



Estudios Culturales Hispánicos
8/2025

Estudios Culturales Hispánicos

Revista editada por el
Centro de Estudios Hispánicos de la
Universidad de Regensburg

ISSN: 2701-8636

Directores

Ralf Junkerjürgen
Dagmar Schmelzer
Beatrice Schuchardt

Equipo editorial

Alba González Alamilla
Lluís Múrcia
Hubert Pöppel
Montserrat Sans Ruiz
Marie Lorena Zettl

Centro de Estudios Hispánicos/
Forschungszentrum Spanien
Institut für Romanistik
Universitätsstr. 31
93053 Regensburg, Alemania
Spanienzentrum@ur.de

La versión electrónica (Open Access) de esta
revista se publica en la página web
<https://ech.uni-regensburg.de/>
Universitätsbibliothek Regensburg

Esta obra se publica bajo la licencia Creative
Commons Atribución 4.0 (CC BY 4.0).



Consejo editorial

Lingüística, Literatura y Cultura

Victoria Escandell (Madrid)
Marie Franco (Paris)
Susanne Greilich (Regensburg)
Marina Hertrampf (Passau)
Johannes Kabatek (Zürich)
Wolfram Nitsch (Köln)
Ulrich Winter (Marburg)

Arte, Música y Cine

José Luis Castro de Paz (Santiago de
Compostela)
Sally Faulkner (Cambridge)
Gerlind Hector (AMD München)
Rainer Kleinertz (Saarbrücken)
Michael Scholz-Hänsel (Leipzig)
Christian Wehr (Würzburg)

Historia, Política, Sociología y Economía

Birgit Aschmann (Berlin)
Walther L. Bernecker (Erlangen-Nürnberg)
Holm Detlev Köhler (Oviedo)
Antonio Moreno Juste (Madrid)
María del Rosario Sánchez Morales (Madrid)
Fernando Vallespín (Madrid)

Derecho, Filosofía y Teología

Mariano Delgado (Fribourg)
Martin Löhnig (Regensburg)
Javier Tajadura (País Vasco)
Ibon Zubiaur (Getxo)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie.
Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter
<<http://dnb.dnb.de>> abrufbar.

Contenido

Artículos	5
<i>Ludovico Longhi, Juan Maldonado, Leonor Balbuena</i> Anna Vallès y el estilismo en la fotografía de moda desde los años noventa a la actualidad	7
<i>Francisco Larubia-Prado</i> Los Sanfermines de Pamplona/Iruña: performance, carnavalización, fiesta y antifiesta	37
Dossier	75
<i>Ralf Junkerjürgen</i> Dosier Festival de Málaga 2025	77
– <i>La buena letra y 8</i>	
– <i>Nunca fui a Disney y Molt lluny</i>	
– <i>Perros y Buenas noches</i>	
– <i>La furia y Violentas mariposas</i>	

Contenido

- *Una quinta portuguesa y El cielo de los animales*
- *Lo que queda de ti, Los Tortuga y Ruido*
- *Culpa cero y A nadie le importas*
- *Tierra de nadie, La huella del mal y Uno equis dos*
- *Sorda*
- Palmarés del Festival de Málaga 28a. edición de 2025

Ralf Junkerjürgen

“Lo que se ha conseguido en España es una locura”

Una entrevista a Wolfgang Martin Hamdorf 147

Ralf Junkerjürgen

“El Festival de Cine de Málaga es el más importante dentro de la categoría de cine español”

Una entrevista a Juan Francisco Pérez Polo 159

Ralf Junkerjürgen

“Retrofuturista trópico Punk”

Una entrevista a Gala del Sol sobre su primer largometraje

Llueve sobre Babel 173

Foro de debate 191

Pedro Fernández Requena

La modernidad inacabada de Juan Luis Vives: ¿un modelo aún válido de erudito y de maestro? 193

Reseñas 219

Helmut C. Jacobs (2023). *Gegen den Krieg. Francisco de Goyas Desastres de la Guerra (Die Schrecken des Krieges)*

(Michael Scholz-Hänsel) 221



Artículos

Anna Vallès y el estilismo en la fotografía de moda desde los años noventa a la actualidad

Ludovico Longhi, Juan Maldonado, Leonor Balbuena

Resumen: La transformación de la fotografía de moda en España se explora a través de la trayectoria profesional de Anna Vallès, estilista y directora creativa desde los años noventa hasta la actualidad. El periodo comprendido entre 1990 y 2008 se plantea como una fase crítica de profesionalización en la moda editorial española, caracterizada por una creciente inversión publicitaria, el acceso a recursos creativos internacionales y una fuerte competencia entre revistas como *Woman*, *Marie Claire* y *El País Semanal*. También se considera el impacto de la crisis económica de 2008 y los desafíos posteriores derivados de la digitalización y el auge de las redes sociales. Se destacan los cambios estéticos y conceptuales que marcaron el sector, los métodos de trabajo en los editoriales de moda y la relación entre estilistas y fotógrafos. Basado en una entrevista en profundidad, este análisis ofrece una perspectiva original sobre el legado de Vallès y su contribución a la moda española, subrayando la importancia del estilismo en la creación de narrativas visuales.

Palabras clave: Anna Vallès; fotografía de moda; estilismo; transformación digital; redes sociales; crisis de 2008

Abstract: The transformation of fashion photography in Spain is explored through the professional trajectory of Anna Vallès, a stylist and creative director active from the 1990s to the present. The period between 1990 and 2008 is presented as a critical phase in the professionalization of Spanish editorial fashion, characterized by increasing advertising investment, access to international creative resources, and strong competition among magazines such as *Woman*, *Marie Claire*, and *El País Semanal*. The impact of the 2008 economic crisis is also considered, along with the subsequent challenges brought about by digitalization and the rise of social media. The text highlights the aesthetic and conceptual shifts that shaped the industry, the working methods within fashion editorials, and the relationship between stylists and photographers. Based on an in-depth interview, this analysis offers an original perspective on Vallès's legacy and her contribution to Spanish fashion, emphasizing the importance of styling in the creation of visual narratives.

Keywords: Anna Vallès; fashion photography; styling; digital transformation; social media; 2008 economic crisis

Introducción¹

La fotografía de moda ha actuado, históricamente, como un espejo de las transformaciones socioculturales de cada época. En el contexto español, el periodo comprendido entre 1990 y 2008 representa una etapa especialmente significativa en la profesionalización del campo editorial, impulsada por una serie de factores estructurales que promovieron una renovación estética y conceptual sin precedentes. Entre ellos destaca el aumento de la competencia mediática, que se tradujo en un crecimiento del 68 % en la inversión publicitaria en revistas femeninas (Almansa-Martínez / Gómez de Travesedo-Rojas 2017) y en tiradas que llegaron a superar los 500.000 ejemplares, como ocurrió con *Woman* en 2004. Este contexto favoreció el desarrollo de producciones visuales cada vez más sofisticadas, dirigidas a un público más amplio y diversificado.

A esta expansión editorial se sumó la creciente globalización del sector, que abrió el acceso a recursos creativos internacionales y promovió una mayor diversidad de identidades representadas en la moda. En este escenario, cobró una relevancia renovada la figura del estilista como agente cultural clave: profesionales que no solo articulaban discursos visuales, sino que también operaban como traductores culturales, capaces de combinar referentes del arte, la música o el cine con las exigencias de la moda comercial. Como señala Katie Baron (2012), estos actores fueron decisivos en la configuración del lenguaje estético de las publicaciones especializadas, pese a la escasa visibilidad que tradicionalmente se les ha otorgado.

Es importante señalar que la llamada “democratización” de la moda en esta etapa tuvo un alcance limitado: consistió, principalmente, en la diversificación de las narrativas visuales dentro del ecosistema impreso tradicional. Esta apertura no debe confundirse con la democratización radical posterior, derivada del auge de Internet y de las redes sociales, que reconfiguró el sistema de producción y circulación de imágenes al incluir

¹ Todas las imágenes incluidas en este artículo cuentan con los permisos correspondientes de los titulares de derechos. Agradecemos a los fotógrafos Juan Aldabaldetrecu, Patrice Reumont, Artur Lleó y Philip Newton por autorizar el uso de sus obras para fines académicos y editoriales. Las imágenes se obtuvieron mediante acuerdos directos con los autores o sus representantes legales.

de forma activa a los propios usuarios. La crisis económica de 2008 supuso un abrupto punto de inflexión en esta evolución: los presupuestos editoriales se redujeron hasta en un 40% (Vinader-Segura et al., 2022), y las marcas comenzaron a imponer los denominados total looks, restringiendo el margen creativo del estilismo editorial y consolidando una lógica más comercial y homogénea.

En este marco de transformaciones culturales, económicas y estéticas, la figura de Anna Vallès emerge como un caso paradigmático. Su trabajo como estilista y directora creativa la posiciona como una mediadora entre tendencias internacionales y códigos visuales locales, capaz de recontextualizar estéticas globales —como el posmodernismo o el primitivismo— en narrativas significativas para la cultura visual española. Siguiendo los planteamientos de Appadurai (1996) y García Canclini (1990), su obra puede entenderse como una estrategia glocal: una hibridación estética que resignifica los signos globales desde una sensibilidad situada, contribuyendo a la construcción de una identidad visual propia en la moda editorial del país.

Una imagen emblemática de esta operación es la portada de *Woman* protagonizada por Naomi Campbell (fig. 1), donde Vallès articula una compleja red de referencias visuales: deslocaliza un icono global y lo reinscribe en el imaginario posfranquista mediante el filtro estético del primitivismo de Gauguin. Tal como ella misma recuerda —“Cuando esta diosa se plantó delante de los focos [...] me parecía salida de un lienzo de Gauguin”—, este gesto no es solo una elección estilística, sino también una operación semiótica que ilustra su método de trabajo: construir arquetipos visuales capaces de encarnar tensiones fundamentales como tradición y modernidad, centro y periferia, poder y disidencia.

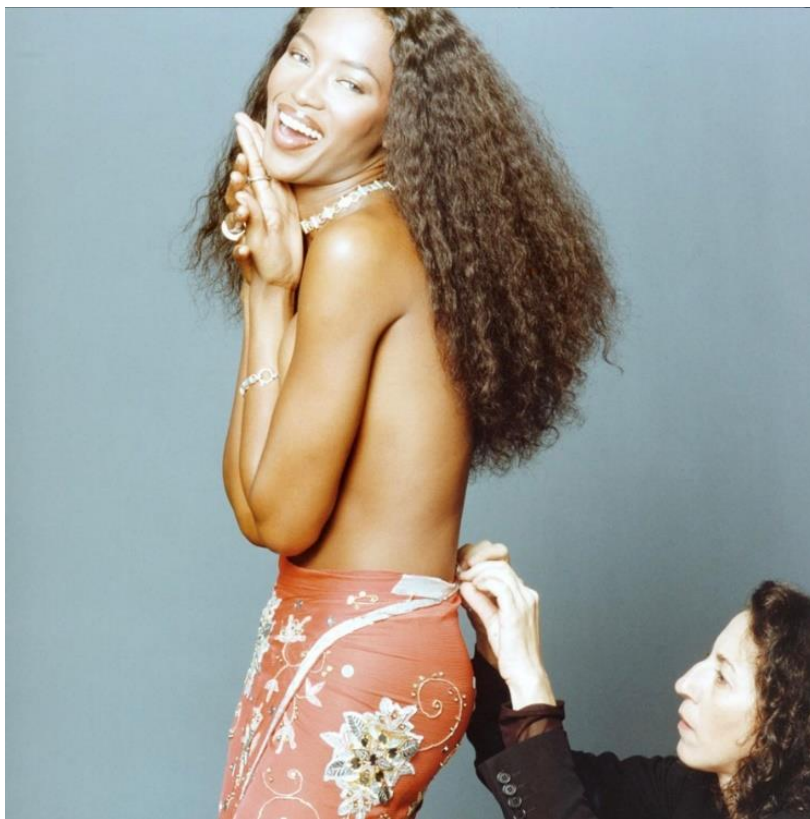


Figura 1: Naomi Campbell y Anna Vallès. Shooting de portada para #womanmagazine (© Juan Aldabaldetrecu).

Más allá de su capacidad para estilizar prendas, Vallès desempeñó un papel decisivo en la configuración de una modernidad visual ambiciosa, sofisticada y profundamente conectada con las aspiraciones editoriales del momento. Su colaboración con fotógrafos clave como Juan Aldabaldetrecu y su papel en publicaciones emblemáticas consolidan su perfil como arquitecta del lenguaje visual que definió una etapa fundamental en la fotografía de moda en España. Asimismo, su trabajo como directora creativa y descubridora de talento emergente —entre fotógrafos, modelos y estilistas— tuvo un impacto directo en la escena profesional del sector.

La investigación

El objetivo principal de esta investigación es analizar la trayectoria profesional de Anna Vallès, destacando su impacto en el ámbito de la fotografía de moda en España desde la década de los noventa hasta la actualidad. Asimismo, se busca examinar cómo las transformaciones sociales, económicas y tecnológicas acontecidas durante este periodo han influido en las prácticas vinculadas al estilismo y en la evolución de la fotografía de moda. Por último, se pretende reflexionar sobre el rol del estilismo como un recurso narrativo esencial en la construcción de las imágenes de moda, explorando su capacidad para transmitir significados y generar discursos visuales complejos. El estudio se articula en torno a tres preguntas fundamentales que orientan la investigación. En primer lugar, se indaga cómo Anna Vallès ha contribuido al desarrollo y consolidación de la fotografía de moda en España, analizando el impacto de su trabajo en este ámbito. En segundo lugar, se exploran los cambios estéticos y conceptuales que han definido la evolución de la fotografía de moda en las últimas tres décadas, considerando las transformaciones en las tendencias visuales y narrativas. Por último, se examina de qué manera la transición digital y el auge de las redes sociales han influido en las dinámicas de trabajo de estilistas y fotógrafos, abordando los desafíos y oportunidades que estos cambios han generado en sus prácticas profesionales.

Se construye el marco teórico a partir de los enfoques semióticos de Roland Barthes, particularmente en *El sistema de la moda*, donde se plantea la pregunta fundamental: sobre cómo los hombres y mujeres pueden crear sentido a través de sus vestimentas (Barthes 2003). Este cuestionamiento establece un eje central para interpretar la moda como un sistema de significados que va más allá de su dimensión funcional, abarcando aspectos culturales y sociales. Asimismo, se incorporan las teorías sobre la modernidad líquida de Zygmunt Bauman (2007), quien emplea la metáfora de lo líquido para describir la naturaleza cambiante y fluida de las sociedades contemporáneas: es la metáfora de nuestra época, pues se desplaza con facilidad y no se ciñe al tiempo y al espacio. Esta perspectiva permite interpretar la moda como un reflejo de las dinámicas sociales en constante transformación, destacando su capacidad para adaptarse a los cambios rápidos y las demandas efímeras de la modernidad.

En este contexto, el análisis se centra en la fotografía de moda, considerando cómo los cambios estéticos de la última década del siglo XX, marcados por el auge del minimalismo y la influencia del *grunge*, consolidaron una narrativa visual centrada en la naturalidad y la autenticidad. Como señala Susan Sontag en *Sobre la fotografía* (1981), el estilismo, ligado íntimamente a la fotografía o a la pasarela, es un objeto que satisface nuestro estilo de vida presente y futuro a través de su adquisición, entrando así en la lógica misma del consumo, la cual implica quemar y agotar; y, por lo tanto, la necesidad de reabastecimiento. Esta lógica de consumo, cada vez más rápida, dialoga con estudios recientes sobre la digitalización y el impacto de las redes sociales en el campo de la moda (De las Heras / García-Ergüín 2022), ofreciendo una perspectiva contemporánea que redefine los modos de producción y recepción de imágenes en este ámbito. La digitalización está revolucionando el estilismo y la comunicación de la moda siendo Instagram el enclave del contenido visual actual (Vinader-Segura et al., 2022). Las propias revistas de moda se han adaptado a las plataformas digitales para cautivar a un público más joven y digital (Gómez de Travesedo Rojas / Gil Ramírez 2020; González Romo / Plaza Romero 2017). Las redes sociales han democratizado la moda, permitiendo nuevas formas de expresión. Así, el estilismo de moda se amplía al ámbito de la autoexpresión y construcción de identidad a través de narrativas en línea (Nannini 2020). Esta democratización permite a las personas mostrar sus preferencias de marca, crear y compartir sus propios estilos, influyendo en tendencias y a la moda en sí. El ámbito digital ha alterado la forma de crear, distribuir y entender los fenómenos estéticos, y la moda (Nacif 2022).

Como señala Walter Benjamin en su *Libro de los pasajes* (2004), la estilista no solo usa las prendas de moda, sino que las conforma. El estilismo, que tiene en la curiosidad su característica esencial, es una operación creativa visual, pues con él se elige, se combina, se busca la aprobación y, a veces, provocar el asombro. Y, por su parte, Rocamora (2012) insiste en el hecho que la hipertextualidad digital ha convertido las imágenes de moda en nodos interconectados, desafiando la narrativa lineal de los editoriales tradicionales que Vallès dominó en los noventa.

Vallès procura buscar el equilibrio estético a través de la relación de las prendas/piezas-look que conforman el conjunto “escultórico” de la imagen que propone fotografiar. Su contribución ha sido, sin embargo, escasamente abordada por la academia. Mientras que perfiles como el de Grace Coddington han sido objeto de numerosas monografías y artículos especializados (Coddington 2012; Hoare 2002), Vallès apenas aparece en tres estudios de alcance local (Rivière 2012; Capel 2005; González Romo / Plaza Romero 2017) y no ha sido considerada en análisis comparativos internacionales. Esta ausencia pone de manifiesto un sesgo persistente en la historiografía de la moda, que tiende a privilegiar el diseño sobre la dirección creativa editorial, desatendiendo el rol central de los estilistas. Como advierte Rivière, “a historiografía de la moda española ha privilegiado el diseño sobre la dirección creativa editorial, omitiendo agentes clave como los estilistas” (2012: 142). Esta omisión es particularmente aguda en el ámbito ibérico, donde la producción bibliográfica sobre estilismo como práctica creativa autónoma es escasa y fragmentaria.

A nivel internacional, estilistas como Coddington o Camilla Nickerson han sido ampliamente reconocidas por su influencia en el imaginario visual de publicaciones como *Vogue* o *Harper's Bazaar*. En contraste, figuras como Vallès han sido marginadas del discurso académico, a pesar de haber desarrollado un enfoque igualmente innovador en el contexto español. Su trabajo trasciende lo estético, configurándose como una herramienta narrativa y semiótica clave en la construcción de significados visuales. En este sentido, su obra se analiza a la luz de estas corrientes globales de la moda y su adaptación a las particularidades culturales de España, estableciendo un puente entre los discursos universales y las manifestaciones locales.

En cuanto al enfoque metodológico, se ha optado por una perspectiva cualitativa basada en “la historia de vida”. Esta se centra en el análisis de la biografía de un individuo para entender las experiencias y el contexto de su trayectoria vital, basado en la narrativa personal y su articulación con el contexto social y cultural. La historia de vida es una manera de recuperar vivencias subjetivas, significados personales que no se reflejan en otras formas de investigar, nos permite configurar un relato y entender un momento clave de la sociedad y la cultura (Thompson 2000; Gergen et al. 2001; Plummer 2001). Franco Ferrarotti subraya que la historia de vida

nos ayuda a entender al ser humano no solo como un dato, sino como un proceso activo y creativo dentro de las dinámicas sociales. Indica que tal vez ese contacto directo con lo vivido de las personas es la materia prima y fundamento de la investigación social (Ferrarotti 2007). Por ello se realizó una entrevista en profundidad con Anna Vallès, con un análisis de contenido de su producción visual y una revisión bibliográfica con la finalidad de obtener su relato como estilista y directora creativa entre 1990 y la actualidad en el ámbito de la fotografía de moda en España.

Este diseño exploratorio responde a la necesidad de abordar un objeto de estudio poco tratado, permitiendo capturar de manera detallada las experiencias, reflexiones y prácticas creativas de Vallès en su contexto profesional. La entrevista, estructurada en torno a preguntas clave, explora aspectos como la evolución de las prácticas de estilismo desde los años noventa, las dinámicas de trabajo con fotógrafos y otros agentes del sector y su adaptación a los cambios tecnológicos y del mercado. Este proceso ha permitido recoger información rica en matices, incluidas anécdotas sobre sesiones icónicas y su perspectiva sobre tendencias globales. El modelo metodológico incluye la triangulación de diversos enfoques: la historia de vida de Vallès, un análisis comparativo de su obra frente a la de otros estilistas internacionales y una revisión de publicaciones relevantes y reportajes clave en los que ha participado. Asimismo, se contextualizan eventos históricos y económicos que han influido en la evolución de la industria de la moda en España, como los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992 y la Crisis de 2008. Este enfoque integral no solo permite explorar las dinámicas de producción en los “editoriales de moda”, sino también comprender el impacto de Anna Vallès en la construcción de un estilo distintivo y en la relación entre estilistas, fotógrafos y marcas dentro de un contexto cultural y económico en transformación.

La entrevista en profundidad con Vallès quedó registrada en formato vídeo con una duración de dos horas y siete minutos. El análisis de la entrevista se realizó en base al análisis temático propuesto por Rossiter (2011). Así, pues, los resultados se dividieron en ejes temáticos que corresponden a los ítems desarrollados y que a su vez se vinculan a las tres preguntas de investigación planteadas, y a las preguntas realizadas en la entrevista a Anna Vallès (cfr. tabla 1).

EJE TEMÁTICO	ÍTEMS RELACIONADOS	PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	PREGUNTAS VINCULADAS
ESTILISMO EN LA EVOLUCIÓN ESTÉTICA	• Contribución a la “época dorada” de la moda (1990-2008). • El estilismo como puente narrativo.	P1. ¿Cómo Anna Vallès ha contribuido al desarrollo y consolidación de la fotografía de moda en España?	• ¿Consideras que los años noventa, hasta la Crisis de 2008, fueron la “época dorada” de la moda? • ¿Cómo abordabas la creación de un editorial de moda? • Como directora de moda, ¿cómo definiste la línea estética en las imágenes publicadas? • ¿Hasta qué punto crees que el estilismo influye en el trabajo de un fotógrafo?
TRANSFORMACIONES DIGITALES	• Adaptación al cambio tecnológico y digital.	P2. ¿De qué manera la transición digital y el auge de las redes sociales han influido en las dinámicas de trabajo de estilistas y fotógrafos?	• ¿Crees que Internet y las redes sociales, especialmente <i>Instagram</i> y <i>tiktok</i>, han transformado por completo el panorama de la moda? • ¿Consideras que marcaban tendencias en las publicaciones en las que trabajabas, o las tendencias son siempre dictadas a nivel internacional? • ¿Qué te atraía o te atrae de los desfiles internacionales de moda?
COLABORACIÓN Y ÉTICA PROFESIONAL	• Relación con fotógrafos y modelos. • Diversidad y ética en el <i>casting</i>. • Impacto de la Crisis económica de 2008.	P3. ¿Cómo han cambiado las dinámicas estéticas y conceptuales de la fotografía de moda en las últimas tres décadas, considerando los factores sociales y económicos?	• ¿Cuáles eran los criterios clave que seguías para seleccionar modelos? • ¿Buscabas siempre elegancia o priorizabas otros factores como la delgadez o el carisma? • ¿Qué papel juega la discriminación, entendida en un sentido amplio, en tu proceso de selección? • ¿Cómo ha sido tu relación con marcas como Totón Comella (TCN) o Jesús Peiró?

Tabla 1: Planteamiento de los ejes e ítems temáticos para la entrevista de Anna Vallès.

La entrevista: la mirada de Anna Vallès

Evolución del estilismo y su papel en la fotografía de moda

Anna Vallès subrayó en la entrevista cómo el estilismo ha trascendido su dimensión funcional para convertirse en un recurso narrativo capaz de construir historias, personajes y escenarios. Según sus palabras:

Me imaginaba un tipo de mujer, un ambiente o localización, y ya con esto en la cabeza, pensaba en qué fotógrafo podía hacerlo mejor [...]. Le buscábamos las vueltas para crear una atmósfera y un personaje. Quería hacer redaccionales top.

Esta metodología refleja la teoría de Barthes (2003) sobre la moda como sistema de significados culturales, donde las prendas no solo visten, sino que construyen identidades.

Este enfoque recuerda a la metodología de estilistas como Grace Codrington, quien en *Grace: A Memoir* (2012) describe la importancia de crear un storytelling visual que guíe al espectador a través de la imagen. Vallès también implementaba este principio, diseñando editoriales que partían de una narrativa estructurada antes de definir los *looks* finales. En sus sesiones en exteriores, por ejemplo, prestaba especial atención a la relación entre prendas y ambiente, logrando composiciones que evocaban escenarios cinematográficos.

Un ejemplo destacado de esta aproximación narrativa fue un editorial de inspiración victoriana realizado en Isla Mauricio (fig. 7 y 8), donde la lencería victoriana se integró en una historia sobre piratas:

Inventamos que la modelo era la novia de un pirata y creamos la atmósfera en una goleta. A cada miembro del equipo le compré *La isla del tesoro* en su idioma para que compartiéramos la inspiración.

Como lo explica Edward Enninful en *A Visible Man* (2022), el estilismo trasciende la simple selección de prendas para convertirse en una narrativa visual que transmite identidad y contexto cultural. Vallès comparte

esta perspectiva al construir personajes y atmósferas en sus editoriales, utilizando la moda como un lenguaje que comunica más allá de la imagen.

Contribución al período de máxima expansión de las revistas de moda en España (1990-2005)

Vallès describió los años noventa como una época de esplendor para la moda, caracterizada por altos niveles de inversión publicitaria, acceso a recursos creativos y una feroz competencia entre publicaciones. En este contexto, su trabajo en revistas como *Marie Claire* y *Woman* se distinguió por combinar un enfoque vanguardista con un atractivo comercial, algo que la acercaba a la labor estilística de Diana Vreeland en *Harper's Bazaar*, una de las revistas más emblemáticas de los años 50 y 60 (conviene inspirarse también en el pasado) y que dejó una huella indeleble posterior:

Había mucha competencia entre las revistas femeninas y los suplementos dominicales, todo el mundo buscaba epatar [...]. Trabajábamos con los tops internacionales, los mejores fotógrafos, los mejores equipos. Pero había que pensar en la señora de Cuenca y en la mujer *fashion* de Barcelona

O sea, era apropiado estéticamente no olvidar lo cotidiano e intentar vincularlo a los conjuntos y detalles (complementos) más excelsos; por ejemplo, la portada de *Harper's Bazaar* de febrero de 1960: unas gafas “excel-sas” y una bufanda “cotidiana”. Ambas piezas (en este caso, complementos, que actúan simbólicamente) de un altísimo nivel para una fotografía de Richard Avedon.

Adaptación al cambio tecnológico y digital

La transición de la fotografía analógica a la digital marcó un punto de inflexión en la industria. Vallès destacó cómo esta transformación aceleró los procesos creativos, pero también alteró la calidad técnica de las imágenes:

La revolución digital ha bajado mucho el nivel de la fotografía de moda [...], aunque ha hecho todo más rápido y accesible. En cuanto al impacto de las redes sociales, reconozco su papel disruptivo: las nuevas modelos son las *influencers* [...]. Aunque tienen menos preparación, es una etapa interesante porque estamos viendo cómo mi oficio cambia por completo.

En conjunto, su experiencia revela cómo la transición digital no solo alteró los tiempos y canales de producción, sino que modificó profundamente la relación entre estilismo, narrativa y audiencia. La imagen de moda pasó de una elaboración editorial cohesionada a una dinámica fragmentada y veloz, donde la inmediatez compite con la profundidad estética.

Relación con fotógrafos y modelos

Vallès enfatizó la importancia de la colaboración creativa entre estilista y fotógrafo, considerando esta conexión como un factor clave en el éxito de sus producciones:

A veces se construye el estilo del fotógrafo debido a una simbiosis con un estilista. Sería el caso de J. M. Ferrater y Txema Ramírez. En cuanto a los modelos, prefiero rostros auténticos y carismáticos. Aprecio a figuras como Laura Ponte... que tiene una fotogenia bestial. Es muy tímida y odia que le hagan fotos, pero cuando trabajas con ella, todo fluye.

Así, la colaboración con fotógrafos y la elección de modelos con carisma definieron la propuesta de Vallès, donde el estilismo se entiende como vínculo entre técnica, expresividad y mensaje cultural.

Impacto de la Crisis económica de 2008

La Crisis supuso un cambio significativo en la industria de la moda. Vallès explicó cómo la disminución de la inversión publicitaria limitó la libertad creativa, dando mayor protagonismo a las marcas en las decisiones editoriales:

Después de 2008, todo cambió. Las revistas perdieron inversión y las marcas empezaron a imponer los total *looks* que limitaban nuestra creatividad.

Edward Enninful (2022) describe cómo la llegada de lo digital ha modificado la influencia de los estilistas y ha democratizado el acceso a la moda. Afirma Vallès: “Esta transformación ha generado nuevas oportunidades para estilistas emergentes, aunque también ha acelerado los tiempos de producción y ha reducido el espacio para la experimentación editorial.”

Este periodo marcó un antes y un después en su carrera, al igual que para muchos otros profesionales del sector. Vallès destaca cómo el auge de las redes sociales ha transformado la industria de la moda, desplazando el peso de las revistas tradicionales hacia plataformas como Instagram.

La misma Coddington (2012) lamenta esta transición, señalando cómo la inmediatez digital ha reducido el tiempo para desarrollar una visión estética coherente. Vallès comparte esta visión, afirmando que el estilismo en la era de las redes sociales tiende a priorizar la viralidad sobre la construcción de una narrativa visual sofisticada. Este compromiso con la diversidad y la ética anticipó debates actuales sobre representación, aunque su impacto estructural fue limitado, sentando un precedente importante en el contexto español.

Diversidad y ética en el casting

Desde los inicios de su carrera, Vallès abogó por la diversidad racial en sus editoriales, trabajando con modelos de diferentes orígenes:

En *Marie Claire* trabajábamos con modelos de todo tipo: indias, mulatas, árabes [...]. Eso no era común en España en los ochenta y noventa. Detesto los estándares extremos de delgadez que prevalecieron durante el auge del *grunge*. Amo las representaciones más saludables. Siempre he procurado que las modelos no estén demasiado delgadas: en las pasarelas he visto piernas y brazos que parecen de una clase de anatomía.

El estilismo como puente narrativo

Un tema recurrente en la entrevista fue la concepción del estilismo como una herramienta narrativa fundamental. Para Vallès, cada editorial debía equilibrar información y emoción, creando una atmósfera única:

La fotografía de moda ha de ser informativa, pero también ha de crear una atmósfera. [...] Cuando “creas una mujer y un ambiente”, puedes equilibrar información y magia. Inspiraciones literarias, interpretaciones de tendencias y una visión creativa integral ha constituido las bases de mi enfoque estilístico, que buscaba conectar visualmente con el público a través de narrativas profundas y evocadoras

El trabajo de Vallès permite comprender el estilismo como discurso visual crítico, dotado de agencia narrativa, cultural y política dentro y fuera del ecosistema editorial español. Es crucial contextualizar estas prácticas dentro del ámbito específico de la fotografía editorial de Vallès. Su compromiso con la diversidad étnica y corporal fue pionero y significativo dentro del contexto visual de las revistas españolas de la época, desafiando convenciones estéticas aún dominantes. Sin embargo, como señala la propia Vallès, estas elecciones respondían a su sensibilidad personal y a una visión estética particular, más que a un movimiento estructurado o una política institucional. Si bien su actividad laboral contribuyó a ampliar el espectro de representación en las imágenes de las revistas donde colaboraba, su impacto directo en la transformación de los estándares de belleza o las prácticas de contratación a nivel de la industria de la moda española en su conjunto (diseño, pasarelas, agencias) fue limitado durante ese período. Su legado en este aspecto radica, sobre todo, en haber normalizado, dentro de su esfera de influencia creativa, una mirada más inclusiva y crítica hacia los cánones dominantes, sentando un precedente valioso para la representación visual de la moda en España. La transformación estructural de la industria hacia la diversidad es un proceso más complejo y posterior, influenciado por múltiples factores globales y locales.

