se echa en falta. Las cineastas también lo han percibido al decidir no contar la historia en más de 72 minutos. Este tipo de narración se nutre sobre todo de momentos poéticos y hay algunos dignos de mención, además del sapo al borde de la carretera ya mencionado; por ejemplo, la agilidad de los jóvenes cuando los cuatro se dirigen sobre dos ruedas hacia la ciudad, o el hotel abandonado como lugar misterioso. “¿Quieres ver el segundo piso?”, le pregunta Juancho a Lucía. “No”, responde ella, dejando abierto lo que habría encontrado allí y permitiendo al espectador imaginarlo en su fantasía.

El equipo independiente ha logrado un debut notable, la película ha tardado seis años en ver la luz, ya se ha proyectado en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI) y ahora ha llegado a Málaga. Todo se sustenta en las miradas y en la interpretación de Lucía Martínez Lag, que ahora tiene dieciocho años, presente en todas las escenas. Quizás ahí radique el mayor logro: que una ópera prima haya conseguido rodar un largometraje con una adolescente que realmente lleva el peso de la trama y que no deja que se noten demasiado las debilidades de un guion algo repetitivo y los clichés femeninos. Además, hay otros detalles encantadores, como la sutil representación de la ligera discapacidad de la vecina, Gala, que apenas se nota porque nunca se enfoca, un ejemplo de inclusión real, sin moralismos, sin voyerismo, sin autocomplacencia, sin exhibicionismo.

“Un viaje de deconstrucción de un ideal heredado”³.

Después de haber estado en Málaga con su cortometraje *Inefable*, Gerard Oms presenta ahora su primer largometraje, *Molt lluny / Muy lejos* (Sección oficial a concurso, 95 min, 2025, fig. 5). En él nos transporta a la crisis económica española de 2008 y nos muestra a un grupo de aficionados del Real Club Deportivo Espanyol de Barcelona de camino al estadio de Utrecht, donde cantan consignas, gritan, levantan los puños al aire, se enfadan y se unen, una explosión de testosterona, un ambiente tenso en el que se teme que la olla pueda estallar en cualquier momento. Tan compacto y cargado como una bomba es Sergio (Mario Casas), un hombre fornido y musculoso que resulta ser una bomba de relojería y finalmente explota, pero de una manera diferente a lo que parece en un principio.

Hasta ese momento, la película narra, con una estética de realismo social, una historia de inmigración que se desarrolla de forma lógica, pero que al mismo tiempo nos lleva por un camino equivocado. Comienza cuando Sergio, de forma sorprendente e incomprensible para el espectador, tira su cartera a un contenedor de basura en el aeropuerto para no poder volver y empezar una nueva vida en Holanda. A continuación, siguen las duras etapas de la búsqueda de trabajo y de vivienda, la pérdida del trabajo y la búsqueda de otro, y la asistencia a cursos de idiomas. A Sergio no le resulta nada fácil, pero de alguna manera lo consigue todo, trabajando como mozo de mudanzas, lavando platos (la alusión al famoso dicho “de lavaplatos a millonario” es evidente, aunque en última instancia sea engañosa, ya que Sergio apenas sale del entorno de los inmigrantes). En el trabajo se une a un marroquí, en el curso de idiomas conoce a otro catalán, el malhumorado Manel (David Verdaguer), y su casera es una holandesa de origen africano. Para todos ellos, Holanda es liberal solo en un sentido: se puede fumar hachís, tener las relaciones sexuales que se quiera, pero siempre se seguirá siendo inmigrante; incluso a la holandesa negra, según ella misma dice, le preguntan dos veces al día de dónde es y solo la respetan apenas porque habla perfectamente holandés.

³ Gerard Oms. “Esta historia es un viaje hacia la ternura de alguien que estaba equivocado”. En: *dFestival. Diario oficial 28 edición*, 16 de marzo de 2025, 12.



Figura 5: Cartel de la película Molt lluny (© <https://espaitexas.cat/es/pelicula/molt-lluny/>, consultado 25.07.2025).

El idioma y el multilingüismo desempeñan un papel inusualmente importante en la película dado que se pueden escuchar cinco idiomas: español, inglés, holandés, marroquí y catalán. Aunque esto forma parte del concepto realista de la representación de la migración, las numerosas escenas de las clases de idiomas muestran que se trata de algo más. Manel comenta una vez con sarcasmo que no hace falta aprender holandés (que, en su opinión, es feo), porque todos los holandeses hablan inglés, una opinión muy extendida, pero que se queda corta, como ya ha dejado claro la casera. Así que Sergio, al menos, se esfuerza por aprender un poco de holandés, porque solo así, parece decir la película, puede tener éxito la migración. Sin embargo, sigue hablando principalmente español y catalán, lo que demuestra el gran reto que siguen suponiendo las lenguas extranjeras para la sociedad europea.

Si los estudiantes de clase media de *L'Auberge espagnole* (Cédric Klapisch, 2002) aprendieron el idioma o los idiomas con bastante facilidad, y la protagonista de *Julia ist* (Elena Martín, 2017), de clase más acomodada, ya tiene buenos conocimientos de alemán para estudiar en Berlín, no ocurre lo mismo con los jóvenes con un nivel educativo más bajo. En consecuencia, hay un pequeño homenaje al multilingüismo y al Instituto Cervantes de Utrecht con una escena en la que no se habla castellano, sino catalán, y Nausicaa Bonnín recita un poema en una aparición especial.

Holanda no está muy lejos de España, pero la película se titula *Muy lejos*, lo que parece hacer referencia a una distancia emocional que puede ser importante incluso dentro de la Unión Europea y demuestra que la migración interna también hay que “aprenderla”. Porque hay diferencias culturales y desconocimiento en ambos lados: Manel no es precisamente sensible cuando califica al holandés de idioma feo, se burla de su novia holandesa por su corpulencia o explota económicamente a inmigrantes en peor situación que él. En consecuencia, no se quedará en Holanda, sino que fracasará y volverá.

Sergio, por el contrario, se queda, porque a lo largo de la película resulta cada vez más patente que su migración no se debe a la crisis económica, sino a su homosexualidad reprimida. El tiempo que Sergio tarda en darse cuenta de ello es el mismo que necesita la película para hacerlo visible. Finalmente, como si fuera una prueba, vuelve a acostarse con una conocida holandesa, pero no puede desempeñar un papel activo, se queda abajo y se deja llevar. Solo después sigue a su compañero de piso gay a un bar homosexual y sale del armario, y en ese momento la película abandona por un instante su estética realista y deja que los hombres bailen bajo los flashes del estroboscopio, mientras la música lo cubre todo y las palabras se vuelven superfluas. Sergio finalmente baila libremente y, tras toda la energía reprimida, esta liberación se transmite también al espectador, de modo que su salida del armario destaca en todos los sentidos en la película y es, probablemente, la escena más impactante, hacia la que había ido avanzando la narración durante mucho tiempo. Pronto llega el hermano de Sergio a Utrecht para regalarle una cartera y reconocer así su homosexualidad. Con ello, ya es oficial en la familia y el proceso ha concluido.

Mario Casas ya no es aquí el guapo rompecorazones de *Tres metros sobre el cielo*, que representaba una mezcla española de *The Wild One*, de

Marlon Brando, y Maverick, de Tom Cruise, sino un toro roto de mirada dulce que no sabe en qué dirección canalizar sus fuerzas. Aunque Casas ya había asumido un papel inusual en *La mula* (2013), como Sergio va aún más lejos y rompe de nuevo con su biografía interpretativa hasta la fecha. Es una hazaña notable que sepa equilibrar tan bien la tensión entre la energía y la inseguridad, entre la fuerza y la timidez. *Muy lejos* es una película que trasciende las fronteras españolas y, en un sentido más amplio, gira en torno a cuestiones europeas, por lo que también merece la pena verla fuera de España.

La violencia latente en todas partes: *Perros* y *Buenas noches*

En *Perros* (Sección Oficial a concurso, Gerardo Minutti, Uruguay, Argentina, 2025, fig. 6), los tres Saldana –el corpulento Jorge (Néstor Guzzini), su mujer Mirta (María Elena Pérez) y su hija Juana– viven en buena vecindad con los Pernas –Fernando (Marcelo Subiotto), su mujer (Noelia Campo) y sus dos hijos adolescentes, una hija y el hijo Martín, que es amigo de Juana–. Los Pernas son más acomodados, se van de vacaciones y les dejan a los Saldana la llave de su casa para que, si hace falta, apaguen la alarma. Además, les confían a Ficha, uno de sus dos perros.

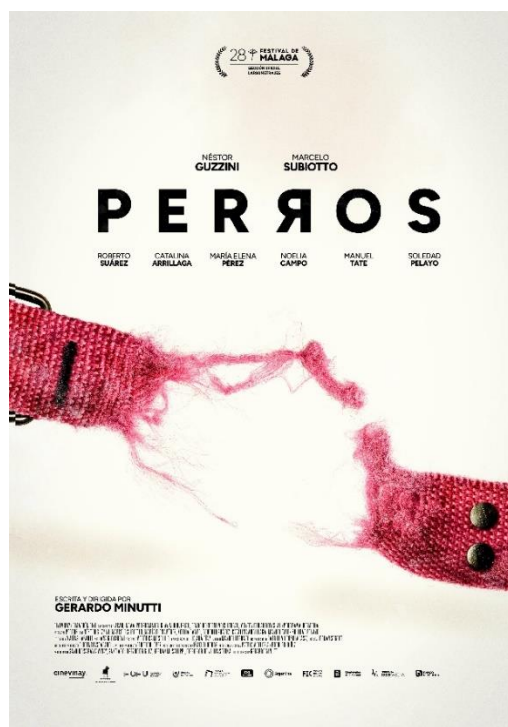


Figura 6: Cartel de la película *Perros* (© <https://www.imdb.com/es-es/title/tt33347851/>, consultado 25.07.2025).

Así de cotidiana comienza una historia que poco a poco se va descontrollando: cuando su hija Juana también se va de vacaciones, Jorge y Mirta

no pueden resistirse a echar un vistazo a la casa de los vecinos por la noche. Los cinco minutos que se dan se convierten en más: Jorge prueba el whisky Chivas Regal, abren cajones, prueban productos cosméticos, encuentran lubricante y, finalmente, en una de las habitaciones de los jóvenes, encuentran metanfetamina. Después de probarla, ya no hay límites. Mirta se da un baño de espuma en la casa vecina, una expresión de la apropiación más íntima, como cuando Lee Miller se fotografió en Múnich en la bañera de Hitler, y tienen sexo en la dura cama de los vecinos, dejando rastros de lubricante por todas partes. Pero eso no es todo. Una noche, otro amigo, Sergio, pasa por allí y convence a Jorge para que vaya a ver el fútbol con Fernando en su gran televisor...

En compensación, Jorge siega más tarde el césped con la cortadora de Sergio, aunque no está claro si lo hace para comprobar si ésta es mucho mejor que la que tiene él. Por la noche se olvida de meter al perro Ficha en casa, que desaparece. Lo buscan por todas partes, pero es en vano. Finalmente, Jorge lo encuentra muerto en circunstancias violentas. ¿AtroPELLado? ¿Herido mortalmente por unos jóvenes que jugaban con petardos? No importa. Ficha está muerto, Jorge lo cubre con su camiseta, se deshace del cadáver y ni siquiera se lo cuenta a Mirta. Siguen buscando desesperadamente y pronto se corre la voz, por lo que no les queda más remedio que informar al vecino Fernando.

Los Pernas regresan afligidos, sobre todo el hijo Martín que estaba muy unido a Ficha. Junto con Juana se lanza incansablemente hacia su búsqueda, pero, como el espectador sabe, es inútil. Los incidentes no empañan la relación entre los hijos, pero sí la de los padres, ya que los Pernas pronto descubren que los vecinos han estado en la casa. No es que hayan robado nada, pero todo está un poco cambiado, las cosas no están en su sitio, hay menos whisky en las botellas y hay lubricante pegado en los pomos y en los cajones.