Discusión

El análisis de la trayectoria de Anna Vallès en el estilismo y la fotografía de moda en España revela una compleja interacción entre la creatividad individual y las dinámicas estructurales del sector. La elección de diez fotografías icónicas publicadas en la revista *Woman* (cfr. fig. de la 2 a la 11) durante los años noventa permite observar cómo el “editorial de moda”, como género fotográfico, funciona como una atmósfera-escenario comunicativa, según lo descrito por Vallès en su entrevista. Así como Coddington (2012) narra en sus memorias la dificultad de negociar con fotógrafos y directores de arte, Vallès también enfrentó desafíos similares. Durante una sesión en Luxor, por ejemplo, el equipo tuvo que improvisar debido a un cambio inesperado de luz, obligándola a redefinir sobre la marcha la propuesta estilística para mantener la cohesión visual del editorial. Ya sea en Luxor, Isla Mauricio, el circuito de Moto GP de Montmeló (fig. 9, 10 y 11) o las tierras brumosas del norte de Europa, cada producción combinó una planificación meticulosa con la improvisación creativa para lograr una atmósfera evocadora. Este proceso, que integra trabajo metódico y la libertad estética, fue esencial para la “puesta en imagen” de los editoriales. La bonanza económica previa a la implantación del euro proporcionó un terreno fértil para estas producciones. Muchas inversiones aterrizaron en España debido a las expectativas que el mundo de la moda y del lujo pusieron en el país. En este contexto, las revistas competían ferozmente por destacar, apostando por realizar producciones en lugares exóticos y lejanos. Este esfuerzo por crear “contenido distintivo” garantizaba no solo captar la atención del lector urbano y cosmopolita, sino también atraer inversión publicitaria. Vallès, consciente de la importancia de equilibrar narrativa, estética y recursos económicos, logró que las imágenes de moda para su publicación en editoriales fueran icónicas e internacionales, huyendo de los tópicos y buscando espontaneidad comprensible para un público diverso.

Este tipo de práctica, sin embargo, se vio profundamente alterada tras la Crisis de 2008 y el proceso de digitalización que redefinió los modelos de producción visual. La irrupción de plataformas como *Instagram* o *TikTok* transformó los usos sociales de la imagen de moda, privilegiando la inmediatez, el impacto visual instantáneo y el *self-branding* (Rocamora

2018). Este nuevo ecosistema limitó la complejidad narrativa propia del estilismo editorial desarrollado por Vallès, fragmentando los relatos en publicaciones aisladas y reduciendo el espesor semiótico que caracterizaba editoriales como *La intrusa* (fig. 2). Como advierte Nannini (2020), los cuerpos digitales se transforman en superficies maleables y la vestimenta deja de operar como relato identitario para convertirse en estímulo visual orientado al *clickbait*. La práctica del estilismo —centrada en mostrar texturas, volúmenes y colores con precisión— requería, en este nuevo entorno, una colaboración más estrecha con el fotógrafo para mantener la coherencia estética y visual.

La colaboración entre estilista y fotógrafo era clave para garantizar que las prendas lucieran de manera impecable, ya que un fallo en este aspecto podía erosionar la confianza de las marcas en la revista como medio publicitario. Este nivel de competencia y exigencia profesional subrayaba la importancia del trabajo meticuloso y la atención al detalle en la creación de una atmósfera visual convincente y comercialmente efectiva. Además, por otro lado, la idea del “artista invitado” marcó también los editoriales de los noventa. Deportistas, actores y otras figuras públicas aparecían en las sesiones de fotos, añadiendo un toque de glamur. Sin embargo, esta práctica también desvirtuó en ocasiones el sentido del editorial de moda, especialmente cuando algunas celebridades buscaban beneficios adicionales, como relojes de lujo o remuneraciones económicas por su participación.

Enniful (2022) ha señalado cómo la diversidad en la moda ha pasado de ser una cuestión marginal a un imperativo comercial y artístico. Vallès también ha percibido este cambio en sus propios editoriales, donde la representación y la variedad de cuerpos, géneros y etnias se han vuelto una prioridad dentro del discurso estético. Así, el compromiso ético de Vallès con la diversidad en el *casting* y su rechazo a los estándares extremos de delgadez resaltan su visión progresista y su influencia en la fotografía de moda española. Su preferencia por “rostros auténticos y carismáticos” y su crítica a las tendencias perjudiciales de la industria reflejan un enfoque inclusivo que conectó con las sensibilidades del público de su tiempo. En síntesis, el trabajo de Anna Vallès evidencia cómo el estilismo puede trascender su dimensión funcional para convertirse en un recurso narrativo y cultural significativo. Sus editoriales no solo capturaron la esencia

de una época dorada en la moda española, sino que también ilustraron cómo las imágenes pueden articular mensajes profundos en un contexto de competencia comercial, transformaciones económicas y cambios sociales.

Diez imágenes del estilo Vallès

I. La intrusa pisa el arrabal. Blusa forrada en seda, con manga tres cuartos y escote drapeado con adorno de *strass*, pantalón ancho en gabardina de corte masculino. Todo de Carolina Herrera. Sandalias de cuero metalizado con pieza *strass* Gucci y gafas Versace.

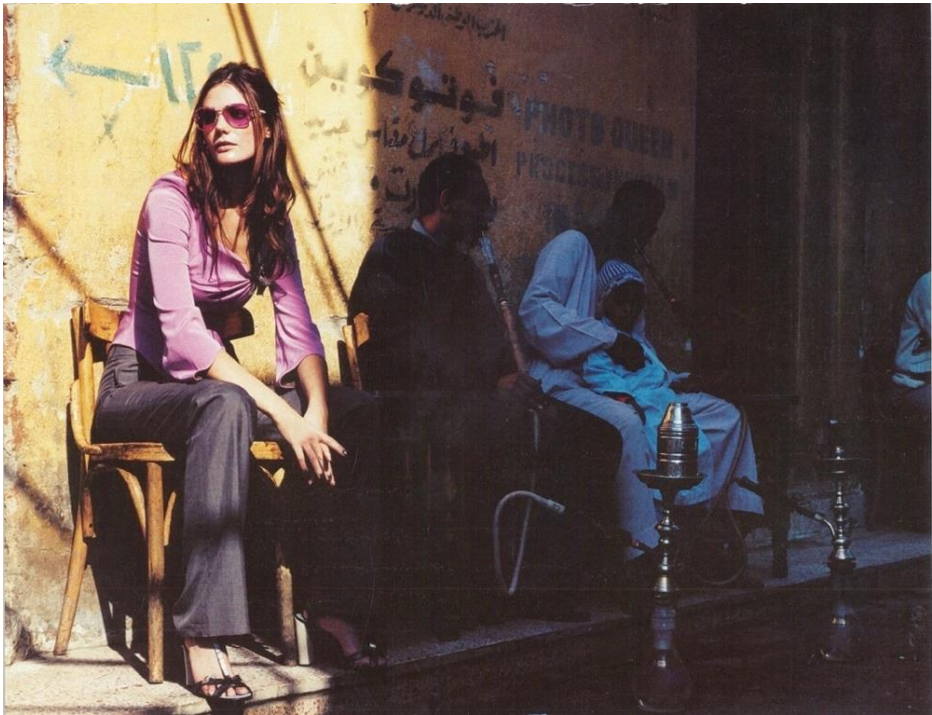


Figura 2: La intrusa pisa el arrabal. Por © Patrice Reumont para Woman // Style © Anna Vallès.

II. Una pausa en el hotel de lujo frente al Nilo. Top palabra de honor en cuero perforado con grandes lentejuelas de plástico y pantalón ceñido en cuero perforado. Todo de Paco Rabanne. Sandalias Swarovski, gafas en metal plateado y cristal de espejo Chloé.

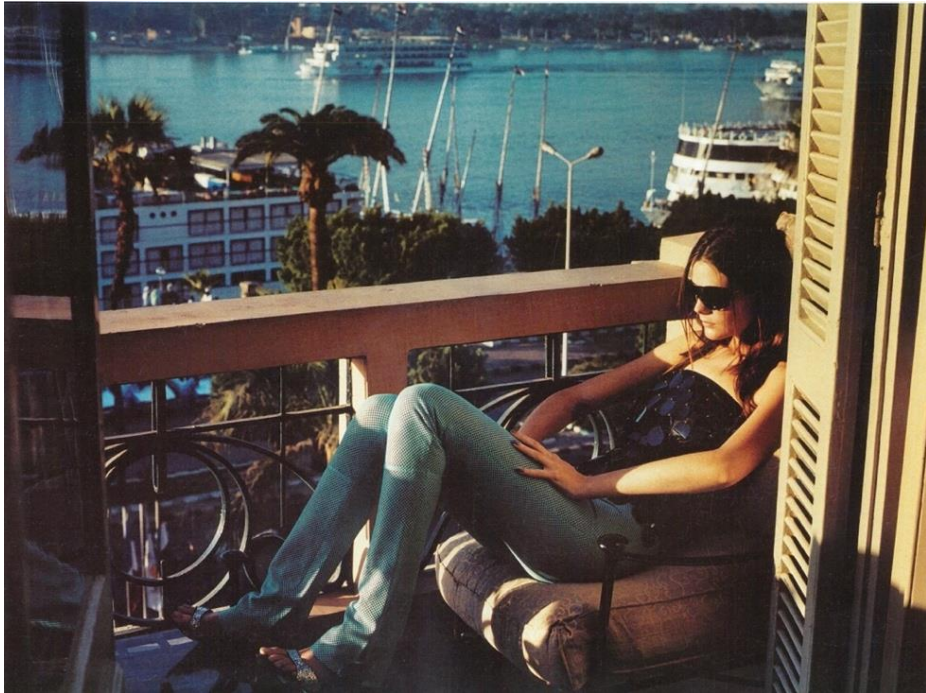


Figura 3: Una pausa en el hotel de lujo frente al Nilo. Por © Patrice Reumont, para Woman. // Style © Anna Vallès.

III. Por hoy, lo deja: la rock star se retira a su habitación. Micro vestido en viscosa estampada y escote unido a un collar con tachuelas D&G. Sandalias de plataforma de madera y charol rojo D&G.



Figura 4. Por hoy, lo deja: la rock star se retira a su habitación. Por © Patrice Reumont, para Woman. // Style © Anna Vallès.

IV. Templanza y mirada sostenida. Gorro de lana con grecas y orejones Benetton. Bufanda Sisley.



Figura 5: Templanza y mirada sostenida. © Artur Lleó, para Woman. // Style © Anna Vallès.

V. La pequeña Dorrit en otoño. Abrigo largo de mohair con capucha Moschino Cheap & Chaps. Falda *evasé* con terciopelo Enmanuel Ungaro. Top D&G. Capucha de angora Duyos Paniagua. Zuecos forrados de pelo de potro Isabel Morant.



Figura 6. La pequeña Dorrit en otoño. Por © Artur Lleó, para Woman. // Style © Anna Vallès.

VI. Avistando la Isla en un mar escarlata. *Twin set de punto de canalé con cintas en los bordes de Palacio & Lemoniez. Pantalón pirata de otomán de Future Ozbek. Sandalia de René Caty.*

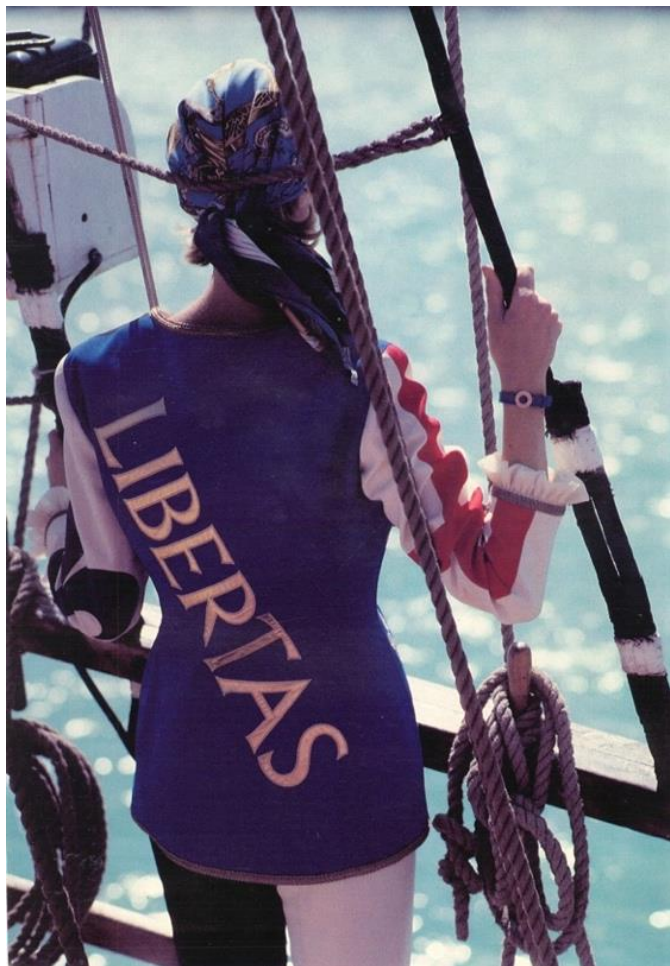


Figura 7. Avistando la Isla en un mar escarlata. Por © Philip Newton, para Woman. // Style © Anna Vallès.

VII. Ya en tierra, con labores de vigía. Camisa muy amplia con canesú fruncido de Ritz Saddler. Sandalias con tachuelas de Stéphane Kélian.



Figura 8: Ya en tierra, con labores de vigía. Por © Philip Newton, para Woman. // Style © Anna Vallès.

VIII. Elegancia en la pole posición. Camisa de popelin de algodón Armani Jeans para Zas. Pantalón ancho de lana Dries Van Noten. Zapatos de Tacón Farrux. de Tacón Farrux.



Figura 9: Elegancia en la pole posición. Por © Artur Lleó, para Woman. // Style © Anna Vallès.

IX. *Departiendo con el equipo motero.* Camiseta roja de escote pico en rayón Jean Paul Gaultier. Mono de algodón Onyx. Botines negros con suela de goma Varsace Jeans.



Figura 10: Departiendo con el equipo motero. Por © Artur Lleó para Woman. // Style © Anna Vallès.

X. Celebrando el triunfo. En el circuito de Montmeló, brinda junto al corredor de Moto GP Carlos Checa. Verónica Blume lleva el mono de Sete Gibernau fabricado por Garibaldi. Casco de Nolan y botas y guantes de Garibaldi.



Figura 11: Celebrando el triunfo. Por © Artur Lleó, para Woman. // Style © Anna Vallès.

Conclusiones

El análisis de la trayectoria de Anna Vallès demuestra su impacto decisivo en la evolución de la fotografía de moda en España, especialmente durante la época de mayor influencia editorial de los años noventa y principios de los 2000. Su trabajo consolidó un enfoque del estilismo que trascendió lo funcional, estableciéndose como una herramienta narrativa esencial en la construcción de imágenes de moda con significado y profundidad cultural. Esta capacidad para integrar referencias literarias, históricas y estéticas le permitió diseñar editoriales icónicas que conectaron tanto con el público general como con los sectores más especializados de la moda. Por otra parte, su experiencia refleja los cambios estructurales y tecnológicos que han transformado la industria, desde la transición digital hasta la irrupción de las redes sociales, fenómenos que redefinieron las dinámicas de trabajo entre estilistas, fotógrafos y modelos. Vallès supo adaptarse a estos cambios, manteniendo la calidad y autenticidad como principios fundamentales de su trabajo, incluso en contextos de limitaciones operativas derivadas de la reestructuración del sector editorial. Además, su compromiso con la diversidad y la ética en el *casting*, combinado con su resistencia a los estándares extremos de delgadez, destaca como una contribución relevante hacia un discurso más inclusivo y responsable en las publicaciones nacionales.

En definitiva, la obra de Anna Vallès no solo aporta una perspectiva histórica valiosa sobre la evolución de la fotografía de moda, sino que también abre nuevas vías para reflexionar sobre el rol del estilismo como un puente narrativo que conecta creatividad, cultura y sociedad. Frente a la obsolescencia acelerada que Rocamora (2018) atribuye a lo digital, el trabajo de Vallès destaca por su búsqueda de autenticidad y narrativas perdurables. Al llenar un vacío académico sobre su figura, este trabajo subraya la importancia de documentar y analizar las contribuciones de estilistas en el panorama cultural y visual contemporáneo.

Bibliografía

- Almansa-Martínez, Ana / Gómez de Travesedo-Rojas, Ruth (2017). “El estereotipo de mujer en las revistas femeninas españolas de alta gama durante la crisis”. En: *Revista Latina de Comunicación Social*, 72, 608-628, <https://doi.org/10.4185/RLCS-2017-1182> [consultado 22.10.2024].
- Appadurai, Arjun (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Baron, Katie. (2012). *Stylists: New Fashion Visionaries*. London: Laurence King Publishing.
- Barthes, Roland (2003). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland (2022). *El sistema de la moda*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Zygmunt (2007). *Tiempos líquidos*. Barcelona: Tusquets.
- Benjamin, Walter (2004). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Capel, Horacio (2005). *El modelo Barcelona: un examen crítico*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Coddington, Grace (2012). *Grace: A Memoir*. New York: Random House.
- De Las Heras, Daniel / García-Ergüin Maza, Marcos (2022). “De la fotografía de moda a la imagen digital del e-commerce: aproximaciones y estrategias metodológicas hacia un nuevo estilo fotográfico”. En: *Comunicación & Métodos*, 4, 2, 68-84, <https://doi.org/10.35951/v4i2.168> [consultado 20.10.2024].
- Enniful, Edward (2022). *A Visible Man*. New York: Penguin Press.
- Ferrarotti, Franco (2007). “Las historias de vida como método”. En: *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, 14, 44, 15-40 [consultado 10.10.2024].
- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Gergen, Kenneth J. / McNamee, Sheyla / Barrett, Frank J. (2001). “Toward Transformative Dialogue”. En: *International Journal of Public Administration*, 24, 7-8, 679-707, <https://doi.org/10.1081/PAD-100104770> [consultado 22.10.2024].
- Gómez de Travesedo Rojas, Ruth / Gil Ramírez, Marta (2020). “De Twitter a Instagram: ¿Qué red social eligen las revistas de moda y belleza?”

- En: *Revista ICONO 14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías Emergentes*, 18, 1, 179-204, <https://doi.org/10.7195/ri14.v18i1.1395> [consultado 20.10.2024].
- González Romo, Zahaira F. / Plaza Romero, Noemí (2017). “Estrategias de marketing digital en el sector de la moda de lujo: Interacción y redes sociales como herramienta necesaria”. En: *Hipertext.net*, 15, 17-27. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/Hipertext/article/view/326495> [consultado 03.12.2024].
- Hoare, Sarajane (2002). *Talking Fashion*. New York: PowerHouse Books.
- Nacif, Luciana (2022). “Moda e superficie digital: Tecnología digital y modos de presencia dos fenómenos estéticos contemporáneos”. En: *Viso: Cuadernos de estética aplicada*, 16, 31, 306-322, <http://dx.doi.org/10.22409/1981-4062/v31i/453> [consultado 22.10.2024].
- Nannini, Victoria (2020). “Cuerpos (semi)vestidos y subjetividades de la moda en la esfera digital”. En: *deSignis*, 32, 73-89, <http://dx.doi.org/10.35659/designis.i32p73-89> [consultado 22.10.2024].
- Plummer, Ken (2001). *Documents of Life 2: An Invitation to Critical Humanism*. London: Sage Publications.
- Rivière, Margarita (1977). *La moda, ¿comunicación o incomunicación?* Barcelona: Gustavo Gili.
- Rocamora, Agnès (2012). “Hypertextuality and Remediation in the Fashion Media: The Case of Fashion Blogs”. En: *Journalism Practice*, 6, 1, 92-106, <https://doi.org/10.1080/17512786.2011.622914> [consultado 20.10.2024].
- Rocamora, Agnès (2018). “The Labour of Fashion Blogging”. En L. Armstrong, Leah / McDowell, Felice, eds. *Fashioning professionals: Identity and Representation at Work in the Creative Industries*. London: Bloomsbury Academic, 65-80, <https://doi.org/10.5040/9781350001879.ch-004> [consultado 22.10.2024].
- Rossiter, John R. (2011). *Measurement for the Social Sciences*. London: Springer.
- Sontag, Susan (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Thompson, John B. (2000). *Political Scandal: Power and Visibility in the Media Age*. Cambridge: Polity Press.
- Vinader-Segura, Raquel / Puebla-Martínez, Belén / González-Díez, Laura (2022). “Las revistas de moda y belleza en redes sociales: Estrategias,

contenidos y conexión con las audiencias a través de Instagram”. En: *Revista ICONO 14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías Emergentes*, 20, 2, <https://doi.org/10.7195/ri14.v20i2.1883> [consultado 20.10.2024].

Sobre los autores: *Ludovico Longhi* es profesor lector del departamento de Comunicación Audiovisual de la Universidad Autónoma de Barcelona, donde, desde el año 2000 hasta el día de hoy, imparte asignaturas de teoría y práctica de guion y de historia y teoría del cine. Desde 2004 organiza ciclos de proyecciones y cursos prácticos sobre el cine de ficción con especial interés por los géneros populares. En octubre de 2011 consiguió el título de Doctor en Comunicación Audiovisual, otorgado por la Universidad Autónoma de Barcelona, con la tesis *Radici culturali della comicità di Alberto Sordi. Ipotesi d'approccio biografico*. Ha formado parte de los grupos de investigación ECME (Estudio de la recepción y asimilación de la modernidad cinematográfica en España) y PCE (Pensamiento cinematográfico en España) ambos dirigidos por José Enrique Monterde.

Juan Maldonado, licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona, ha trabajado en artes gráficas en editoriales como Montaner y Simón y Vicens Vives. Ha tenido una destacada trayectoria en el periodismo y la edición, habiendo sido director ejecutivo de la revista *Vídeo Actualidad* (1980-1985) y colaborador en *Vibraciones y Rock Especial* (posteriormente *Rock de Luxe*). Ha sido subdirector ejecutivo y cofundador de la revista *MAN* (1987-2004) y ha dirigido el Departamento de Ediciones Reunidas-Revistas Corporativas en Barcelona (Grupo Zeta) hasta 2009. Actualmente, es coordinador académico del Máster en Edición de la UAB, donde imparte asignaturas sobre edición gráfica. También trabaja como *freelance* y desarrolla proyectos editoriales y creativos en publicidad.

Leonor Balbuena es profesora lectora del departamento de Publicidad y Relaciones Públicas y Comunicación Audiovisual de la Universidad Autónoma de Barcelona. Doctora en Comunicación Audiovisual por la UAB, y docente universitaria con casi veinte años de experiencia en diseño gráfico, creatividad visual y comunicación audiovisual. Actualmente coordina un máster oficial en diseño de interacción y experiencias inmersivas. Su trayectoria se distingue por el desarrollo de propuestas adaptadas al entorno digital contemporáneo, promoviendo la creatividad publicitaria y gráfica en contextos inclusivos, dinámicos y culturalmente diversos.

Los Sanfermines de Pamplona/Iruña: performance, carnavalización, fiesta y antifiesta

Francisco Larubia-Prado

Resumen: Este artículo entiende la *fiesta*, según sugirió Victor Turner, como un evento esencial para aprehender los valores emocionales y la realidad de una cultura. En este sentido, el retorno de los Sanfermines al espacio público en 2022, tras dos años de suspensión por la pandemia, significó una oportunidad única para evaluar la dinámica presente en Pamplona, como comunidad históricamente pluricultural, entre identidad y diferencia y entre tradición y cambio. El estudio es el resultado del trabajo de campo realizado en los Sanfermines postpandemia (2022, 2023, 2024 y 2025) e incluye: (1) el análisis de los juegos, los rituales y la dimensión carnalesca de los Sanfermines desde una aproximación innovadora y particularmente apta para el análisis de la fiesta: los estudios de performance. (2) A partir de la evidencia de la violencia política ocurrida en los cuatro años mencionados, el artículo muestra cómo la dialéctica entre fiesta y violencia política (“la antifiesta”) equivale a la sustitución del simbolismo festivo por la política tribal de la cotidianidad, sustitución que socava rituales cruciales de los Sanfermines, poniendo en peligro la organicidad, el efecto prosocial y la existencia de la fiesta misma.

Palabras clave: fiesta; performance; ritual; juego; carnaval; identidad; comunidad; violencia

Abstract: Drawing on cultural anthropologist Victor Turner’s notion of fiesta as a crucial event for understanding the heart values of a culture, this essay explores the return of the Sanfermines in 2022 after a two-year hiatus due to the pandemic. The dynamic between identity and difference, as well as tradition and change, in the Navarran capital is of particular concern. Through fieldwork conducted during post-pandemic Sanfermines (2022, 2023, 2024, 2025), the study employs Performance Studies to analyze the event’s games, rituals, and carnivalesque nature. By examining the political violence during these years, the essay also reveals how the dialectic between fiesta and violence (“anti-fiesta”) represents the clash between the symbolic realm of the fiesta and everyday radical politics. The essay ultimately upholds the importance of preserving the Sanfermines’ rituals in the face of such conflicts to preserve the organicity, pro-social effects, and the very existence of the fiesta itself.

Keywords: fiesta; performance; ritual; play; carnival; identity; community; violence

En la novela de Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises* [*Fiesta*] (1926), Jake, el personaje principal, le sugiere a su amigo Harris: “Vente a Pamplona [...], va a haber una fiesta fantástica” (2006: 132).¹ Después de que Hemingway escribiera *Fiesta*, los Sanfermines de Pamplona/Iruña se convirtieron en una de las fiestas más conocidas y visitadas del mundo (Stavrou 1999). Tras la pandemia, los de 2022 fueron, además, “los Sanfermines más esperados” (“Pamplona” 2022). Después de dos años de suspensión (2020 y 2021), el retorno de la fiesta al espacio público ha sido una oportunidad única para evaluar las dinámicas entre identidad y diferencia y entre tradición y cambio, que son centrales no solo al desarrollo presente de la fiesta y su proyección futura, sino al mejor entendimiento de las dinámicas culturales en una sociedad históricamente pluricultural como es Pamplona. Con sus performances festivas –juegos y rituales– los Sanfermines han marcado y marcan el ciclo temporal y la vitalidad cultural de Pamplona desde 1591, algo que no sorprende, ya que, como dice el antropólogo cultural Victor Turner, “la forma en que la gente juega es quizás más profundamente reveladora de una cultura que cómo trabaja porque permite acceder a sus valores emocionales [*heart values*]” (Turner 1983: 104). En el mismo sentido se manifiesta Mikhail Bakhtin cuando dice que las “imágenes” de la fiesta carnavalizada –y los Sanfermines tienen, como veremos, una dimensión profundamente carnalesca– son “una forma poderosa de aprehender la realidad” (1965: 211).

A partir de un trabajo de campo realizado en los cuatro últimos Sanfermines, desde el final de la pandemia (2022, 2023, 2024 y 2025), el presente estudio utiliza los estudios de performance –*Performance Studies*– como aproximación metodológica idónea para un análisis comprehensivo de los Sanfermines. Como veremos en detalle, la noción de “performance” tiene como fundamento la idea de la restauración de comportamientos previamente realizados – “twice-behaved behavior” o “restored behavior” (Schechner 2002: 23, 28). En el contexto de la fiesta, dicha restauración de comportamientos es esencial al constituirse en la práctica que hace posible la tradición festiva. Desde esta premisa, este artículo describe y

¹ Esta y todas las traducciones del inglés son mías. Un artículo del autor, titulado “La fiesta y la antifiesta”, se publicó en la sección de “Opinión” del *Diario de Navarra* el 7 de julio de 2023. Agradezco los comentarios a este trabajo de Javier Markínez y Francisco Javier Caspístegui.

analiza, en primer lugar, los juegos, rituales y el carácter carnavalesco de los Sanfermines. En segundo lugar, examina cómo la iteración o restauración de conductas exigida por juegos y rituales para ser reconocibles por los concelebrantes se ve profundamente alterada por la interferencia de la violencia en los comportamientos festivos, especialmente en los rituales. Dicha injerencia amenaza la integridad de la fiesta al sustituir la función simbólica de la misma por la lucha política tribal en su versión radical, esto es, violenta; sustitución que está en las antípodas del sentimiento genuinamente festivo. Parte de esa función simbólica es, como veremos, la dimensión carnavalesca y humorística que acepta la inclusión de la política en la fiesta siempre que se canalice de forma satírica o irónica.

Es importante advertir que, además de la violencia política en la que este estudio se centra, los Sanfermines presentan otros tipos de violencia: violencia de género o sexual; violencia contra los animales (corridas de toros); violencia contra la propiedad o contra la integridad física por razones no políticas (hurtos, peleas inducidas normalmente por el alcohol). Estos otros tipos de violencia, sin embargo, no atentan deliberada y directamente contra rituales centrales de los Sanfermines, algo que, como veremos, sí hace la violencia política de origen *abertzale*, esto es, la violencia ejercida en nombre del nacionalismo vasco radical en otro tiempo encarnado por la organización terrorista ETA [Euskadi Ta Askatasuna/País Vasco y Libertad]. De ahí que el estudio de la violencia política presente en los Sanfermines merezca un estudio específico.

Finalmente, el artículo se nutre de trabajo reciente en el área de *Festival Studies* (Getz 2020: 1-47) o festología (Brisset 2009: 16), que indica cómo las fiestas que duran varios días, como los Sanfermines, pueden tener un valor transformador a corto o largo plazo, esto es, que pueden contribuir al crecimiento moral de los participantes por medio de la apertura a la diferencia, aumentando la generosidad y la tolerancia hacia locales y visitantes (Yudkin et al. 2022: 3; Pizarro et al. 2022:18-21). Este potencial ético, visible en los Sanfermines, se ve comprometido por la injerencia de la violencia política, fenómeno antifestivo sea cual sea su intensidad. En este sentido, y a pesar de que la violencia política ha mengüado, aunque no desaparecido, en los últimos tres Sanfermines (2023, 2024, 2025), se deben recordar las palabras de José Murugarren, del *Diario de Navarra*,

tras los graves incidentes ocurridos en los Sanfermines de 2022: “a los Sanfermines les sobran los episodios de violencia” (2022)².

Los Sanfermines como fiesta y performance

La fiesta y San Fermín

Para Georges Bataille, la fiesta es una exigencia de la vida en la que el exceso de energía, en lugar de emplearse en empresas destructivas y violentas como la guerra, se emplea con un propósito de integración social (1985: 120-124; 1986: 231, 294). Tal objetivo de unidad social significa la convergencia de individuo y comunidad que tiene lugar durante la fiesta. Cada participante en la misma es parte orgánica de la totalidad sociocultural que concelebra. En unión al resto de concelebrantes, los miembros de la comunidad establecen, según el filósofo Hans-Georg Gadamer, un vínculo “simbólico” y continuo que solo puede darse en la celebración festiva (1991: 91, 320-321). Esta, vista como performance, o sea, reflejada en sus juegos y rituales, genera emociones que nos animan, según el sociólogo Émile Durkheim, a conectarnos con nuestro potencial moral (Hopkins et al. 2016: 3). Así, la fiesta supone un gasto positivo de energía que acerca a la comunidad a sus posibilidades éticas, al menos mientras dura la fiesta, aunque los efectos de la fiesta pueden ser de más larga duración (Yudkin et al. 2022: 3, 5).

Si en la actividad diaria nos aislamos al perseguir objetivos individuales, en la fiesta “no hay aislamiento, sino que todo está congregado” y, en lugar de actuar hacia la consecución de nuestras metas cotidianas, la fiesta nos llena en sí misma porque “está siempre y en todo momento ahí” (Gadamer 1991: 98, 102). Por eso la fiesta supone un tiempo de inmersión

² Añade Murugarren que: “No es tolerable ni soportable que se permita a los fanáticos que insulten y agredan al alcalde y concejales (siempre de UPN [Unión del Pueblo Navarro] y PSN [Partido Socialista de Navarra]) al final de la procesión [...]. Cuando un partido político, sea el que sea, logra el respaldo que las urnas exigen para conseguir la alcaldía o la presidencia, aquí o en Vladivostok, tiene todo el derecho a pasearse por su ciudad y por cada uno de los acontecimientos que en ella se celebren sin que nadie le insulte [...] ni le agreda”.

para *todos* en la vida comunitaria, un evento del que nadie puede ser excluido ni que puede sustituirse por imágenes, como sugirió Guy Debord en *La société du spectacle* (1967).

En el retorno temporal de la fiesta, la comunidad se autorreconoce simbólicamente como permanente y cohesionada. Si el símbolo es, en su origen etimológico, aquello en que “lo que ya se conoce” se actualiza y se hace permanente, más allá de un primer encuentro (Gadamer 1991: 104), la fiesta, en su retorno, pone fin, simbólica y temporalmente, a la fragmentación individualista característica de la vida cotidiana. No sorprende pues que el ¡Pobre de mí! que clausura los Sanfermines sea un lamento comunitario frente al tiempo fragmentado y la disociación que esperan a la comunidad durante el tiempo no festivo (fig. 1).



Figura 1: *El Pobre de mí* (© Francisco Larubia-Prado)

El tiempo de fiesta que nos llena tiene como referente en Pamplona a una figura de leyenda, a San Fermín, el “totem” local (Ramos Martínez / Goikoetxandia 1989: 102). Como otras fiestas, los Sanfermines suponen una relación dialéctica o “paradójica” entre lo sagrado y lo profano³. La figura mítica de San Fermín de Amiens sirve como historia –*story*, no *history*– que revitaliza periódicamente la vida comunitaria. Bakhtin nos recuerda la regeneración religiosa del siglo XII en Europa (1965: 59), que es el momento en que se traen a Pamplona las primeras reliquias atribuidas a San Fermín, cuya vida se asocia al siglo III en Pamplona. A partir de entonces, se empieza a fraguar la tergiversación legendaria, la *story* (Gotschall 2012: 170), que ha marcado la vida de la ciudad durante siglos y que ha hecho que Pamplona y Navarra forjen su propio desarrollo pluricultural característico.

Performance: Juego y ritual⁴

Como se ha mencionado, performance es un modo de acción ya realizado anteriormente, una actuación repetida periódicamente, “comportamiento restaurado” (Schechner 2002: 23, 28). De ahí que las performances necesiten práctica previa. Por ejemplo, correr en el encierro supone la repetición de una práctica habitual en los Sanfermines. Dicha práctica se ha ido cristalizando en el imaginario y práctica colectivos con una determinada configuración que ha acabado determinando lo que se entiende como un encierro –y lo mismo ocurre con cada una de las actividades festivas. Así, la vida lúdica y ceremonial que hace posible los Sanfermines consiste en la repetición cíclica de comportamientos ya realizados previamente. Un comportamiento restaurado, sin embargo, puede ser breve, como un gesto hecho con la cabeza, o de larga duración y cíclico, como una fiesta, pero siempre es la base del comportamiento humano tanto en la vida diaria

³ Cfr. Homobono Martínez 2004: 34; Roiz, 1982: 102-3; Rodríguez Becerra, 1985: 180; Douglass / Operé 2008: 212.

⁴ La “performatividad” que aquí trato no se entiende en el sentido lingüístico que John Searle le da en *Speech Acts* al tratar de la diferencia entre emisiones aseverativas (“describen un estado de cosas”) frente a emisiones performativas (“llevan a cabo la acción a la que se refieren”). El sentido de “performativo” y “performatividad” en este estudio está exclusivamente relacionado con los estudios de performance, como se explica en esta sección del artículo (véase Culler 1982: 101-102).

como en el arte o en la fiesta. Esta última restaura conductas alternativas a las de la vida diaria que se han heredado de forma tradicional, aunque en apertura a las innovaciones aceptadas orgánicamente por la comunidad y no impuestas por la fuerza.

Marvin Carlson sugiere que toda actividad humana realizada con autoconciencia puede ser tratada como performance porque en ella unos participantes influyen de alguna manera a otros, ya sean coparticipantes de la performance o una audiencia que simplemente la observa y disfruta (1996: 4-5). Por ello, una performance siempre lo es *entre*, y cuando algo se analiza como performance –pintura, novela o fiesta– se investiga el objeto en sus interacciones con el mundo en el que existe. Así que las performances solo se dan como “acciones, interacciones y relaciones” (Schechner 2002: 23-24). Tratar los Sanfermines como performance es examinar el evento como la suma de las interacciones y las relaciones entre todos los participantes en sus juegos y rituales. Y, como performance, la fiesta de Pamplona tiene diversas funciones: entretiene; hace posible algo espectacular; marca la identidad de los participantes; promueve el sentido de comunidad; tiene el potencial de enseñar, persuadir y/o convencer en relación a la cultura local, y puede poner a la gente más en contacto con su potencial ético.

El juego en los Sanfermines

Los juegos y los rituales son la representación de la inversión simbólica de la vida cotidiana que es la fiesta. Si las actividades que generan la cultura tienen su origen en el juego (Huizinga 1950: 5-7), este evoluciona dentro de la misma como actividad “especial” y, en el contexto de la fiesta, se constituye como un componente crucial y específico de la misma. El juego, como todo lo vivo, es (auto)movimiento, pero en cuanto a qué juego y frente a la vida cotidiana, que es un dirigirse hacia algo concreto, el juego supone un movimiento sin objetivo especial a corto plazo. Cuando el juego es humano, sin embargo, este se puede organizar racionalmente hacia la falta de objetivo (Gadamer 1991: 66-67).

Esa falta de objetivo medible a corto plazo no significa que jugar no cumpla una función social a largo plazo. Para el historiador cultural Johan Huizinga (1950: 9), jugar genera “orden” en el caos de la vida, evitando

que, como sugiere Bataille, el exceso de energía se canalice hacia fines violentos y destructivos. Así, el juego, sin objetivo concreto medible, pero con una función social, encarna, para usar la noción de Nuccio Ordine, “la utilidad de lo inútil” (2013). En cuanto a las características del juego, Johan Huizinga (1950: 8-13) y Roger Caillois (2001: 9) mencionan sus rasgos definidores:

- (1) Jugar es una actividad *voluntaria y libre*, como lo es la participación en los múltiples eventos que constituyen los Sanfermines, algo evidente en aquellos que pueden revestir más peligro, como son los encierros.
- (2) El juego supone un *tiempo alternativo al de la cotidianidad*, esto es, salirse de la experiencia de la vida diaria con conciencia de lo que se está haciendo. Este tiempo de juego aporta integridad a la vida de los pamploneses porque no solo les ofrece la oportunidad de expresarse emocional y comunalmente de forma no admisible el resto del año, sino que les da la oportunidad de experimentar, de forma socialmente aceptable, el exceso en el comportamiento y en el consumo de comidas y bebidas a que da licencia la fiesta. Además, el tiempo de fiesta, frente al de la cotidianidad, es un *tiempo propio* que envuelve y llena las vidas de los participantes; no es el “tiempo vacío” que nosotros organizamos y ocupamos con actividades diversas el resto del año (Gadamer 1991: 104).
- (3) La esencia del juego festivo es *desinteresada*, desligada de intereses materiales o determinismo biológico. En palabras de Richard Schechner: “El placer de jugar es autotélico, procede no de lo que ‘se gana’ sino del disfrute de las acciones mismas que se realizan” (2002: 91).
- (4) Una vez que la comunidad juega, la actividad se transforma en un *fenómeno cultural iterativo* y se empieza a transmitir performativamente de forma tradicional, algo que la celebración anual de los Sanfermines y el respeto a la tradición claramente ilustran.
- (5) Espacialmente, el juego *delimita un espacio*, material o ideal (Huizinga 1950: 19). El casco antiguo de Pamplona se transforma en espacio de juego claramente demarcado, adquiriendo un carácter distinto al de la cotidianidad. En términos generales, la ciudad

misma se convierte en un gran parque de juego o *playground*. Además, el mismo espacio público donde se juega puede ser también escenario de rituales seculares y religiosos, como ocurre con la Plaza del Ayuntamiento donde se dan juegos para niños y rituales como el Chupinazo o el ¡Pobre de mí!

- (6) Los efectos del juego derivan de juegos con reglas y control o de juegos espontáneos e incontrolados. A los primeros los denomina Roger Caillois *ludus* y a los segundos *paidia* (2001: 27-28). Ambas modalidades de juego, *ludus* y *paidia*, constituyen, de hecho, la mayoría de las actividades de los Sanfermines.
- (7) El orden característico del juego reglado se materializa no solo en unas *convenciones con reglas específicas* vigentes mientras se juega, sino en unidades de juego básicas y estables de los que participan en la organización de la fiesta, que en los Sanfermines son las peñas.
- (8) Cuando el juego termina, *la comunidad solidifica su carácter permanente* (Huizinga, 1950: 12; Caillois, 2001: 24, 93). Así, cuando los Sanfermines concluyen, Pamplona comparte el sentimiento que la aúna como comunidad en su identidad propia.

Los principales juegos de los Sanfermines son los siguientes:

- (1) Lucir la vestimenta sanferminera es una acción lúdica y relacional que homogeneiza e identifica a los participantes como concelebrantes. Estos, transfigurados, juegan a ser *otro* al que son en la cotidianeidad. Me referiré a este aspecto del juego al hablar de la dimensión carnavalesca de los Sanfermines.
- (2) Los castillos de fuegos artificiales son espectáculos pirotécnicos que evocan admiración por sus sonidos, colores, coreografía, creatividad, riesgo y capacidad técnica, promoviendo el sentido comunal.
- (3) Juegos regidos por reglas, *ludus*, son, por ejemplo, las distintas modalidades de “deporte rural”, como el levantamiento o arrastre de piedra, *aizkora* por parejas (corta de troncos) o el levantamiento de carro.

- (4) Los juegos espontáneos, o *paidia*, son diversos: la interacción muy activa de la gente en la calle con los gigantes y cabezudos –especialmente con los llamados *kilikis* o con los *zaldikos*. También lo es el “Toro de fuego”, un toro de cartón y madera que despidе chispas, fuego de colores y petardos (fig. 2). Diversos toros de fuego transportados cada uno por un mozo hacen su presencia en el casco antiguo mientras los padres y los niños corren con ellos simulando un encierro. Estos juegos espontáneos, junto a los castillos de fuego, son eventos multitudinarios. En 2024 la participación en los toros de fuego se multiplicó por diez, llegando a las 300.000 personas.



Figura 2: Toro de fuego (© Francisco Larubia-Prado)

- (5) Los juegos infantiles incluyen las atracciones de “Menudas fiestas”, con teatro, las marionetas de Maese Villarejo, malabarismos, zancos, hinchables y compañías teatrales.
- (6) El evento más conocido de los Sanfermines, el “encierro” (fig. 3), es un juego que combina *ludus* y *paidia*. El aspecto reglado, *ludus*, de los encierros lo constituyen elementos como las barreras para canalizar a los toros y a los corredores por la calle, las prohibiciones de resguardarse en portales o establecimientos comerciales, de llevar teléfonos móviles, o de tocar a los toros. A *paidia* corresponde la espontaneidad que la carrera impone a los corredores en función de la dinámica del evento en el que pueden generarse situaciones impredecibles.



Figura 3: Encierro pasando por la Calle Estafeta (© Francisco Larubia-Prado)

El encierro es lo que el antropólogo Clifford Geertz ha llamado *deep play*, una performance en la que el riesgo del juego puede superar los beneficios de jugar (1973: 432-33). El coste del *deep play* no es entendido por muchos. Tras la muerte de un corredor, un personaje de *Fiesta*, de Hemingway, dice: “‘Malamente cogido’, dijo. ‘Todo por puro deporte. Todo por placer [...] Todo por diversión. Diversión, ¿entiende? [...] ¿Me oye? Muerto. Muerto. Está muerto. Lo ha atravesado un cuerno. Todo por diversión mañanera. Es muy flamenco’” (2006: 200).

Así, causa asombro a mucha gente que el encierro, como actividad de riesgo extremo que denota exuberancia de energía en el sentido de Bataille (1986: 224), sea tan popular y el evento icónico de los Sanfermines. Cada día, del siete al catorce de julio, unas 2.000 personas participan en el encierro. Esa participación en una actividad irracional, a vida o muerte, conecta al corredor completamente con la acción que realiza (*flow*) y canaliza valores culturales profundos que, junto con la descarga de adrenalina, pueden significar para el individuo un estado deseable y hasta obligatorio para continuar la tradición, un paso del umbral propio, y una participación conducente al autorrespeto.

Simbólicamente, el encierro como *deep play* es una forma de establecer, aunque dentro de los límites marcados por las barreras protectoras y las reglas básicas para los corredores, un desafío a las autoridades que *no* participan en ella, por lo que el encierro se constituye en un espacio extremo de libertad, empoderamiento y control del espacio festivo por los participantes, por los jugadores. Aquellos que no juegan en el contexto del encierro son los toros, que ciertamente tampoco lo hacen en la corrida diaria, mientras que los espectadores, al ser parte voluntaria del espectáculo, también se asocian al juego (Schechner 2002: 108)⁵.

Los rituales de los Sanfermines

El juego es relajado y permite, durante el tiempo de fiesta, experimentar tabúes, excesos y riesgos inaceptables durante la vida cotidiana. El ritual,

⁵ El presente análisis performativo de lo que ocurre en los encierros no supone una aprobación por parte del autor de los mismos en vista del destino final de los toros que en ellos participan a la fuerza: la corrida de toros en la que los animales morirán de una forma antinatural.

sin embargo, suele ser más rígido y serio que el juego, añadiendo el principio de “autoridad” (Schechner 2002: 45). Los rituales, como “representación encarnada, condensada y prescrita” (Grimes 2014: 195), compartieron desde sus orígenes el espacio del juego y frecuentemente coinciden todavía, como ya se mencionó. De hecho, el ritual no se diferencia en esencia del juego, incluido el juego entre niños, según Huizinga (1950: 9, 173). En Pamplona los niños participan en juegos con toros de carretilla o en el Toro de fuego que son, *mutatis mutandis*, situaciones anticipatorias de los encierros (fig. 4). Así, los más jóvenes se enculturán en la restauración performativa de comportamientos tradicionales sanfermineros, uno de los cuales es correr en el encierro.



Figura 4: Niños jugando con toros de carretilla (© Francisco Larubia-Prado)

Don Handelman nos recuerda que el juego y el ritual son reflejo complementario el uno del otro, y lo son por lo que ambos indican sobre el orden social, por significar estados similares de cognición y percepción, y por contribuir a la solución de los problemas presentes de la realidad (1977: 190). Pero cuando la actividad festiva se establece con funciones específicas como regular conflictos identitarios y de poder, establecer y unificar

memorias (míticas o históricas) y deseos colectivos y contribuir a la estabilidad de la estructura social generando “solidaridad social”, el juego adquiere un rango socialmente superior, esto es, se entiende como “ritual”, creando “solidaridad social” y manteniendo identidades culturales (Durkheim 1965: 424-27; Smith-Shank 2002: 58).

Los rituales pueden ser religiosos, seculares o una mezcla de ambos (Lorenz 1966: 54-55, 72-74), como lo es la Procesión y Misa del día 7 de julio de los Sanfermines que, aunque constituye el núcleo religioso de la fiesta, también incluye la participación de la sociedad civil en un recorrido por las calles de la ciudad.

Cualquier espectáculo, performance, o comportamiento repetido, codificado y transmisible se puede ver como acción y sonido ritualizado, como interacción entre juego y ritual. De hecho, performance también ha sido definida como “comportamiento ritualizado permeado por el juego”; de ahí que los rituales sean memorias codificadas en acciones que contribuyen a organizar las relaciones entre la gente, a establecer jerarquías y a tratar tanto de transiciones como de deseos complejos y, como el juego, los rituales transportan a los participantes a un “segunda realidad” distinta de la cotidiana (Schechner 2002: 45).

Históricamente, los cuatro rituales más importantes de los Sanfermines han sido⁶:

- (1) El “Chupinazo” desde el Ayuntamiento, el 6 de julio a las 12:00 del día, que abre la fiesta.
- (2) La “Procesión y Misa de San Fermín”, el 7 de julio a las 10:00 de la mañana.
- (3) El “Riau-Riau” tradicional, que se celebraba el 6 de julio y cuya descripción y desaparición en 1992 por la violencia analizaré después.
- (4) El “¡Pobre de mí!” a las 12:00 de la noche del día 14 de julio, que cierra la fiesta y reúne miles de personas que despiden los Sanfermines desde la Plaza del Ayuntamiento con una vela (véase fig. 1).

⁶ Además, existen rituales puramente religiosos, como son las “Vísperas solemnes de San Fermín”, el 6 de julio a las 8:00 de la tarde, y la “Octava de San Fermín”. También existen los rituales relacionados con la llamada Feria del Toro.

Una vez que el alcalde o la alcaldesa sale al balcón del Ayuntamiento y declara la fiesta concluida, la gente canta “¡Pobre de mí, pobre de mí, que se han acabado las fiestas de San Fermín!” A continuación, los asistentes se quitan el pañuelo rojo.

El Chupinazo consiste en el lanzamiento de un cohete que indica el comienzo de la fiesta desde el balcón del Ayuntamiento con la Plaza del Ayuntamiento repleta de gente (14.000 personas en 2025; más unas 25.000 en las calles esperando el comienzo de la fiesta). En 2022, el encargado de lanzar el cohete e iniciar la fiesta fue el exfutbolista pamplonés Juan Carlos Unzué, enfermo de ELA, que aportó una dimensión ética al dedicar el Chupinazo a los enfermos de ELA y a los sanitarios que combatieron la pandemia. Tras el Chupinazo, las palabras de Hemingway para describir el comienzo de la fiesta son totalmente válidas hoy: “Al mediodía del domingo, el 6 de julio, la fiesta *explotó*. No hay otra forma de describirla” (2006: 157).

Al marcar la transición entre vida diaria y fiesta y, por tanto, entre estados de ánimo donde prevalece la dimensión individual y la colectiva, respectivamente, el Chupinazo es, en cuanto que performance, el ritual arquetípicamente *liminal*, el umbral de los Sanfermines. El espacio de la dimensión ritual-liminal del Chupinazo es, como se ha mencionado, el balcón del Ayuntamiento desde donde se lanza un cohete y se pronuncian las palabras rituales: “Pamplonesas, pamploneses. Viva San Fermín. *Gora* San Fermín.” Sin embargo, lo que ocurre en la plaza, más que liminal, que invita a la seriedad, es *liminoide* por ser una convocatoria voluntaria y casi de puro juego. Los rituales liminoides, según Turner, tienen la capacidad de afectar el cambio en los participantes de forma temporal y no permanente. A su vez, y durante el Chupinazo, tanto el Ayuntamiento como la Plaza se convierten en un *limen*, esto es, en el espacio transicional donde el rito liminal/liminoide tiene lugar, el punto en el que se transita desde la vida diaria a la fiesta para invertir la vida cotidiana del individuo y la comunidad (Turner 1969: 95).

Tras lanzarse el cohete y pronunciarse las palabras rituales, toda Pamplona, como símbolo de pasaje al ciclo festivo, se pone el pañuelo rojo al cuello, rememorando, según una versión de este gesto, la legendaria san-

gre derramada del decapitado San Fermín. En la plaza, los asistentes explotan en gritos de júbilo y la performance incluye una danza colectiva a los acordes de la banda municipal La Pamplonesa, dando lugar a un estado de *flow*, es decir, de completa inmersión en la actividad que se está realizando, la danza. Cuando se está en *flow*, según Mihaly Csikszentmihalyi, la conciencia, la acción y los entornos espacial y temporal de los participantes convergen inseparablemente (1975: 35-36).

Los Sanfermines como fiesta carnavalizada

Lo carnavalesco subvierte la vida cotidiana por el humor y el caos, de ahí que el juego, en su versión menos estructurada, *paidia*, le sea profundamente familiar. Enraizado en la psique individual y colectiva humana, lo carnavalesco es una visión del mundo alternativa a la de la cotidianidad que se expresa de una forma simbólica y sensorial en performances festivas. En el carnaval se celebra el cambio; lo serio, oficial y jerárquico desaparecen y las normas sociales se invierten. Parte de esa inversión es la clausura de la división de la sociedad en clases sociales, como muestra el cartel anunciador de los Sanfermines de 1918 (fig. 5), reflejo de la vocación festiva de convergencia social (Bakhtin 1984: 160).

A pesar de la atribución a los Sanfermines de un carácter carnavalesco (Hughes 1999: 119; Caspístegui / Larraza 2016: 196-197, 201) o de que Neil Ravenscroft y Xavier Mateucci hablen de la fiesta de Pamplona y su “abierta aceptación de lo carnavalesco contemporáneo” (2003: 3-4), no se ha articulado explícita y concretamente lo que imprime a los Sanfermines ese carácter carnavalesco. El carnaval, como los Sanfermines, es un “contexto ritual”, o sea, “una dimensión espacio-temporal fuera de la vida cotidiana conducente a la simbolización” (Daun y Lorena 2019: 59). Como los Sanfermines, otros festivales carnavalizados –*Burning Man*, en el Desierto de Nevada (USA); La Patum de Berga (Barcelona); o las fiestas de Moros y Cristianos de Alcoi (Comunidad Valenciana)– plantean similares cuestiones críticas a la hora de considerar sus características, componentes performativos y funciones comunitarias, aunque esas cuestiones se modulen de forma diferente en cada fiesta (63-64).



Figura 5: Convergencia social en la fiesta carnalizada (© Francisco Larubia-Prado)

Ninguna de ellas, por ejemplo, invierte el orden social permanentemente, pero tampoco son simplemente válvulas de escape que no afectan éticamente a los concelebrantes, al menos durante la duración de la fiesta. Como en otras fiestas –*kreus* en Mardi Gras de Nueva Orleans o *filaes* en Moros y Cristianos–, los Sanfermines poseen sus clubs recreativos, las peñas, que desde su creación en el siglo XIX han jugado frecuentemente un papel central en la fiesta, a medio camino entre la preservación institucionalista de la tradición y la innovación (Puértolas 1994: 167), contribuyendo a regular el orden social (Ravenscroft / Matteucci 2003: 5). Seis elementos adicionales definen a los Sanfermines como fiesta carnalizada.

Espacio

El principal escenario donde se produce la fiesta de San Fermín es el espacio público y abierto, espacio sin clausura: la calle y específicamente el casco viejo de Pamplona, lugar de síntesis histórica, cultural, lúdica y comercial. En el escenario callejero convergen el juego diurno y el nocturno (como los encierros o los fuegos artificiales) y rituales (como las procesiones). La contemplación de espectáculos lúdicos como los gigantes y cabezudos ocurre desde distintas perspectivas mientras la población interactúa con ellos. En muchos de estos eventos, la fiesta carnavalizada “impide todo punto de vista privilegiado”, por lo que ninguna perspectiva es absoluta, sino “parcial, fragmentaria y azarosa”, proporcionando al participante la “libertad en la selección del trayecto [y creando] una configuración netamente excéntrica del espacio espectacular” (González Requena 1985: 38).

Tiempo

Para Bakhtin, el carnaval supone una vida alternativa y utópica para la comunidad, una “segunda vida” en la que la gente se ve inmersa en un tiempo de “libertad, igualdad y abundancia” (1965: 9). El tiempo de los Sanfermines, netamente diferente al de la cotidianeidad, es un “tiempo propio” que envuelve y llena las vidas de los concelebrantes; no es el “tiempo vacío” que la gente organiza y ocupa con actividades concretas el resto del año (Gadamer, 1991: 104). Y si el tiempo de carnaval invierte el tiempo de la cotidianeidad, las relaciones sociales festivas tienden a hacer desaparecer las habituales del tiempo no festivo. De hecho, a pesar de que la fiesta esté legalmente permitida, las élites no la controlan completamente y no podrían prohibirla en contra del deseo de la comunidad. La gente exigiría su fiesta y, de no reconocerse este derecho por las élites, la gente se la tomaría; algo que el mismo Johann Wolfgang von Goethe hizo notar al visitar el carnaval de Roma (1992: 572). En último término, la fiesta carnavalizada no la determina la autoridad, aunque esta la canalice en gran parte, sino la comunidad de la que surge. Como sugiere James Scott, la intención de las élites no se debe identificar con la experiencia de la fiesta (1990: 177-78). Esta responde y es manifestación de un “espíritu

universal”, o vital, que canaliza la necesidad comunitaria de “resurgimiento y renovación” (Bakhtin 1965: 7). Ese espíritu se expresa en las arquetípicas palabras del final de los Sanfermines –en el ¡Pobre de mí!– que son a la vez epitafio y anhelo de fiesta, muerte y resurrección: “¡Ya falta menos!”

Atuendo

Si el tiempo de carnaval es tiempo de igualdad que llena a todos por igual y del que nadie se puede apropiar (Bakhtin 1965: 10, Da Matta 1997: 119), el atuendo blanco, la faja y el pañuelo rojos están en consonancia con ese carácter igualitario de la fiesta, unificando a la población y, así, generando un sentido de comunidad. Uno de los principios del carnaval, como aclara Gary Saul Morson, es que no haya espectadores, sino participantes en oposición a la dicotomía dentro-fuera. El atuendo promueve esta mentalidad (1986: 12). Así, apartándose de la afirmación de la individualidad que la cultura de la modernidad impone y que, según Durkheim, “desvitaliza” a la sociedad (Nisbet 1993: 300), el atuendo sanferminero subraya dos cosas: primero, la dimensión colectiva de la fiesta y la voluntad de desenfatar la identidad propia; y, segundo, ilustra cómo el cuerpo colectivo, en el retorno a la fiesta, se abre al renacimiento y la renovación de sí mismo en el ciclo festivo (Bakhtin 1965: 19). Para Huizinga, la sustitución de la vida y tiempo cotidianos por un tiempo de juego y ritual se manifiesta sobre todo en el atuendo o en el disfraz. Cuando el participante en la fiesta “juega” a ser como el otro, a ser como todos, se transforma, en cierto sentido, en el otro, en todos, y es ahí donde, según Huizinga, el juego alcanza su perfección (1950: 13). Si la máscara, como David Napier dice, expresa un “sueño secreto” (1987: 211), la indumentaria de los Sanfermines también indica el anhelo y la necesidad de sentirse parte de la comunidad.

Música y bailes

La música y los bailes en el espacio público también caracterizan al carnaval y son abundantes en los Sanfermines. El baile, con verbenas populares, los numerosos bailables en la Plaza del Castillo con gaitas y *txistu* y los bailes privados tradicionales, como el de la Alpagata en el Nuevo Casino

de Pamplona, son característica carnavalesca de los Sanfermines. Además, los conciertos, comparsas callejeras y *txarangas* son parte de la dimensión lúdica y carnavalesca de la fiesta. Finalmente, desde hace cien años, las “Dianas” despiertan a la población a las 6:45 de la mañana para empezar un nuevo día de sanfermines con música popular interpretada por la banda municipal La Pamplonesa, entre otras bandas. La tonada más interpretada es el *Vals de Astráin*, que se ha impuesto como “signo de identidad” y como “nueva tradición” de los Sanfermines (Caspístegui / Larraza 2016: 191, 194).

Exceso y transgresión

Sobre el ambiente de exceso y transgresión característico de la fiesta carnavalizada, Hemingway dice: “Las cosas que pasan [en los Sanfermines] solo podrían pasar durante la fiesta. Todo se hizo irreal, y parecía que nada podría tener consecuencias. Parecía que estaba fuera de lugar pensar en consecuencias durante la fiesta” (2006: 159). Según Bakhtin, el exceso relacionado con las funciones corporales como la ingestión de alimentos y bebida forman parte del principio carnavalesco (1965: 18-22). Jesús Ramos y Arantxa Goikoetxandia enfatizan los aspectos “orgiástico-festivos” de los Sanfermines que se dan en simultaneidad y complementariedad a los religiosos (1989: 102). De hecho, como sugiere Bataille, el exceso carnavalesco y la dimensión pagana adquieren “significado sagrado” en la fiesta (1986: 185). También dice Bataille que el tiempo de la cotidianeidad deriva en la necesidad de experimentar el exceso y la transgresión festivos y la fiesta normaliza la experiencia del tabú, especialmente de los relacionados con el consumo y la sexualidad (63). Esta dinámica, a su vez, expresa otra función del exceso festivo: en él nos ponemos en contacto con nuestra naturaleza elemental; sin esta experiencia, no podemos liberar emociones imposibles de expresar en la vida cotidiana ni autoconocernos (168). La dimensión carnavalesca del exceso y las realidades fisiológicas del cuerpo humano están íntimamente ligadas al humor, a la risa (Emerson 2011: 32-33).

Humor

Según Bakhtin, la risa carnavalesca

[t]iene la capacidad de hacer que el objeto [de la risa] se acerque, de atraerlo a una zona de contacto directo en la que se puede examinar desde todos sus ángulos, poner boca abajo, invertirlo, mirarlo de arriba abajo, quitarle su coraza protectora, ver su centro, cuestionarlo, desarticularlo, desmembrarlo, exponerlo al desnudo, examinarlo libremente y experimentar con él. La risa demuele el mundo y la piedad hacia un objeto, un mundo, haciéndolo objeto familiar y aclarando el terreno hacia la absoluta libertad para investigarlo. La risa es un factor vital para establecer el prerrequisito de la falta de temor sin el cual sería imposible aproximarse al mundo de forma realista” (1982: 23).

Las pancartas humorísticas de las peñas acercan los objetos de su humor para subvertirlos, examinarlos, exponerlos al público y deconstruirlos en un ejercicio de libertad.



Figura 6: La pancarta de la peña “El Txarko” de 2024 (© Francisco Larubia-Prado)

La pancarta de la peña “El Txarko” de 2024 (fig. 6) muestra, en el centro, una parodia de la escena protagonizada por Kate Winslet y Leonardo DiCaprio en el film *Titanic* (James Cameron, 1997). En la pancarta, la exalcaldesa Cristina Ibarrola, sosteniendo una fregona (había dicho que prefería fregar suelos que pactar por la alcaldía que eventualmente perdió), es sostenida del talle por el anterior alcalde Enrique Maya a bordo de una suerte de Titanic a la deriva y en riesgo de naufragio cuyo nombre es “UPN” (las siglas de “Unión del Pueblo Navarro”, el partido político al que Ibarrola y Maya pertenecen). A la izquierda de la imagen, una bomba pide el cese del genocidio de Gaza y la liberación de Palestina. Más arriba, se hace referencia a las manifestaciones de los agricultores que se sienten abandonados, como náufragos aislados, pidiendo auxilio para su sector. A la derecha de la pancarta, el nombre de la peña contiene el símbolo del empoderamiento femenino. Más abajo, el actual alcalde, Joseba Asiron [de la coalición abertzale “E(uskal) H(erria) Bildu”], sosteniendo una doble bandera, Palestina y Navarra, canta sonriendo parte de la letra del grupo Los Zopilotes Txirriaos, *Siete Mares* [“Siete mares crucé sin capitán / Sin miedo a naufragar”], que contrasta con la deriva de UPN y sus líderes.

Los Sanfermines como evento dinámico y transformador

Los Sanfermines, como evento de masas que refleja sentimientos profundos de la comunidad, ilustran lo que Émile Durkheim llama “efervescencia colectiva” o efecto emocional resultado del contacto y relaciones entre individuos unidos en la celebración ritualista o en otras performances. La efervescencia colectiva tiene consecuencias transformadoras que no solo intensifican y sincronizan la energía individual característica del trabajo y la cotidianeidad, sino que redirigen la conciencia colectiva para que los concelebrantes se enfoquen en sus tradiciones, creencias e ideales como comunidad. El cambio cognitivo es “eléctrico”, como dice Durkheim, produciendo exaltación emocional colectiva que afirma la conciencia grupal, el sentido de pertenencia y la cohesión social en una convergencia de lo sagrado y lo profano (cfr. Pizarro et al. 2022: 1, 4). Desplazar el marco emocional de la experiencia cotidiana por el de la festiva en la que se produce la efervescencia colectiva afirma la identidad colectiva a la vez que

aumenta, según Haidt (2003), el sentido de la empatía sintiendo con y por los demás (sufrimiento, amor, cercanía), aumentando las emociones positivas como la compasión, la admiración, la gratitud o el amor. Esa cercanía emocional también puede llegar a producir reacciones corporales (lágrimas, escalofríos), comportamiento prosocial y vinculación social (Pizarro et al. 2022: 4).

Así, la efervescencia colectiva une la “pasión” de la gente al “orden simbólico de la sociedad” (Shilling / Mellor 1989: 196) y, al hacerlo, es fuente de solidaridad y moralidad (Durkheim 1984: 319, 331; Gane 1988: 5). Pero el sentimiento de efervescencia colectiva depende de la celebración del evento que es efímero y hay que recargarlo, de ahí la necesidad de que la fiesta retorne dentro del ciclo festivo. En este sentido, Ramos y Goikoe txandia mencionan la importancia del sentimiento identitario que los Sanfermines reafirman por una convergencia compleja de prácticas colectivas, de “diversión, modificación de hábitos, participación en actos multitudinarios y afirmación colectiva; se generan situaciones que simulan un caos, rituales que evocan emotividad y nostalgia” (1989: 102-103).