Cuando Fernando le pregunta a Jorge, lo niega todo, lo que solo empeora las cosas. Cuando Sergio le cuenta a Fernando que Jorge lo invitó a jugar al fútbol a su casa, Fernando se convence de que él ha matado al perro. Por la noche, envenena a Bronson, el perro de los Saldana. A pesar de que este sobrevive, Jorge acude al trabajo de Fernando con una pistola. Sin embargo, no se produce ningún acto violento, solo amenazas y gestos. Así, una noche, Jorge dispara al aire para asustar a los vecinos. Al final,

llega un nuevo vecino a la calle, aparentemente más rico que los Perna, lo que despierta la curiosidad y la indiscreción de Fernando. Mientras tanto, Jorge y Mirta están en la cama soñando con reformar su casa. El final queda abierto...

El título *Perros* se refiere, por supuesto, solo superficialmente a los animales domésticos, pero describe, sobre todo, el comportamiento de todos los vecinos entre sí. Fernando es inicialmente la víctima, pero al final no se comporta mejor que los demás. Todos se mueven por motivos mezquinos, en primer lugar por la envidia, luego por el egoísmo, la desconfianza y la malicia, lo que no es precisamente una buena base para una vecindad armoniosa.

La película hay que entenderla como un estudio de la naturaleza humana y de la maldad, pero también se permite tomar prestados elementos del género del thriller, en forma de un arco dramático que va aumentando lentamente, y del cine de terror, sobre todo al principio, cuando el ritmo excesivamente lento y la banalidad de la trama hacen presagiar un final terrible, aunque no llega a producirse. Todos los personajes tienen algo repulsivo, lo que el director Minutti plasma fundamentalmente en el aspecto físico de los hombres. Jorge es repulsivamente gordo y no tiene ningún reparo en caminar con el torso desnudo, pero tampoco Fernando es ningún adonis, con su cabeza casi calva y su barriga, que también adorna al mecánico Sergio; un tipo retorcido que mantiene una relación incestuosa con su hermana, lo que lo caracteriza como perverso de un solo trazo.

El formato panorámico denota una narrativa épica y el barrio recuerda mucho a las calles acomodadas de Estados Unidos. Aunque aquí las casas son menos opulentas y las calles menos limpias, remiten a modelos como *Halloween*, en los que se desmorona la agradable seguridad de la clase media. De este modo, la película oscila hábilmente entre las características propias del género, las referencias al cine estadounidense y una historia original. Sobre todo porque, al final, no obedece a las expectativas del género, sino que se mantiene realista, sin llevar la situación a extremos crueles o satíricos, siguiendo el modelo del relato de Gerhard Zwerenz *Sich nicht alles gefallen lassen* (1962), en el que una pequeña disputa acaba convirtiéndose en una guerra nuclear. En un mundo de categorías de género, este tipo de equilibrio no es un riesgo menor, ya que a menudo

no se satisfacen ni las expectativas de la crítica ni las del público. *Perros* ha logrado ofrecer algo a ambos.

La violencia cotidiana y el coqueteo con los tópicos de los géneros determinan aún más *Buenas noches* (Zonazine, 91 min, 2024, fig. 7), del argentino Matías Szulanski. Laura (Rebeca Rossetto), de unos treinta años, llega a Buenos Aires desde Brasil, donde estudió, para visitar a su tía. Cuando la llama desde el taxi se entera de que su pariente se ha equivocado de fecha y no podrá abrirle la puerta hasta el día siguiente. Entonces, el taxista, de unos cincuenta años, entabla conversación con ella, se van a tomar algo y él intenta besarla, pero ella prefiere marcharse. Por desgracia, se olvida la mochila en el taxi y se queda sin teléfono y sin dinero.

Así comienza una noche que Laura tiene que sortear de alguna manera. Empieza de forma inofensiva, pero se va agravando cada vez más, como en una espiral. Habla con varias personas en un bar y dos hermanas jóvenes la llevan a una fiesta. En el taxi de camino, las dos urden una treta para engañar al taxista. Gritan tan fuerte que las echa finalmente del coche, llegando a su destino casi sin pagar. En la fiesta, un joven las lleva a su casa. En cuanto él entra al baño, le roban una cadena y un reloj y lo golpean con una botella, para luego descubrir que esconde un cadáver en el baño y, lo que es peor, que quería matarlas para vender los riñones. Pero ahora cambian las tornas: compran riñones de cerdo y entregan seis riñones a los traficantes de órganos. Laura hace la entrega, recibe el dinero y decide largarse y huir sin pensarlo dos veces, perseguida tanto por sus nuevas amigas como por los secuaces de la red de tráfico de órganos.

Por el momento, consigue escapar y se esconde en una discoteca, donde cuida de una joven que se encuentra mal. Cuando la lleva a casa, llega su padre, un hombre mayor repugnante que la acosa. Cuando llega la esposa de éste, se produce una discusión y Laura tiene que huir de nuevo. No puede registrarse en un hotel porque carece de documentación. Pero en un bar se encuentra con un viejo amigo de la universidad que la lleva a su casa y le calienta una pizza que tiene en la nevera. Por fin puede ducharse, y el espectador descubre un tatuaje de una calavera en su cuello. ¿Es solo una cuestión de gustos o una confirmación visual de que en Laura también se ocultan la violencia y la criminalidad?



Figura 7: Cartel de la película Buenas noches (© <https://www.imdb.com/es-es/title/tt34930474/>, consultado 25.07.2025).

Cuando el amigo se da cuenta de que lleva el collar de su hermana, queda claro que ella también fue víctima de la red de tráfico de órganos. Se dirigen al apartamento del joven, pero allí los esperan los gánsteres y los capturan. Ofrecen dinero a los criminales y se marchan con ellos en el coche. En un control policial se produce un tiroteo, casi todos mueren. Solo Laura vuelve a escapar.

Por fin termina la noche. Laura llega al apartamento de su tía y la espera allí. Cuando por la noche conoce al nuevo novio de su tía, éste trae consigo a sus dos hijas. Son las dos chicas que conoció la noche anterior... Definitivamente, no hay escapatoria.

Szulanski logra una combinación estéticamente convincente y sin fisuras en el guion del thriller con elementos de terror, creando una atmósfera propia que sigue los pasos de modelos como Jim Jarmusch o David Lynch.

Pero aún más sorprendente es que Rebeca Rossetto, que ha trabajado durante doce años en diferentes puestos técnicos en el cine, ya sea como electricista o iluminadora, pero nunca como actriz, aparece aquí en un papel protagonista y tiene que llevar todo el peso de la película. Szulanski explica que vio su potencial visual en su físico especial: Rossetto es bastante delgada, sus rasgos faciales son huesudos y marcados. ¿Volveremos a verla en la gran pantalla? Es difícil decirlo, pero lo que es seguro es que quien la haya visto en *Buenas noches* no la olvidará fácilmente. Su rostro marca la película más que la trama y demuestra una vez más lo acertado que estaba el ilustrado Georg Christoph Lichtenberg cuando dijo que el rostro humano es la superficie más entretenida de la Tierra⁴.

⁴ Cf. Georg Christoph Lichtenberg. *Aphorismen*. Stuttgart: Reclam, 1984, 108.

Violación, trauma, curación: *La furia* y *Violentas mariposas*

“Lidiar con el trauma”⁵

Después de haber estado ya en Málaga con su cortometraje *Jauría*, la joven directora Gemma Blasco regresa en 2025 con su largometraje debut *La furia* (Sección oficial a concurso, 107 min, 2024, fig. 8).



Figura 8: Cartel de la película *La Furia* (© <https://www.rtve.es/noticias/20250210/rteves-estrena-trailer-furia-debut-gema-blasco-sobre-violencia-sexual-verguenza/16439808.shtml>, consultado 25.07.2025).

La película comienza con una escena en el baño: Alexandra (Ángela Cervantes), de 28 años, está sentada en el retrete, aparentemente le ha bajado

⁵ Gemma Blasco. “Quiero mostrar un dolor desde un prisma que no suele verse con frecuencia en el cine”. En: *dFestival. Diario oficial* 28 edición, 19 de marzo de 2025, 10.

la regla de forma inesperada y cubre las manchas de sangre de sus bragas con papel higiénico. Este comienzo hiperrealista marca estéticamente el “tremendismo” físico que le espera al espectador. La directora confesará más tarde en la rueda de prensa que “me gusta la caña”. Y así continúa. Prosiguen imágenes muy rítmicas en una discoteca, una secuencia estroboscópica que muestra a jóvenes salvajes celebrando la Nochevieja, siempre con la enérgica Alexandra en primer plano con gestos propios de animales, por ejemplo, cuando lame la cara de otros. Tras una pelea en la pista de baile, se dirigen a la casa de su amiga Julia. Borracha y drogada, Alexandra camina por el pasillo. La cámara la sigue hasta que, de repente, alguien la agarra por el cuello y la tira al suelo en una habitación anexa. Es el agarre con el que se somete a los animales, y ahora sigue una escena de violación en el plano sonoro, ya que Blasco muestra una imagen en negro que el espectador debe llenar con sus propias ideas horribles. Se oyen gemidos, el ruido de las hebillas del cinturón, golpes, jadeos, durante menos de un minuto, pero interminable, hasta que de repente todo termina y el violador, cuyo rostro no hemos visto, abandona la habitación. Alexandra, que hacía un momento estaba llena de vida, yace en el suelo. Su vida ha cambiado de forma traumática en un instante. A partir de ahora, la película se centrará en cómo ella procesa esta experiencia para poder seguir viviendo.

La recuperación comienza desde lo más bajo, de forma muy física: primero se levanta, se quita las bragas y las tira por la ventana, un primer intento de rechazar lo vivido. En casa, el esperma del violador le corre por el muslo, vomita y se saca un tampón ensangrentado de la vagina en el inodoro. Así comienza el nuevo año.

Tras esta impactante exposición, Blasco amplía el estilo narrativo hiperrealista con secuencias simbólicas y escenas abstractas. Esto puede parecer una contradicción, pero funciona a la perfección en la puesta en escena y abre nuevos niveles de significado a la película. Este discurso simbólico comienza con el desollamiento de un jabalí que la familia de su madre y su tía ha cazado. Alexandra solo debe manejar el polipasto con el que se le levanta, pero tiene que vomitar. Ella ve algo más en el animal: más tarde queda claro que se puede interpretar como la encarnación del trauma y del agresor, y el desollamiento como una forma de superarlo. Pero Alexandra aún está muy lejos de llegar a ese punto.

La tía tiene otro lechón al que está criando y que, asustado, corre por el patio hasta que Alexandra lo recoge, una imagen que complementa a la del jabalí y que sigue siendo ambigua. Se puede interpretar que el vulnerable lechón, al igual que Alexandra, aún tiene que crecer durante el próximo año, ya que hasta ahora no ha podido hablar con nadie sobre la violencia. Incluso la rechaza cuando el ginecólogo le pregunta si ha tenido “sexo sin consentimiento” porque le ha descubierto una lesión en la vulva. “No”, es su respuesta, y luego se escabulle de la consulta cuando el médico se aleja un momento. A continuación, un corte brusco la muestra en una escena sexual con su novio Samir. Pero este intento de seguir como si no hubiera pasado nada fracasa.

La superación la inicia el arte, más concretamente el teatro, ya que Alexandra es actriz y se está preparando para una audición para la obra *Medea*. El personaje de Medea representa aquí la ira desenfadada por superar su propio dolor en un acto terrible y decidir su propio destino. Alexandra no consigue contar a su madre lo que le ocurrió, pero se lo confiesa a su hermano (Àlex Monner), que se enfurece cuando ella se niega a ir a la policía y le exige que no se lo cuente a nadie. En el cumpleaños de su amiga Julia, Alexandra cae borracha en la acera. Así termina la primera fase del proceso, aunque aún no se vislumbra el final.

La segunda fase comienza con una audición en el teatro, en la sala de espera, en cuya pared cuelgan carteles de tragedias antiguas de mujeres, Antígona y, por supuesto, Medea con la cara manchada de sangre. La audición se convierte en un primer acto constructivo de superación: durante el monólogo de Medea, Alexandra se mete en el papel como en un delirio, hasta el punto de que pronto es imposible distinguirla del personaje. Se quita la camiseta, se muestra con una desnudez casi existencial y lucha contra el prejuicio de que las mujeres tienen miedo y no saben luchar. La directora (Ana Torrent) reconoce su potencial y le da el papel, y luego, como en una terapia familiar, recrea el salón de la casa de sus padres e inicia una breve reflexión sobre otro padre ausente: el padre de Alexandra abandonó a la familia hace veinte años y se fue de Barcelona a Málaga con otra mujer. “¿No estás enfadada con él?”, le pregunta Alexandra a su madre. “¿Tengo que estar enfadada veinte años?”, es la respuesta pragmática que en esencia ya indica que no hay que seguir el camino de la violencia.