Haciendo la idea de efervescencia colectiva central a su reciente estudio sobre la fiesta, Daniel A. Yudkin y un equipo de investigación sociológica han mostrado que los festivales de más de un día, algunos de ellos carnavales, poseen un claro poder transformador de los participantes. Estos trascienden su individualidad, acentuándose la conexión emocional entre ellos y, al menos durante la duración de la fiesta o incluso a más largo plazo, se producen cambios en el comportamiento hacia otros miembros del grupo y hacia los visitantes. Las consecuencias transformadoras del comportamiento suponen, según Yudkin et al., no solo “cambios en la percepción de la realidad y de uno mismo”, sino “sentimientos de conexión universal y una nueva percepción del otro” (2022: 1, 4). En el caso de los Sanfermines, la dimensión ética de la fiesta de masas es perceptible desde el mismo Chupinazo en el que se puede expresar, como ocurrió en 2022, solidaridad con los desfavorecidos en época de crisis, con los sanitarios que lucharon contra el COVID-19 y con los enfermos de ELA, contribuyendo a alterar nuestros valores y prioridades y haciéndonos más generosos y solidarios.

Esta transformación psicológica y moral que el evento de masas promueve se refleja, en el caso de los Sanfermines, en el film *Blue Lips* (Daniela de Carlo et al., 2013), en el que unos personajes de distintos puntos del mundo convergen en Pamplona durante los Sanfermines. Diferentes situaciones de pérdida emocional y/o material golpean a los seis personajes principales de la película. Todos ellos, sin embargo, reencuentran su rumbo en un doble movimiento: por una parte, se benefician de la generosidad y altruismo de asistentes a la fiesta y, por otra, ellos mismos son generosos y se abren a las necesidades del otro. *Blue Lips* deja claro el poder transformador de la fiesta como ocasión única para que la empatía, y hasta el heroísmo, se manifiesten. Al final de la película, los protagonistas vuelven a tener un sentido de dirección individual a partir de los efectos de la efervescencia colectiva que genera la comunidad festiva.

Violencia proactiva o instrumental: el desplazamiento de lo simbólico como la “antifiesta”

Para Goethe, el carnaval es una “revolución simbólica” que invierte la vida cotidiana a favor de una experiencia vital alternativa (Stoichita / Coderch 1999: 12). La fiesta requiere que lo *simbólico* desplace el plano de la cotidianidad. Si las actitudes individuales y las relaciones sociales que informan la cotidianidad hacen su presencia en la fiesta, la revolución simbólica –que la fiesta debe ser– se frustra, especialmente si la cotidianidad hace su presencia en la forma excluyente y violenta que, como veremos, se ha manifestado en los Sanfermines en el período cubierto por este estudio. La violencia hace que las funciones lúdica y transformadora de la fiesta se vean seriamente comprometidas. De ahí que Yudkin y su equipo de investigación consideren que la introducción de los mensajes ideológicos y políticos sin filtro humorístico en el tiempo de fiesta distorsionen seriamente las “actitudes y comportamiento prosociales” de los participantes, cancelando la posibilidad de expansión moral en perjuicio de la sociedad (2022: 2). Claramente, el estudio de Yudkin et al. sugiere el valor transformador de la fiesta: “Las reuniones de masas son experiencias altamente inmersivas que pueden ir eliminando sistemas de creencias y aspectos de la propia autoconcepción como si fueran las capas de una cebolla” (2).

La violencia política presente en los Sanfermines es proactiva porque es deliberada, planificada e instrumental para lograr un objetivo concreto (Penado et al. 2014: 37). Tal objetivo es controlar y ejercer influencia en la vida ciudadana y cultural de Pamplona socavando el comportamiento prosocial que la fiesta anima. Es importante subrayar que la integridad de la fiesta no niega la presencia de la política o la crítica social manifestadas de forma festiva, es decir, simbólicamente, con *humor* –como sátira o ironía–, algo que hemos visto que ocurre en la ya examinada pancarta de la peña “El Txarko”, como también ocurre en las fallas satíricas de Valencia o en la *Bonfire Night (Guy Fawkes Night)* en Lewes, Reino Unido. Pero si la política real, notoriamente sin humor y priorizando la consecución y el mantenimiento del poder sobre la dimensión ética de la vida, se hace presente, la esencia simbólica de la fiesta se desvanece.

De ahí que lemas que *en la práctica* excluyen el humor como “Jaiak Bai, Borroka ere Bai” [“Fiestas sí, lucha también”] (citado por Sáez de la Fuente 2002: 223) signifiquen ir más allá de la crítica satírica y festiva y, como veremos en el siguiente apartado, supongan actos violentos proactivos, físicos o/y psicológicos. Atacar la dignidad e integridad física de los concelebrantes transforma el evento en una parodia de sí mismo, desfigurando la esencia de la fiesta y dando cabida al fenómeno de lo que se puede denominar como la “antifiesta”. Articulando la dimensión práctica de esta noción, el mismo alcalde de Pamplona, Joseba Asiron, defendía ya en 2015 “unos Sanfermines cada vez más ‘alejados de la política’” (Asiron” 2015).

Un caso de violencia festiva simbólica adoptada frecuentemente es la quema de efigies o esculturas, como ocurre en las Fallas de Valencia y en la *Bonfire Night (Guy Fawkes Night)* o en *Burning Man* en el desierto de Nevada, Estados Unidos. La quema de efigies simboliza el desplazamiento de la violencia al espacio simbólico-festivo y al mundo de ilusión que en el mismo se crea. Aunque los Sanfermines excluyen la quema de efigies, desplazan la violencia al espacio simbólico del juego –a la *posibilidad* de violencia– que es el encierro como *deep play* al que los participantes juegan voluntariamente.

Así pues, la fiesta como revolución simbólica está exactamente en las antípodas de la política que caracteriza la cotidianeidad y, por extensión,

de la violencia efectiva. Los individuos que ejercen la violencia o la intimidación, física o psicológica, pueden, engañosamente, vestir el atuendo sanferminero, pero no son coparticipantes en la fiesta –concelebrantes–, sino que se autoexcluyen de la misma y se tornan en la figura que Huizinga llama el “aguafiestas” (*“spoil-sport”*), un sujeto mucho más peligroso que el tramposo. Este acepta las reglas del juego para otros, pero engaña para ganancia propia. El aguafiestas, sin embargo, viola las reglas del juego, a las que no reconoce legitimidad, destruyendo la dimensión performativa, la ilusión y la magia de la fiesta. Los aguafiestas amenazan a la comunidad en un intento de crear “una nueva comunidad con reglas propias” (1950: 11). Huizinga, entendiendo lo destructivo de tal figura para la fiesta, dice que la comunidad debe “rechazar” al aguafiestas “como una amenaza a la existencia de la comunidad festiva” (11-12).

De 2022 a 2025: violencia menguante, fiesta creciente

Analizando la violencia en las fiestas veraniegas vascas de 2022, la historiadora Sara Hidalgo García (2022) comenta la estrategia radical: “La historia de las fiestas populares en los municipios vascos y el enaltecimiento del terrorismo fue uno de los elementos centrales de ETA y el nacionalismo vasco radical para ejemplificar su hegemonía en el espacio público”. Dicha hegemonía se conseguía, según Hidalgo García, por medio de

agresiones a personas [...], el insulto, quizás el escupitajo, el empujón, la patada, y esto podía ir in crescendo hasta la paliza. Acciones todas ellas que excluían, que ponían en evidencia pública al “otro” al que había que marginar o expeler de la colectividad. Con esto, ETA y su difuso entorno trataban de hacer visible su ascendiente social, mandar el mensaje de que la calle, el espacio público, era su territorio⁷.

⁷ Los artículos de periódico sobre la violencia en las fiestas populares vascas son abundantes desde que se abre el ciclo festivo. Véase, por ejemplo: <https://www.elmundo.es/espana/2024/08/16/66bf3da921efaoe9398b457e.html>; <https://www.elindependiente.com/espana/2025/07/27/fiestas-zipaios-y-pasamontanas-el-deja-vu-que-inquite-a-la-ertzaintza/>. Mi agradecimiento a Fernando Reñares por la información referente a la presencia de la violencia en las fiestas vascas.

Esta estrategia general todavía persiste, aunque, afortunadamente, ha disminuido en los Sanfermines. La afirmación radical en el espacio público durante la fiesta se manifestó en los Sanfermines de 2022 en tres casos específicos: dos casos de violencia proactiva o instrumental, física y/o psicológica, y uno de violencia “coercitiva” o violencia que supone amenazas para ejercer control⁸. El primer caso de violencia proactiva se produce durante un ritual: la Procesión y Misa de San Fermín. Según el programa de fiestas de 2022, este ritual consiste en lo siguiente: A las 10:00 de la mañana, “La corporación, en Cuerpo de Ciudad, recoge el Cabildo en la Catedral y juntos se dirigen a la capilla de San Fermín. Misa solemne en honor del Santo, presidida por el Arzobispo de Pamplona y el Cabildo catedralicio, con la Capilla de Música de la Catedral, el Orfeón Pamplonés y orquesta de profesores.” Esta procesión ritual por el casco viejo de Pamplona fue atacada de forma organizada por radicales en un tramo de la calle Curia y tanto la Corporación como el Cabildo Catedralicio fueron insultados, escupidos, abucheados y agredidos por cientos de personas al grito de “UPN *kanpora*” [fuera U(nión) del P(ueblo) N(avarro)]. El alcalde tuvo que ser evacuado por la policía y un policía municipal con la nariz rota y tuvo que recibir atención médica en el hospital (Hernández 2022).

El segundo incidente violento de los Sanfermines de 2022 se produce el último día de las fiestas, el 14 de julio. Tradicionalmente, al finalizar la última corrida de la Feria del Toro, organizada por la Casa de la Misericordia, las charangas de todas las peñas bajan al coso y tocan música juntas como acto de hermanamiento y despedida a la fiesta. La versión casi unánime de lo ocurrido entonces es que, cuando la peña Mutilzarra (que no es parte de la federación de peñas) baja al ruedo, miembros de otras peñas les pitan, insultan –“fascistas”, “franquistas”– lanzan objetos, los agreden y rodean profiriendo amenazas, considerando una provocación su presencia con una bandera de Navarra (en lugar de una *ikurriña*, o bandera oficial del País Vasco) en el anverso de su pancarta. Fuera de la plaza de toros, el presidente de Mutilzarra, según el comunicado de la peña, sufrió una conmoción por un puñetazo ya en la calle de alguien que

⁸ Para más información sobre la violencia coercitiva véase la página de la ONU: <https://www.un.org/en/coronavirus/what-is-domestic-abuse>.

gritaba “¡Gora ETA!” (“¡Viva ETA!”), teniendo que ir a urgencias donde se hizo “un parte de lesiones” (“Nota” 2022)⁹.

El tercer caso de violencia, coercitiva en este caso, en los Sanfermines de 2022 –repetido en 2023, 2024 y 2025– fue la imposibilidad de celebrar el Riau-Riau oficial tradicional por amenaza implícita de violencia, situación que se ha repetido desde que el ritual tuvo que suspenderse en 1992. La evolución de un ritual tan significativo como el Riau-Riau es relevante para entender no solo su ausencia en los años objeto de este estudio, sino el fenómeno de la violencia en la fiesta grande de Pamplona. El Riau-Riau histórico es un ritual que se celebraba la tarde del 6 de julio y en el que la Corporación municipal marchaba desde el Ayuntamiento a la Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo para celebrar las “Vísperas solemnes de San Fermín”. Durante el trayecto, se tocaba el *Vals de Astráin* y los acompañantes bailaban y hasta entorpecían el avance de la Corporación en su camino a la Capilla de San Fermín. El ritual se instituyó en 1911 cuando el político carlista Ignacio Baleztena Azcárate cerró el Vals con el grito de “iriau-riau!” [ifastídiat!] como acto crítico hacia las autoridades. Como subrayan Caspístegui y Larraza, la actuación de Baleztena no cuestionaba el ritual del desfile, pero sí introducía una innovación que significaba “protesta” y “rebeldía” (2016: 196). Así, en 1915, en un intento de incluir la participación de la juventud que hacía oír su voz frente a la Corporación, se instituye el Riau-Riau como parte de los Sanfermines: “la fiesta, el instrumento de expresión simbólica de la comunidad, permitió esta expresión popular y tendió a incorporarla, a hacerla tradición” (196).

Más adelante, el Riau-Riau pasó por múltiples vicisitudes hasta su desaparición, resultado del abandono del simbolismo de la fiesta y la decisión radical de “canaliza[r] la protesta de forma más *directa*” (201; cursivas mías). Trocar el simbolismo de la fiesta por las demandas políticas directas que caracteriza el tiempo no festivo significaba, a la luz de la estrategia descrita anteriormente por Sara Hidalgo, un uso inevitable de la violencia contra las performances más significativas de la identidad comunal, los rituales. El Riau-Riau, donde la tradición de la protesta política introducida por Baleztena ya se había institucionalizado, fue el primer

⁹ Para opiniones alternativas del incidente véase: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=5250624901653997&id=103384039711468&m_entstream_source=permalink.

blanco de los violentos. La primera suspensión del Riau-Riau fue en 1972 y, según explicó el concejal carlista Auxilio Goñi, la causa fue el “comportamiento incívico” de ciudadanos pamploneses y *no* pamploneses que se arrogaban la representación de “el pueblo”. El efecto de las acciones violentas de los supuestos representantes populares fue, según Goñi, que “la tradición es asesinada porque la hacen degenerar” (cit. en_Caspístegui / Larraza 2016: 201-202).

El Riau-Riau solo se completó tres veces en los años 80 (1981, 1982, 1985). En los años 90, la violencia política, o la amenaza de violencia, engendra el desacuerdo entre los distintos sectores ciudadanos –el Ayuntamiento, las peñas y los demás participantes en la ceremonia– que hace imposible la celebración del ritual. Así, en 1992, el Riau-Riau no estaba en el programa de festejos. En 1996 y 2012, se intentó introducir el Riau-Riau como parte de la fiesta, pero fue imposible una vez más por la violencia de los radicales. En 2012, los violentos impidieron el paso de la banda municipal La Pamplonesa, la Corporación no pudo salir del Ayuntamiento y un policía resultó herido. Finalmente, el alcalde suspendió el ritual. Plantear que el Riau-Riau tradicional se celebrara en 2022 fue en vano. A pesar de ello, y en un intento de recuperar el Riau-Riau oficial, la peña Mutilzarra lleva veintiocho años convocando un Riau-Riau alternativo en el que participa la banda La Pamplonesa que toca el *Vals de Astráin*, a cuyo ritmo se baila por la Calle Mayor hasta que se llega, para celebrar las solemnes vísperas de San Fermín, a la Iglesia de San Lorenzo¹⁰.

En 2023, 2024 y 2025, los incidentes violentos disminuyeron. En estos años, el Riau-Riau oficial tampoco pudo celebrarse por la razón ya mencionada. En 2023, bajo la amenaza de multas de hasta 30.000 euros para quienes alteraran el curso de la Procesión, la violencia disminuyó al paso de la misma (ya se había multado a las 19 personas identificadas por los sucesos de 2022, descritos como “una vergüenza para nuestra ciudad en el mundo”, con 12.000 euros de multa) (Remírez 2023). En 2023, gracias a la amenaza de la citada multa, a un extraordinario dispositivo policial y a los llamamientos a la convivencia, los incidentes de la Procesión del 7 de

¹⁰ Mutilzarra y el Riau-Riau: <https://www.diariodenavarra.es/noticias/san-fermin/2024/07/04/pena-mutilzarra-celebrara-6-julio-el-270-riau-riau-popular-6142232101.html>. Sobre el Riau-Riau de 2025 véase: <https://www.youtube.com/watch?v=Iy8f774qnNM>.

julio se limitaron a insultos a la corporación municipal, pero no hubo agresiones físicas como en 2022 (Domaica 2023). Otro incidente violento de los Sanfermines de 2023 fue el maltrato recibido por el reportero de RTVE Adrián Arnau, al que se le increpó y dificultó hacer su trabajo. El periodista describió en redes sociales lo sufrido como “acoso, agresividad y violencia”, teniendo que aguantar “amenazas, abusos, humillaciones y agresiones”, habiendo sido “ofendido, empujado, gritado y escupido. Han agarrado el micro, han tirado de los cables o han toqueteado la cámara. Alrededor, todo risas” (“Acoso” 2023).

En 2024, y en vista de los incidentes habituales en la Procesión del día 7 de julio, el alcalde Joseba Asiron impulsó un manifiesto promocionando la convivencia en los Sanfermines firmado por todos los grupos municipales. A pesar de ello, hubo insultos en la Procesión, aunque hubo menos tensión que en años anteriores (Domaica 2024). Otro incidente de violencia en los Sanfermines de 2024 ocurrió el último día en la plaza de toros, en la que, en la zona de las peñas, se exhibieron pancartas insultantes contra España, los españoles y la selección española de fútbol. Frente a esto, la periodista María Pilar Ripa San Miguel (2024) escribió un editorial en *Diario de Navarra* a favor de la convivencia y denunciando la intolerancia que solo genera tensión y “odio” entre las comunidades que son la base de la riqueza cultural de Pamplona y de Navarra.

Finalmente, en 2025 tampoco se pudo celebrar el Riau-Riau tradicional por las consabidas causas y la Procesión y Misa de San Fermín del 7 de julio fue relativamente tranquila con insultos y empujones a varios miembros de la Corporación, slogans y consignas pronunciados contra el partido UPN y contra el alcalde Joseba Asiron. *Noticias de Navarra* comenta que, aunque “los concejales de UPN, PSN y PP han tenido que recorrer la calle Curia protegidos por un imponente dispositivo policial [...] resulta incontestable el enorme paso dado a favor de la convivencia y de la tolerancia”¹¹.

En suma, los casos de violencia examinados muestran cómo, cuando la política en su versión no simbólica se inmiscuye “en el ámbito de lo simbólico y ritual” (Caspístegui /Larraza 2016: 204), la fiesta se ve mermada

¹¹ Véase <https://www.noticiasdenavarra.com/san-fermin/2025/07/07/pamplona-curia-san-fermin-procesion-9849306.html>.

en su organicidad, en su unidad y continuidad históricas. La primera víctima concreta de tal maniobra sustitutoria de lo simbólico por la lucha tribal y violenta en la fiesta de Pamplona son los rituales –la Procesión y el Riau-Riau oficial– que reflejan el consenso simbólico identitario y pluricultural de Pamplona a la vez que lo hacen posible, establecen y unifican memorias y deseos colectivos y estabilizan la estructura social. La merma de los rituales a su vez disminuye, según el estudio de Yudkin y su equipo de investigación, la capacidad de los concelebrantes de expresar su potencial ético y comportamiento prosocial durante la fiesta.

Conclusión

Como se mencionó al comienzo de este artículo y a partir de la noción de Victor Turner de que la fiesta revela el sentir más auténtico de una cultura, los Sanfermines postpandemia han sido el objeto de estudio que desvela la dinámica presente en Pamplona entre la identidad y la diferencia y entre la tradición y el cambio. Los juegos y rituales han configurado, evolutivamente, el ciclo temporal y la vitalidad cultural de Pamplona desde el siglo XVI. Desde la perspectiva de la dinámica entre mantener rígidamente la tradición y dar paso al cambio, los Sanfermines han mostrado históricamente ser una fiesta permeable a la incorporación de nuevas prácticas que enriquecen la tradición, como muestra la oficialización del Riau-Riau en 1915, o el surgimiento de nuevas actividades lúdicas como el Toro de fuego. Y en relación a la dinámica entre identidad y diferencia, la fiesta tradicional, con su apertura a la innovación, ha mantenido hasta ahora la calidad multicultural de Pamplona.

Por otra parte, la presencia en la fiesta de la violencia proactiva o instrumental y la coercitiva introduce un elemento antifestivo que desplaza la dimensión simbólica que es la esencia de la fiesta. La violencia tiene dos efectos: en primer lugar, atenta contra la identidad pluricultural de la comunidad en favor de una identidad única, eliminando la diferencia; y, en segundo lugar, pretende sustituir la tradición y el cambio orgánico, que supone unidad social y continuidad histórica, por un cambio impuesto desde fuera del consenso social y la tradición. Históricamente, cuando esta estrategia se ha impuesto, la fiesta ha desaparecido, como ilustra la

desaparición de la mayoría de las fiestas tradicionales francesas, especialmente del carnaval, tras la Revolución de 1789¹².

Afortunadamente, la violencia en la fiesta ha disminuido en los tres últimos años, lo que implica una afirmación de la pluralidad y la convivencia, a pesar de las tensiones históricas del pasado y la incertidumbre frente al final definitivo de la violencia. Así, los Sanfermines parecen apartarse de contener en sí mismos la antifiesta y ser fieles a su propia esencia festiva, esencia que solo puede descartar cualquier tipo de violencia política y abrazar durante el tiempo festivo el juego y *todos* los rituales en su forma tradicional. La prueba definitiva de que la fiesta en su estado más puro y festivo se ha afirmado en Pamplona será la falta de incidentes durante la Procesión con un Consistorio liderado por UPN o PSN, y el restablecimiento del Riau-Riau tradicional.

Bibliografía

“Acoso, agresividad y violencia: la denuncia de un reportero de TVE en San Fermín” (2023). En: *Diario de Navarra*. 12 de julio.

“Asiron no lanzará el chupinazo, espera recuperar el Riau Riau ‘en el futuro’ y defiende unos sanfermines cada vez más ‘alejados de la política’” (2015). En: *Noticias de Navarra*, 16 de junio.

Bakhtin, Mikhail (1965). *Rabelais and His World*. Transl. H. Iswolsky. Bloomington: Indiana UP.

Bakhtin, Mikhail (1982). *The Dialogic Imagination*. Transl. M. Holoquist & C. Emerson. Austin: University of Texas Press.

¹² La sustitución del simbolismo festivo por la política de la vida cotidiana tiene un precedente histórico que se proyecta como advertencia a la posibilidad de que los rituales como la Procesión del día 7 o el Riau-Riau oficial acaben desapareciendo totalmente: lo ocurrido en Francia con las fiestas tras la Revolución de 1789. Los revolucionarios franceses, en la creencia de que la Revolución era la verdadera inversión de la realidad y de que podían apropiarse del valor simbólico de la fiesta, abolieron el carnaval, al que temían por su poder subversivo, y así poder detentar ambas legitimidades, la simbólica (del carnaval) y la real de la Revolución. Sin embargo, la abolición de la fiesta no tuvo el resultado esperado: desaparecido el carnaval y sus posibilidades como “revolución simbólica”, ni los revolucionarios consiguieron más legitimidad ni las fiestas alternativas republicanas que se promocionaron para sustituir el carnaval arraigaron en el pueblo. De esta forma, el carnaval desapareció sin una fiesta sustitutoria (Stoichita / Cocherch 1999: 28-30).

- Bakhtin, Mikhail (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. and Transl. C. Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bataille, Georges (1985). *Visions of Excess*. Transl. A. Stoekl. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bataille, Georges (1986) *Erotism: Death and Sensuality*. Transl. M. Dalwood. San Francisco: City Lights Books.
- Brisset, Demetri-Enrique (2009). *La rebeldía festiva*. Girona: Luces de Gálibo.
- Caillais, Roger (2001). *Man, Play and Games*. Transl. M. Barash. Urbana and Chicago: University of Illinois Press
- Caspístegui, Francisco Javier / María del Mar Larraza (2016). “Una identidad Navarra a voces: El Vals de Astráin y el ‘Riau-Riau’.” En: Collado Seidel, Carlos (ed.). *Himnos y canciones. Imaginarios colectivos, símbolos e identidades fragmentadas en la España del siglo XX*. Granada: Comares, 191-205.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1975). *Beyond Boredom and Anxiety*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Culler, Jonathan (1982). *Sobre la deconstrucción*. Madrid, Cátedra.
- Da Matta, Roberto (1997). *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- Daun y Lorena, Carmo (2019). “Insights for the Analysis of the Festivities: Carnival Seen by Social Sciences”. En: *Revista Lusófona de Estudos Culturais / Lusophone Journal of Cultural Studies*, 6, 2, 51-67.
- Debord, Guy (1967). *La société du spectacle*. Paris: Éditions Buchet/Chastel.
- Domaica, Lucas (2023). “Nuevo bochorro en la calle Curia”. En: *Diario de Navarra*, 7 de julio.
- Domaica, Lucas (2024). “Gritos de ‘UPN kanpora’ en la subida a la calle Curia”. En: *Diario de Navarra*, 7 de julio.
- Douglass, Carrie / Fernando Operé (2008). *España y los españoles de hoy*. New Jersey: Pearson.
- Durkheim, Émile (1965). *The Elementary Form of the Religious Life*. Transl. K. E. Fields. New York: Free Press.
- Durkheim, Émile (1984). *The Division of Labor in Society*. London: Macmillan.
- Emerson, Caryl (2011). *All the Same the Words Don't Go Away*. Boston: Academy Studies Press.
- Fallasi, Alessandro (1987). *Time out of Time*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

- Gadamer, Hans-Georg (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- Gane, Mike (1988). *On Durkheim's Rules of Sociological Method*. London: Routledge.
- Geertz, Clifford (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Getz, Donald (2020). "The Nature and Scope of Festival Studies". En: *International Journal of Event Management Research*, 5, 1, 1-47.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1992). *Italianische Reise*. München: Karl Hanser.
- González Requena, Jesús (1985). "Introducción a una teoría del espectáculo". En: *Telos*, 4, 35-44.
- Gotschall, Jonathan (2012). *The Storytelling Animal*. New York: Houghton Mifflin Harcourt.
- Grimes, Ronald (2014). *The Craft of Ritual Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Haidt, Jonathan (2003). "Elevation and the Positive Psychology of Morality". En: Keyes, Corey L. M. / Jonathan Haidt (eds.). *Flourishing Positive Psychology and the Life Well Lived*. Washington, DC: American Psychological Association, 275-289.
- Handelman, Don (1977). "Play and Ritual: Complementary Frames of Meta-communication". En: Wolford, Lisa / Richard Schechner (eds.). *It's a Funny Thing, Humor*. Oxford: Pergamon.
- Hemingway, Ernest (2006). *The Sun Also Rises [Fiesta]*. New York: Scribner.
- Hernández, Jesús J. (2022). "Radicales abertzales agreden al alcalde y ediles de Pamplona y dejan tres policías heridos". En: *El Correo*, 7 de julio.
- Hidalgo García de Orellán, Sara (de 2022). "Fiestas y enaltecimiento del terrorismo. Un año más". *El Correo*, 6 de septiembre.
- Homobono Martínez, José Ignacio (2004). "Fiesta, ritual y símbolo: epifanías de las Identidades". En: *Zainak*, 26, 33-76.
- Hopkins, Nick et al. (2016). "Explaining Effervescence: Investigating the Relationship between Shared Social Identity and Positive Experience in Crowds". En: *Cognition and Emotion*, 30,1, 20-32.
- Hughes, George (1999). "Urban Revitalization: The Use of Festive Time Strategies". En: *Leisure Studies* 18, 2, 119-135.
- Huizinga, Johan (1950). *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*. New York: Roy Publishers.

- “Los proetarras revientan de nuevo Sanfermín” (2022). *El Español*, 8 de julio.
- Lorenz, Konrad (1966). *On Aggression*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Morson, Gary Saul (1986). *Bakhtin: Essays and Dialogues on His Work*. Chicago: University of Chicago Press.
- Murugarren, José (de 2022). “Sanfermines de Luz y desmesura”. En: *Diario de Navarra*, 16 de julio.
- Napier, David (1987). “Festival Masks: A Typology”. En: Fallasi, Alessandro (ed.). *Time Out of Time*. Albuquerque. University of New Mexico Press, 211-219.
- Nisbet, Robert A. (1993). *The Sociological Tradition*. London Heinemann.
- “Nota de prensa de la Peña Mutilzarra ante el ataque recibido el día 14 en la plaza de toros y posteriormente en la calle Cortes de Navarra” (2022). Disponible en: <https://www.mutilzarra.org/2022/07/16/nota-de-prensa-de-la-pena-mutilzarra-ante-el-ataque-recibido-el-dia-14-en-la-plaza-de-toros-y-posteriormente-en-la-calle-cortes-de-navarra> [consultado 30.07.2025].
- Ordine, Nuccio (2013). *La utilidad de lo inútil*. Barcelona: Acantilado.
- “Pamplona se despide por todo lo alto de unos Sanfermines maravillosos: Hasta 2023” (2022). *Navarra.com*, 15 de julio. Disponible en: <https://navarra.okdiario.com/articulo/san-fermin-fiesta-pamplona-2022/pobre-de-mi-san-fermin-pamplona/20220714205707425463.html> [consultado 30.07.2025].
- Penado, María / José Manuel Andreu / Elena Peña (2014). “Agresividad reactiva, proactiva y mixta: análisis de los factores de riesgo individual”. En: *Anuario de Psicología Jurídica*, 24, 1, 37-42.
- Pizarro, José et al. (2022). “Emotional Processes, Collective Behavior and Social Movements: A Meta-Analytic Review of Collective Effervescence Outcomes During Collective Gatherings and Demonstrations”. En: *Frontiers in Psychology*. 31, 13, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.974683>.
- Puértolas, Clotilde (1994). “Tradition and Subversion in Modern Spain: A Case Study of the Peñas of Pamplona, 1930-1980”. En: *Mediterranean Studies*, 4, 165-182.
- Ramos Martínez, Jesús / Arantxa Goikoetxandia (1989). “Perspectiva de las fiestas de San Fermín de Pamplona”. En: *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, 21, 53, 97-107.

- Ravenscroft, Neil / Xavier Matteucci (2003). "The Festival as Carnivalesque: Social Governance and Control at Pamplona's San Fermín Festival". En: *Tourism, Culture & Communication*, 4, 1-15.
- Remírez, Carmen (2023). "Pamplona multará con 30.000 euros a quienes alteren el paso de la procesión de San Fermín 2023". En: *Diario de Navarra*, 30 de junio.
- Ripa San Miguel, María Pilar (2024). "Pancartas ofensivas". En: *Diario de Navarra*, 17 de julio.
- Rodríguez Becerra, Salvador (1985). *Las fiestas de Andalucía*. Sevilla: Biblioteca de la Cultura Andaluza.
- Roiz, Miguel (1982). "Fiesta, comunicación y significado". En: Velasco, Honorio (ed.). *Tiempo de fiesta*. Madrid: Tres-Catorce-Dieciséiete.
- Sáez de la Fuente Aldama, Izaskun (2002). *El movimiento de liberación nacional vasco, una religión de sustitución*. Bilbao: Editorial Desclé de Brouwer.
- Scott, James C. (1990). "Rituals of Reversal, Carnival and Fêtes". En: *Domination and the Arts of Resistance. Hidden transcripts*. New Haven: Yale University Press, 172-182.
- Schechner, Richard (2002). *Performance Studies. An Introduction*. New York: Routledge.
- Shilling, Chris / Phillip A. Mellor (1998). "Durkheim, Morality and Modernity: Collective Effervescence, Homo Duplex and the Sources of Moral Action". En: *The British Journal of Sociology*, 49, 2, 193-209.
- Smith-Shank, Deborah L. (2002). "Community Celebrations as Ritual Signifiers". En: *Visual Arts Research*, 28, 2, 57-63.
- Stavrou, Scott (1999). *Running with the Bulls in Pamplona, Spain*. Disponible en: <https://www.scottstavrou.com/runningwiththebulls.html> [consultado 30.07.2025].
- Stoichita, Victor I. / Anna Maria Coderch (1999). *Goya. The Last Carnival*. London: Reaktion Books.
- Turner, Victor (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing Company.
- Turner, Victor (1983). "Carnaval in Rio: Dionysian Drama in an Industrializing Society". En: Manning, Frank E. (ed.). *Celebration of Society: Perspectives on Contemporary Cultural Performance*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 103-124.
- Yudkin, Daniel A. et al. (2022). "Prosocial Correlates of Transformative Experiences at Secular Multi-Day Mass Gatherings". En: *Nature Communications*, 13, 2600, 1-13, <https://doi.org/10.1038/s41467-022-29600-1>.

Filmografía

Blue Lips. España et al. 2014 Duración 85 minutos. Dirección Daniela de Carlo, Julieta Lima, Gustavo Lipsztein, Antonello Novellino, Nacho Ruiperez y Nobuo Shima.

Sobre el autor: Francisco Larubia-Prado (Ph. D. Cornell University, Ithaca, NY) es catedrático en la Universidad de Georgetown en Washington, DC. También ha enseñado en Princeton University y The Johns Hopkins University. Ha publicado libros sobre Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset y la cultura del Romanticismo. Su último libro, en el área de ecocrítica, es *The Horse in Literature and Film*. Ha editado numerosos volúmenes sobre la Ilustración, Cervantes, Teoría literaria, Historia intelectual y Estudios transatlánticos. También ha publicado más de sesenta artículos en las áreas de literatura española y comparada, y estudios culturales. Actualmente se concentra en el estudio de festivales populares como fuente de comunidad e identidad.



Dossier

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 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 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.

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.

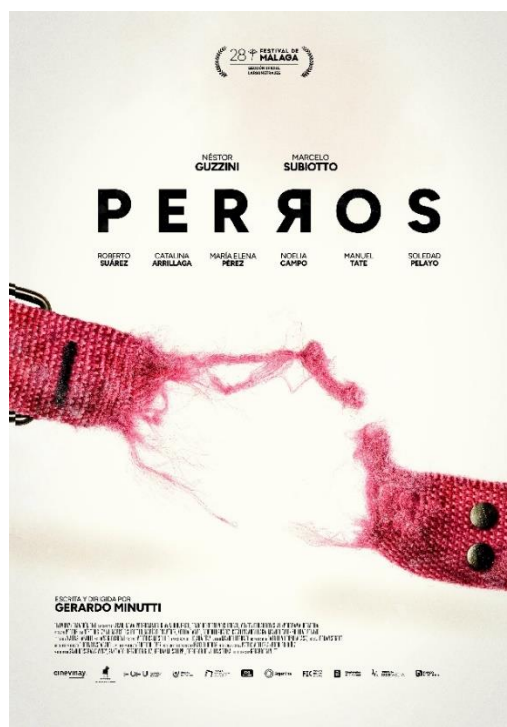


Figura 6: Cartel de la película *Perros* (© <https://www.imdb.com/es-es/title/tt33347851/>, consultado 25.07.2025).

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 intradiegética cuando Sara toca sus composiciones, para luego extenderse de forma extradiegética 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.

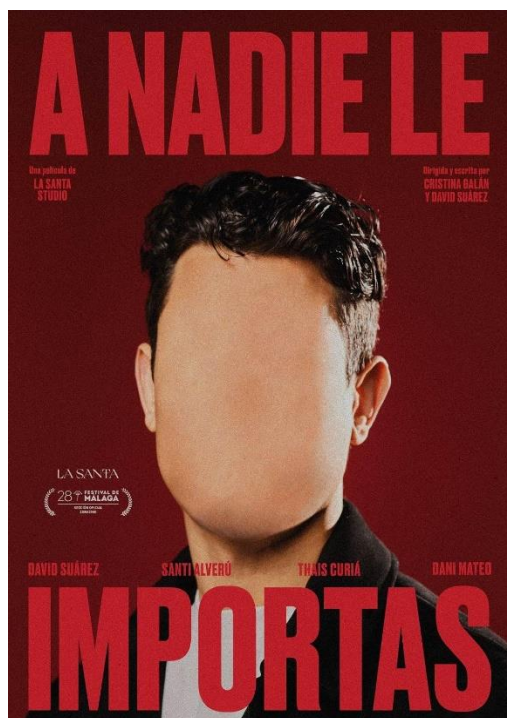


Figura 16: Cartel de la película A nadie le importa (© https://www.imdb.com/es-es/title/tt35943915/mediaindex/?ref_=mv?ref_=mv_sm, consultado 25.07.2025).

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.

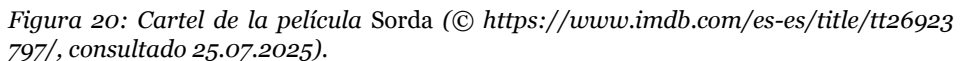
La Biznaga a la mejor película: *Sorda*

¿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



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).

“Lo que se ha conseguido en España es una locura”

Una entrevista a Wolfgang Martin Hamdorf

Ralf Junkerjürgen

Resumen: El periodista y publicista Wolfgang Martin Hamdorf (Berlín/Madrid) describe la importancia del Festival de Málaga para su trabajo y cuenta cómo descubrió el cine español en Alemania a partir de la década de 1980 y cómo se involucró cada vez más en él a través de un proyecto académico sobre películas de propaganda de la Guerra Civil española.

Palabras clave: festivales de cine; periodismo; Guerra Civil; cine de autor

Abstract: Journalist and publicist Wolfgang Martin Hamdorf (Berlin/Madrid) describes the importance of the Malaga Film Festival for his work and recounts how he discovered Spanish cinema in Germany in the 1980s and became increasingly involved in it through an academic project on propaganda films from the Spanish Civil War.

Keywords: film festivals; journalism; Civil War; auteur cinema

El periodista independiente y escritor Wolfgang Martin Hamdorf (*1962) es, en Alemania, uno de los mejores conocedores del cine español y asiste regularmente al Festival de Cine de Málaga (fig. 1). Allí hablamos con él sobre la selección de la edición de este año y de su camino hasta el cine español. La entrevista se realizó el 19 de marzo de 2025 en el hotel del festival AC Málaga Palace.



Figura 1: Wolfgang Martin Hamdorf (© Wolfgang Martin Hamdorf).

Ralf Junkerjürgen (RJ): Querido Wolfgang, ¿cuánto tiempo llevas viniendo a Málaga y qué importancia tiene este evento para ti?

Wolfgang Martin Hamdorf (WMH): Llegué a Málaga relativamente tarde. Al principio, el festival tenía bastante mala reputación como festival del Partido Popular que se suponía que solo proyectaba cine español pretencioso. Creo que estuve aquí por primera vez cuando quisimos reunirnos con Ruth Gabriel para un proyecto cinematográfico, porque ella estaba en Málaga y nosotros en la costa. Así que quedamos aquí y me gustó mucho el ambiente. Más tarde, me invitaron aquí y formé parte del jurado de “Territorios Latinoamericanos”, que entonces era una parte separada del festival para Latinoamérica. En aquella época, ya se notaba que el festival estaba trabajando en su propio perfil. Todavía recuerdo cuando se proyectó una película catalana en catalán en el Teatro Cervantes. De repente, un señor mayor se levantó enfadado y agitó su muleta contra la pantalla,

gritando que aquello era un festival de cine español y que por qué se proyectaban esas películas aquí. Luego estuve mucho tiempo sin ir y volví más tarde a través de los “Spanish Filmscreenings” cuando se trasladaron de Madrid a Málaga y ahora se llaman MAFIZ. Me invitaron, al igual que el jurado católico de cine SIGNIS, porque trabajo para el *Filmdienst* en Alemania. Así que esos son mis dos trabajos aquí, uno como periodista y otro como jurado para SIGNIS.

RJ: ¿Vas a estar aquí toda la semana o cuánto tiempo puedes dedicarle a Málaga?

WMH: Por regla general, siempre he estado aquí cuatro días y esta vez también, así que no todo el festival, porque se complica demasiado el trabajo del jurado, ya que tienes que ponerte al día con las películas, a través de un *screener* en tu propio ordenador o lo que sea. Pero tampoco soy de la opinión de que el primer y el último día sean los más importantes, puedes perdértelos.

RJ: ¿Eso significa que esta vez vuelves a estar aquí como miembro del jurado, pero también como periodista?

WMH: Como periodista. He sido invitado por MAFIZ, que también presenta películas interesantes. En total, hay una cantidad increíble de películas, 22 en la competición oficial de este año. Cuando digo que estoy aquí como periodista, no es que escriba un reportaje sobre el festival como en la Berlinale, sino que me concentro en determinadas películas.

Este año es muy emocionante porque por primera vez hay más directoras que directores en la competición. Esto demuestra lo mucho que ha cambiado el cine español. Cuando vine aquí por primera vez, creo que Pilar Miró acababa de morir e Icíar Bollaín era la única mujer directora.

RJ: ¿Escribes críticas individuales o cómo procedes?

WMH: También escribo críticas de cine, pero siempre intento situar varias películas en un contexto social. Especialmente en un festival como el de Málaga, hay que prestar atención a cómo refleja los cambios de la so-

ciudad española. Aunque no es un festival de estreno como San Sebastián, Berlín, Cannes o Venecia, aquí se pueden ver películas que no se proyectan en otros lugares.

RJ: ¿Cómo empezaste a interesarte por el cine español?

WMH: La primera vez que vi conscientemente una película española fue en 1982, como estudiante del primer semestre. Era *Deprisa, deprisa*, de Carlos Saura. El título en alemán era *Los, Tempo!*, en aquel momento pensé que el título estaba en español, o sea “Los Tempo”. Quería estudiar en la Hochschule der Künste (HDK) de Berlín, pero al principio no me aceptaron y entretanto me matriculé en la Freie Universität para cursar estudios latinoamericanos, periodismo e italiano. Allí había una mediateca maravillosa donde me encantaba ir a ver películas en versión original subtitulada. Cuando me aceptaron en la HDK, estudié comunicación social y empresarial y pronto decidí estudiar cine. A través del tema “cine y propaganda” descubrí España, estudié la Guerra Civil española y escribí mi tesis sobre las películas españolas de propaganda de ambos bandos entre 1936 y 1939. También investigué en la filmoteca de Madrid y utilicé material cinematográfico real que se había usado en la mesa de montaje. En este contexto, también examiné otras películas de la época, lo que me llevó a la historia del cine.

Luego me uní a la Asociación de Historiadores de Cine, que era una organización muy importante en aquella época porque establecía un contacto entre las universidades y los historiadores independientes. Allí conocí a mucha gente y luego hice un máster en Historia y Estética del Cine en la Universidad Autónoma. Conocí a muchos colegas que, en realidad, eran críticos de cine, pero que trabajaban de profesores de cine o de historia allí. Así empezó todo.

RJ: ¿Ya habías aprendido español en Alemania?

WMH: Asistí a cursos muy entretenidos con los latinoamericanistas de la FU Berlín, concretamente con Rafael Camacho, de Cuba, y Óscar Zambrano. Sin embargo, solo estuve allí seis meses y volví a perder de vista el español en la HDK. Al final, lo aprendí en la calle o a través de mi tesis

doctoral. Al principio era extremadamente tedioso estar sentado delante de un catálogo que todo el mundo puede hojear en medio minuto, pero tú estás sentado con un diccionario al lado y vas traduciendo línea por línea.

RJ: ¿Tu libro sobre la Guerra Civil española se remonta a tu tesis?

WMH: Sí, exactamente. En la HDK me remitieron a gente de la FU que tenía una pequeña editorial en Münster, MakS Publikationen Münster, la “Münsteraner Arbeitskreis Semiotik”, un nombre típico de las editoriales de aquella época. Lo publicaron por una horrenda contribución a los costes de impresión para una tirada de 100 ejemplares, para vender el libro por setenta marcos de la época. En realidad, era algo más propio de una fotocopidora que de una librería.

Después, todo el mundo me dijo que hiciera un doctorado sobre el tema. Como en la HDK no teníamos ningún reglamento de doctorado, me dirigí a la FU con un proyecto. Como para mi tesis había recibido de la Embajada de España una beca que me había sido de gran ayuda, a finales de 1988 solicité una beca de intercambio con la RDA que se convocaba por primera vez. Recibí la beca y en enero de 1989 fui a la filmoteca estatal de la RDA a ver películas de la Guerra Civil española, que eran muchísimas.

Justo detrás de la frontera, en Drewitz, había un viejo búnker del antiguo archivo filmico del Reich donde trabajé, principalmente, con filmes de nitrato, es decir, con material altamente inflamable. Pero me aseguraron que no pasaría nada si no fumaba ni encendía fuego. Allí había algunas películas que no habían sido catalogadas, una de las cuales se llamaba *Spanische Brücken* (esp. *Puentes españoles*) y era una película recopilatoria nazi que se había montado a partir de escenas de puentes españoles.

Fue todo muy, muy difícil y me llevó mucho tiempo, pero salió tan bien que luego solicité, y recibí, una beca de un año para España. Así que volví a Madrid. Desgraciadamente, de la tesis doctoral no resultó nada porque en algún momento me quedé sin dinero y tuve que ganármelo como periodista. Al menos pude analizar este trabajo preliminar en el segundo libro que posteriormente publiqué con Clara López Rubio. Después me quedé siete años en Madrid y, junto con Clara López Rubio, recibí dos veces una beca de guion del Ministerio de Cultura español.

RJ: ¿Has escrito también guiones?

WMH: Sí, teníamos un proyecto con Antonio Saura, el hijo de Carlos Saura, que es productor y actualmente dirige Latido Films. Ya nos habían concedido 500.000 euros de Andalucía, pero la Consejería de Cultura del Gobierno del PP en Madrid se negó a darnos el millón restante. Así que el hermoso proyecto se vino abajo. Pensábamos que ya teníamos mucho dinero, pero necesitábamos aún más porque se trataba de un largometraje basado en la novela *El hijo del aire*, de Fanny Rubio, la madre de mi co-guionista, Clara López Rubio.

RJ: ¿Ya has trabajado como periodista en Madrid?

WMH: Empecé allí con pequeños formatos, al principio en Radio 100, todo trabajo periodístico no remunerado, hasta que empecé en el *Film-dienst* y tuve que desplazarme entre Berlín y Madrid. También trabajé para medios españoles como la revista *Ajoblanco* y para Radio Nacional, pero solo como invitado, es decir, como entrevistador.

RJ: ¿Has trabajado como periodista independiente desde entonces?

WMH: Sí, creo que solo he estado contratado una vez, como becario en Südwestfunk. Tras la reunificación alemana, se produjo un cambio radical en la radiodifusión pública donde se buscó a muchos *freelance*, quizá porque el personal fijo de los organismos de radiodifusión ya no podía financiarse o ya no era deseado. En el pasado, el modelo *freelance* significaba a menudo que un profesor universitario escribía un programa de radio, aunque ni siquiera hubiera podido editar un audio. Todo eso ha cambiado por completo; el periodismo actual es en gran medida *freelance*.

RJ: ¿Significa eso que hablas y te editas a ti mismo?

WMH: En la radio, monto mis propios cortes de audio. Pero en cuanto a la producción, que cada vez es más necesaria porque se suprimen muchos puestos de trabajo, todavía tengo mucho que aprender.

RJ: ¿Qué importancia tienen el cine y la cultura españoles para tu trabajo en Alemania?

WMH: Yo diría que representa un tercio o incluso la mitad. Depende de lo que haya que informar. En general, en Alemania rara vez hay noticias de una película española que se estrena en España. Sin embargo, en 2022, sí lo conseguí con *Llegaron de noche*, de Imanol Uribe, que cuenta la historia de los asesinatos de jesuitas en El Salvador en 1989 y que también se proyectó en Málaga. Era un tema para el programa religioso. Y luego está Almodóvar, que ha dejado de ser considerado un director español para pasar a formar parte del cine mundial y ocupa una posición excepcional.

RJ: ¿Qué te parece la producción de los últimos años en España? ¿Podemos hablar aquí de una especie de edad de oro?

WMH: Lo que se ha conseguido en España es una locura. En los últimos años ha surgido un cine de autor español muy, muy bueno, que hace películas muy sensibles, a veces autobiográficas, que sin embargo tienen un trasfondo político. Hoy me ha llamado especialmente la atención porque mi día ha empezado con *La furia*, una película de una directora catalana sobre una violación, y ha terminado con la película mexicana *Violentas mariposas*, que para mí representa el viejo cine, el cine de hombres mayores que proyecta fantasías en los jóvenes. Para concretar: la violación en *La furia* dura un minuto con la pantalla en negro, solo se oye el sonido, no se ve nada. En cambio, la violación en la película mexicana es como si se recreara en la escena en blanco y negro. Puede que no tenga mala intención, pero me hizo darme cuenta de cuál es la verdadera diferencia entre la mirada femenina y la masculina. Ese cine a la vieja usanza, que existió en España durante mucho tiempo y que se reflejaba en espantosas comedias sexistas, en realidad ha desaparecido. Quizás algo de eso aún pervive en la televisión privada, pero, en este sentido, las cosas han cambiado mucho.

RJ: ¿Qué películas de las que has visto estos días te han parecido especialmente destacadas o merecedoras de un premio?

WMH: Me impresionó la sensibilidad y el enfoque autobiográfico que caracteriza a una película como *Sorda*, por ejemplo, que ganó en Berlín el premio Panorama del público. Es la historia de una mujer sorda que tiene un hijo y se ve sumida en una crisis porque el niño puede oír. Aunque todo el mundo se alegra de que pueda oír, ella teme que el niño se aleje de ella, y esto está maravillosamente retratado. La interpreta la hermana de la directora, que realmente es sorda. Esto es un aspecto importante, porque hoy en día ya no se finge.

Otra película es *Lo que queda de ti*, de Gala Gracia. También cuenta su propia historia, la de su padre, activista de la agricultura ecológica en los Pirineos, que ha fallecido y ahora sus hijas se enfrentan a la cuestión de qué va a ser de su granja. El enfoque del tema es más prudente, más sensible, lo que marca una gran diferencia. Creo que ambas películas son muy merecedoras de un premio, seguro que ganarán algo.

De América Latina nos llega la maravillosa película *Sugar Island*, que es muy agradable de ver porque se aleja de la dramaturgia de Netflix, que puede ser bonita, pero que en algún momento llega a ser empalagosa. La película trata de los trabajadores de la caña de azúcar en Santo Domingo, de tres generaciones, de una niña de trece años que se queda embarazada, del abuelo que lucha por su pensión, etc. Cuando uno oye esto y no la ha visto, se imagina chozas grises y destartaladas, gente que camina con ropas harapientas y la cabeza agachada. Pero la película es completamente diferente, llena de color, llena de vida y locamente estilizada, con elementos teatrales, y todo mezclado de manera innovadora, la revolución, la religión... Me gusta mucho la selección de este año en Málaga porque he vivido años en los que todo era un poco rancio.

RJ: ¿Qué películas podrían interesarle a un distribuidor alemán?

WMH: Creo que *Sorda* ya tiene un distribuidor alemán. Sin duda recomendaría *Lo que queda de ti*. Son historias universales. Y *Sugar Island* es sin duda un placer de ver. Hay muchas producciones españolas en Netflix

o en otros sitios que entusiasman a la gente, pero ya no se perciben como producciones españolas. Claro que eso también pasa aquí, pero yo no lo he notado tanto. Sin embargo, echo de menos los dos primeros días en los que se proyectaron algunas películas.

Esta vez me quedo hasta el domingo y aún puedo ver algunas películas. Sin embargo, soy de la opinión de que, literalmente, no se pueden procesar más de tres películas al día.

RJ: ¿Cómo procesas concretamente tus impresiones?

WMH: Hago anotaciones a mano o en el ordenador y espero poder descifrar los garabatos o recordar de qué va lo que he escrito. En eso el periodismo se parece a la producción cinematográfica: lo cortas hasta que tiene sentido. Lo más interesante, lo más bello y lo más terrible del cine también es cortar, y es cuando te das cuenta de que tienes que cortar cosas que realmente querías y te habrían gustado para mejorar el conjunto.

Me oriento principalmente por lo que se me pega. Por ejemplo, no hago un catálogo de nombres de personajes. No te acuerdas de esas cosas. Pero lo que se me queda grabado es lo importante de la película.

RJ: ¿Vas a visitar algún otro festival en España?

WMH: Por supuesto, San Sebastián es muy importante, y además allí el apasionante cine vasco constituye un plato fuerte. Ya he estado en muchos festivales en España. Solíamos viajar por todo el país con nuestros propios cortometrajes, ya que durante un tiempo hubo 400 festivales en España. Hoy hay menos, pero sigue siendo un formato muy popular. Hace poco coorganicé una exposición en la Embajada de España sobre los nueve festivales más importantes desde la perspectiva del Instituto de Cinematografía del Ministerio de Cultura. Van desde San Sebastián hasta Sevilla. San Sebastián es el más antiguo, Sevilla es el más joven de los grandes festivales. Cada uno de los festivales se presentó con cuatro o cinco carteles y escribió textos para estos carteles. Es muy interesante observar cómo los festivales reflejan el desarrollo político de España. Si pensamos en el primer cartel de San Sebastián, en 1953, los hosteleros acababan de lanzar este festival para alargar la temporada. El régimen también tenía interés

en él. Pero lo interesante es que los cineastas, las películas de autor, de repente tenían un foro donde el público mundial podía verlas. A menudo, las películas no se proyectaban en los cines. Cada festival refleja una época. Hay que ver los festivales en general desde esta perspectiva. La Berlinale, por ejemplo, no habría existido sin la Guerra Fría.

RJ: ¿Y qué más recomendarías además de Málaga y San Sebastián?

WMH: Gijón era un festival muy importante para los talentos emergentes y sigue siendo muy interesante. Valladolid también es un festival importante en España, por ejemplo, porque allí se descubrió en su momento el cine iraní. Por supuesto, los festivales compiten entre sí. El primer festival español que conocí fue el de Huelva, también fue el primer festival que se fundó en la democracia y lo sigue siendo hoy para el cine iberoamericano. Está muy vinculado al movimiento del nuevo cine iberoamericano. Pero en algún momento fue desgarrado por la política local, los socialistas y el Partido Popular, y entonces los demás festivales también descubrieron el pastel iberoamericano. San Sebastián introdujo “Horizontes Latinos” y Málaga tiene ahora el mismo número de producciones iberoamericanas. Por eso, un festival antaño importante como el de Huelva ha quedado completamente marginado, porque claro, los cineastas prefieren ir a San Sebastián. Aparte de eso, los contactos personales también desempeñan un papel importante y, por supuesto, cambian constantemente. Los festivales reflejan todo esto.

RJ: Este trabajo en red me parece especialmente importante en España y se refleja en el comportamiento comunicativo en general. Los canales formales suelen desempeñar un papel menos importante. Por ejemplo, a veces no se responde a los correos electrónicos.

WMH: Esto me hace pensar en un congreso de historiadores del cine al que Pietsie Feenstra, una conocida hispanista, envió una ponencia sin obtener nunca respuesta. Finalmente, ella se dirigió al presidente, Julio Pérez Perucha, bastante enfadada. Él se limitó a mirarla de arriba a abajo

y le dijo que no la habían conocido, pero que hoy, por supuesto, le hubieran contestado enseguida.

RJ: Así que el tiempo en Madrid fue importante para ti para conocer gente.

WMH: Sí, es verdad, y por supuesto la universidad también. No se gana mucho ni con estudios hispánicos ni con estudios de cine, así que hay algo así como solidaridad y apoyo entre unos y otros. Mucha gente me daba consejos y me recomendaba a otros, lejos de cualquier red social o portal de internet. Un lugar de encuentro importante para los investigadores cinematográficos de entonces era, por supuesto, la Filmoteca, porque allí veías películas y conocías a otras personas.

Una vez conocí a Ralph Schwingel, que trabajaba en el documental *El Cóndor no pasa* y más tarde se convirtió en productor de largometrajes. En la película también trató su propia historia familiar. Me reuní con él y con otras personas de la Filmoteca y me dijeron que necesitaban a alguien para buscar el material de archivo, apoyar la producción en Madrid, tramitar los permisos de rodaje, etc. A menudo esto es más fácil, rápido y mucho más eficaz que publicar una oferta y tener que leer solicitudes. Por eso es muy importante trabajar en red. En Alemania no es muy diferente, pero varía de una región a otra. Cuando empecé mis prácticas en Südwestfunk y fui a Baden-Baden, la primera pregunta que me hicieron mis compañeros fue quién me había recomendado, si tenía familia allí, etcétera. Me pareció muy extraño porque yo solo había enviado una carta y presentado una solicitud, sin hablar con nadie. Tengo la impresión de que en el norte es todo más formal y que todo se vuelve más humano y más directo cuanto más al sur.

“El Festival de Cine de Málaga es el más importante dentro de la categoría de cine español”

Una entrevista a Juan Francisco Pérez Polo

Ralf Junkerjürgen

Resumen: Desde hace casi veinte años, el periodista Juan Francisco Pérez Polo escribe diariamente varios artículos para su blog del cine español (Elblogdecineespanol.com). En la entrevista cuenta, por un lado, cómo llegó a fundar este medio y qué aporta al mundo del cine; por otro, indaga en el papel excepcional que desempeña el Festival de Málaga como foro más importante de la producción cinematográfica del país.

Palabras clave: periodismo; blog de cine; festivales de cine; Festival de Málaga

Abstract: For almost twenty years, journalist Juan Francisco Pérez Polo has been writing several articles a day for his Spanish cinema blog (Elblogdecineespanol.com). In this interview, he talks about how he came to found this media outlet and what it contributes to the world of cinema. He also explores the exceptional role played by the Malaga Film Festival as the most important forum for film production in the country.

Keywords: journalism; cinema blog; film festivals; Festival de Málaga

En 2007, Juan Francisco Pérez Polo creó Elblogdecinespanol.com, que en aquel momento llenó un vacío y rápidamente se consolidó como una importante fuente de información sobre el cine español, hasta el punto de que hoy en día es imposible imaginarse el panorama sin él, ya que lo leen tanto aficionados como profesionales del sector cinematográfico. Según ha podido saber Juan Francisco, incluso directores como Rodrigo Sorogoyen y Álex de la Iglesia utilizan el blog para estar al tanto de las últimas

noticias y anuncios. En 2022 recibió el Premio Valdearenas del Festival Internacional de Cine de Piélagos por su labor en la promoción del cine español. Por ello, el bloguero, que también es miembro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, viaja mucho y cada año hace escala en Málaga¹. Allí hablamos con él el 20 de marzo de 2025 en la azotea del hotel AC Málaga Palacio, sede del festival (fig. 1).



Figura 1: Juan Francisco Pérez Polo en los Premios Goya de Málaga 2025.

Ralf Junkerjürgen (RJ): ¿Qué importancia tiene el Festival de Málaga para tu trabajo?

Juan Francisco Pérez Polo (JFPP): El Festival de Cine de Málaga es uno de los festivales más importantes de España y es el más importante dentro

¹ Más datos biográficos en: <https://festivalcinemadrid.es/project/juan-francisco-perez/>.

de la categoría de cine español. Hay otros festivales más importantes en nuestro país, por ejemplo, el de San Sebastián, pero dentro del Cine Español, Málaga es fundamental porque la mitad de la producción española del año pasa por este festival, entonces hay que venir aquí a ver películas españolas.

RJ: ¿Desde cuándo vienes a Málaga?

JFPP: Recuerdo que el primer festival grande al que yo vine fue en Málaga, pero exactamente no sé cuál fue el primer año, pues quizás hace catorce años o por ahí, exactamente no lo recuerdo, pero tiene que ser por ahí.

RJ: En lo que tú has podido observar, ¿cómo ha evolucionado el festival en estos años?

JFPP: Pues lo que he podido observar durante todo este tiempo, año tras año, es principalmente el cambio en el 2016 de ser solo un festival de cine español, solo películas españolas producidas por empresas españolas, a ser un “Festival de Cine en Español”. Entonces entraron a competir también las películas latinoamericanas, que desde mi punto de vista fue un error. Pero me imagino que para los organizadores del festival pues abrían más vías de desarrollo, de traer más películas y de traer más programación y traer más actores, sobre todo latinoamericanos.

RJ: ¿Por qué consideras un error esa decisión?

JFPP: Porque en España hay otros festivales que también cubren ese mercado, por ejemplo, el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, por lo cual creo que no hacía falta, porque ya estaban esos otros festivales para cubrir ese apartado, y el Festival de Málaga se conocía porque era el Festival de Cine Español. Es verdad que compartimos con los latinoamericanos también una lengua en común, aunque no es lo mismo. A mí me gustaba más cuando solo eran de producciones españolas porque estábamos aquí todos unidos, todos juntos, digamos que era un festival que marcaba tendencia. Después hubo también otro cambio en esos años, que fue la entrada de las series en los festivales de cine, que tampoco lo comparto,

porque al final todos los festivales grandes están también seleccionando series para ponerlas en sus festivales. Me parece un error porque también hay festivales de series hace ya tiempo y ahora los festivales de cine, incluso San Sebastián, que es el más grande de España, también estrenan series.

RJ: Cuando empezaste en Málaga y en otros festivales, ¿se aceptaban los blogs como prensa o tenían reticencias al principio de aceptar nuevos formatos de comunicación?

JFPP: Más que los festivales, los que peor nos miraban a los blogueros o a la gente que veníamos de nuevos medios de comunicación eran los propios periodistas que llevaban toda la vida trabajando en medios clásicos en periódicos, en televisiones nacionales o en televisiones regionales, que nos veían como unos usurpadores, unos... no sé qué decir, gente que eran fans del cine, pero que no eran periodistas. Y a día de hoy, ya se ha convertido en algo normal, quizás ahora también pase con los tiktokers o los instagramers, los influencers que también cada vez tienen más entrada en los festivales de cine, incluso pasan por la alfombra roja. Era algo impensable hace algunos años que por la alfombra roja también pasen influencers y que queden fuera actores de cine consagrados o a guionistas o a directores y se les dé prioridad a personas jóvenes que tienen un millón de seguidores en TikTok, por ejemplo.

RJ: ¿Cuáles son las secciones del Festival de Málaga más importantes para ti?

JFPP: Mientras la película sea buena me da igual que esté en Sección oficial, que esté en Sección oficial fuera de concurso, que esté en Zonazine o que solo sea en Málaga Premier, que era una categoría que había antes. A mí lo que me importa es que una película sea buena, que pueda hablar de ella y que llegue al público y que conecte con el público; muchas veces aquí en Málaga se dice que no se entiende cómo películas que están en sección oficial fuera de concurso no están en la sección oficial en competición, porque son mejores que muchas de las que están en competición. Al final,

es algo relativo y también tiene que ver más con los programadores del festival que con otras cosas.

RJ: Creo que este año es el primer año en que hay más directoras que directores, ¿Tú crees que hemos llegado a una época en la que finalmente, porque esta política se hace ya desde hace bastantes años, ha llegado el momento de que las mujeres tomen las riendas en el cine español?

JFPP: En parte sí, en parte no; también es una decisión a nivel político. Al final, tú, cuando eres productor, tienes que cumplir una serie de puntos para obtener las subvenciones. Entonces si tienes una mujer directora, una mujer compositora, una mujer directora de fotos, vas consiguiendo más puntos que si fuese un hombre; entonces, al final, los productores, que lo que quieren es el dinero, pues buscan los recursos necesarios para conseguir las ayudas del Estado. Entonces si lo dirige una mujer obtienes más puntos y es más accesible conseguir esas ayudas, y por eso en los últimos años hay más películas dirigidas por mujeres. En la banda sonora vemos también que hay más compositoras, en la dirección de fotografía, que también había poco trabajo antes de las mujeres, ahora también hay muchas directoras de fotografía; mujeres, en todos los apartados del mundo del cine, por el tema del que te estoy hablando. Pero ojo, también es algo bueno porque ha dado lugar a que más mujeres trabajen en el cine y ocupen puestos más relevantes; yo creo que lo suyo es que en pocos años, en un lustro o una década, no haga falta que el gobierno premie para recibir subvenciones que sean dirigidas por mujeres, sino que sea algo a elección del productor, que se valore el proyecto, que sea dirigido por un hombre o por una mujer.

RJ: Algunos críticos dicen que, en el cine de muchas directoras, se nota una especial empatía, sensibilidad por ciertos temas, como, por ejemplo, ayer en la película *La furia*, si la comparas con *Violentas mariposas*, que también trataba de una violación, era una visión totalmente distinta. Tú también observas esta sensibilidad especial, aunque luego la gente dice que son clichés, pero la verdad es que se puede observar.

JFPP: Creo que en parte sí, pero no necesariamente un guion tiene que estar escrito por una mujer para contar cosas de mujeres, ahí tenemos a Almodóvar desde hace mucho tiempo, un director muy conocido. Pero sí es verdad que este punto de vista femenino ahora se ve más en los guiones cinematográficos españoles porque están escritos más por mujeres, pero no lo veo como algo radical que indique que una película sea más femenina porque esté escrita o dirigida por una mujer, no tiene por qué.

RJ: De todas las películas que has visto ahora en el festival, al que le queda poco para terminar, ¿cuáles son tus favoritas?