Pero, entonces, ¿cuál? El de la fijación figurativa, el juego curativo, en definitiva, el camino curativo del arte. Todo comienza cuando Alexandra se tatúa un desnudo femenino recostado en el costado del pecho, según un dibujo de su tía, una imagen ambigua porque la mujer se cubre el rostro con los brazos, ambigua como algunos desnudos de Ramón Casas, que pueden interpretarse como desnudos y víctimas de violaciones. Así, Alexandra recupera su poder de interpretación: se marca y se estigmatiza a sí misma, pero no por debilidad, sino por fuerza. El segundo paso, y el decisivo, son los ensayos y el trabajo en *Medea*. La escena de flamenco, con un taconeo violento y la intensa mirada de la bailarina a la cámara, también sirve como expresión de la autoconciencia femenina. Inmediatamente después, Alexandra reconoce a su torturador por su olor: era David, un amigo de la pandilla.

¿Y ahora qué? Aparece simbólicamente la violencia, ya que Alexandra aprende a disparar, lo cual es visualmente atractivo, pero simbólicamente demasiado obvio. A lo que dispara es a un jabalí, que ahora sí va a despedir y a arrancarle literalmente las entrañas, una escena en la que Blasco vuelve al hiperrealismo. La superación del trauma está a punto de producirse.

Lo llevará a cabo en otra fiesta a finales de año, esta vez persigue a David y lo agarra por detrás en el baño, lo empuja contra la pared con la mano en el cuello, lo desafía con la mirada, sostiene su mirada, lo tiene en sus manos. No, las mujeres no son miedosas. Pero su hermano clama venganza, golpea a David, lo mete en un coche y le prende fuego. ¿Un fuego liberador? Queda abierto lo que sucede.

Al final volvemos al escenario del teatro. Como Medea, Alexandra se come las entrañas de sus hijos y luego se va al camerino, donde se limpia la sangre de la cara con su propia saliva. Fin. El público del estreno estalla en un aplauso atronador.

Después de los créditos, Blasco dedica la película a su hermana “por no ir por el camino de la furia”. ¿Una revisión biográfica familiar? En una entrevista, Blasco confirma que a los dieciocho años sufrió violencia dentro de su familia. Pero seamos discretos y no especulemos más, aunque la directora lo mencione abiertamente.

Las preguntas de la rueda de prensa también demuestran que la película ha sido bien recibida. Un periodista pregunta a la actriz principal,

Ángela Cervantes, si espera ganar algún premio. Otro opina que esta película supone un antes y un después en su carrera. Este tipo de preguntas son incómodas y Cervantes reacciona de manera evasiva. En cualquier caso, Cervantes era la elección ideal para el papel, casi un alter ego de Blasco, ya que ambos se conocen desde el instituto y Cervantes acompañó a Blasco en su propio proceso de elaboración.

Sin duda, *La furia* es una sólida contribución al concurso, con posibilidades de ganar premios. La interpretación explosiva y enérgica de Cervantes impresiona y sostiene la película. El ritmo martilleante arrastra, las imágenes son fuertes y memorables, la banda sonora carga aún más las imágenes. Se nota que la directora, según sus propias declaraciones, a menudo desarrolla sus películas a partir del sonido.

Con tantos elogios, permítanme también una pequeña crítica: el personaje del hermano, alabado por muchos, quizá también por el actor Àlex Monner, me parece personalmente el punto más débil. Desde el punto de vista narrativo, entiendo que se utilice como contraste de Alexandra. Pero, ¿era realmente necesario? La trama funcionaría perfectamente sin él, ya que su deseo de venganza resulta anacrónico. Ya han pasado los tiempos en los que los hermanos defendían con sangre el honor de su hermana. El personaje resulta unidimensional y plano. Además, me cuesta aceptar el casting de Ana Torrent, que tiene un gran peso por sí misma como pocas actrices españolas y, debido a su estatus icónico con Erice, Saura y más tarde Amenábar, está indisolublemente ligada a hitos del cine español. Tal bagaje no encaja bien en el papel secundario que aquí interpreta. Y una última observación sobre el guion: a pesar de todo el entusiasmo y la alegría por la “caña”, Blasco tiene una tendencia intelectualista a la sobrecarga mediante discursos simbólicos. En este caso, por un lado, el complejo de los jabalíes y la caza y, por otro, el hecho de que Alexandra sea casualmente actriz e interprete a Medea. Quien tenga mala voluntad lo criticará por artificial. No quiero hacerlo, pero llama la atención que la estructura de la trama no respira la misma naturalidad y el ritmo apasionante de la puesta en escena.

Por eso termino con una escena especialmente lograda y casi icónica: Alexandra está sentada en el extremo derecho de una mesa muy larga en el escenario, a contraluz, se levanta, se sube a la mesa, se acerca a la gran lámpara que cuelga sobre ella y la empuja como una campana. En su

vértice izquierdo, la lámpara ilumina el lugar vacío que ocupa el agresor ausente, al que ahora se enfrentará la víctima. Mediante el montaje la representación simbólica da paso a una concreta: Alexandra está sentada con sus amigos en una mesa celebrando y golpeando la mesa con las manos, mientras la lámpara se mueve de un lado a otro e ilumina al autor del crimen, David, sentado frente a ella. ¡Raras veces el teatro y el cine han establecido una relación tan sinérgica!

Violentas mariposas (Zonazine, México, Adolfo Dávila, 101 min, 2024, fig. 9) también trata sobre la violencia y la violación, pero en un movimiento circular que muestra que la violencia no genera más que violencia.



Figura 9: Cartel de la película *Violentas mariposas* (© <https://www.imdb.com/es-es/tittle/tt33322518/>, consultado 25.07.2025).

En el prólogo, un hombre está atrapado en un atasco y escucha en la radio un reportaje sobre la corrupción generalizada en México a causa del narcotráfico que ha creado un patriarcado de “machos” –“que nos violan y nos matan”, dirá más tarde uno de los personajes principales. Poco después se acerca una motocicleta, el acompañante se inclina con una pistola y dispara en la cabeza al hombre que espera, que cae sobre el volante y el claxon, haciendo sonar una alarmante señal continua. El asesinado era, como descubrimos más tarde, el periodista Rubén Valdés, padre de Víctor, el protagonista.

Corte: este Víctor (Alejandro Porter) está sentado en un autobús unos meses más tarde, la rabia hierve en su interior y se vuelve tan fuerte como la música que escucha. No cree en la justicia, su forma de expresión es la poesía. “Tu eres tu propio héroe” es una frase de una canción, o también “Soy una bomba a punto de estallar”, un verso de uno de sus borradores. En casa escucha música al estilo de Lou Reed y en la pared de su habitación cuelga, entre otras cosas, una foto de Kafka. Lo hemos entendido: Víctor es un poeta furioso, un individualista, un solitario, un perfil que contrasta con las meditaciones budistas de su madre, Teresa, que se vuelve hacia dentro para llorar la muerte de su marido. Víctor se opone: “El mundo necesita más gente activa y crítica”, pero su madre le pide respeto por su forma de ser. La película seguirá el camino de Víctor, pero desde el principio se plantea la pregunta de si es el camino correcto.

Víctor estudia filosofía y asiste a una conferencia sobre el concepto hegeliano del espíritu, el “espíritu absoluto”, y su fe en el Estado, que él ya ha perdido por completo. Sin embargo, su amigo León lo invita a un grupo político que quiere salir a la calle para protestar contra la violencia contra los estudiantes, las mujeres, etc. Víctor no cree en ello, quiere responder a la violencia con violencia. Pero hasta ahora no ha hecho más que pintar en las paredes sus consignas de resistencia sobre “orugas sumidas” que se convertirían en “mariposas violentas”.

En una de estas acciones conoce al grupo punk *Revolt*, dos mujeres y un hombre, con Eva Gil (Diana Laura DI) como vocalista y guitarrista, con el pelo teñido de rojo brillante. Ella estudia Derecho. Mientras los demás son brutalmente golpeados por la policía durante la manifestación, Víctor va a un concierto y admira la energía punk y el espíritu rebelde de Eva

cuando grita “rise up an anarchy” al micrófono. Finalmente, pasan la noche juntos, una pareja aparentemente dispar, ella salvaje y punk, él a primera vista burgués, pero unidos por un espíritu anárquico, aunque Eva todavía cree en el poder de la ley y defiende en el tribunal a Luchi y a su hijo, que están amenazados y necesitan protección frente a su exmarido, para lo cual consigue una orden de alejamiento.

Así comienza una relación que combina la poesía y la música con la rebelión, hasta que la trama da un nuevo giro: durante una acción de pintadas frente al Banco Nacional, Eva y Víctor son sorprendidos por policías vestidos de civil, Víctor es brutalmente golpeado, Eva es secuestrada y violada a las afueras de la ciudad, pero consigue huir antes de que los tres hombres puedan dispararle. Una y otra vez se plantea la pregunta de si debe acudir a la policía, y una y otra vez la respuesta es que es la propia policía la que no conoce la ley y que los guardianes de la ley provienen de la mafia. Cualquier denuncia solo serviría para que supieran quién es y dónde vive, y que luego la harían desaparecer.

Al igual que en *La furia*, se sugieren dos formas de lidiar con la violación: Eva se ducha, se corta el pelo, grita, hace música punk... Víctor, por su parte, quiere venganza. Y así comienza la última parte de la película, ya que por casualidad descubren a los tres agresores en la comisaría. Eva no quiere saber nada, pero cuando se entera de que Luchi ha sido asesinada por su exmarido, se une a la opinión de Víctor de que no hay ley. Borracha en la barandilla de un edificio alto, lleva a cabo un ritual suicida caminando por el borde del precipicio y escuchando música psicodélica, cuya letra, “The reptile laid the egg”, es ambigua, pero insinúa que ese huevo de violencia está a punto de eclosionar.

“Los quiero ver arder”, desea Eva, y luego acechan a los policías y los queman con cócteles molotov en su coche, una imagen muy similar al final de *Furia*, pero con una puesta en escena completamente diferente. Porque el último plano está tomado de las películas de superhéroes: ante las llamas ardientes, Eva y Víctor, vestidos como ángeles vengadores de cuero negro, caminan hacia la cámara. La película no oculta que la violencia es una solución a la violencia, al menos por el momento. Porque la película no quiere saber cómo continúa. Desde la ventana lo observa una niña, que representa el futuro de la sociedad, de modo que la socialización a través

de la violencia sigue siendo omnipresente, incluso cuando es “aparentemente” justa.

Pero, ¿es justo matar por una violación? El jefe de la mafia Don Corleone ya lo negaba al principio de *El padrino*, cuando un empresario de pompas fúnebres le pide que mate al violador de su hija. El director Adolfo Dávila se adentra con su solución en un terreno delicado y frágil, aunque el desarrollo narrativo hace plausible la violencia.

Echemos un vistazo a la estética de la película y preguntémonos por sus implicaciones morales en relación con la cuestión fundamental de la violencia: Dávila narra de forma convencional –no se dice aquí en sentido peyorativo– y se orienta, en general, hacia la estética de los thrillers y de las películas de acción, siguiendo poco a poco esta lógica también en la trama. Temáticamente, se inscribe en el subgénero del *rape revenge*, que aquí tiene un matiz político. Sin embargo, con su clara atribución del bien y el mal y su caracterización de los protagonistas como atractivos y los antagonistas como físicamente repulsivos, se vincula a los esquemas narrativos figurativos del cine de entretenimiento. ¿Encaja esto con el planteamiento punk, rebelde y poético con el que comienza la película? En realidad, no, y la película lo abandona rápidamente y se queda tan esbozada como los bocetos poéticos de Víctor, que apenas pasan de ser grafitis concisos.

En mi opinión, las escenas más impactantes son aquellas en las que se suspende la trama, es decir, en los interludios musicales, que simplemente te arrastran, sobre todo por la fascinación oximorónica que emana el personaje de Eva, sensible y valiente a la vez⁶. Al final, la película decide ser un thriller y, como tal, funciona bien, porque genera tensión. Pero, para ello no hace falta recurrir a Hegel y plantear las grandes preguntas, ya que las leyes del género no tienen respuesta para ellas.