JFPP: Pues mis favoritas, por las que he visto y por las diferentes opiniones que he compartido con mis compañeros, yo creo que *Sorda* es la que va a ganar este año la Biznaga de oro a mejor película, sin duda, y también se postula como candidata a Mejor dirección novel como favorita, con la directora Eva Libertad. Además, creo que el día de la proyección del público se vivió un momento muy emotivo: cuando acabó la película todo el mundo empezó a aplaudir con el lenguaje de signos. Otra película que recomiendo también de este año es *Muy lejos*, protagonizada por Mario Casas, que otra vez nos vuelve a demostrar que no es solo un actor para enseñar su cuerpo atlético. Otras películas que son muy interesantes son *La furia*, por lo que he hablado con algunos compañeros, y también creo que me quedaría con *Lo que queda de ti*, que nos cuenta una historia que se ha visto pocas veces en nuestros cines, del mundo rural, del mundo ganadero, de mujeres trabajando en el campo, del mundo de las ovejas. También he visto la película *Ruido*, que también hay que destacarla, porque en el cine español no se suele ver la diversidad que ya hay en la sociedad española; es normal ver a personas negras, a personas musulmanas, a personas asiáticas, y de eso pocas veces se habla en nuestro cine y en nuestras series. El año pasado se estrenó la primera serie española protagonizada por un hombre negro, que ya era hora, porque ya es algo habitual verlo en nuestras calles, que se llama *Detective Touré*, y hemos podido ver la película *Ruido*, que está protagonizada por una joven negra, así que es algo normal, y esa diversidad pocas veces se ve en nuestros cines y también es de agradecer que poco a poco se vaya haciendo una realidad.

RJ: En el 2007 creaste con tu blog algo que no existía, has llenado un hueco y sigues después de dieciocho años, lo que me parece un gran logro. ¿Cómo explicas el éxito del blog?

JFPP: Pues, yo en el 2006 trabajaba con otra página web que se llamaba actualidadcine.com, escribía todos los artículos, hacía todo el trabajo con el chico que lo llevaba, que funcionaba muy bien; entonces, hubo un momento que dije, ¿por qué no hacer algo mío propio? Porque todavía en aquella época no existía en internet. Y esa época era el boom de los blogs de cine, se liberó, salió Blockspot, salió Wordpress, entonces era muy accesible hacer que una persona que no tenía conocimientos informáticos crease su propia página web, y yo, como sabía que manejaba internet, manejaba el mundo del cine, dije, ¿qué no hay todavía en internet? Hablando de aquella época, en el año 2007 no había ninguna página web que solo hablase exclusivamente de cine español, por eso se me encendió la bombilla rápidamente, el nombre salió de eso rápidamente, el blog de cine español, que ahí no hay ningún tipo de duda de qué va, ¿no?

Empecé a escribir en él como un hobby, cuando tenía tiempo, cuando me apetecía. Poco a poco fue creciendo, hasta que hubo un momento que recibí un email que me decía “Saludos, soy Paco Pérez, nos gusta mucho lo que haces, y nos gustaría invitarte como jurado a nuestro festival”, y este festival era el festival de Villamayor de Cine, en un pequeñito pueblo de Cuenca. Entonces, poco a poco me lo fui tomando más en serio, empecé a ir a los festivales de cine, el festival de Málaga fue el primer gran festival al que yo también fui, y poco a poco fui dándome cuenta que la gente me conocía y que me leía; entonces poco a poco fui escribiendo más a menudo y empecé a entrar en publicidad, y hace ya más de diez años que yo me dedico exclusivamente a esto y mis ingresos vienen de la publicidad.

RJ: ¿Cuántos artículos escribes por semana?

JFPP: Pues escribo cinco al día, así que siete por cinco, 35 artículos por semana. No son artículos muy completos, no son muy extensos, mi línea editorial es más de crear mucho contenido, que sean cosas breves, inicios de rodajes, entrevistas, que ahora también grabo en vídeo, antes las hacía en texto. Ahora, como la novela también, la gente por desgracia cada vez

lee menos, lo quiere ver en vídeo, y hablamos un poco de todos los temas del cine español, de rodajes, estrenos de películas, entrevistas, hablamos también de cortometrajes, hablamos de documentales, de festivales de cine, así que intentamos cubrir todo lo posible y eso nos lleva a escribir cinco artículos al día.

RJ: En un festival puedes sacar la información directamente allí, pero si no estás en un festival, ¿de dónde sacas la información?

JFPP: A mí me gusta que los artículos sean originales, pero como hay tanto material por cubrir, yo cada día recibo en mi correo electrónico treinta notas de prensa de películas, de estrenos, notas de prensa de festivales de cine, por ejemplo; entonces yo, como tengo tanto material, decido qué interesa, qué no me interesa y qué me interesa y decido qué publicar y qué no publicar. Entonces hago un balance, busco lo que les interesa más a mis lectores, y eso es lo que te comento, cinco artículos al día.

RJ: Y para hacer ese trabajo, bueno, tú sabes escribir, ¿dónde lo aprendiste? ¿Qué estudios has cursado?

JFPP: Mucha gente cuando sabe a lo que me dedico dice: “pues no sé para qué has estudiado una carrera”. Pero si yo no hubiese estudiado Filología Hispánica, los artículos que yo escribo no los sabría escribir o las películas que yo veo no las sabría analizar como yo sé analizarlas. Así que digo no sé a qué te refieres cuando dices que mis estudios no me han servido para lo que me dedico ahora porque han sido fundamentales. Hay pasión por el cine, está claro, pero si no hubiese tenido la formación educativa que he tenido, no podría dedicarme a lo que me dedico hoy.

RJ: ¿Y dónde has cursado filología hispánica?

JFPP: Estudié filología hispánica en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Extremadura en Cáceres, Extremadura. Estuve allí cinco años muy divertidos, pero también de mucha lectura de literatura clásica española, de literatura medieval, teatro, y bueno, fueron cinco años muy

buenos y que me sirvieron también para tener un nivel cultural gracias al cual pues estoy ahora donde estoy.

RJ: ¿Qué tipos de lectores tiene el blog?

JFPP: Pues, lógicamente, por la temática de mi web, amantes de cine y de cine español, porque, por desgracia, en nuestros países el cine español está muy polarizado. Hay mucha gente que, por la influencia de ciertos medios de comunicación, que han hecho mucho daño al cine español, pues nuestro cine está mal valorado, se le critica mucho, entonces tampoco hay muchos fans, por desgracia, del cine español. Pero los pocos que hay consultan mi página web casi a diario o semanalmente. Y luego también tengo mucha fuerza en el mundo de la propia industria, muchos productores, muchos actores, muchos guionistas me consultan continuamente porque a ellos también, aparte de porque se quieren enterar de qué se cuece en nuestros cines, también les sirve, que me lo han comentado muchos de ellos también, para encontrar trabajo. Yo, por ejemplo, hablo antes que nadie de que cierta película se va a rodar en seis meses; ellos ven cuál es la productora, entonces ellos también conocen a esas productoras y se ponen en contacto con ellos para decir “oye, mira, he visto que vas a empezar a rodar dentro de seis meses, me gustaría trabajar en ella como técnico de sonido, me gustaría trabajar en ella como coordinador de figuración, etc.” Entonces, también es un modo para que ellos encuentren trabajo.

RJ: A través del blog has entrado en contacto con muchas producciones y te has convertido en extra de muchas películas, incluso se podría decir que eres el extra más conocido del cine español.

JFPP: Si tengo la web de cine es porque yo soy un amante del cine, desde pequeño; entonces, una vez que ya empecé a conocer a directores y a productores y a crear una simbiosis, porque ya prácticamente también son amiguetes, antes de tener la confianza suficiente para decirles, oye, mira, si no os importa, me gustaría ir al rodaje porque me encantaría salir en tu película. Y poco a poco me fueron también llamando, entonces yo fui participando en películas, por ejemplo, las películas de Álex de la Iglesia, *El*

bar con Mario Casas y Blanca Suárez, *Perfectos desconocidos* (fig. 2), de Álex de la Iglesia, también estoy en *30 monedas*, la serie de él, que allí soy el chofer del Papa. Todo eso son cosas muy divertidas. Y luego a mí me encanta verme en el cine y en las pantallas grandes, para mí es un sueño verme en una película. Lo que sí que ha pasado últimamente es que ahora tengo más contactos que antes, pero como tengo tan poco tiempo porque siempre estoy en festivales, estoy en un evento, estoy fuera... Cada vez tengo menos tiempo de poder coordinar mi agenda para poder ir a rodajes, pero normalmente intento, siempre que puedo, estar de extra en una película porque me encanta. Para mí es una manera romántica o incluso una manera de convertirte en un ser inmortal; es como que siempre vas a estar ahí, aunque salgas un segundo, y ser parte de la historia.



Figura. 2: Juan Francisco Pérez Polo de extra al lado de Juana Acosta y Ernesto Alterio en *Perfectos desconocidos* (8').

RJ: Si sales de extra, ¿te cubren los gastos?

JFPP: A veces sí, a veces no, pero si sales de extra en una película, por convenio, hay una tabla salarial, que tú tienes tu sueldo y la seguridad social y cobras X dinero por actuar cada día en una película o una serie. Y luego sí es verdad que algunos productores me ayudan con la gasolina o el alojamiento si tengo que dormir fuera de casa. Principalmente a mí me encanta tanto el cine que yo sería capaz de ir a un rodaje o a una película sin cobrar.

Ahora te voy a comentar algo curioso: la productora extremeña Glow Animation ha hecho un corto de animación que mezcla imagen real y animación que se llama *El Corto de Rubén*, que se estrenó hace una semana

en el Festival de Medina del Campo. El productor es amigo mío; como sabe que también salgo tanto de extra en muchas películas y como este corto trata sobre el mundo del cine, él tuvo la idea de decir quiero que todos los extras que salen en el corto seas tú. Entonces salgo de imagen real y salgo también como dibujo animado (fig. 3), y la verdad que es una película muy divertida que os recomiendo ver. Espero que haga mucho ruido este año y a ver si hay suerte y llegamos a los Goya.



Figura 3: Juan Francisco Pérez Polo en versión animada (El Corto de Rubén).

RJ: Pues hacer de extra en las películas de Álex de la Iglesia ya está muy bien, pero convertirse en un personaje animado es tal vez lo máximo que uno puede conseguir...

JFPP: Claro (*se ríe*). Al final ya no solo es que salgas en una película como eres físicamente en verdad, sino que ya también te hayan dibujado y diseñado como dibujo animado también. Para mí también es un sueño y desde aquí le doy mis agradecimientos a José María de la productora Glow.

RJ: ¿Tú crees que en el futuro el blog tendrá que evolucionar, ampliarse o dejar algunas cosas? ¿En qué dirección quieres evolucionar?

JFPP: Pues eso el tiempo lo dirá. La verdad que por ahora mucha gente me dice y tiene razón y yo también comparto esa idea de que, por ejemplo, el diseño de mi página web es muy básico, es un diseño gratuito, es una

plantilla gratuita, pero al final yo les digo a ellos que lo bueno de mi página web es la información que tienes ahí. No es un diseño que sea más bonito o esté mejor estructurado, sino que al final la gente recurre a ese medio de comunicación porque encuentran noticias que en otros sitios de internet no encuentran.

Y en cuanto a la evolución, pues no sé qué deparará la IA, la inteligencia artificial, y qué pasará. La web ha evolucionado que yo no sé, por ejemplo, antes, como te comentaba, las entrevistas las hacía en texto, ahora las hago en vídeo; antes no tenía Instagram, ahora tengo Instagram, tengo TikTok que también las redes sociales son muy importantes ya para la promoción de mis artículos, para la promoción de las fotos que hago, de los vídeos que hago. Incluso hay vídeos y fotos que hago en Instagram que tienen mucha más repercusión que los propios artículos que publico en la web, así que las redes sociales están creciendo tanto que muchas veces dedicas dos horas de tu vida a escribir un artículo potente, te piensas que va a funcionar muy bien y tal, lo ve muy poca gente, luego publicas una foto o un vídeo en Instagram y lo ven un millón de personas, es que es una locura. Al final hay que adaptarse a los tiempos que vienen. Yo hace cuatro años dije que TikTok no lo iba a tener nunca y al final me tuve que abrir una cuenta de TikTok. Habrá que adaptarse a los tiempos que vendrán en un futuro.

RJ: ¿Y qué pones en TikTok exactamente?

JFPP: En TikTok a mí no me gusta mucho salir en mis vídeos. Entonces lo que pongo son vídeos cortos de algunas entrevistas que hago, vídeos que grabo en los festivales de cine de ruedas de prensa, de presentaciones de películas o vídeos que yo creo que son curiosos para publicar en TikTok y que la gente lo vea. Por ejemplo, tengo un concurso como tú sabes de la taza de cine español. Esos son vídeos cortos que duran menos de un minuto y medio y a la gente le gusta mucho (fig. 4). Por ejemplo, en TikTok subí un vídeo de Mario Casas con la taza y ese vídeo se hizo viral y tiene ya más de dos millones de visitas.



Figura 4: Mario Casas y Juan Francisco Pérez Polo (© Juan Francisco Pérez Polo).

RJ: Pones en escena un tipo de quiz por la taza ¿no?

JFPP: Sí, el concurso es algo también para promocionar mi web y la taza de cine español. A los actores, directores, a la gente del cine, les hago tres preguntas sobre el cine español, pero tienen que acertar las tres; si fallan una de ellas, pierden el premio, y si aciertan las tres, pues se llevan la taza de cine español. Normalmente se lo hago muy fácil, sobre todo las dos primeras preguntas para evitar que el concurso en la primera pregunta ya no tenga sentido y también es una manera de hacer concursos divertidos; ojalá la gente, cuando lo vea, se divierta y no quite el vídeo a los diez primeros segundos, sino que aguante hasta el final.

RJ: Y de estos vídeos que estás grabando, ¿tienes que hacer la postproducción o lo puedes poner más o menos tal cual?

JFPP: En cuanto a los vídeos, tengo un colaborador que se llama Wiman, desde aquí también le mando un saludo, que lleva mucho tiempo colaborando conmigo. Entonces yo desde que empecé a hacer las entrevistas y los vídeos para redes y todas estas cosas, yo se las mando a él, él me las

edita. Yo le digo lo que tiene que poner, me las reenvía y ya las subo a YouTube o las subo a Instagram o las subo a TikTok gracias a él... Me facilita mucho el trabajo porque también tiene un curro por delante, que yo esas cosas no las hago.

RJ: Gracias al blog los festivales convocan también muchas veces de jurado.

JFPP: Sí, gracias a mi trabajo he participado como jurado de muchos festivales, lo que para mí también es un honor. Nunca hubiese soñado yo ser jurado en un festival, y no sé pues jurado de festivales como el que te comentaba antes Villamayor de Cine, que fue el primero que me invitó y desde entonces no he fallado en ningún año, para mí ya son familia. Cada verano en agosto voy a ese festival, a ese pequeño pueblo de Cuenca porque estoy allí, que es mi pueblo de verano, entonces eso no me lo pierdo nunca, pero también he sido jurado en festivales como Zaragoza, he sido jurado en festivales como el festival de Piélagos, los premios Bonobo de Madrid...

También apoyo mucho el mundo del cortometraje, que de eso no hemos hablado, y entonces como yo...; me gusta mucho dar cobertura al mundo del corto, hace seis años o siete, ya no me acuerdo, decidí crear un premio mío propio, que es el premio de El Blog de Cine Español. Yo creé este premio con la idea de ayudar a los cortometrajistas a dar a conocer su trabajo. Entonces colaboro con diferentes festivales a lo largo del año donde entrego el premio de El Blog de Cine Español, por ejemplo, al mejor corto de Zaragoza, al mejor corto de Ibiza, al mejor corto de los premios Bonobo, al mejor corto del festival de Tarazona, y es una manera también de ayudar a la gente del corto, que luego con el paso de los años esa gente que ha recibido ese premio pues está ya dirigiendo películas de cine, ya no se queda solo con el mundo del corto, sino que ya también hacen películas.

“Retrofuturista trópico Punk”

Una entrevista a Gala del Sol sobre su primer largometraje *Llueve sobre Babel*

Ralf Junkerjürgen

Resumen: La entrevista a Gala del Sol gira en torno a su trayectoria, las repercusiones adversas de la pandemia del COVID que llevaron, sin embargo, al proyecto de su primer largometraje *Llueve sobre Babel* y las circunstancias del rodaje en su ciudad natal Cali. La joven directora colombiana subraya, en este contexto, la importancia de los mismos actores para la preparación y realización de este film dantesco, así como para crear el elenco de personajes estrafalarios y extravagantes que pueblan el (sub)mundo de su ópera prima.

Palabras clave: Gala del Sol; *Llueve sobre Babel*; cine colombiano; Festival de Málaga

Abstract: The interview with Gala del Sol focuses on her career, the adverse impact of the COVID pandemic that nevertheless led to the project for her first feature film, *Llueve sobre Babel*, and the circumstances surrounding the filming in her hometown of Cali. In this context, the young Colombian director emphasises the importance of the actors in the preparation and production of this Dantesque film, as well as in creating the cast of quirky and extravagant characters that populate the (sub)world of her debut feature.

Keywords: Gala del Sol; *Llueve sobre Babel*; Colombian cinema; Festival de Málaga

La ópera prima de Gala del Sol, *Llueve sobre Babel* (2024), es un pequeño milagro que, como otras realizaciones artísticas de la pandemia y otras catástrofes provocadas por esta, tuvo un lado positivo: permitió a muchos dedicar tiempo a proyectos que no habrían emprendido en su vida cotidiana. Así, jóvenes colombianos de entre 20 y 25 años, entre ellos la directora Gala del Sol y talentosos actores de teatro, se reunieron para emprender juntos un viaje dantesco al inframundo, desarrollando imágenes

oníricas y surrealistas, concentradas en las 24 horas aristotélicas y en el club de culto Babel. Todos ellos proceden de Cali, donde vive la mayor proporción de colombianos de ascendencia africana, pero donde, sin embargo, sigue habiendo mucho racismo, homofobia y transfobia.

En una primera lectura, la película critica esta situación y muestra un mundo alocado en el que las identidades sexuales se disuelven. Es el caso, por ejemplo, del hijo de un pastor que quiere formar parte en secreto de un grupo de transexuales, aunque solo encuentra el valor para salir del armario ante la comunidad durante una celebración de su padre y después de haber participado en un espectáculo de baile en el club. Una segunda trama gira en torno al exsoldado Salai, cuyo compañero y amante, Dante Alighieri, murió tras haber sido mordido por una serpiente venenosa mientras mantenían relaciones sexuales. Salai se casó entonces con una mujer andrógina y tuvo un hijo con ella. Sin embargo, ella descubrió su máscara social y su homosexualidad reprimida y decidió abandonarlo. Otra trama cuenta la historia de la joven Uma, quien quiere salvar a su hija y para ello se enfrenta a La Flaca, símbolo de la muerte. La Flaca, por su parte, vive en el bar Babel y los tiene a todos en sus manos, los obliga a servirla durante años después de su muerte y a traerle sus sombras, simbolizadas por cristales. Para salvar a su hija, que yace gravemente enferma en el hospital, Uma debe liberar al saxofonista El Callegüeso, que está atrapado en la habitación 777 del inframundo. Con la ayuda del hijo de Salai, se adentra en los círculos del infierno, representados a veces como habitaciones egipcias u otras como el Ártico, por ejemplo, en la que aparecen osos polares con gafas de sol a quienes besan jóvenes damas. Tras unas cuantas escenas de *kung-fu* con adversarios ataviados de látex y con máscaras de cerdo, el músico El Callegüeso, vestido completamente de blanco, se sube al sidecar de la motocicleta de Uma para llegar a tiempo al espectáculo. Los personajes siguen acompañados por un lagarto parlante que aparece una y otra vez, a veces sobre la cabeza de un personaje o asomándose desde el retrete.

Pero estos elementos y ocurrencias solo transmiten una débil impresión de la película. Su mayor atractivo son los propios personajes con sus trajes, sus cuerpos, sus números de baile: Sarah Houston baila salsa y a ella la siguen cuatro *drag queens*, que esperan con impaciencia su grandiosa entrada, y la apasionante actuación de El Callegüeso. Todo se ve in-

tensificado por las perspectivas distorsionadas de la cámara, los primeros planos, los cortes bruscos y los movimientos abruptos que confieren a la película una fuerza única. *Llueve sobre Babel* es una experiencia visual de espontaneidad cinematográfica, placer y salvajismo que nos ha animado a hablar con la directora. Nos reunimos con Gala del Salo el 18 de marzo de 2025 en el AC Hotel de Málaga.

Ralf Junkerjürgen (RJ): ¿Gala del Sol es un nombre auténtico?

Gala del Sol (GdS): Es un pseudónimo, pero no voy a revelar mi nombre real, aunque puedo hablar acerca de dónde surgió el nombre Gala del Sol. Yo no me identificaba con mi nombre real desde muy chiquita porque significaba nacida en Navidad y yo nací en abril. Entonces, a los ocho años, les decía a mis papás que tenía una crisis existencial porque no me identificaba con mi nombre. Y yo quería que mi nombre significara algo. Entonces, en mi jardín, en Cali, Colombia, hay un samán, un tipo de árbol que pareciera ser un ecosistema entero. O sea, en mi samán habitan ardillas, iguanas, pájaros de diferentes especies, y una vez apareció incluso un mono. Para mí, ese árbol era mi conexión con la madre tierra y con la figura de la madre divina. Y yo me sentaba muy chiquita a los diez años a meditar debajo del árbol, a leer, a escribir. Siempre fue para mí una muy buena relación con esa figura del divino femenino y del sol.

Resulta que, cuando tenía doce años, mi papá me pasó un libro que se llamaba *Sinuhé, el egipcio*, de Mika Waltari. Yo me obsesioné mucho con la historia del faraón Akenatón de la XVIII Dinastía de Egipto. Era como si lo conociera, o sea, no sé si fui egiptóloga en otra vida o si viví en la época egipcia o si fui arqueóloga, pero sentí mucha conexión y mucha fascinación por la figura de Atón, que son los rayos del disco del sol. La representación de Akenatón, del Dios, eran los rayos del disco del sol, que no los puedes ver ni tocar, pero los puedes sentir y llegar a todo y a todos. Aquí lo tengo, Atón (*saca un colgante*). Entonces me puse Gala del Sol para recordarme que estoy sirviendo a estos dos aspectos de Dios, el masculino y el femenino. Y naturalmente, pues el Sol es el masculino porque envía la energía, la Tierra la recoge y da la posibilidad de nutrir y de crecimiento. Ahora son unos seis años que llevo este nombre, desde dos años antes de empezar con la película.

RJ: ¿De dónde sale el interés por el cine? ¿Has sido o sigues siendo cinéfila? Ayer en la presentación de la película hablaste también de la importancia del teatro. Habría que añadir la literatura porque la película sí refiere a Dante...

GdS: Cuando tenía cuatro años empecé a hacer teatro y creí que iba a hacer teatro toda la vida. Más o menos cuando cumplí trece me metí a estudiar en una escuelita de cine que había en mi ciudad con un cineasta de los años setenta de un movimiento que se llamó Caliwood, del que hacían parte Luis Ospina, Carlo Maggiolo, y este otro personaje que se llamaba Paqui Cordoñes y hacía documental. Él fundó una casa de artistas en los años setenta que se llamó Ciudad Solar. Me gustó muchísimo el cine, me gustó muchísimo aprender de narrativa en el cine, porque yo amo el teatro y siempre voy a amar el teatro. Pero el cine me permitía ser mucho más específica acerca de los mundos que tenía en la cabeza. Y, naturalmente, a mí me gusta mucho jugar con esa línea en donde se desdibujan lo real de lo fantástico. Incluso digo que yo soy todavía una niña chiquita que está jugando con sus amigos a la hora de crear. O sea, la manera en la que creé *Babel* con todos los actores es prueba de eso.

Soy muy literata también, desde muy pequeña. Mi papá me pasaba libros todo el tiempo, mi mamá me mostraba música y yo casi no salía, era una niña muy resguardada. No salía como con los amigos del bar y yo vivía la vida, como se dice en inglés, *vicariously*, a través de la literatura y del cine. Me gustaban mucho los pintores surrealistas. También por ahí va el nombre de Gala: le puse al árbol Gala, por la esposa de Salvador Dalí. Me encantaba Max Ernst, me encanta El Bosco, Remedios Varo, que es mi pintora favorita. Leonora Carrington me encanta. Luego me metí con el dadaísmo y Tristan Tzara y los locos poetas. Mi mamá también me contaba de la Bogotá de los años ochenta y setenta, donde había un movimiento que se llamaba el “nadaísmo”. El “nadaísmo” fue un movimiento de un grupo de poetas locos que quemaban libros. Yo creo que quemaron más libros de los que hicieron ellos.

Mi mamá era muy amiga de la maga Atlanta, que tenía una hija llamada María de las Estrellas y era una niña poeta. Mi mamá, de chiquita, me leía los poemas de María de las Estrellas, que muere muy joven, a los trece años de hecho, en un accidente de auto. Y la historia alrededor de María

es absolutamente fascinante y es completamente mágica. Siempre me gustaron las historias, como encontrar lo fantástico dentro de lo real. De una u otra manera, me puse los lentes de buscar esa fantasía dentro del mundo que nos rodeaba para nunca perder ese sentido de maravilla. Con todas las personas que conozco trato de quedarme con eso, con lo que es fantástico acerca de las personas también.

RJ: En buena tradición del realismo mágico latinoamericano...

GdS: Si tú lees, por ejemplo, a Borges, a Cortázar, a García Márquez, a Isabel Allende, todos son escritores maravillosos que realmente desde los años 50 le han venido dando identidad a Latinoamérica para mostrar que somos mucho más que el tercer mundo y la violencia. Toda esa riqueza cultural, toda esa riqueza que hay de personas, de los mundos que hay dentro de las mentes de los escritores, de los artistas latinoamericanos, de la gente del común también que está lleno de fantasía. El realismo mágico es lo mágico dentro de lo real. Pero yo creo que mi trabajo es lo real dentro de lo fantástico. Porque a mí lo que me llama la atención y lo que me gusta es crear mundos. Creo que tiene que ver con el hecho de que desde muy niña estaba muy resguardada.

Obviamente, soy del 96, y entonces en los 90 hubo mucha violencia en Colombia. Mi papá fue secuestrado también, mi tío también, el socio de mi papá, que es como un segundo padre para mí. Entonces, naturalmente crecimos muy resguardados porque era muy peligroso. No se podía salir a la calle a jugar como se podía en la Colombia de los años 60, que es la Colombia de mis padres. Yo crecí en otra Colombia que me inspiró a crear una realidad alterna en la que tú vives, donde puedes jugar, donde no hay reglas y donde te sientes seguro también. Yo siento que tenemos que revivir como humanidad esa necesidad de lo fantástico. Tú ves las películas que, por ejemplo, ganaban los Óscar en los años 70 y son películas maravillosas, *The Tin Drum*¹, o *Antonia's Line*², de los 90. Siento que poco a poco hemos perdido ese *sense of wonder*, ese sentido de la maravilla. Y a mí me gusta rescatarlo. Mi película favorita se llama *Les Enfants du Pa-*

¹ Título original: *Die Blechtrommel* (Volker Schlöndorff, 1979).

² Título original: *Antonia* (Marleen Gorris, 1995).

radis, de Marcel Carné, del 45, que es una belleza de película. También es una narrativa coral y tiene personajes muy crudos. Realmente yo soy una combinación de todo lo que me gusta y mi trabajo es una combinación de todo lo que me gusta naturalmente. Hago lo que quiero ver y lo llamo retrofuturista trópico punk.

RJ: ¿Cuál fue tu trayectoria?

GdS: Cuando tenía catorce años, me dio la locura de que quería renunciar al mundo material y me iba a ir de monja. Entonces me iba a ir primero de monja católica, pero mis papás me convencieron de que esperara unos años. Luego cumplí dieciséis años y encontré un convento de monjas en Nepal que hacen *kung-fu* con abanicos. Y me encantó ese convento y estuve como investigándolo un montón de tiempo y ya estaba súper lista para raparme y vestirme de naranja e irme al convento. Y mi papá me dijo que, si era lo que yo quería para mi vida, que lo hiciera. Y mi mamá me dijo que estaba loca. Estaba absolutamente loca y tenía que terminar primero el colegio.

Pues claro, terminé el colegio y ya otra vez estaba lista para raparme, vestirme de naranja e irme al convento. Y mi mamá me dice, “tú...”, porque yo ya había venido haciendo cortometrajes también y ya sabía que me gustaba mucho el teatro desde muy niña, y me dice, “¿tú crees que puedes llegarles a más personas con mensajes de amor metida en un convento en Nepal que a través del cine?” Y eso me cambió completamente la perspectiva. Me dijo que aplique a una universidad, y si entro, es que el universo quiere que vaya para allá. Y entonces apliqué a Chapman University, Dodge College of Film and Media Arts, que queda en Orange County, en California. Y entré y entré becada, o sea, no había manera de no ir. Entonces fue como, *wow*, confirmación del universo. De esta manera, del convento en Nepal terminé en Los Ángeles, donde estuve casi seis años, desde el 2014 hasta el 2020. Hice ahí varios de mis cortometrajes, empezamos a rotar en festivales.

Mi tesis de la universidad estuvo nominada a los Óscar de Estudiantes y fui la segunda colombiana nominada en esos premios en la historia de los Student Academy Awards. Luego, apenas me gradué, empecé a hacer vídeos musicales, comerciales, entre Los Ángeles y Colombia, durante mi

OPT (= *Optional Practical Training*). Y luego, en 2020, justo cae la pandemia, y ahí me regreso a Colombia donde empecé a trabajar con estos actores de teatro en lo que sería después *Llueve sobre Babel*.

RJ: ¿A los actores los conociste en el 2020?

GdS: Correcto. Yo iba a grabar mi primera película, que era otra película, en 2020, y se canceló por la pandemia. La idea era grabar a mediados de año y, naturalmente, no se pudo. Entonces me regresé a Colombia en el último avión que entró a Bogotá antes de que cerrara El Dorado. Y me tocaron los astronautas con las pistolitas para medir la fiebre. Eso fue absolutamente surreal. Llego a Cali y estoy encerrada veinte días porque no sabíamos si tenía COVID o no. ¿Qué me pongo a hacer? Llamé a Gabriel Rompf, un amigo que se sigue moviendo en los círculos de teatro, y él fue quien me consiguió este grupo de actores. Yo le dije que me estaba enloqueciendo. Consígueme un grupo de actores con los que pueda trabajar. Y me consiguió este grupo de actores, todos entre los 20 y los 24, 25 años. Yo tenía en ese momento 23. Y todos querían hacer cine. Todos eran actores de teatro que querían hacer cine. La única que había hecho audiovisual antes era la actriz que hace de Uma, que es Celina Biurrun, quien ya había actuado en mis cortometrajes de la universidad. Ella es mi amiga de la universidad y, de hecho, ella estudiaba finanzas, o sea, no estudió actuación, pero le vi el potencial, entonces me la traje a actuar. Y ha resultado ser una actriz fantástica.

RJ: Celina queda muy icónica en la película, por ejemplo, en esa escena impactante en moto rodada con la lente *fish eye*.

GdS: Ella tiene algo que lee muy bien en cámara. Tiene presencia escénica. Entonces empezamos a trabajar con este grupo de actores por videollamada, pero sin esperar que se volviera una película. Nada más para contrarrestar la crisis existencial. Y ellos queriendo hacer cine y yo queriendo trabajar con actores, porque es lo que más me gusta hacer. Les dije que creen un personaje. Para mí todo empieza con los personajes. Si uno no tiene personajes que son fuertes y que son interesantes y que den rápido

a lo más crudo y a lo más profundo del ser humano, entonces no hay historia, no hay nada.

Entonces les dije que creen un personaje que siempre han querido hacer y que les ayude a sanar algo de sus vidas. Así comienza el proceso de *Llueve sobre Babel*. No es sino hasta dos, tres meses después que empezamos a reunirnos en persona para hacer ejercicios de improvisación. En un techo, en un barrio, que nos prestaron de mi amigo, el que nos contactó. Empezamos a hacer ejercicios de improvisación y a jugar, o sea, estábamos jugando más que nada. Pero en ese juego me di cuenta de que había una serie de temas que eran constantes entre los diferentes personajes. Ahí fue que se me prendió el bombillo y dije, aquí hay potencial para hacer algo más. Y luego ya me encerré como tres meses a escribir el guion.

RJ: Viendo la película, me he preguntado cómo era el guion. Porque hay tanta explosión creativa en la película que yo imagino un guion o bien muy reducido o bien extremadamente detallado.

GdS: Vamos a hablar estructuralmente y luego estilísticamente. Entonces, estructuralmente cada personaje tiene su viaje del héroe perfecto. Digo que es una pirámide al revés porque empezamos con todos estos personajes que se van juntando a lo largo de 24 horas hasta que tenemos el clímax en Babel, que es donde todos convergen. Pero cada uno sigue su viaje del héroe perfecto. Entonces, para crear el guion hicimos primero el viaje del héroe de cada personaje, tendimos el arco, etc.