Con *Furia y Violentas mariposas* tenemos un tema y dos enfoques, el de una mujer y el de un hombre. ¿Debemos realmente analizar esto desde una perspectiva de género? Si seguimos a Gemma Blasco, estaría totalmente justificado: “Creo que [los hombres] utilizan la violación como

⁶ Esto también es mérito de la cantante Diana Laura DI, que aquí ha interpretado su primer papel cinematográfico. Véase “Adolfo Dávila. Si los jóvenes no reclaman justicia, están predestinados a que el sistema los limite”. En: *dFestival. Diario oficial* 28 edición, 20 de marzo de 2025, 10.

excusa para contar una película que va de otra cosa, es decir, utilizan la violencia contra nosotras como motor narrativo, sin acompañar a ese personaje” (10).

Separaciones y nuevos comienzos: *Una quinta portuguesa* y *El cielo de los animales*

En *Una quinta portuguesa* (Sección oficial a concurso, Avelina Prat, 114 min., 2025, fig. 10), Manolo Solo interpreta al protagonista Fernando y sigue una vez más en un papel de un personaje, al igual que en *Cerrar los ojos*, caracterizado por su poca expresividad mímica. Lleva la película un testigo al que lo que le sucede le resulta extrañamente ajeno, como si fuera a la vez sujeto y objeto de lo vivido, como si experimentara y observara al mismo tiempo, desde dentro y desde fuera. Si el personaje desarrolla así un extraño vacío, este vacío es al mismo tiempo una buena condición para que el espectador pueda llenarlo con sus proyecciones emocionales e intelectuales.



Figura 10: Cartel de la película *Una quinta portuguesa* (© https://www.imdb.com/es-es/title/tt28090350/mediaindex/?ref_=mv?ref_=mv_sm, consultado 25.07.2025).

Sin embargo, eso no significa que Fernando, profesor universitario de cartografía, sea un buen observador. Al contrario, su mirada se centra en las estructuras, porque ha dibujado todo el mundo, lo ha reducido a una escala mínima, pero no lo ha vivido. Las ojeras prominentes de Manolo solo lo hacen perfecto para interpretar a una persona que tiene la mirada más puesta en el papel que en el mundo. Ni siquiera se ha dado cuenta de que su mujer serbia, Milena, es infeliz y que, al principio de la película, desaparece sin dejar ni una carta de despedida.

Así son las circunstancias externas las que obligan a Fernando a convertirse en otra persona. Tras la separación, viaja a Portugal, conoce al jardinero Manuel, que muere de un paro cardíaco repentino, y asume su identidad –*Professione: reporter*, de Michelangelo Antonioni, manda saludos–. Pero Avelina Prat toma otro camino: bajo la falsa identidad de Manuel, el jardinero, comienza a trabajar para la misteriosa Amalia (María de Medeiros), quien, aunque se da cuenta inmediatamente de que no es jardinero, le deja hacer, ya que ella misma tiene que lidiar con su identidad. Pero eso viene después. Antes vemos cómo Manuel realiza su trabajo, cómo se adentra en la sencilla vida de la finca, presentada de forma elíptica en unos pocos destellos e interrumpida con humor por el ama de llaves portuguesa embarazada. Aquí todo es tranquilo, lejos del ruido del mundo. De vez en cuando, Amalia, siempre elegantemente vestida, se va a algún sitio, se emborracha y estrella el coche contra la pared de la casa. Nunca se sabrá qué hace exactamente, pero es una forma de escapar de su identidad, de su espacio, de sus limitaciones, al igual que Manuel ha traspasado sus límites, a pesar de que antes era un especialista en trazar fronteras.

Pero ahora ya no entiende esos límites desde que su mujer cruzó la frontera de España y desapareció sin dejar rastro. Esto lo trasplanta, igual que Amalia fue trasplantada, ya que ella creció en Angola, donde sus padres fueron asesinados tras el cambio de régimen y, a los catorce años, se fue a Portugal con su abuela. De vez en cuando se reúne con amigos de Angola para jugar a las cartas, y una vez Manuel puede participar. El juego consiste en que todos pueden pedir un deseo a una persona, que debe cumplirlo si todos los demás están de acuerdo, y el que pide el deseo gana la ronda. Manuel desea poder volver a plantar almendros en el jardín y está dispuesto a vender su piso en Madrid para ello.

Sin embargo, un abogado le informa de que está ocupado por una tal Milena, que también paga los gastos, y que lleva años haciéndolo, ya que él lleva seis viviendo en Portugal. De vuelta a Madrid, observa su piso y a una mujer serbia desconocida que se hace pasar por su esposa y trabaja en un bar. Se acercan: la verdadera Milena murió de una enfermedad pulmonar y la actual era su enfermera y ha asumido su identidad. Quiere vivir y trabajar en España y obtener un título, porque el suyo serbio no es reconocido. Así, al igual que Fernando/Manuel, ha adoptado una nueva identidad, y este regresa a Portugal, a su nuevo hogar, donde ahora vivirá con Amalia.

Tras la película, subió al escenario Fernando Menéndez Leite, presidente de la Academia de Cine Española y, dado que el año pasado le gustó tanto *Los pequeños amores*, no me sorprende que confiese que *La quinta portuguesa* es una de sus favoritas del certamen. La película es, sin duda, especialmente atractiva para un público adulto con ansias de la jubilación. Esto también se refleja en el compromiso de la maravillosa María de Medeiros, la mujer de ensueño de grandes ojos redondos de *Henry & June*, *Pulp Fiction* o *Huevos de oro*, que aquí aparece como una reencarnación aún atractiva e invita a disfrutar de una jubilación feliz. Aunque no hay erotismo directo en la película, sí está presente en la misteriosa Amalia-María, en sus ojos, que siguen siendo grandes, y en el elegante vestuario, que es diferente en casi todas las escenas.

¿Es ella una pareja adecuada para el más bien insignificante Manuel? En realidad, no. Avelina Prat también subraya que buscaba a alguien “opuesto al rol de galán o aventurero”⁷. Pero en los sueños todo es posible. El hecho de que la película renuncie a todo realismo en su personaje principal le confiere rasgos propios de cuento de hadas, marcados por fuertes elipsis y omisiones lógicas, ya que no hace falta ser un burócrata para preguntarse cómo Fernando puede simplemente abandonar todo durante seis años sin que ello tenga ninguna consecuencia formal. Pero quizá sea precisamente eso, la ausencia total de burocracia, la mejor expresión de este cuento de hadas sobre la jubilación, con sus promesas de felicidad y de lujo. Porque, ¿qué mayor lujo puede haber hoy en día que el espacio

⁷ Cf. “Avelina Prat. ‘La posibilidad de vivir otra vida me resulta una idea muy atractiva’”. En: *dFestival. Diario oficial 28 edición*, 17 de marzo de 2025, 12.

—el jardín, la casa de campo— y el tiempo, que aquí parece lento, casi infinito, y una misteriosa compañía interpretada por una actriz que antaño animaba los sueños eróticos de la juventud? El cartógrafo burócrata Fernando, que quería poner orden en el mundo con sus dibujos, ahora excava la tierra y la conoce realmente. Avelina Prat cuenta esto con grandes espacios libres y vacíos para que cada uno pueda llenarlos con su propia imaginación, y Manolo Solo ofrece una interpretación inexpresiva para que cada uno pueda identificarse más fácilmente.

La separación y el nuevo comienzo también marcan dos capítulos de la película episódica *El cielo de los animales* (*Relatos de la pérdida*) (Sección oficial a concurso, 84 min, Santi Amodeo, fig. 11), basada en los relatos del autor estadounidense David James Poissant (*The Heaven of Animals*).



Figura 11: Cartel de la película *El cielo de los animales* (© <https://carteles cine.wordpress.com/2025/05/07/el-cielo-de-los-animales/>, consultado 25.07.2025).

“La nadadora”, la primera historia, comienza programáticamente con una pérdida, pero en realidad trata de un encuentro. Diego (Raúl Arévalo) llega a casa y descubre que su mujer se ha marchado, pero solo pasan unos segundos de película hasta que conoce a otra que tiene todas las características de una proyección deseada. En el patio interior del complejo residencial, la bella Amanda (Paula Díaz) está sentada fumando un porro y le invita de forma bastante directa a hacerle compañía. Pero eso no es todo. Lo lleva a la piscina, de la que tiene la llave gracias al conserje Travis, un nombre extraño en España y, por lo tanto, otra referencia a la artificialidad de los episodios. Sin embargo, de eso hablaremos más adelante. Se desnuda y, con un pequeño efecto sorpresa, se quita el brazo izquierdo, que supuestamente perdió en Marruecos por la mordedura de una serpiente. Pero eso no le impide dar saltos espectaculares desde el trampolín y tirar a Diego al agua por diversión.

Completamente empapados, se van a su apartamento, beben tequila y, en un primer plano, ella lame con la lengua la sal de su brazo artificial. Cuando quieren acostarse, él se acuerda de su mujer y no puede. Los días siguientes la busca y Travis le cuenta que ella no se llama Amanda, sino María. Cuando la encuentra, se convierten en pareja. En su cuenta de Instagram, la nadadora descubre que ha tenido un cáncer grave. Por la noche, miran al cielo y ven los mosquitos. ¿También irán al cielo? “No te vas a morir, ¿no?”, le pregunta él. “Nunca”. Pero las cosas podrían cambiar...

La segunda historia, “El fin de Darío”, comienza con un lema: “La semana que empezó la guerra en Ucrania, Darío puso una colmena en su jardín. Así empezó su fin”. El dibujante de cómics Darío está obsesionado con el miedo a una guerra nuclear y se prepara para esa eventualidad, acumulando agua y comida con su novia en el sótano donde viven juntos y donde, si cae la bomba, tendrán que aguantar diez años. Para sobrevivir, necesitan una inyección inmediata de adrenalina, ya que la luz deslumbrante de la bomba y el efecto del calor les llevarían a una muerte prematura. También está obsesionado con la miel y las abejas que tiene en el jardín, para poder comerla directamente del tarro. No le importa que el hijo de su vecino sea alérgico a las abejas y que una picadura le mataría. Cuando le asalta el miedo a que la miel no sea suficiente, se vuelve loco y persigue a las abejas por la noche, lo que le lleva a la muerte. “Nuestros

miedos son lo que nos mata”, comentará más tarde el director Santi Amodeo.

La tercera historia, “El hombre lagarto”, trata sobre la pérdida del padre (véase también más abajo). Benicio (Manolo Solo) se dirige en compañía de un amigo a la casa de su padre fallecido, con el que no tenía contacto desde hacía mucho tiempo. Cuando se desvían del camino por la noche y preguntan a una transeúnte, les indica el camino a la casa del “hombre lagarto”, un nombre que sorprende profundamente a Benicio. Sin embargo, al llegar allí, comprenden lo que quería decir: el difunto tenía un cocodrilo en el jardín, lo que impresiona tanto a Benicio que quiere llevárselo consigo a toda costa. Consiguen taponarle la boca y meterlo en la furgoneta. Quieren liberarlo en un lago, pero se escapa por sí solo y desaparece en el agua.

Con la cuarta y última historia, “Cómo ayudar a morir a un ser querido”, la película vuelve a la primera. María se encuentra mal, en el hospital le dicen que tiene un cáncer terminal y que ya no se le puede operar. Diego le lee libros y, al final, se la ve a ella sumergirse en la piscina.

Las extrañas historias se caracterizan por elementos absurdos y surrealistas que crean una atmósfera inquietante. Para reforzarlo a nivel formal, Amodeo ha rodado en 16 mm Ektachrome⁸, es decir, en celuloide, lo que se percibe, sobre todo, en la alta saturación del color, que irradia una artificialidad que encaja bien con los personajes exagerados. El motivo de la prótesis en el cuerpo de una mujer hermosa recuerda la pierna ortopédica de Buñuel en *Tristana*, el fetichismo por los maniqués de su protagonista en *Ensayo de un crimen* y la gran sátira de Berlanga sobre la mujer como objeto en *Tamaño natural*. Al igual que los animales en las fábulas representan metafóricamente las cualidades humanas y que la jirafa de Dalí se consideraba el animal surrealista por excelencia, aquí los animales tienen un efecto simbólico y expresivo que convierte las historias en una mezcla de parábolas y miniaturas surrealistas. Sin embargo, todos están relacionados con la pérdida y con la muerte. Los mosquitos, que solo viven unos días y pueden simbolizar la existencia humana; las abejas, que representan la esperanza, pero que al mismo tiempo son un peligro mortal.

⁸ Cf. “Santi Amodeo. ‘La película tiene un aire impresionista, se puede leer de muchas maneras’”. En: *dFestival. Diario oficial 28 edición*, 19 de marzo de 2025, 11.

También el cocodrilo, como símbolo aterrador de un problema irresoluble entre padre e hijo, que tras la muerte ya no puede resolverse. Aquél desaparecerá de forma clásica en el agua –símbolo tradicional del inconsciente–, donde seguirá causando estragos. Y en el agua desaparece finalmente también la fantasía masculina de una mujer que es a la vez cuerpo y objeto.

Santi Amodeo narra todo esto con mano ligera y seguridad experta. Sin embargo, las historias no me han emocionado realmente, quizá porque se anclan demasiado en las tradiciones cinematográficas psicoanalíticas o probablemente (pero esto es solo una especulación, ya que no conozco los relatos de Poissant) porque la traslación de las historias estadounidenses de Florida a Andalucía no acaba de cuajar⁹. No obstante, sigue siendo un proyecto interesante con algunos momentos expresivos muy logrados.

⁹ Amodeo señala, por un lado, que su “propuesta es muy diferente al libro”, pero, por otro, cree que “los relatos encajan en Andalucía de una manera muy orgánica, muy natural” (11).

Sobre la pérdida del padre: *Lo que queda de ti*, *Los Tortuga y Ruido*

El 18 de marzo se estrenó *Lo que queda de ti* (Sección oficial a concurso, 91 min, Gala Gracia, 2024, fig. 12), una película sentimental sobre el duelo, la nostalgia, las ovejas y el amor entre hermanas.



Figura 12: Cartel de la película *Lo que queda de ti* (© https://www.imdb.com/es-es/title/tt25813918/mediaindex/?ref_=mv?ref_=mv_sm, consultado 25.07.2025).

Cuando muere su padre, la pianista y compositora Sara (Laia Manzanares) regresa de Nueva York a Huesca y se une a su hermana Elena (Ángela Cervantes), que nunca ha abandonado el pueblo y vive allí con su marido criando cerdos. Pero, ¿qué va a pasar con las 304 ovejas que ha dejado su padre? Elena quiere venderlas porque no puede cuidarlas, pero Sara no es capaz de desprenderse de ellas y da largas a su productora en Nueva York para posponer la fecha de la nueva grabación. Cada vez se preocupa más

por los animales y vuelve a encontrar a su amiga Rebeca, con la que fuma una bolsa de hachís en el techo del tractor en una de las escenas más bonitas de la película.

Pero la vida en el campo es dura. Cuando Sara alimenta a los animales demasiado tarde, se escapan, cruzan un barranco y provocan un accidente del que Sara tiene que hacerse cargo. Otra oveja está infectada por bacterias porque su alimentación a base de centeno es insuficiente, ya que debería mezclarse con maíz, según explica la veterinaria alemana Tina, amiga del difunto padre, que asesora a Sara en su trabajo. Otra oveja se desploma antes de dar a luz, por lo que Sara, guiada por Tina al teléfono, tiene que asistir al parto manualmente. “Belleza y dureza”, dirá Gracia más tarde en la rueda de prensa, caracterizan el campo y determinan la estética de la película. Sara acabará sucumbiendo a esta dureza. Expuesta sola a los retos, se da cuenta de que no puede lograrlo y debe rendirse. Así, las ovejas se venden finalmente al granjero Germán y Sara regresa a Nueva York.

Consecuentemente, el filme es, en última instancia, despedida, duelo y homenaje a una vida rural que cada vez llevan menos personas. Marcada por los recuerdos personales de la directora y guionista Gala Gracia, la película está, por tanto, fuertemente impregnada de rasgos nostálgicos: técnica obsoleta, como el tractor de la marca Ebro, discos de vinilo, cintas de casete en las que las hermanas, cuando eran niñas, fingían con la voz de su padre entrevistar a famosos como Neil Armstrong o Justin Timberlake. En otra ocasión, Sara rebusca con Rebeca en cajas viejas con juguetes y objetos cargados de recuerdos, cartas, muñecas Barbie... A esto se suma la figura del abuelo, que vive en una residencia de ancianos tras sufrir un derrame cerebral y ya no puede articular palabra. Para no hacerle daño, no le cuentan nada del accidente mortal de su padre, pero no se ponen de acuerdo, por lo que Elena finalmente toma la iniciativa y se lo cuenta.

Este tipo de fundamentos autobiográficos no son infrecuentes en las primeras películas, aunque Gala Gracia cuenta con una carrera impresionante en otros ámbitos cinematográficos. En este caso narra la historia familiar de ambas hermanas, pero de tal manera que adquiere un valor universal, aunque el drama emocional de Sara y el conflicto con su hermana Elena, quien alberga una ira implícita hacia la que abandonó el pueblo, a veces me pareció exagerado.

Rodada en la provincia de Huesca, con vistas al sur de los Pirineos, Gracia intercala una y otra vez imágenes muy estéticas del paisaje, que parecen sacadas de un calendario. Paisajes envueltos en niebla entre los que se alza una iglesia, amplias vistas panorámicas de los Pirineos, rebaños de ovejas al amanecer en manifiesto contraste entre la dureza del terreno y su belleza, lo que deja una sensación ambivalente entre el esfuerzo de dar y el placer de recibir. La ciudad, la tecnología moderna, las redes sociales, Internet, la política mundial; todo ello no se menciona aquí y permanece en un lejano sueño. Nueva York es solo una palabra, aunque Sara le habla a su abuelo con entusiasmo de las luces de Navidad y de los rascacielos. Ese mundo brillante y altamente artificial queda reservado a la fantasía, conectado con el campo a través de Sara y su música, pero interpretada en un piano desafinado, cuyos sonidos melancólicos comienzan repetidamente de forma intradieгética cuando Sara toca sus composiciones, para luego extenderse de forma extradieгética a las vistas del paisaje. Ahí radica uno de los procedimientos estéticos más característicos de la película, que sirve para exacerbar las emociones.

A ello se suman la narrativa fuertemente elíptica y la renuncia a los marcadores realistas: por ejemplo, escenas en el baño, que, para mi gusto, se ven hoy en día con demasiada frecuencia. A pesar de tener en cuenta con toda honestidad las durezas de la vida en el campo, la película tiende claramente hacia la idealización. El estilo narrativo elíptico, junto con la renuncia casi total a los primeros planos, hace que la intensidad táctil de las escenas se suavice, que las duras realidades no se perciban realmente a nivel estético, sino que se transmitan a través del contenido. La película no es, por tanto, un alegato en favor de la vida en el campo, sino una despedida personal de unos orígenes a los que se mira retrospectivamente sin poder volver atrás. Si en la novela *La place*, de Annie Ernaux, se refleja la alienación de la hija respecto a sus orígenes, provocada también por la muerte del padre, Gala Gracia contrapone una reidentificación momentánea de Sara con el estilo de vida del padre. Pero eso sigue siendo parte del duelo y, al igual que en *La casa* de Álex Montoya (basada en la novela gráfica de Paco Roca), al final los herederos no pueden conservar la casa, sino que deben admitir que no hay vuelta atrás. La película narra el camino hasta llegar a ese punto y es una despedida nostálgica, triste, pero inevitable.

“Los Tortuga”, así se llamaba a los inmigrantes andaluces que, entre los años 70 y 90, se trasladaron a las grandes ciudades, principalmente a Cataluña, en busca de una vida mejor. Así se titula también el esperado segundo largometraje de Belén Funes (Sección oficial a concurso, 109 min, 2024, fig. 13), que se dio a conocer rápidamente con su ópera prima *La hija de un ladrón* (2019). También es conocida en Málaga desde que ganó una Biznaga con su cortometraje *Sara a la fuga*.



Figura 13: Cartel de la película *Los Tortuga* (© <https://photos.google.com/share/AF1QipNBn9NWggZ1tBxTApoTGgK3XrBjrMugB8vj9Jch7Tx2TLVouwf5F4FQV824BhhVfg/photo/AF1QipMfpYJDpYoPD6hsYg2bsoI6O3dQrmUN4EWwIHix?key=UDFJQ2gtZTVJS1lpampFaoNsbkNmU1ZLRW96d3dR>, consultado 25.07.2025).

Su nueva película se basa en un guion que ha escrito junto con su compañero sentimental, Marçal Cebrián, y comienza con un largo plano de un olivo en una plantación de Jaén, alrededor del cual se ha enrollado una cinta. A continuación, la cámara se desplaza lentamente hacia un grupo

de recolectores que, tras un descanso, vuelven al trabajo. Con un estilo documental, se muestran sus faenas: cómo sacuden los árboles con un aparato especial y caen las aceitunas, cómo se transportan y se cargan y, finalmente, cómo se prueba en la casa una primera muestra del nuevo aceite. A pesar de la mirada inicial al colectivo, en primer plano se encuentra la joven Ana (Elvira Lara), quien ha heredado la plantación de su padre, Julián, fallecido recientemente en un accidente de tráfico. Su madre, Delia (Antonia Zegers), por su parte, lleva mucho tiempo trabajando como taxista en Barcelona y se dirige a casa para pasar las Navidades con la familia. Ana también quiere ir pronto a Barcelona para estudiar Comunicación Audiovisual.

Cuando se dirigen a un lugar de peregrinación con exvotos y partes del cuerpo de muñecos, se ponen de manifiesto las profundas diferencias ideológicas entre la familia del padre y la madre de Ana. Cuando ésta se corta un mechón de pelo para ofrecérselo a su padre, su madre pierde los nervios, escupe las velas y trata de impedirlo. Ana, por el contrario, parece encontrar consuelo en ello. Por la noche, la madre se sienta con su cuñada, Inés, que se ha quedado en Jaén, y le reprocha que inculque la psicomagia a los niños. Pero a ella le funciona, le ayuda a estar con su hermano fallecido, cuya muerte tuvo un efecto traumático en las relaciones familiares. Cuando la madre de Ana regresa a Barcelona en su taxi y los niños corren detrás de ella por el camino de grava, aparece el título y queda claro que esto solo ha sido el prólogo.

Tras una elipsis, la acción se traslada a Barcelona, donde Ana vive con su madre, que cada mañana le prepara un cigarrillo en un trozo de papel con pequeñas frases cariñosas en las que a su hija le llama “mi fideo”. Todo ello sería un bonito gesto si el cigarrillo no fuera un veneno y una droga, lo que indica que hay algo que no funciona en la educación de la madre y que ella misma, al parecer, no tiene las cosas claras en la vida. Mientras tanto, Ana ha comenzado sus estudios y se la ve haciendo ejercicios en un plató de cine.

Como si todo esto fuera poco, los inquilinos se enteran de que la casa se va a vender y todos tienen que marcharse. Delia y Ana no pueden conseguir un nuevo piso porque tienen que demostrar que tienen ingresos fijos, algo que la madre no puede avalar con su taxi. Barcelona es un ejemplo paradigmático del problema de la vivienda debido a la gentrificación

y al turismo excesivo, fenómenos que ahora también se notan en Málaga, como se puede observar en la reacción del público ante la siguiente escena. Cuando las dos visitan un piso en el que los inquilinos actuales siguen sentados en la cocina comiendo, la madre le pregunta a la agente inmobiliaria si no le da vergüenza... y de inmediato se levanta un aplauso espontáneo entre el público. El problema de la vivienda es uno de los más acuciantes que deben resolver las democracias para poder defenderse de las autocracias, quizás más urgente que la tan esgrimida migración. Sin embargo, este tema desempeña un papel central en la película. No solo porque Ana es una inmigrante, ya que su madre es chilena, sino también porque la amiga (¿o amante?) rumana de Ana aparentemente tiene que volver a su país, donde su padre está buscando un apartamento para la familia en Bucarest.