Naturalmente, había puntos en las diferentes etapas del viaje donde se juntaban en paralelo las diferentes líneas narrativas. Entonces lo que se hace es, por ejemplo, los cortes. Cortamos de Doña Elba cuando muere y va a pasar por la puerta en la que Dante la va a recoger y cortamos a la cara de Cristo en la casa de los padres de Jacob. O, por ejemplo, la madre de Jacob cuando hace el puño así, cortamos y Monet está también haciendo el puño así. Entonces buscamos cómo a nivel visual generar una consistencia entre las diferentes líneas narrativas, fuese temática o fuese por movimiento.

A nivel estilístico es un guion raro porque como está escrito por mí, es mucho más específico de lo que sería un guion escrito por un guionista

que se lo va a entregar a un director. El guion tuvo 123 páginas, por ejemplo, un guion normal tiene entre 80 y 90 páginas. Yo tenía muy claro qué era lo que quería, ese estilo trópico punk, y yo describía muy en detalle qué era lo que quería visualmente, sobre todo en diseño de producción, en vestuario para los personajes. La primera escena es una copia del cuadro *Armonía*, de Remedios Varo, por ejemplo. O sea, mi profesor de la universidad, que fue uno de los guionistas de *Transformers*, nunca me hubiera aprobado ese guion porque se salía mucho como del estándar clásico de guion, con demasiadas descripciones.

Pero también esas descripciones fueron lo que dio pie a que mis colaboradores, que el director de fotografía, que el diseñador de producción, que el vestuarista, que las maquilladoras, entendieran el mundo y se pudiera crear el mundo y que todo el mundo estuviera como en la misma página de qué era lo que estábamos haciendo y qué era lo que queríamos lograr visualmente, que era esa creación de mundo. Yo digo que es una Cali de otra dimensión –Cali es mi ciudad en Colombia– y una dimensión donde Cali se llama la ciudad de Maya. Realmente, lo interesante de todo esto es que en la pandemia empecé a soñar con esa ciudad de Maya. Yo desde muy chiquita sueño con historias enteras, sueño películas enteras o vidas enteras. Es como si en sueño saltaras de una vida a otra vida, es muy curioso. Y desde muy pequeña, desde que tenía once años, tengo un libro que es verde y se llama “El Cuaderno del Vómito Mental”. Lo tengo siempre debajo de la almohada y yo siempre me levantaba y me ponía a escribir las historias que soñaba, los personajes con los que soñaba.

Yo siento que ahí es que uno puede conectar con una parte de uno mismo que en el *waking life* no lo puedes acceder. Cuando tú estás durmiendo, también es como el *sweet spot* para llegar, porque tú estás como en ese limbo entre la realidad y la fantasía y tu mente naturalmente empieza a vomitar frases, imágenes, personajes, canciones. Para mí ese es el momento de creación pura, porque no hay control sobre eso, no lo estás controlando, simplemente estás dejando ser lo que sea que hay debajo de tu cabeza. Y así también es como me gusta crear.

Cuando estaba inmersa en este mundo y en los personajes de *Llueve sobre Babel* y no tenía nada más que hacer, no salía de casa y estuve encerrada en mi casa tres meses, hasta que mi madre un día me dijo me va a sacar a tomarme un café, porque esto no era saludable. Estaba yo vi-

viendo una realidad alternativa a través de mis sueños y, por ejemplo, en mis sueños, el boticario me hablaba, me hablaba y por eso es que el boticario habla directamente a la cámara, y yo era toda muda, pero yo la podía escuchar. Entonces también, ella es otra de las narradoras y eso también está en la historia.

RJ: ¿Y el lagarto también te habló?

GdS: Rosa también. Rosa la creamos con la actriz que hace de Uma, que es Celina Biurrun. Porque queríamos que ella tuviera como un compinche, tipo Mushu de Mulan, como ese arquetipo del Pepe Grillo de Pinocho. Ese animalito que representaba la conciencia y que era su mejor amiga. Y esa la creamos en conjunto con Celina. Los actores trajeron cosas de sus vidas y yo lo mezclé con este imaginario de sacarle de otra dimensión retrofuturista trópico punk.

RJ: Ayer en la charla también hablaste de una realidad de la que la gente en Europa quizá es menos consciente: la realidad colombiana. Y dijiste que el discurso antirracista y antihomófobo de la película responde a una realidad colombiana, o de Cali especialmente, porque allí hay una parroquia tan grande de afrolatinos. ¿Podrías explicarnos un poco, pensando en un público que quizá no sabe mucho de ello, en qué medida esto ha determinado la película?

GdS: Es una realidad innegable que no solamente en Cali, sino en todas partes del mundo hay todavía, lastimosamente, racismo, homofobia, xenofobia. Eso es algo indudable. Yo personifico las ciudades en mi mente. Cali es una víctima más de nuestra cultura y de nuestro pensamiento que aún está muy limitado. Vibramos mucho en la modalidad de la ignorancia al no ver más allá del cuerpo porque el cuerpo es una vasija de barro. Yo personalmente creo en la reencarnación, entonces no tiene mucho sentido apropiarse uno en categorías fijas como “esta es mi cultura, es mi lenguaje, es mi país, es mi cuerpo, es mi género, etc.”. Me parece el gran error de la humanidad creernos que somos las vasijas de barro y ser incapaces de ver más allá de eso. El que haya tanta diversidad de género y de razas en

Llueve sobre Babel no fue algo premeditado, sino el resultado del trabajo con gente real, con actores de teatro reales, que son de esas razas que tienen esas inclinaciones también de género en este momento. Yo creo que, de pronto, mi generación también viene como con un chip distinto, acepta mucho más lo que es distinto y le atrae mucho más esta diversidad y no hay un miedo de hablarlo y un miedo de explorar eso tampoco.

En Cali, en ese momento, hay mucha gente *queer* y una gran población de personas que son *drag queens*. Uno sale a un bar y hay más gente *queer* que gente hetero, es la realidad, y esa es la realidad que yo vi y que yo viví también y que estaba viviendo todo este grupo de jóvenes entre los 20 y los 25 años en el momento de la pandemia. La película es un reflejo natural de eso. Yo nunca toco el tema racial, nunca una persona es tratada distinta por su raza. Claramente, y eso es algo que hago a propósito porque no me parece que sea algo relevante. Porque muchas veces, cuando se hace este tipo de, entre comillas, visibilización, que a mí me parece que es como se trata el tema de raza y de género, se encasilla a la gente de color en los temas raciales, y lo hemos hecho en el cine exclusivamente casi con temas raciales o con temas poblacionales, culturales. ¿Por qué no podemos explorar más allá de eso? Era mi inquietud. De hecho, una de las actrices con las que también trabajamos, me decía, “pues, increíble esta historia, porque a mí siempre me dan personajes o de esclava o de sirvienta”. Creo que la forma, la mejor manera de hacerle contra a eso es simplemente contar otro tipo de historias y no encasillar a la gente de color en historias raciales, sino simplemente contemos una historia y tengamos gente de todas las razas y tengamos gente mulata, mestiza, zamba. Esa es la verdadera revolución narrativa.

RJ: Otro aspecto de la estética de la película, que además me impactó mucho, es la escena final con el saxofonista El Calle-güeso, que es como un pequeño videoclip dentro de la película, muy bien enlazada, con mucha fuerza de ritmo y muy bien filmada. Se nota que ya tenías experiencia en filmar músicos.

GdS: Especialmente para mí fue fantástico poder grabar a la orquesta “La Mamba Negra”, porque es una orquesta icónica en Cali, en Colombia, es una orquesta distinta. En Cali hay muchas orquestas de salsa, pero “La

Mamba Negra” específicamente, cuya cabeza es el maestro Jacobo Vélez, alias El Callegüeso, que es un gran amigo mío y que tiene una mente impresionante, también narrativa. Él es un *performer*, o sea, una persona con mucha presencia escénica, al igual que Celina, y realmente él sabe exactamente qué hacer o qué botones tocar para que la audiencia responda emocionalmente a lo que él hace en el escenario.

Entonces, yo solamente hago la mitad del trabajo, de alguna manera. Para mí la clave es escoger ese tipo de personas que tienen una energía particular, que cuando entran a un cuarto la gente volte a mirar, tienen una energía particular. Jacobo Vélez, El Callegüeso, tiene una historia detrás también impresionante. Es un músico muy importante en el país, un gran saxofonista, estudió en Cuba y la gente lo reverencia, pero está loco. Cuando yo lo conocí, nos sentamos y él empezó a charlar y a charlar y a charlar, y me contaba historias de realismo mágico de su bisabuelo y por qué él se llamaba El Callegüeso y los viajes en el tiempo, porque según él, él trafica recuerdos del futuro viajando en un carromoto colorido. Y me echó un cuento de cuatro horas y al final me dijo: “de aquí puedes creer lo que tú quieras, todo era mentira”. Y esa fue mi introducción a Jacobo y, de hecho, parte de la narrativa de Babel tiene mucho que ver con el mundo de Jacobo, por ejemplo, el concepto del prostíbulo de enanos, “Mi Pequeño Pony”. Sé que suena un poco *controversial*, pero es chistoso. Eso viene de Jacobo, por ejemplo. En su mundo está liderado por un Mr. Smith, que es un americano malvado, y desde mi mundo por La Pitonisa. De él fue la idea también de la pelea de *kung-fu* y el personaje que hace de Cancerbero en “Mi Pequeño Pony” es, de hecho, su maestro de *kung-fu* en la vida real.

RJ: Otro personaje impactante que emana una energía especial es La Flaca, que es algo como el centro oscuro de la película, porque muchos de los personajes están al fin y al cabo enlazados a través de ella. ¿A la actriz la conocías, formaba parte del grupo de teatro, o cómo entró en el proyecto?

GdS: La Flaca tiene una historia bastante especial, ella no fue de los primeros personajes que hubo. El personaje de La Flaca es muy cercano a mí porque lo creé en la pandemia a raíz de que fue la primera vez en mi vida

que me enfrenté con la noción de la muerte, de la enfermedad, de la posibilidad de perder a seres queridos, y quería hablar yo con la muerte y por eso personifiqué la muerte. Y como estaba en Cali, entonces me pregunté cómo sería la muerte de Cali. Obviamente sería esta mujer preciosa, con un afro gigante, pantalones amarillos, bota campana, que no le gusta hacer su trabajo. Por eso tiene a Dante. A ella lo que le gusta es apostar años de vida con borrachos en bares de mala muerte. Yo tenía una visión de La Flaca y teníamos otras actrices, pasamos por varias actrices que pudieron haber sido La Flaca. Al final nos habíamos ido por una actriz que tres, cuatro días antes la mánager me dijo que “buqueó” un personaje muy importante en una serie de Netflix y que nos cancelaba. Entonces, unos días antes de empezar a rodar, me quedé sin La Flaca y nosotros empezamos a rodar y todavía no teníamos a La Flaca.

De hecho, pasaron dos semanas de rodaje y todavía no teníamos a La Flaca y mis asistentes de dirección me dijeron que tenían una amiga que de pronto puede ser La Flaca y esa fue Saray Rebolledo. Hicimos el *wrap* un día y me la pasaron por videollamada y le hice dos, tres preguntas, e inmediatamente por la energía que tenía, incluso por videollamada, por la manera de hablar, por la manera de mirar, supe que ella podía ser el personaje; y al día siguiente estaba montada en un avión leyéndose el guion de camino al set. Tuvimos un fin de semana, un sábado en la tarde y un domingo con ella para entender, para leer el personaje, encontrar su manera de hablar, encontrar su manera de moverse. Para mí, La Flaca era como el arquetipo de una serpiente, y ella, su animal era la serpiente, entonces Saray juega con este movimiento de La Flaca, con su manera de agarrar las cosas, de entregar, por ejemplo, las piedras, de entregar la lista a Dante y es como si eso estuviera ella también deslizando.

Entonces trabajamos la corporalidad de La Flaca desde la corporalidad de una serpiente. Y su manera de mirar también: cómo mira la muerte a los demás. Porque ella tiene una mirada, ella es el destino, entonces ella lo sabe todo de todos. Si alguien viene a apostar años de vida con ella, ella ya sabe cómo va a terminar y entonces se desarrolla un juego. Obviamente, si tú apuestas con la muerte vas a perder, solamente si ella quiere te deja ganar, que es lo que ocurre con Uma, que es lo que ocurre con Dante, que les dan una segunda oportunidad. Es como un juego cósmico de estos personajes mitológicos: el boticario, que es el diablo, su esposa

Erato, que es un ángel guardián, y La Flaca, que es la muerte. Son una especie de semidioses con todos estos personajes que están sanando algo. Lo que tienen en común es que todos están sanando una culpa que tienen y por eso están en el purgatorio.

Durante la pandemia me reuní con un cura exorcista que me decía eso. La razón por la que estamos atrapados en el mundo material es porque sentimos culpa y hay algo dentro de nosotros que no nos permite ser felices. Luego nos sentimos culpables por no hacer lo suficiente, o porque en nuestra vida sentimos que debimos haber hecho más, o porque le debemos algo a alguien, o porque no somos lo suficiente. Eso es lo que nos mantiene aquí, no nos permite ser del todo felices. Y la pregunta es esa: nosotros ya somos felicidad, pero ¿qué patrones estamos teniendo que no nos permiten ser eso que ya somos? Y de ahí también saqué mucho para *Babel*, explorando esa noción de la culpa desde diferentes ángulos. El personaje de Salai, que estuvo toda su vida en el clóset, que se sentía culpable por la muerte de su amante, que sentía que era un castigo divino; está todo este tema con la espiritualidad de Jacob también, su padre siendo un pastor cristiano, cómo le dice que quiere ser una *drag queen*. Bueno, cristiano entre comillas, porque es de otra dimensión, porque es que tiene igual imágenes y es distinto al cristianismo de nuestra dimensión. Mucho más neón. Pero viene de esa búsqueda muy humana, muy cruda, muy honesta, muy real de encontrar nuestro lugar en el mundo, de entender por qué estamos aquí y de hacer las paces con la realidad que nos rodea.

RJ: Rodasteis sobre todo interiores ¿Y qué facilidades teníais? ¿Dónde los habéis rodado?

GdS: Tuvimos veintidós localizaciones en total. Obviamente, uno de los sets más importantes fue el motel “Mi Pequeño Pony”, que en la vida real se llama el motel “Kiss Me” y es un motel temático, icónico en la ciudad, que tiene efectivamente el cuarto egipcio, el cuarto polar, el cuarto sado-masoquista y que la gente puede visitar en Cali para divertirse. Entonces fue fantástico porque sí lo intervenimos, pero lo intervenimos muy poco porque ya estaba todo ahí y parece como si lo hubiéramos hecho todo para la película porque encaja el estilo *kitsch* y el motel encaja perfectamente con la película.

Además, rentamos un edificio abandonado, de estilo Art Deco de los años veinte y lo volvimos una especie de estudio y construimos un set en cada piso. Uno era la casa de Doña Elba, otro la casa del Boticario, etcétera, etcétera. Hicimos también lo del inodoro con rosa, hicimos pequeños sets, pantalla verde también. Y, obviamente, también los dos bares en donde grabamos *Babel*, porque Babel, en mi imaginario, tenía dos espacios, el acuario nuclear y el cabaret. Entonces, el acuario nuclear, que es como toda esta parte neón donde apenas entra el Boticario y hay como un astronauta siendo atrapado por un pulpo neón en la pared. Y luego está el cuarto de Timbí, la oficina de Salai. Todo eso es un bar que se llama “Día 60”. Y luego la parte del cabaret, que es donde tendremos la fiesta, La Flaca, “La Mamba Negra”, la barra, es otro bar muy icónico de la ciudad que se llama “La Topa Tolondra”, un lugar donde la gente va a bailar salsa. La película realmente costó mucho menos de lo que se ve en pantalla, pero cada centavo que tuvimos lo metimos al valor de producción.

RJ: En la presentación de ayer estuvo también el vestuarista, otro aspecto crucial de la estética de *Llueve sobre Babel*. Supongo que los *drag queens* también eran *drag queens* de verdad que aportaban sus vestidos.

GdS: Totalmente. De hecho, una de las locaciones, que es “House of Experiment”, que es toda rosada, en la vida real es Casa Houston, una fundación de artistas *drag* en Cali. Y Sarah Houston, que en la película es la archinémesis de Darla Experiment, en la vida real es la dueña de Casa Houston. En la película baila salsa, es fantástica, es la Beyoncé colombiana. Me la llevé a Sundance, hizo presentaciones, después de cada *screening* la gente se enloqueció. Es una artista impresionante, incluso icónica, diría, su manera de desenvolverse. Ella hace sus vestuarios, hace sus pelucas, diseña su maquillaje. Es muy interesante porque cuando no está maquillada habla en masculino y llega un punto donde justo cuando se pone la peluca empieza a hablar en femenino. Y cuando, por ejemplo, me escribe cartas de agradecimiento, firma como Byron y Darla, como si dos personas le habitaran.

RJ: Otro personaje llamativo es Uma cuyo nombre hace pensar en Uma Thurman y en el personaje que hace en Kill Bill. ¿Era una referencia para ti?

GdS: De hecho, Uma significa madre, de ahí viene, realmente. Y le pusimos Uma Karuna. Entonces, madre es Uma y Karuna en sánscrito es compasión. Una madre vestida a la Marlon Brando con moto y con una salamandra que habla. Es lindo ese personaje porque tú no esperas que sea una mamá. La juzgas simplemente por cómo se ve, que es esta chica ruda que está fumando todo el tiempo, con su moto, con un gran escote, vestida de cuero. La gente es rápida para juzgar a través de lo visual. Salai la juzga al principio también: es una gitana sucia, vagabunda, ta, ta, ta, sin saber que esta mujer lleva tres meses tratando de salvar a su hija de ocho años que se está muriendo.

RJ: En su forma de vestir hay unas sombras de la estética *bon-dage*, pero sin nunca entrar en el erotismo. La película va más bien en la dirección de crear un mundo extraño, usa juguetes eróticos sin indagar en el erotismo, a veces un poco a la David Lynch.

GdS: Me parece divertidísimo jugar con contrastes porque al jugar con contrastes sale algo que uno no se espera. Normalmente siempre jugamos con símbolos que significan como *very straightforward* lo que son, pero yo encuentro una belleza, y me parece que es muy curioso y muy interesante, explorar opuestos, explorar el *sweet spot* de la contradicción. En este sentido, por ejemplo, me encanta Emir Kusturica, mi director de cine favorito. Me encanta también Alejandro Jodorowsky, lo que hace, que él también mezcla mucho el lenguaje del teatro con el lenguaje del cine y la poesía. Entonces también es un gran referente. Yo diría que esos dos cineastas son los que más influenciaron Babel. Jean Cocteau es otro de mis cineastas favoritos, me encantan tanto sus pinturas como sus películas. También, cuando estaba en la universidad, estaba obsesionada y hacía que la universidad me comprara todos los DVDs de él.

RJ: Hablando de contrastes, los cristales que la gente tiene que dar a La Flaca, yo los interpreto como su alma. Pero el alma la imaginamos normalmente como una paloma o algo fluido. El cristal parece justo lo contrario de eso, aparte de que tienen colores diferentes.

GdS: Los colores representaban al personaje de alguna manera y el tema de los cristales me encanta. Obviamente, juego mucho con el tema de la piedra filosofal porque El Boticario es un alquimista. En cuanto a los cristales, hay que tener en cuenta que los personajes están en el purgatorio y dentro del mundo de la película el cristal o la piedra es la sombra de la persona. Como dije antes, era muy chiquita, muy fan de la religión del Antiguo Egipto. Ellos tenían algo que se llamaba el Ka, el Ba y el Sheut: el Ba es como el espíritu, el Ka es la energía inmaterial que anima a toda forma viviente, que es como el equivalente al alma, y el Sheut, que era otra de las siete partes del alma, según los egipcios, era la sombra de la persona. Para mí, esa piedra representa esa sombra de la persona que es el ego y es todo aquello que no puede pasar porque no es puro y que tiene que quedarse en el mundo material. Estos personajes que están en su proceso de sanación, de purificación, que al pasar la puerta significa que han atravesado el purgatorio y que en mi imaginario reencarnan. Por eso tienen que dejar atrás ese ego y esa personalidad, esa sombra y eso es lo que queda dentro del purgatorio. Y, no sé si lo notaste, pero de hecho el boticario lima las piedras en los tragos de las personas porque él comienza escogiendo las sombras con las que va a trabajar durante el día, él comienza escogiendo las piedras.

Luego tenemos todo este tema del diablo. El trago es una alusión a que el alcohol viene de al-kuhúl, que en árabe es como el espíritu. Otra verdadera pasión mía es la arbolaria y dentro de la arbolaria usamos tinturas. Entonces ponemos plantas medicinales en alcohol y lo que hace el alcohol es que absorbe todo lo positivo de la planta y deja una carcasa. Uno bota la carcasa y se queda con la tintura medicinal. Por eso digo que el alcohol, ese espíritu del alcohol, también absorbe lo mejor de la persona y deja una carcasa. Entonces eso, ese tema del boticario con las piedras, era una alusión a aquello.

RJ: Con *Llueve sobre Babel*, tu primer largometraje, has llamado mucho la atención. ¿Ya tienes un proyecto para el segundo?

GdS: Tengo varios proyectos en paralelo. Para mí, la clave es no tomarse a uno mismo demasiado en serio. *Babel* es una película que es así, ella no se toma muy en serio, aunque toca temas que son bastante peludos, por así decirlo. Pero es una película que es libre, que no tiene miedo de ser graciosa, de ser absurda, de ser fantasiosa y divertida. Y yo quiero que mi trabajo siga siendo así, muy libre, muy lúdico, que rompa de pronto paradigmas. Quizá a una persona que le guste el cine más formal no le atrae y se sale del cine. Pero a mí lo que me gusta es permitir soñar y lo que estoy haciendo es desarrollar un mundo que es una especie de universo de Marvel, donde continúo explorando el mundo de Babel, pero no necesariamente todo es en Cali, Colombia. Es que en este mundo hay diferentes muertes personificadas en diferentes lugares del planeta. Entonces estoy, por ejemplo, explorando la muerte de Granada, en España, que se llama La Faraona y es una gitana que vive en una cueva. Las muertes de Nueva Orleans son tres *drag queens* que andan en un auto descapotable y son como el equivalente a las parcas de la mitología griega, pero ellas, en vez de tener los hilos, tienen cigarrillos y cuando terminan de fumar el cigarrillo, muere la persona. Entonces estoy explorando así como un mundo con este concepto de las muertes personificadas, donde igual hay mucha música, donde hay muchas cosas locas, caóticas, me gusta jugar con eso. Y porque me parece que puedes tocar temas que son bastante delicados e incluso tabú, pero si los tocas de una manera lúdica, la gente los puede digerir y también divertirse en el proceso.

RJ: Y te permite resucitar mitologías en nuevos contextos...

GdS: Correcto. Entonces, claro, estoy desarrollando varias historias en paralelo que habitan –todas– este mundo y, en algunas historias, vamos a ver personajes que ya vimos en *Babel* y seguimos explorando esos personajes; y, en otros casos, serán personajes nuevos que están de pronto en “locaciones” que hemos visto antes. Pero lo que es consistente es la estética y la regla del mundo, que es esta especie de *steampunk* tropical.



Foro de debate

La modernidad inacabada de Juan Luis Vives: ¿un modelo aún válido de erudito y de maestro?

Pedro Fernández Requena

Resumen: Lejos de ser un humanista anclado en el siglo XVI, Vives anticipa debates aún abiertos. Con tal fin, nos apoyamos en una nueva edición castellana de los tres últimos capítulos del segundo libro del *De disciplinis* de Vives, *Vida y costumbres del humanista*. No es una publicación filológica, sino un rescate con valor de manifiesto que destaca las virtudes esenciales para docentes e investigadores. En concreto, dada la ausencia de observaciones, discutiremos algunos argumentos vigentes del humanista –el desprecio a la erudición, la importancia de la conducta personal, etc.–, fundamentados en los clásicos grecorromanos y en la *Biblia*.

Palabras clave: Juan Luis Vives; *De disciplinis*; virtudes; conducta; erudición

Abstract: Far from being a humanist confined to the sixteenth century, Vives anticipates debates that remain unresolved. For this purpose, we refer to a recent Spanish edition of the final three chapters of the second book of Vives' *De disciplinis*, entitled *Vida y costumbres del humanista*. Rather than constituting a philological edition, this publication works as a manifesto in which key virtues are conveyed to guide professors and researchers. Due to the lack of observations, we will, therefore, critically examine the humanist arguments –such as the disregard for mere erudition and the emphasis of personal conduct– which continue to resonate today. In constructing his discourse, the Valencian thinker draws on both classical and biblical texts.

Key words: Juan Luis Vives; *De disciplinis*; virtues; behaviour; erudition

Introducción¹

La redacción de estas reflexiones surge del interés por la lectura de los tres últimos capítulos del segundo tomo del *De disciplinis* de Vives (Brujas, 1531), divulgados por José Luis Trullo en el volumen *Vida y costumbres del humanista* (Sevilla, 2024). Dicha contribución ha sido objeto de una reseña que se publicará, a finales de 2025, en el número 33 de la revista *Estudios Hispánicos*, adscrita al Departamento de Filología Románica de la Universidad de Wrocław (Polonia). Previa indagación de esta *receptio* del *Sobre las disciplinas*, nos sorprendió el enfoque que Trullo desarrolla en la última sección, de ahí que contactásemos al autor. Le informamos acerca de nuestra reseña y le planteamos unas preguntas². Su contestación –sucinta, pero conceptualmente sólida– nos ayudó a encauzar nuestra apreciación: “su percepción sobre la conducta personal como manifestación de postulados humanísticos universales”. Por tanto, ante el temor de no haber abordado la cuestión acorde a su relevancia, consideramos pertinente proponer aquí un análisis más riguroso a partir de la tesis. Vives plantea una controversia: el valor del maestro e investigador no solo se mide por la erudición, sino también por su buena conducta moral y social. Esta postura es extrapolable a un contexto reciente de productividad académica en que la excelencia requiere ética y responsabilidad social.

Vertiente pedagógica de Vives: el *De disciplinis* en su tiempo

Las obras de Juan Luis Vives pronto lo consolidaron como culto y pedagogo, pues sus escritos supusieron “una crítica a los procedimientos docentes y heurísticos del Medievo. Es más, plantearon una reformulación del *modus operandi* propedéutico, en base a una Psicología diferencial centrada en el discente y en el maestro” (Esteban Mateo 1997: 10-11). Por

¹ Para mi sobrino, Martín García-Valenciano Fernández, con el deseo de que lo guíen la *lux* del saber y la práctica honesta; y para quienes, con espíritu crítico, no se dejan seducir por los actuales buhoneros.

² Se enviaron el 21 de mayo de 2025; la respuesta llegó al día siguiente. Le consultamos cuáles eran las ideas de Vives que todavía conservaban validez, por qué había optado por emplear la versión de Riber en lugar de ediciones más recientes y si tenía constancia del manuscrito que consultó Riber.

esta razón, constituyeron una de las teorías más sólidas de la historia de la educación. La pedagogía del valenciano se cimienta en unas premisas que provienen “de su origen judío, que le permitió adentrarse en el *Antiguo Testamento*. Asimismo, emana de su interés por las brías corrientes renacentistas que lo incorporaron en un pensamiento europeo anti-escolástico” (Delgado Criado 1997: 67). En este sentido, Lange señala que “Vives recibió la instrucción propia de las familias nobles de su época; su aprendizaje adoptó un matiz ascético” (1993: 7-8).

Los conocimientos adquiridos por el valentino y su relación con Budé, Erasmo y Moro lo integraron en la vanguardia del humanismo renacentista. Prueba de ello sería su *De disciplinis libri XX*, dividido en tres partes dedicadas a Juan III de Portugal: *De causis corruptarum artium*, *De tradendis disciplinis*, y *De artibus*. Este hecho demuestra que “el docto humanista gozó también de prestigio en los ambientes cortesanos” (Moreno Gallego 2006: 158). El *Sobre las disciplinas* se erige como uno de los manuales más didácticos de Vives, redactado íntegramente desde una visión holística de la cultura en que la escolástica yace en el fondo y el latín humanístico se convierte en vehículo transmisor de reflexión y saber. Así pues, Francisco Calero afirma que “nuestro intelectual leyó todo lo estampado en griego y en latín, inclusive las producciones escritas en varias lenguas romances como el español” (2011: 75). El segundo libro del *De disciplinis* hace eco de dicha inquietud.

Recentiores in linguis vernaculis multo, mea quidem sententia, Excel-
lunt veteres in argumento diligendo, (nulla fere exhibentur nunc publi-
cae fabulae, quae non delectationem utilitate conjungant) quemadmo-
dum iidem recentiores arte superantur a priscis poetis (Maiansius
1790: t. I, 100)³.

³ Para las citas en latín, hemos consultado la *Opera Omnia* de Gregorio Mayans (La colección completa se encuentra disponible en el repositorio de la Biblioteca Valenciana Digital), editor –entre 1782 y 1790– de toda la obra de Vives en ocho tomos, exceptuando los *Commentarii in XXII libros De civitate Dei* (Basilea, 1522). Jordi Pérez i Durà comunica que “la lectura de la *Vivis Vita* de Gregorio Mayans despertó en él un interés por los *Commentarii*. Por lo tanto, la reedición de los *Opera Omnia* del ilustrado comenzaría con este escrito” (1997: 101). Con todo, al final este proyecto editorial quedó inconcluso; en 2011 solo vio la luz una edición crítica de los *Comentarios a la Ciudad de Dios*.

Por otro lado, sus lecturas en castellano fueron tan abundantes que el erudito confesó, en el quinto capítulo del *De institutione feminae christianae* (Lovaina, 1523), “que leyó novelas de caballería”, pese a sus invectivas tan exacerbadas contra este género:

Tum et de pestiferis libris, cujusmodi sunt in Hispania Amadisus, Splandianus, Florisandus, Tirantus, Tristanus, quarum ineptiarum nullus est finis; [...] ¿argutae quae possunt proficisci ab Scriptore omnis bonae artis experte? Nec ullum audivi affirmantem illos sibi libros placere, nisi qui nullos attigisset bonos; et ipse interdum legi (Maian-sius 1790: t. III, 87).

En última instancia, el valenciano reflexiona sobre la diversidad temperamental de las personas; destaca así “la importancia de atender las capacidades inherentes de cada alumno”: “In unoquoque, ad tradendam ei eruditionem, spectandum est ingenium: cujus contemplatio ad inquisitionem pertinet de anima; nos illinc nonnulla praesenti instituto delibavimus” (Maian-sius 1790: t. VI, 286). En otro pasaje del mismo tratado, se subraya que “la educación se basa en un profundo conocimiento de la naturaleza humana”: “quare noscendus est homo totus intus et foris, intus vero in animo affectus et mens, affectus quibus incitantur rebus, vel augescunt, quibus contra cohibentur, sedantur, tolluntur” (Maian-sius 1790: t. VI, 402).

Notas breves sobre la recepción posterior de la filosofía y pedagogía de Vives

En un primer momento, los textos más contemplativos e instructivos del humanista –*De anima et vita* (Brujas, 1538) o *De disciplinis*– no se difundieron en España por su escasa demanda. No obstante, se encontraban en los estantes de las librerías europeas, pero en latín, “dado que eran ensayos destinados al ámbito restringido de los estudiosos, y todos ellos podían leerlos en el original” (González 2013: 208). La enseñanza fue clave para preservar la autoridad intelectual del valentino. En esta línea, ejercieron una labor notable los jesuitas que “impulsaron reimpresiones de

sus coloquios en el siglo XVII; sin estos religiosos su doctrina educativa no habría tenido tanta presencia en la formación reglada” (Batllori 1987: 127). En el siglo XVIII, el valenciano ocupó un lugar destacado en la Primera Ilustración Española, merced al aprecio manifestado por sus más insignes representantes: Gregorio Mayans i Siscar y el Padre Feijoo. En realidad, “muchos académicos españoles se refugiaban en Vives; ese criterio justificaría que científicos e historiadores reivindicasen la aportación de los pensadores del XVI” (Mestre Sanchis 2015: 47).