Ante las dificultades económicas, Ana abandona sus estudios y empieza a trabajar en una fábrica de galletas. Ella y su madre han ignorado la orden de desalojo del piso y continúan viviendo allí ilegalmente, mientras que los demás inquilinos han abandonado la casa. Esto no es del todo seguro, como Ana descubre el día que su madre se queda dormida en el taxi y la deja sola en casa. Esa mañana, unos desconocidos intentan entrar en el piso, pero huyen al darse cuenta de que Ana está allí. ¿Ladrones? ¿Okupas? No se sabe. Finalmente, las dos tienen que mudarse y se van a Jaén por el momento. Con el corazón encogido, Ana decide vender sus doscientos olivos. Solo uno de ellos está muriendo y hay que arrancarlo, es precisamente aquel debajo del cual fue enterrado su padre y que se veía en la primera escena.

Aunque la película se basa en un guion complejo, me ha emocionado muy poco. Quizás sea simplemente porque aborda demasiados problemas: la pérdida del padre, la migración, la precariedad, la falta de vivienda, las escasas oportunidades en la vida debido al bajo nivel educativo, el estilo de vida poco saludable, la alienación, la soledad... Todo ello está muy recargado y se presenta de forma tan concentrada que apenas recuerdo escenas concretas que destaquen de la espiral descendente en la que se encuentran los personajes.

Ruido (Sección oficial a concurso, 85 min, fig. 14) es el primer largometraje de Ingrid Santos y gira en torno al mundo de los raperos, concretamente a la joven negra Latifa (Latifa Drame), que tiene un talento natural para el rap *freestyle* y compite con tipos realmente duros y peligrosos. Santos combina esto con una serie de otros temas. La marginación social de la familia inmigrante (“La vida en el barrio no es fácil, es duro, te lo juro”, rapea Lati en un momento dado) y la pérdida, ya que el padre de Lati falleció hace dos años y les dejó un vacío irremplazable a ella y a su hermana pequeña. El musulmán de Mali está enterrado en un cementerio cristiano, por lo que su hermano insiste constantemente a la madre de Lati para que traslade los restos mortales a su país natal, para que pueda ser enterrado según la tradición islámica.



Figura 14: Cartel de la película *Ruido* (© <https://x.com/mundoCineES/status/1894766955745210811>, consultado 25.07.2025).

A esto se suma una situación laboral precaria. La madre trabaja en una lavandería y espera que Lati consiga ascender socialmente con su formación como asistente dental, por lo que se opone firmemente a su deseo de convertirse en rapera. Sin embargo, el talento de Lati ha sido descubierto por una rapera consagrada, quien ahora quiere llevarla a diferentes “batallas”. Lati pierde al principio, también pierde su plaza en la formación, pero eso no importa, porque va a participar en una gran “batalla” en México, donde aparentemente fracasa, pero luego se da cuenta de que ha ganado por el entusiasmo del público.

Quizás lo más original de *Ruido* es que Santos contrapone al mundo machista y racista de los raperos “guays” el personaje de Lati, una joven negra cuyo físico andrógino rompe con los estereotipos masculinos y femeninos. Los momentos más impactantes de la película son las emocionantes secuencias de rap, de las que podría haber habido más. Lamentablemente, la historia, tan original en su planteamiento, se narra con una dramaturgia muy convencional que recurre a todos los tópicos propios de las historias de ascenso social. En cuanto a la forma, la cineasta no han sido muy imaginativa. Como si se tratara de contrarrestar la dramaturgia convencional con la estética formal, la película juega con constantes cambios de formato. Para representar las precarias condiciones de la casa de Lati, se elige a menudo un formato más pequeño, mientras que para el mundo del rap, es decir, sus sueños, se utiliza, como era de esperar, un formato panorámico. ¿Aporta esto realmente algo a la película?

Sátiras de la sociedad mediática: *Culpa cero* y *A nadie le importa*

Culpa cero (Sección oficial a concurso; Valeria Bertucelli; 106 min, fig 15) es una alocada comedia femenina sobre la apariencia y la realidad de una escritora de superventas.



Figura 15: Cartel de la película *Culpa cero* (© <https://www.filmaffinity.com/es/film798763.html>, consultado 25.07.2025).

Cuando la famosa escritora Berta Muller publica un nuevo libro, nadie sabe que no es ella quien lo escribe, sino su escritora fantasma, Marta, a quien nunca se menciona. Marta esperaba aparecer mencionada en los agradecimientos, pero tampoco esta vez lo consigue y Berta la deja plantada cuando se va con su hija adolescente Oli(via) a pasar un fin de semana de desintoxicación de móviles con su amiga Carolina (Cecilia Roth). En la playa, Oli, que se pasa todo el tiempo con el móvil, consulta qué es un

plagio, y ahí comienza la evolución. Hay algunas frases en el libro de Berta que son de Buda y de Séneca, aunque la autora de superventas no conoce al último y lo llama Orseneca una y otra vez. En las redes sociales se desata una tormenta de críticas bajo el hashtag #bertacopiona, lo que provoca el hundimiento temporal de la autora.

El personaje de Berta es el centro de la película y es la caricatura de una explotadora engreída, inculta y poco creativa, cuya vida consiste principalmente en el consumo. Así, se permite el lujo de contratar a un masajista, Joel, que le habla de animales, algo que al principio le parece aburrido, pero que luego utiliza como inspiración para escribir fábulas, pues ya no puede recurrir a Marta. O se compra un surtidor de gasolinera histórico, que le entregan en el salón durante una entrevista televisiva.

Todo culmina con la aparición de Berta, que se enfrenta a las acusaciones y asume sus errores. Es más, convierte su egoísmo en una virtud y acuña la frase “Cero culpa”. No se arrepiente de nada, no se siente culpable, porque todas las personas son malas, pero ella “abrazo al monstruo”, que es también el título de su nuevo libro, que aparentemente será un gran éxito. Al final, se descubre que es su hija Oli quien lo ha provocado todo con un meme... Pero aquí también se aplica el lema: “Cero culpa”.

La película no destaca precisamente por ofrecer un mensaje moral, pero como comedia tiene buenos momentos, y la directora y protagonista Bertecelli consigue una interpretación llena de energía de Berta, que oscila entre lo absolutamente antipático y lo fascinante. La veterana Cecilia Roth lleva una camiseta con la irónica inscripción “Icónico”. ¿Y los hombres? Son prestadores de servicios: masajistas, entrevistadores, editores... y no interactúan realmente con la trama que gira en torno a la dinámica de las relaciones entre mujeres.

A nadie le importas (Zonazine; 83 min, fig. 16), de David Suárez y Cristina Galán, cuenta la historia de un cómico de stand up, el propio David Suárez, que se interpreta a sí mismo. En la película vive una fantasía que le podría haber sucedido si no se hubiera disculpado por un chiste en 2019. Su antipático alter ego ficticio, en cambio, no lo consigue. Engreído y arrogante, cree que puede permitírselo todo y, en el programa *Cómete la noche*, cuenta un chiste sobre las personas con síndrome de Down. Además, pierde todo el apoyo de su comunidad de cómicos cuando insulta a Carlos

Areces, quien lo está escuchando mientras David se refiere a él en una videollamada como viejo gordo de 60 años –aunque solo tiene 46–. Entonces se ve en la necesidad de dar explicaciones en un programa, ya que al 95 % de los espectadores no les ha hecho gracia: “No todo vale”, le reprende la presentadora.

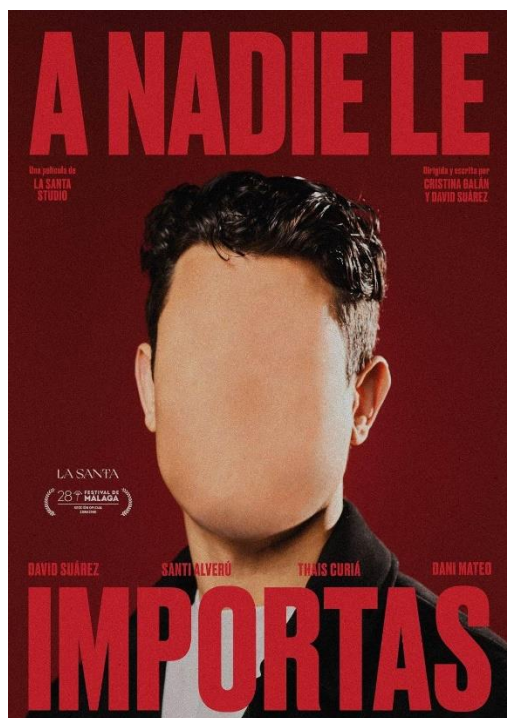


Figura 16: Cartel de la película *A nadie le importa* (© https://www.imdb.com/es-es/title/tt35943915/mediaindex/?ref_=mv?ref_=mv_sm, consultado 25.07.2025).

Pero el entorno de David es tan tóxico, egocéntrico, egoísta y falso como él mismo, y solo espera para destruirlo. Poco a poco lo pierde todo. El programa que debía presentar se lo queda su mejor amigo, y así comienza un gradual descenso social. Primero actúa en un restaurante donde nadie le escucha, luego regresa a Santiago de Compostela, va a vivir con su abuela y trabaja en un supermercado. Sigue soñando con rodar una segunda temporada de su serie *Vincent Finch* sobre un director presumido, pero por ahora trabaja en un centro de atención telefónica. Nada sale bien

hasta que se vuelve viral un vídeo suyo que le abre la perspectiva de rodar la segunda temporada. Sin embargo, finalmente se cancela la serie. ¿Acabará presentando *Cómete la noche*, que había rechazado para poder dedicarse a la serie? El final queda abierto.

La producción, financiada con fondos propios, es una ópera prima sorprendentemente lograda que juega estéticamente con los recursos del cine documental para que los acontecimientos parezcan lo más auténticos posibles. A pesar de la sátira sobre el mundo de los medios de comunicación, la película ofrece una imagen realista de los excesos de la corrección política y la cultura de la cancelación, bellamente capturada en un sueño de David en el que su rostro aparece pixelado. La trama se compone de muchos episodios que recuerdan el ritmo de las representaciones cómicas, con pequeñas intervenciones, mientras que la coherencia general de la trama es bastante laxa y los personajes apenas adquieren profundidad psicológica, quedando tan superficiales como sus chistes.

Los directores han enriquecido la trama con numerosas apariciones especiales: además de Carlos Areces, también Santiago Segura, Macarena Gómez, Nacho Vigalondo y muchos más, que convierten la película en una expresión colectiva, todos ellos sumándose al planteamiento satírico y crítico de los directores. En cuanto al enfoque, el proyecto presenta algunas similitudes con la serie de David Trueba *¿Qué fue de Jorge Sanz?* Por el momento, la película no tiene distribuidora, pero esperamos que esto cambie. Esta comedia estaría especialmente apta en una plataforma, donde sin duda tendría una buena acogida.

Un vistazo a la Sección oficial fuera de concurso: *Tierra de nadie*, *La huella del mal* y *Uno equis dos*

Entre los pecados veniales del Festival de Málaga se encuentran las películas de género y de entretenimiento de la Sección oficial fuera de concurso. Es probable que estas películas no pasen a la historia del cine español, pero atraen a la mayoría de los espectadores, sobre todo porque a menudo acuden actores populares para promocionarlas. Dado que estos filmes llenan las taquillas y a menudo hacen posibles proyectos más personales, no hay que menospreciarlas, como se ha hecho durante mucho tiempo en la crítica cinematográfica, ya que son el otro ventrículo que se necesita para mantener vivo el corazón de la industria del cine. Y, con todo el amor que se le tiene al cine de autor y al estilo personal, aquí también hay películas encantadoras y, sobre todo, divertidas.

El 15 de marzo se esperaba con especial expectación el estreno del thriller hispanomexicano *Tierra de nadie* (101 min, Albert Pintó, fig. 17), que llegó a los cines poco después del festival, concretamente el 28 de marzo. Con un reparto de lujo, con Luis Zahera (una vez más en el papel de policía que lucha contra la mafia), Karra Elejalde como (amable) capo de la droga y Jesús Carroza, cuenta la historia de rivalidad entre las redes de narcotraficantes españolas y mexicanas en las cercanías de Cádiz. La película comienza con un *travelling* sobre la bahía de Cádiz que recuerda mucho a las imágenes del delta del Guadalquivir de *La isla mínima*, que se erige, así, como punto de referencia. Sin embargo, mientras que Alberto Rodríguez vinculaba estrechamente su trama con la historia y con las tensiones de la Transición española, Albert Pintó se mueve totalmente en el presente.

En la primera escena, la Guardia Civil sorprende a un barco de narcotraficantes y se incauta de muchos kilos de hachís. También se presenta al antagonista mexicano, maravillosamente interpretado por el mexicano Jero Medina –para mí el mayor descubrimiento entre los actores–, quien enseguida se enzarza en una brutal pelea con un Guardia Civil (Luis Zahera) y le deja la nariz ensangrentada. Al ver el tráiler, se tiene la impresión de que la acción domina la película. Pero es engañoso. Destacan

especialmente sus breves momentos líricos acompañados de una melancólica música de guitarra que no encaja en absoluto con el thriller y que contrasta con la trama emocional. Y es que, en el fondo, no se trata de una historia de drogas, sino de tres viejos amigos del fútbol que se encuentran en situaciones vitales diferentes.



Figura 17: Cartel de la película Tierra de nadie (© <https://www.sonypictures.es/pelicula/tierra-de-nadie>, consultado 25.07.2025).

Luis Zahera interpreta a Mateo “el gallego”, un comandante de la Guardia Civil en la lucha contra el poder creciente de los cárteles de la droga, que disponen de más dinero y de mejores medios que la policía, en alusión al mortal incidente de Barbate de principios de 2024, cuando guardias civiles fueron simplemente arrollados por una narcolancha. En consonancia, también aparece una vez el lugar de Barbate. Zahera, como siempre, está soberbio, enérgico, apasionado, pero ya se le ha visto demasiadas veces en

este papel, con sus gestos típicos, cuando se pasa las manos por la cara con enfado. Esperemos que este gran actor tenga pronto la oportunidad de volver a interpretar otros papeles. Mateo jugaba al fútbol con Benito (Jesús Carroza), que ahora tiene un desguace y guarda objetos confiscados por las autoridades. El Arrantzale (Karra Elejalde), por su parte, era su entrenador, un pescador que ahora se dedica al tráfico de drogas, lo que su amigo Mateo parece tolerar siempre que se trate de delitos menores. Por cierto, Elejalde está estupendo con su larga barba y su gorra de marinero.

Los tres están maltrechos y aparecen en una escena alrededor de una botella de vino con tiritas en la cara. Mateo se ha lastimado la nariz en la pelea con el mexicano, el Arrantzale tiene un corte en la mejilla causado por ese mismo mexicano y Benito ha recibido un golpe de un joven ladrón que quería robarle la mercancía. Pero eso son solo los signos externos de preocupaciones y necesidades más profundas. Mateo constata con resignación que varios de sus compañeros han sido comprados por la mafia, al tiempo que sueña con tener un hijo con su mujer Pastora, aunque duda de si es aconsejable, dada la peligrosidad de su profesión. Benito tiene pocas perspectivas en la vida y lo deja su novia, que se muda a Madrid, y al Arrantzale finalmente lo amenaza la mafia mexicana. No comete meros delitos menores, sino que es capaz de matar con la mayor brutalidad si es necesario.

La trama gira en torno al pequeño yate, confiscado ya en la primera escena. El Arrantzale sospecha acertadamente que el contrabando de hachís es solo una tapadera para introducir en Europa la lucrativa cocaína. Consigue apoderarse del barco y sacar la cocaína escondida en él. Entonces aparecen los mexicanos y comienza un tiroteo salvaje en una casa abandonada en la Bahía de Cádiz, el enfrentamiento final en el que los tres se reencuentran.

Atmósfera evocadora, violencia realista, escenas de acción, recuerdos nostálgicos de una época mejor en el equipo de fútbol, mafiosos de la droga, condiciones precarias, viejos amigos en situaciones vitales diferentes... Es mucho a la vez y no acaba de encajar del todo. ¿Qué queda en la memoria? Para mí, lo que diferencia a esta película de los thrillers de acción habituales, es una escena lírica en la que los tres amigos, borrachos, juegan al fútbol por la noche con una botella vacía...

La huella del mal (fig. 18) es también un thriller, con la particularidad de que el director, Manuel Ríos San Martín, es también el autor de la novela homónima en la que se basa la película. Sexo y crimen es la consigna, y los actores son muy atractivos. Aria Bedmar como *femme fatale* pelirroja, Blanca Suárez como comisaria, mujeres guapas. Y, entre los hombres, Daniel Grao como un carismático hombre canoso en la flor de la vida, así como el bien formado Daniel Hórvath, un actor de origen ruso que interpreta a un germánico: idoblemente malvado! En una entrevista, Ríos San Martín admite sin rodeos que, a diferencia de la novela, la película destaca a los jóvenes y guapos estudiantes porque “era gente interesante, guapa, que nos venía muy bien en el aspecto audiovisual”¹⁰.



Figura 18: Cartel de la película *La huella del mal* (© <https://www.imdb.com/es-es/title/tt3309863/>, consultado 25.07.2025).

¹⁰ Carmen Alcaraz: “Manuel Ríos San Martín: ‘Mi objetivo es plantear si nos hace humanos la violencia o la empatía’”. En: *dFestival. Diario Oficial 28 Edición*, 16 de marzo de 2025, 15.

Se le pueden dar vueltas filosóficamente al tema de la película –la violencia como fuerza primigenia– todo lo que se quiera, pero sigue siendo un ejercicio de género filmico, un placer culpable. En consecuencia, el cine estaba lleno y aplaudió cuando el equipo, con sus estrellas, subió al escenario antes de la proyección y deseó a todos que disfrutaran de la película. A mí, personalmente, me interesó sobre todo el lugar de rodaje, el yacimiento arqueológico de Atapuerca, que se promocionó mucho porque *La huella del mal* ha sido la primera película rodada allí. Pero también fue notable el final, que se rodó en el barranco de Yecla. Bonitos cadáveres, mujeres y hombres atractivos, bellas localizaciones, algunos efectos sorpresa y un tema original, ya que la mezcla de violencia y de teorías sobre el hombre prehistórico, aunque vistas ya en *2001* de Kubrick, aún no son un recurso manido en el cine de suspense. *La huella del mal* se abrirá camino en los cines y en las plataformas.

Menos suerte tendrá *Uno equis dos* (fig. 19), que parece comenzar como una comedia romántica y termina como un thriller. La película, protagonizada por Paco León, arranca con la pregunta legítima de si es mejor estar en pareja o solo. Para ello, se presenta una constelación de personajes con dos parejas y un soltero que se reúnen en una casa de campo durante el fin de semana. Las insinuaciones de que las parejas no están tan bien como parecen despiertan el interés, pero los conflictos pronto se relacionan con el tema de las quinielas de fútbol, ya que dos de los hombres llevan muchos años jugando y se acercan a acertar los quince resultados.

Tan pronto como se plantea la cuestión de la ganancia millonaria, el soltero es el primero en morir, a pesar de ser el personaje más interesante. Introducir a los personajes a tu antojo y luego eliminarlos es un crimen narrativo, y aquí también conduce a la catástrofe. Todo empeora, los personajes se ven empujados a excesos cada vez mayores para aumentar la tensión, en los que la violencia, lo grotesco y lo absurdo se combinan de forma desagradable. A uno se le cae un cuchillo en el pie y le provoca una herida terrible con una gran cantidad de sangre, mientras que Paco León se saca sin problemas un arpón que le atraviesa el cuerpo a la altura del pulmón; sí, han leído bien.



Figura 19: Cartel de la película Uno equis dos (© <https://www.filmaffinity.com/es/film490333.html>, consultado 25.07.2025).

Al final, por supuesto, todos mueren, y el vecino encuentra el boleto de la quiniela con los quince aciertos, pero he aquí que hay tantos ganadores que solo se reparten 5000 €, y toda la disputa y los asesinatos han sido en vano. Fernando Fernán Gómez ya había utilizado este recurso narrativo en *El mundo sigue*. No importa. Fue la única película realmente molesta que vi en Málaga.

La Biznaga a la mejor película: *Sorda*

¿Existe una relación especial entre el cine y la sordera? Si tenemos en cuenta que las primeras películas eran mudas y dependían por completo de un lenguaje gestual y facial que Bela Balazs quería que se entendiera como un idioma internacional creado por el cine, podríamos responder afirmativamente. Bajar el volumen del canal de audio no supone una debilidad para la película, sino que, por el contrario, aumenta y agudiza la visualidad.

Películas exitosas y oscarizadas sobre la sordera lo han demostrado repetidamente en el pasado. *Children of a Lesser God* (esp. *Hijos de un dios menor*, 1986), de Randa Haines, se centró en la exclusión de las personas sordas, dramatizada como una historia de amor entre el oyente James (William Hurt) y la sorda Sarah (Marlee Matlin). Por su parte, el filme alemán *Jenseits der Stille* (esp. *Más allá del silencio*, 1996, Carolina Link) contaba cómo la hija oyente de dos padres sordos tenía que encontrar su propio camino, aunque esto la alejara de sus padres.

Sorda (Eva Libertad, 90 min, fig. 20) la contribución española a este tema, que ya ganó el premio del público en la sección Panorama de la Berlinale 2025, se sitúa entre ambas películas. Supongamos que la pareja de *Children of a Lesser God*, es decir, una mujer sorda y un hombre oyente, esperan un hijo, solo que se llaman Ángela (Miriam Garlo) y Héctor (Álvaro Cervantes). Al principio de la película, vemos a los dos con el perro en el bosque, luego nadan en una pequeña piscina natural paradisíaca entre rocas de color ocre. En casa, hablan de posibles nombres para su hijo. “¿Azucena?”, sugiere él. “Ni hablar”, responde ella.

Para Ángela, las manos desempeñan un papel fundamental en su vida, en la comunicación y en el trabajo, ya que trabaja en un taller de alfarería, donde la aprecian y la integran plenamente. Ella no nació sorda, pero nunca se ha aclarado por qué perdió el oído. Sin embargo, dado que su abuela y una tía también eran sordas, hay un 50 % de posibilidades de que su hijo también lo sea. Desde el principio, Ángela se enfrenta a reacciones encontradas ante su embarazo. Durante la cena, sus padres reaccionan con cautela, sobre todo su madre, que teme que el niño no pueda oír. En el trabajo, en cambio, sorprenden a Ángela con un regalo, un móvil para el niño, que a ella le parece “horrible”, y todos se ríen. La alegría no compartida por

toda la familia ya indica que la dinámica familiar será el mayor reto para Ángela.



Figura 20: Cartel de la película Sorda (© <https://www.imdb.com/es-es/title/tt2692379/>, consultado 25.07.2025).

Lo que más le asusta se pone de manifiesto en la siguiente escena. Ángela está ya en un estado avanzado de gestación, llega a casa, su marido Héctor está cocinando, suena de fondo una canción con la significativa letra “Papi, papi, tienes algo...”. Volverá a escucharse en los créditos finales y plantea la pregunta de cómo se mantendrá la estabilidad de la familia si solo la madre es sorda y el padre inevitablemente establecerá una relación más estrecha con el niño. Pero aún predomina la ilusión. Ángela y Héctor bailan juntos, se tumban en la cama, ella le toca con sus expresivas manos, que transmiten una intensa sensualidad.

Luego vemos a Ángela en medio de su grupo de amigos sordos. Una amiga tiene un hijo oyente que siempre se aburre con ellos y se avergüenza

de usar el lenguaje de signos en público. En casa se encierra en su habitación y juega con el ordenador. Solo con sus amigos del colegio es todo normal. Las miradas de Ángela dejan claro que ella también teme tener ese tipo de problemas.

Mientras pinta en el trabajo un trozo de madera que le ha dado su padre, rompe aguas. Se va a casa, instintivamente no quiere ir al hospital, prefiere dar a luz al niño en el jardín. Pero Héctor la convence, quiere quedarse a su lado y traducir todo el tiempo. En la sala de partos ocurre lo que Ángela temía. El personal no la entiende y no tiene en cuenta su sordera. En su momento más vulnerable, se encuentra sola en un mundo de oyentes y, durante el parto, incluso tiene que quitarle la mascarilla a la ginecóloga para poder ver al menos el movimiento de sus labios. Es una escena larga, angustiante y a la vez conmovedora, hasta que por fin nace su pequeña hija. Se llamará Ona. Ha pasado la primera media hora y, con ella, un tercio de la película, una larga exposición, porque a partir de ahora todo será diferente.

Ángela no puede oír a Ona cuando llora, por lo que Héctor tiene que estar en casa todo lo posible. ¿Pero Ona puede oír? Es demasiado pronto para confirmarlo, dice el médico, aún podría haber líquido amniótico en el conducto auditivo. Pero unas semanas más tarde se confirma: Ona puede oír por ambos oídos. Toda la familia está aliviada, pero para Ángela esto tiene una cara ambivalente. Observa con preocupación la facilidad con la que Héctor calma a la niña, mientras que ella no es capaz de hacerlo; en el parque, sin él, no puede comunicarse realmente con las otras madres. Él aclara la situación de inmediato, pero renuncia al lenguaje de signos y, por lo tanto, la excluye. También se siente excluida en la guardería cuando la maestra imita los sonidos de los animales con los padres y los niños. Y se siente igualmente excluida cuando los amigos de Héctor la visitan. Los audífonos no le sirven de ayuda porque los ruidos de fondo son demasiado fuertes. Y entonces se da cuenta de lo que probablemente más le asustaba: Ona no reacciona al lenguaje de signos y, por lo tanto, no se comunica realmente con ella. En un acto comprensible, pero no del todo inocente, le pone unos cascos, pero la pequeña se lo quita una y otra vez.

Como primera reacción, Ángela se distancia de su familia. En una fiesta con sus amigos sordos, se queda más tiempo que Héctor y Ona, bebe, va a una discoteca, donde baila bañada en una cálida luz roja y se libera. Pero

aquí también vuelve a sufrir la exclusión cuando los oyentes observan con asombro al grupo en la discoteca. El mundo y la normalidad de Ángela chocan una y otra vez con los límites de la estigmatización. Cuando llega a casa, quiere acostarse con Héctor, pero él está cansado. El vínculo sensual entre ambos también parece haberse roto.

Y ahora todo empeora. Cuando vuelve a ponerle los cascos a Ona y la pequeña llora, Héctor se interpone, y cuando quieren visitar al padre de Héctor, ella se toma un tiempo provocativo, se da una larga ducha y no tiene ganas de ir. Entonces estalla la pelea y con ella comienza la escena más intensa de la película, una fascinante mezcla de lenguaje de signos, oralidad, subtítulos y expresividad corporal y, tan intensa y densa que el espectador no puede sino quedarse mirando la pantalla sin poder articular palabra. Ángela le reprocha que se sienta irrelevante, Héctor se defiende diciendo que no siempre se trata de ella, que se trata de Ona. Y llega el colmo para ella. Cuando él le dice “yo no tengo la culpa de que seas sorda”, lo empuja hacia la puerta.

A continuación, la directora Eva Libertad atenúa el sonido para que el espectador pueda adentrarse en el mundo sonoro de Ángela. Héctor se va solo con Ona a visitar al abuelo, Ángela se va al mar con sus amigos y se baña sola, filmada desde arriba, casi de forma aterradora, como si fuera a hundirse en cualquier momento, literal y figuradamente. Al mismo tiempo, el agua aparece como su elemento de silencio, ya que en varias escenas se la ve sumergida hasta las orejas.

¿Y ahora qué? ¿Se separarán? ¿Podrá Ángela establecer una relación cercana y comunicativa con Ona? Llega a casa, va a la guardería a recoger a Ona, esta vez con los audífonos, pero de nuevo los ruidos de fondo son tan molestos que no sirve de nada. Y entonces llega la redención final. Por primera vez, Ona reacciona al lenguaje de signos y responde a su madre. Ángela se siente aliviada, realmente feliz por primera vez. Fundido a negro y fin.

Sorda no es solo un conmovedor drama familiar con una gran sensibilidad psicológica, sino también un ejemplo de hasta qué punto el cine español contemporáneo está marcado por temas personales. La intérprete de Ángela, Miriam Garlo, no solo es sorda, sino que también es hermana de la directora Eva Libertad. El tiempo y el esfuerzo dedicados al desarro-

llo de la película se reflejan en el hecho de que en 2021 se estrenó un cortometraje homónimo como primer borrador. El hecho de que Miriam Garlo sea la primera actriz sorda que interpreta un papel protagonista en una película española puede parecer anecdótico, pero confirma la clara tendencia documental y realista del cine español desde, por ejemplo, *Yo también*, *León y Olvido* o *Campeones*. Una tendencia en la que la diversidad funcional solo es interpretada por las propias personas afectadas, con lo que se difuminan las fronteras entre lo documental y lo ficticio y se hace posible una puesta en escena realista. Los tiempos de *Rain Man* o *What's Eating Gilbert Grape*, en los que las estrellas eran laureadas interpretando a personas con discapacidad como si se tratara de una hazaña especial, han quedado definitivamente atrás¹¹.

Sorda ya se consideraba favorita durante el festival, por lo que no fue ninguna sorpresa que finalmente ganara merecidamente la Biznaga. Se proyectó al principio del festival, así que me la perdí y tuve que recuperarla. Esto dio lugar a una situación quizás anecdótica, tal vez significativa: la proyección en el cine Albéniz coincidió con las vísperas de la Semana Santa. Mientras que la calle delante del Albéniz rebosaba de gente, me encontraba solo en la gran sala de cine. En los momentos de silencio de la película se oían desde fuera las marchas melancólicas de los desfiles. ¿Una expresión de la tan conocida alienación del público español con respecto a su propio cine o simplemente la competencia abrumadora de la Semana Santa? Sea como fuere, para mí hay algo claro: son estos proyectos largos, difíciles y personales los que constituyen la vanguardia de la actual edad de oro del cine español. El presidente Pedro Sánchez quería convertir España en el Hollywood de Europa y va por buen camino, precisamente porque también hay películas como esta y no solo series de Netflix. *Sorda* es un ejemplo de tres cosas: de la vitalidad del cine de autor español, de la importancia de temas como la inclusión basada en un humanismo profundamente arraigado y, por último, de las voces biográficas y femeninas, claramente audibles, que pueden sonar diferentes.

¹¹ Aunque en el caso de la sordera es distinto porque en *Children of a Lesser God* la protagonista era la actriz sorda Marlee Matlin.

Palmarés del Festival de Málaga 28ª. edición de 2025

Largometrajes, Sección Oficial¹²

Biznaga de Oro a la Mejor Película Española: *Sorda* (Eva Libertad).

Biznaga de Oro a la Mejor Película Iberoamericana: *El ladrón de perros* (Vinko Tomičić).

Biznaga de Plata Premio Especial del Jurado: *Los tortuga* (Belén Funes).

Biznaga de Plata a la Mejor Dirección: Belén Funes (*Los tortuga*).

Menciones Especiales del Jurado a la Dirección: Celia Rico Clavellino (*La buena letra*) y Sara Fantova (*Jone, Batzuetan*).

Biznaga de Plata “Hotel AC Málaga Palacio” a la Mejor Interpretación Femenina: *ex aequo* para Ángela Cervantes (*La furia*) y Miriam Garlo (*Sorda*).

Biznaga de Plata a la Mejor Interpretación Masculina: *ex aequo* para Álvaro Cervantes (*Sorda*) y Mario Casas (*Molt lluny*).

Biznaga de Plata a la Mejor Interpretación Femenina de Reparto: María Elena Pérez (*Perros*).

Biznaga de Plata a la Mejor Interpretación Masculina de Reparto: Àlex Monner (*La furia*).

Biznaga de Plata al Mejor Guion: Belén Funes y Marçal Cebrián (*Los tortuga*).

Biznaga de Plata a la Mejor Música: Filipe Raposo (*Lo que queda de ti*).

Biznaga de Plata a la Mejor Fotografía: Alván Prado (*Sugar Island*).

Biznaga de Plata al Mejor Montaje: Didac Palou y Tomás López (*La furia*).

Largometrajes, Sección Oficial Zonazine¹³

Biznaga de Plata a la Mejor Película Española: *Esmorza amb mi* (Iván Morales).

¹² El Jurado de la Sección Oficial de Largometrajes fue compuesto por Mercedes Morán (Presidenta), Daniela Vega, Estrella Araiza, Belén Cuesta, Irene Escolar, Carlos Marqués-Marcet, Pucho Martín y Pilar Palomero.

¹³ El Jurado de Zonazine fue compuesto por Fernando Enrique Juan Lima, Pedro C. Lozano y Sandra Romero.

Biznaga de Plata a la Mejor Película Iberoamericana: *Olivia y las nubes* (Tomás Pichardo).

Biznaga de Plata a la Mejor Dirección: Matías Szulanski (*Buenas noches*).

Biznaga de Plata a la Mejor Interpretación Femenina: Anna Alarcón (*Esmorza amb mi*).

Biznaga de Plata a la Mejor Interpretación Masculina: Iván Massagué (*Esmorza amb mi*).

Biznaga de Plata Premio del Público a la Mejor Película de esta sección: *Esmorza amb mi* (Iván Morales)

Premios complementarios

Biznaga de Plata Premio Especial del Jurado de la Crítica: *Molt lluny* (Gerard Oms).

Biznaga de Plata Premio del Público: *Sorda* (Eva Libertad).

Biznaga de Plata Premio del Público Largometrajes fuera de concurso: 8 (Julio Medem).

Mosaico: Panorama Internacional

Biznaga de Plata Premio del Público a la Mejor Película: *Ghostlight* (Kelly O'Sullivan y Alex Thompson)

***Documentales, Largometrajes Sección Oficial*¹⁴**

Biznaga de Plata al Mejor Documental: *Ajuste de pérdidas* (Miguel Calderón).

Biznaga de Plata a la Mejor Dirección: Paolo Tizón (*Vino la noche*).

Mención Especial del Jurado: *Mi pecho está lleno de centellas* (Gal S. Castellanos).

Biznaga de Plata Premio del Público: *Muñequita linda* (David Moncasi).

¹⁴ El Jurado de Documentales fue compuesto por Pavel Giroud, Julia Juániz, Víctor Moreno y Leila Quílez.

Documentales, Cortometrajes Sección Oficial

Biznaga de Plata al Mejor Cortometraje Documental: *Recuerdos para el que por mi pregunte* (Fernando Vílchez).

Menciones Especiales del Jurado: *Portales* (Elena Duque).

Biznaga de Plata Premio del Público al Mejor Cortometraje Documental: *Deus-e-meio* (Margarida Assis).

Cortometrajes, Ficción Sección Oficial¹⁵

Biznaga de Plata al Mejor Cortometraje de Ficción: *Solo Kim* (Javier Prieto de Paula y Diego Guerrero).

Mención Especial: *On no hi ha llum* (Júlia García).

Biznaga de Plata a la Mejor Dirección: *ex aequo* Daniel Sánchez Arévalo (*Pipiolos*) y José Luis Lázaro (*Cólera*).

Biznaga de Plata a la Mejor Interpretación Femenina: Miriam Iscla (*Vida o teatro*).

Biznaga de Plata a la Mejor Interpretación Masculina: Nacho Sánchez (*Una cabeza en la pared*).

Biznaga de Plata Premio del Público a la Mejor Película de esta sección: *Solo Kim* (Javier Prieto de Paula y Diego Guerrero)

Cortometrajes, Animazine Sección Oficial

Biznaga de Plata al Mejor Cortometraje de Animación: *Buffet Paraiso* (Santi Amézqueta y Héctor Zafra).

Mención Especial del Jurado: *Etorriko da (eta zure begiak izango ditu)* (Izibene Oñederra).

Biznaga de Plata Premio del Público a la Mejor Película de esta sección: *Carmela* (Vicente Mallols).

¹⁵ El Jurado de Cortometrajes fue compuesto por Álex Montoya, Teresa Navajas y Esteve Rimbau.

Cortometrajes, Málaga Sección Oficial

Premio al Mejor Cortometraje de Ficción: *Discordia* (Álvaro Amate).
Biznaga de Plata Premio del Público a la Mejor Película de esta sección:
Discordia (Álvaro Amate).

Sobre el autor: Ralf Junkerjürgen es catedrático de Culturas Románicas en la Universidad de Regensburg. Campos de investigación: cine español. Monografías y ediciones: *Spanische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen* (ed. 2012), *El cortometraje español 2000-2015* (coed. 2016), *Discursos de la crisis* (coed. 2017), *Luis García Berlanga (1921-2010). Zu Leben und Werk eines spanischen Ausnahmeregisseurs* (coed. 2022) y, últimamente, tres guías cinematográficas sobre las localizaciones de cine en Cataluña, Andalucía y Madrid (coautor, 2022 y 2023).