Posteriormente, en el siglo XIX se produjo una revitalización de la obra didáctica del humanista. Con el surgimiento de la disciplina pedagógica, los tratados vivistas *ad hoc* fueron traducidos al alemán; en cambio, las versiones en otras lenguas no llegaron hasta el siglo XX. Cada intérprete “empleó el ejemplar latino más accesible; los católicos, en particular, eligieron la ya referenciada *Opera Omnia* de Gregorio Mayans” (González 2013: 208-209); sin embargo, no se mencionaba siempre en los introitos. En lengua española, citaremos la traducción del sacerdote Lorenzo Riber (Madrid 1948)⁴, que incluye el *Sobre las disciplinas*. En palabras de Calero, “el desempeño de Riber es inigualable entre los traductores al castellano, ya que vertió en nuestro idioma tantas páginas en tan reducido tiempo” (1998: 530). Esta publicación será materia de discusión en los siguientes apartados. Para concluir, en las últimas décadas han aparecido varias reediciones –críticas y en vernáculo– del *De disciplinis, verbi gratia* la traslación española publicada en 1997 por el Ajuntament de València (Vives 1997), que conllevó un avance frente a la de Riber, dada la procedencia académica de sus intérpretes. Otro ejemplo lo constituye la rigurosa versión italiana de Valerio del Nero –presentada en 2011–, así como la edición anotada en francés de Tristan Vigliano, impresa en 2013.

⁴ Perteneció a la Escuela Mallorquina y al Novecentismo catalán y español. Sus trabajos filológicos “estuvieron consagrados al legado de la antigua Roma y al corpus latino medieval y renacentista” (Aldea Vaquero / Martín Martínez / Vives Gatell 1973: 2085-2086).

Valoración reciente del perfil vivesiano del erudito y del maestro

A esta tradición cultural, literaria y filosófica contribuye José Luis Trullo con su monográfico *Juan Luis Vives. Vida y costumbres del humanista*. En el prefacio, el divulgador argumenta que “la modernidad ha socavado la alianza indisoluble que define el auténtico humanismo entre teoría y práctica, reflexión y acción, filosofía y moral” (Trullo 2024: 5). En consecuencia, se resaltan “virtudes como la bonhomía, generosidad, humildad o la aceptación de las limitaciones y de los triunfos ajenos; esta integridad no es común entre muchos científicos y profesores actuales” (6). De hecho, en el *Introductio ad Sapientiam* (Brujas, 1524), se orienta al sabio y virtuoso por medio de unas pautas “en pos de una superioridad moral que comprometa la arrogancia; así se alcanzará un mayor altruismo y modestia. Por otra parte, se vitupera la vanidad de quienes carecen de esta excelencia”:

Immo vero si sapientior es, si melior, hoc indulge, hoc concede magis de jure tuo ceteris tamquam imperitioribus, aut imbecillioribus; tibi vero minus velis ignosci, cui tantum robur sapientia et virtus attulere. Si virtute non excellis, cur postulas videri aliis potior? (Maiansius 1790: t. I, 43).

En estos episodios concretos del *Sobre las disciplinas*, Trullo obtiene respuestas significativas para sustentar sus conjeturas. Para ello, se ha apoyado en la traducción castellana de Lorenzo Riber, *a priori* mencionada. En la primera mitad de los años cuarenta, “la creciente demanda por leer a Vives en castellano obligó al latinista a trabajar con premura, por lo que incurrió en imprecisiones traslativas” (Moreno Gallego 2006: 59). A este respecto, Calero refiere que el presbítero “no atiende muchas locuciones complejas; embellece reiteradamente su versión con términos inapreciables en el original, e interpreta erróneamente un 20% del texto” (1996: 245).

Por otro lado, al comienzo de su “Ensayo bibliográfico” (1948: 13-25), detectamos la posición ideológica de Riber, al desatender el origen converso de nuestro humanista. Este sesgo político también se aprecia en la

edición española realizada por González Oliveros en 1937 del *De commu-nione rerum* de Vives (Brujas, 1535). El zamorano indica que “se asegura sin demostración que entre sus antepasados hubo algún hebreo” (1937: 182). En disonancia con esta postura, en el siglo XIX ya se había documentado el origen sefardí del docto de Valencia: Amador de los Ríos afirma que “Luis Vives parecía descender de conversos” (1875: 14). Otra mención de su genealogía judía data de los albores del siglo XX; sería la aseveración de Bonilla y San Martín: “de joven, presencié el auto de fe, celebrado en 1499, para ajusticiar a NA-Vives y a su hijo Miguel, acusados de sacrificar un niño en celebración de la Pascua” (1903: 40). Pese a esto, el quehacer de Trullo no es filológico, sino que deviene una declaración de principios e intenciones fundamentada en el comportamiento del ins-truido. Además, presuponemos un reconocimiento a la labor del religioso, quien acercó este prócer del humanismo hispano a aquellos que descono-cían el latín.

Claves de lectura: “hacia la discusión”

La contribución de José Luis Trullo, valiosa en muchos aspectos, carece de ciertas observaciones capaces de suscitar discusión sobre la vigencia actual de Vives. Por tanto, conforme a la finalidad del editor, hemos recuperado algunos pasajes en los que se pone de manifiesto la reprimenda preliminarmente explicitada. Ahora corresponde a los lectores –que se intere-sen por esta parte del *De disciplinis*– preguntarse si esas reprobacio-nes quinientistas resuenan aún en nuestra cotidianidad académica y social. A tal efecto, le ofrecemos unas sugerencias, previa aclaración del texto vivista. Para cimentar nuestra lectura, se ha examinado la inspira-ción grecorromana y bíblica, de utilidad para que el humanista contradi-jera ciertos procederes impropios de los académicos del XVI, susceptibles de interpelar la práctica moderna. No se obviarán, a su vez, planteamien-tos similares en otros ensayos del polígrafo valenciano, lo que denota “una metodología reiterativa característica de su prosa” (Batllori 1992: 357). Con este propósito, y a raíz de las inexactitudes advertidas por Calero y Moreno Gallego, hemos contrastado la propuesta del novecentista con el

original latino y, ocasionalmente, con la auspiciada por el consistorio de Valencia en 1997.

Lorenzo Riber no reporta el manuscrito de referencia en el exordio de su traslación. Ergo, hemos optado por la *Opera Omnia* de Mayans, “fuente con gran repercusión entre un público más general gracias a sus versiones posteriores en romance” (Moreno Gallego 2006: 7). De este modo, se llevará a cabo una interpretación controvertida que invite a cuestionar la eventual desaparición de unos vicios ya reportados; así mismo, nos apoyaremos en recientes publicaciones que advierten la persistencia de estas nocivas prácticas.

Rasgos actitudinales e intelectuales: apuntes para la reflexión

Acto seguido, nos detendremos en fragmentos concretos de Vives donde se evidencian principios de buena praxis para los enseñantes y versados en letras. Por razones de espacio, no trataremos en profundidad todas las citas, sino aquellas que hemos estimado de mayor trascendencia. Como punto de partida, se aprecia un deseo de conocimiento encubierto de ambición en las siguientes líneas:

[E]rit sciendi studiosus, nec se unquam ad fastigium eruditionis pervenisse arbitrabitur; sententia Senecae animadversa acutissime, “potuissent multos ad sapientiam pervenire, nisi se jam pervenisse crederent” (Maiansius 1790, t. VI: 416).

La sugerencia de Riber sería:

Será afanoso de saber y jamás le pasará por las mientes haber llegado a la cumbre y al cabo de la erudición. Rebosa muy aguda verdad aquella sentencia de Séneca, a saber: “que muchos podrían buenamente llegar a la sabiduría, si no se hubiesen persuadido de haber llegado ya” (Trullo 2024: 7).

Según Vives, el erudito debe centrarse en la eterna exploración sapiencial, *conditio sine qua non* para un desarrollo eficiente del intelecto. Dicho postulado se sostiene en *De tranquillitate animi* de Séneca (1,17); en esta

disertación estoica, el cordobés cuestiona a aquellos individuos que se conforman con lo aprendido. El mayor desliz radica en “considerarse docto sin haber alcanzado la cumbre; tal hábito genera una quimera falaz que entorpece el camino hacia el verdadero conocimiento”⁵. En definitiva, ¿sería todavía válida la advertencia del humanista si se asume que algunos expertos, al considerarse ya sabios, obstaculizan el progreso científico en institutos de investigación? Como fraudulencia, se señala “la formulación artificial de pruebas o la manipulación de datos y métodos en el estudio” (Lam 2018: 98).

Hallamos un planteo análogo: “[...] unde incredibile est dictu, quantopere arrogantia invalescat: sancte illud a Paulo Apostolo dicitur, ‘Inflari homines scientia, caritate aedificari’” (Maiansius 1790, t. VI: 417). He aquí el equivalente castellano: “es una cosa increíble el empuje y la valentía con que se empuja la arrogancia. Santamente dijo el Apóstol San Pablo que ‘la ciencia hincha a los hombres y la caridad los edifica’” (Trullo 2024: 8).

Esta mención armoniza observación social y antífrasis irónica al calificar de “bravura” el acto de “encumbrar la prepotencia”. A juicio del valentino, la soberbia impide a los cultores de las letras evitar el trato desdeñoso hacia los demás, máxime cuando se confieren enorme primacía intelectual. En este sentido, la lectura de *Corintios* (1 Cor. 8:1) forma al educando en el amor y la generosidad, virtudes teologales opuestas al engreimiento. Dicho decoro ennoblece, con toda certeza, al creyente, que “ha de moderar su egocentrismo y la ostentación de su prolija erudición”⁶. Probablemente la hodierna pertinencia de esta controversia se encuentra en esos especialistas cuya altivez obstruye el compromiso de la ciencia: “favorecer a la sociedad bajo el prisma de la ética” (Valero 2006: 222) y, con ello, “acercarse cuanto más a la verdad y a una tecnología más humana” (Lumbreras 2020: 220).

De manera semejante, el apóstol de Tarso es evocado en esta enunciación:

⁵ “Puto multos potuisse ad sapientiam peruenire, nisi putassent se peruenisse, nisi quaedam in se dissimulassent, quaedam opertis oculis transiluissent. Non est enim quod magis aliena iudices adulatione nos perire quam nostra” (Gallegos 1991: 34).

⁶ “Scientia inflat, caritas vero aedificat. Si quis autem se existimat scire aliquid, nondum cognovit quemadmodum oporteat eum scire” (Merk 1992: 566).

Viri docti eo inter se debent esse affectu, ut juxta Pauli sententiam, nec invicem judicent, nec judicati aegre ferant; sed utrique expectent patienter tribunal et forum illud Domini sanctum et justum (Maiansius 1790, t. VI: 432).

La propuesta de Riber sería:

Afectuosas deben ser las relaciones de los letrados entre sí, para que, según la sentencia de San Pablo, ni se juzguen a sí mismos, ni una vez juzgados lleven la crítica con pesadumbre. Esperen, con mejor acuerdo y paciencia el tribunal y fuero del Señor santo y justo (Trullo 2024: 34).

El valenciano insta a los sabios a convivir afectuosa y cordialmente. Por tal motivo, han de controlar su animadversión y valoraciones indebidas, ya que el verdadero y único tribunal corresponde a Dios, quien, en calidad de recto juez, dispensará justicia. De este modo, la *Epistula ad Corinthios* (1 Cor. 4) del discípulo cristiano resulta sugerente en un intento de desvanecer la suspicacia y la propensión al prejuicio; en efecto, “solo el Señor desvelará lo oculto en las tinieblas”⁷ Es necesario juzgar si toda comunidad científica puede construirse sobre la cordialidad, cuando se ve erosionada por una sutil descalificación, creadora de actitudes jerárquicas que no unen, sino dividen. Por este motivo, “las programaciones escolares deberían incluir el respeto por la dignidad humana” (Sánchez 2015: 417).

En lo sucesivo, leemos una recomendación de probidad:

Docti inter se concorditer ac humane conversentur. [...] sed nec eruditis unanimitas ac benevolentia deerit si disciplinas integre ac sancte coluerint” (Maiansius 1790, t. VI: 427).

Estos renglones son reproducidos en español de la siguiente forma:

⁷ “Mihi autem pro minimo est ut a vobis iudicer aut ab homino die; sed neque me ipsum iudico. Nihil enim mihi conscius sum, sed non in hoc iustificatus sum; qui autem iudicat me Dominus est. Itaque nolite ante tempus iudicare, quoadusque veniat Dominus, qui et illuminabit abscondita tenebrarum et manifestabit consilia cordium” (Merk 1992: 557).

Manténganse los formados en letras de humanidad en sabrosa concordia y en buenas y corteses relaciones. [...] No faltarán unanimidad ni benevolencia si cultivan las disciplinas que son la base de toda formación humana, con integridad y rectitud de intención (Trullo 2024: 25-26).

En este pasaje se trae a colación la prueba a la que es sometido el docto, cuyo ejercicio de las letras debe asumirse con espíritu afable y honesto. Como devoto cristiano, ha de ser bondadoso, íntegro y capaz de conciliar posiciones con sus iguales. En definitiva, la vigilancia de sus acciones reviste una importancia capital, dado que puede ser reprobado o, incluso, ser foco de imitación y emulación. Por otra parte, observamos en vernáculo una proposición subordinada de relativo inexistente en el original: “que son la base de toda formación humana”. Este fenómeno sintáctico corrobora la observación de Francisco Calero en su artículo⁸. Por último, contrástese con la traducción de Ubaldo Perelló en la edición de Valencia que prescinde de cualquier hipotaxis complementaria, más acorde con el latín: “Las personas instruidas vivirán entre sí en concordia y con afabilidad. [...] Mas a los eruditos no les faltará unanimidad ni benevolencia, si han cultivado las disciplinas con integridad y religiosidad” (Vives 1997: 273).

Tal vez nos enfrentamos hoy a un modelo académico tremendamente competitivo que derriba la colaboración solidaria en pro del individualismo y la rivalidad: escasas becas, índices de impacto, rankings, etc. De igual modo, cabe plantearse el papel que corresponde a muchos “PEC” – proyectos educativos de centro–. Quizá estos documentos deberían construirse como referencias “al servicio del interés colectivo y no para satisfacer intereses mercantiles” (Turull Rubinat / Roca Acebo 2022: 5), ni para alimentar el fastuoso espectáculo de burocráticas inspecciones utópicas.

El humanista alude a la asunción del error en el siguiente consejo:

⁸ Se añaden “circunloquios innecesarios” (Calero 1998: 536).

Sapienter Plato, “tanto praestat disputatione vinci quam vincere, quanto est melius magno malo liberari, quàm liberare”; *quid enim exitius homini potest contingere, quàm falsa opinio?* (Maiansius 1790, t. VI: 428).

En traslación de Riber:

Sabiamente dijo Platón: “En una disputa importa tanto ser vencido como vencer, tanto más cuanto es mejor ser librado de un mal grande que librar de él”. *¿Qué desgracia más mortal puede ocurrirle a un hombre que el profesar una falsa opinión?* (Trullo 2024: 27)

En este caso, el polígrafo valenciano recupera del *Gorgias* de Platón (458a) unas directrices morales para reaccionar, con acierto, tras una disputa dialéctica en la que un contertulio demuestra al otro su incorrección. En este marco, es preferible el reconocimiento y enmienda de un juicio distorsionado, con el propósito de desprenderse del yerro. Por el contrario, de erguirse triunfante, prevalece un grave detrimento: el desacierto y la necesidad. El triunfo no implica vencer a otros, sino superar la propia ignorancia. En suma, se apela al comedimiento en menoscabo del ego. Presa de encomio serían aquellos que “buscan ser rebatidos cuando se equivocan y refutan a quienes se desvían de lo auténtico”⁹.

Es posible que Platón y Vives ya advirtieran la peligrosidad de aquellas discusiones que se reproducen todavía en congresos, seminarios, etc. En estos espacios, algunos contertulios priorizan la superioridad intelectual por encima del reconocimiento de sus equivocaciones y del aprendizaje mutuo. Así pues, olvidan que “el error forma parte medular del trabajo profesional del científico y que, para comenzar a investigar, es imprescindible un cúmulo de saberes que permitan advertir desatinos inadmisibles” (Nahuel 2012: 4-5). Se localiza un enunciado parecido en el segundo libro del *De anima et vita*; en éste se subraya que “la naturaleza privilegia el

⁹ “ἐγὼ οὖν, εἰ μὲν καὶ σὺ εἶ τῶν ἀνθρώπων ὥνπερ καὶ ἐγώ, ἡδέως ἂν σε διερωτῶην: εἰ δὲ μὴ, ἐφ’ ἧν ἂν. ἐγὼ δὲ τίνων εἰμὶ; τῶν ἡδέως μὲν ἂν ἐλεγχθέντων εἰ τι μὴ ἀληθὲς λέγω, ἡδέως δ’ ἂν ἐλεγχάντων εἰ τίς τι μὴ ἀληθὲς λέγοι, οὐκ ἀηδέστερον μὲν τὰν ἐλεγχθέντων ἢ ἐλεγχάντων: μείζον γὰρ αὐτὸ ἀγαθὸν ἡγοῦμαι, ὅσῳ περ μείζον ἀγαθὸν ἐστὶν αὐτὸν ἀπαλλαγῆναι κακοῦ τοῦ μεγίστου ἢ ἄλλον ἀπαλλάξαι” (Burnet 1922: 458).

ingenio, facultad destinada a discernir la torpeza y lucidez de uno mismo y de los demás”¹⁰.

Proseguimos con otra orientación ética: “Candidae ac prudentes censurae vehementer sunt studiis omnibus utiles, ‘si animi iudicium citra damnum affectus profertur’, ut inquit Tacitus” (Maiansius 1790, t. VI: 428). Riber propone: “Las críticas bienintencionadas y comedidas son provechosas a toda suerte de estudios si la opinión se manifiesta sin mengua ni daño del afecto, como dice Tácito” (Trullo 2024: 28).

En concreto, el proceso de aprendizaje acarrea una adquisición constante de habilidades y saber, y cualquier retroalimentación sobre el desempeño del discente no debe mermar el cariño que se le profesa. Con este fin, se rememora la cavilación de Tácito en su *Dialogus de oratoribus* (27), donde el historiador sugiere “una evaluación constructiva y respetuosa que no infravalore al estudiante”¹¹. ¿Es probable que este proceder tan antiguo haya sido recuperado y popularizado por pedagogos modernos como idea innovadora? Lo confirmarían, por ejemplo, las indicaciones de Stobart, quien enfatiza la creación de “un clima de confianza, estima y seguridad en que el alumno admita sus dificultades y las rectifique” (2010: 187).

En la siguiente mención textual, se recrimina un uso inapropiado de ciertas destrezas:

¡Quantum scelus est eloquentiam, ingenium, et alia magna atque admiranda Dei munera, hominibus a Deo ad utilitatem hominum concessa, in eorum perniciem convertere! ¡Per bona malefacere, hoc vero jam nec ferarum quidem est, nedum hominum! ¡Quanto religiosius Quintilianus ethnicus, quàm nos Christiani! “Mutos nasci et egere omni ratione satius fuisset, quàm providentiae munera in mutuam perniciem convertere” (Maiansius 1790, t. VI: 429).

¹⁰ “Grandia et praestantissima quocunque in genere disciplinae, ac cognitionis, ingenia sunt naturae beneficio, quae insito quodam vel impetu ad res maximas praeclarissimasque impelluntur, et sortita sunt in mente imaginem rei exactissimam, ceu canomen ad quem, et quae ipsi, et quae alii agant in eo genere, accommodent velut ad normam; quo fit, ut tum sua, tum aliorum vel errata, vel recte facta, deprehendant acute, ac dijudicent” (Maiansius 1790, t. III: 374).

¹¹ “Non sum, inquit, offensus Apri mei disputatione, nec vos offendi decebit, si quid forte auris vestras perstringat, cum sciatis hanc esse eius modi sermonum legem, iudicium animi citra damnum adfectus proferre” (Gudeman 1894: 35).

Su correspondiente en romance sería:

¡Qué maldad tan grande que la elocuencia, el talento y otros maravillosos y soberanos dones que Dios, por su bondad, concedió para el bien de los hombres, conspiren y se perviertan para su perdición! ¡Obrar el mal con los instrumentos del bien, esto no es ni aún de fieras silvestres, cuanto menos de hombres civilizados! ¡Cuánto más religiosamente se expresó Quintiliano, que era gentil, que nosotros cristianos! “Más les valiera a los tales haber nacido mudos y privados de razón, que trocar para su recíproca destrucción las dádivas de la providencia” (Trullo 2024: 29).

Por medio de esta indignación, se condena una gran incongruencia: “provocar agravios con medios otorgados por Dios para practicar la decencia y la virtud”. Sin embargo, no todos son adalides de honradez, asemejándose más a bestias indómitas que a personas de probada rectitud. Por ello, estos taimados –con infame deslealtad– envilecen el origen divino de estas artes. Además, a criterio del valentino, el calagurritano mostró, en el *De oratoribus* (XII,1,2), una moralidad superior a la de muchos cristianos de su época. En efecto, el *ars bene dicendi* “se ha de utilizar siempre para fines nobles: rehuir toda connivencia con la corruptela y el crimen”¹².

De igual manera, en el parágrafo 90 del *Satellitium sive symbola animi* (Brujas, 1524), Vives urge a María Tudor, hija de Enrique VIII, a no faltar a la verdad. Le recuerda que “es fruto del tiempo y, aunque la falacia yazca oculta, al final se revela”: “Veritas, temporis filia. Verum, quod diu latuit, procedente tempore existit et apparet, ne quis fidat mendacio, vel putet in occulto semper veritatem fore” (Maiansius 1790, t. IV: 46). Desde esta perspectiva, ¿asistimos aún a una perversión de la palabra, usada más para la manipulación que para la verdad? En consecuencia, ¿deberían algunos investigadores preguntarse si su redacción responde, en ocasiones, a un sesgo ideológico en perjuicio de la búsqueda científica? Roberto Bueno postula que “los métodos y resultados pueden ser objetivos, pero

¹² “Quid de nobis loquor? rerum ipsa natura in eo, quod praecipue indulsisse homini videtur quoque nos a ceteris animalibus separasse, non parens, sed noverca fuerit, si facultatem dicendi, sociam scelerum, adversam innocentiae, hostem veritatis invenit. mutos enim nasci et egere omni ratione satius fuisset quam providentiae munera in mutuum perniciem convertere” (Butler 1922: 356).

los estudiosos no son políticamente neutrales. Pese a condicionantes externos, a veces logran sostener las teorías sólo en evidencias” (2014: 74).

Seguidamente, se contempla el resentimiento que surge de la confrontación entre las cualidades propias y los logros ajenos:

Non deerunt magnae eruditioni, qui inuideant; res altas et pulcherimas morsu appetit livor, foeda et jacentia praetermittit illaesa: Themistocles Atheniensis, homo, quod res ejus docuerunt, acutissimus, rogatus a quodam, “¿an praeclara jam sibi videretur agere? Nondum”, inquit, “nam invidios non habeo” (Maiansius 1790, t. VI: 433).

En expresión de Riber:

No faltarán envidiosos de la rica erudición. La lívida envidia ataca con verdoso diente todo lo soberano y hermoso y deja ileso todo lo que es feo y vil. Temístocles, héroe de Atenas, varón de muy agudo ingenio como dieron sus obras a entender, preguntando si le parecía que realizaba ya brillantez y memorables hazañas: “Todavía no” –respondió–, “porque no tengo quien me envidie” (Trullo 2024: 35).

En este aserto, el polígrafo renacentista se percata del quebranto que provocan los celos en aquellos doctos que ambicionan lo sobresaliente. La envidia está fundamentada si la ejecución es eminente, habida cuenta de la anécdota histórica de Temístocles (Hist. VIII, 123-125). Los literatos griegos ofrecen varios testimonios sobre la animosidad que carcomía a los coetáneos del estratega. Así lo atestigua Heródoto en el libro VIII de sus *Historias*; nos habla de “Timodemo que increpó al ateniense por su viaje a Esparta y por los honores que le habían tributado los lacedemonios”¹³. Del mismo modo, Plutarco –parafraseando al cronista de Halicarnaso– respalda este relato en sus *Vidas paralelas*. Al parecer, “la concesión de

¹³ “ὥς δὲ ἐκ τῆς Λακεδαιμονος ἀπῆκετο εἰς τὰς Ἀθήνας, ἐνθαῦτα Τιμόδημος Ἀφιδναῖος τῶν ἐχθρῶν μὲν τῶν Θεμιστοκλέος ἐὼν, ἄλλως δὲ οὐ τῶν ἐπιφανέων ἀνδρῶν, φθόνῳ καταμαργέων ἐνεῖκε τὸν Θεμιστοκλέα, τὴν εἰς Λακεδαίμονα ἄπῃξιν προφέρων, ὥς διὰ τὰς Ἀθήνας ἔχοι τὰ γέρεα τὰ παρὰ Λακεδαιμονίων, ἀλλ’ οὐ δι’ ἐωυτόν. ὁ δὲ, ἐπεῖτε οὐκ ἐπαύετο λέγων ταῦτα ὁ Τιμόδημος, εἶπε ‘οὕτω ἔχει τοι: οὐτ’ ἂν ἐγὼ ἐὼν Βελβινίτης ἐτιμήθην οὕτω πρὸς Σπαρτιητέων, οὐτ’ ἂν σὺ, ὠνθρώπε, ἐὼν Ἀθηναῖος.’ ταῦτα μὲν νυν εἰς τοσοῦτο ἐγένετο” (Godley 1920: 126-128).

premios se resolvió por plebiscito; finalmente, los laconios ensalzaron la maestría y talento del general ático”¹⁴:

Finalicemos subrayando que este retrato de codicia parece resonar en nuestras universidades, donde el mérito despierta más hostilidad que respeto, aunque, en esencia, tales sectores habrían de ser un foro sano de promoción de ideas. En realidad, “la avaricia aporta beneficios inmediatos, pero perjudica a la persona, a las instituciones y a la sociedad; sin duda alguna, acopia recursos y genera insatisfacción y enfrentamientos” (Capella et al. 2024: 238).

Presentamos una referencia más metódica: “De emittendo in publicum versiculus est Horatii ‘ne praecipitetur editio, nonumque prematur in annum’” (Maiansius 1790, t. VI: 434). El sacerdote Riber traduce en 1948: “Téngase presente aquel versillo de Horacio que aconseja que no se precipite la edición y guárdese la obra durante nueve años” (Trullo 2024: 38). El humanista, mediante el *Ars poetica* (388), exhorta a la autorreflexión y a la constancia para que el lector deguste un poema en su mejor forma. En otros términos, concibe una enunciación pulida que, a la postre, incorpore saberes para fomentar el crecimiento cognitivo del individuo. A imagen de Cristo, “la educación del hombre debe abarcar cuanto le sea fructífero”: “is vero quum esset divina sapientia, illa tamen protulit sola, quae audientibus essent profutura” (Maiansius 1790, t. VI: 426).

Se reconoce un posicionamiento afín en: “Si libri sunt dogmatici, sparsi jam et evulgati admodum, consultissimum erit librum correctionum exemplo Divi Augustini componere” (Maiansius 1790, t. VI: 436). Se interpreta en nuestro idioma: “Si los libros que nuestro autor ha compuesto ya estuvieran publicados y hubiesen tenido la fortuna de alcanzar buena difusión, lo más cuerdo será componer otro de enmiendas y retractaciones siguiendo el ejemplo de San Agustín” (Trullo 2024: 40). En clave metafórica, Vives se refiere a las *Retractationes* del *Pater Ecclesiae*; en estas páginas, el santo de Hipona somete a escrutinio sus propios libros, desdi-

¹⁴ “πόλεων μὲν οὖν τὴν Αἰγινήτων ἀριστεύσαι φησιν Ἡρόδοτος, Θεμιστοκλεῖ δὲ, καίπερ ἄκοντες ὑπὸ φθόνου, τὸ πρωτεῖον ἀπέδοσαν ἅπαντες. ἐπεὶ γὰρ ἀναχωρήσαντες εἰς τὸν Ἰσθμὸν ἀπὸ τοῦ βωμοῦ τὴν ψῆφον ἔφερον οἱ στρατηγοί, πρῶτον μὲν ἕκαστος ἑαυτὸν ἀπέφαιναν ἀρετῇ, δεύτερον δὲ μεθ’ ἑαυτὸν Θεμιστοκλέα. Λακεδαιμόνιοι δ’ εἰς τὴν Σπάρτην αὐτὸν καταγαγόντες Εὐρυβιάδῃ μὲν ἀνδρείας, ἐκείνῳ δὲ σοφίας ἀριστεῖον ἔδοσαν θαλλοῦ στέφανον” (Perrin 1914: 46-48).

ciéndose con frecuencia y revisando opiniones pasadas. Esta idea se ilustra, verbigracia, en una relectura léxica del diálogo *De ordine*, donde se reprocha “el uso inadecuado de *fortuna* y el haber priorizado los estudios liberales frente a la santidad”¹⁵.

En conclusión, cabe reflexionar si nuestros eruditos coetáneos se beneficiarían de aplicar un protocolo similar al que recomendaba el renacentista en su época. Según Auris Villegas, “las metodologías representan una guía sistemática que evita la improvisación en la ejecución del trabajo, y orienta las acciones conforme a un plan para aumentar las posibilidades de éxito” (2021: 63). En sintonía con la tesis anterior, el *De vita et moribus eruditi* finaliza con el siguiente argumento:

Quae ad mores non pertinent, ea grave est ad alienum nos stomachum aut iudicium formare; in iis vero, quibus homines vel meliores fieri vel peiores possunt, publicos praefectos esse aliquos examinandis libris expedit, viros iudicio, doctrina, probitate in toto populo praecipuos, ac spectatos (Maiansius 1790, t. VI: 437).

La reproducción en español sería:

Aquello que no se relaciona con las costumbres cuéstanos mucho acomodarlo al humor o al juicio ajeno; pero en aquellas materias que pueden hacer a los hombres mejores o peores conviene que haya censores con la misión de examinar los libros, que sean varones que por su criterio, por su saber, por su honradez, merezcan la consideración y el respeto de todo el pueblo (Trullo 2024: 41).

Según el intelectual valenciano, no todo requiere revisión, en especial aquel contenido desvinculado de los preceptos cautos y racionales. En cambio, si la temática influye en la honestidad, justicia y sabiduría humanas, las enmiendas deben recaer en revisores confiables y respetados. Estos varones gozarán de legitimidad, no por su inclinación represora, sino por el carácter sensato de su cometido. En particular, se interpreta

¹⁵ “Verum et in his libris displicet mihi saepe interpositum fortunae vocabulum. Et quod non addebam, Corporis, quando sensus corporis nominavi. Et quod multum tribui liberalibus disciplinis quas multi sancti multum nesciunt; quidam etiam, qui sciunt eas, sancti non sunt” (Agustín 1841: 588).

publicos praefectos como equivalente a *censores*. Según Ernout y Meillet en su diccionario etimológico (1951: 200), *censor*, en este contexto, “designa al versado crítico y juicioso”, mientras que *praefectus* “procede de *praeficio* –poner al frente–, en alusión a un servidor diligente e involucrado que cumple responsabilidades oficiales” (1951: 378). En suma, se trata de un funcionario que depura obras. Asimismo, se constata esta acepción léxica en la reedición castellana de Ubaldo Perelló:

Pero en aquellas materias que ayudan a que los hombres puedan hacerse mejores o peores, es oportuno que existan unos censores para controlar los libros, y deben ser varones prestigiosos y respetados en toda la comunidad por su criterio, sus conocimientos y su probidad (Vives 1997: 286).

En compendio, corrector es sinónimo de empleado público y sensato. Con todo, valoremos en qué grado esta idealización contrasta con el control disfrazado de rigor científico que ejercen comités revisores o líneas editoriales. Ello genera “una distorsión en la pesquisa al restringir la información de acuerdo con los intereses de determinados grupos” (Ornoz 2024: 156-157). Además, este enfoque teórico nos permite comprender el locuaz vituperio que Vives –en su *De veteribus interpretibus huius de los Commentarii in XXII libros De civitate Dei*– dirige contra los teólogos medievales por glosar la *Ciudad de Dios* del hiponense “con supina incompreensión en materia filosófica y lingüística”. La alusión textual proviene de la *Editio Basileensis*¹⁶ de 1522:

Ut numquam fuit animus refellere tam apertam inscitiam, tam insipidas expositorum ineptias, non collegi locos aliquot in primis ridiculos, imperitosque: ex quibus de opere toto, qui non legissent, possent iudicium facere, nec profecto fuit necesse [...] Profitentur ergo se in hoc opus scribere Thomas Valois et Nicolaus Trivet et Iacobus de Passavant (Vivis 1522: 5, 17, b).

En síntesis, la audacia reflejada en su escolio sufrió la impugnación de los inquisidores. Estas autoridades suprimieron numerosas observaciones

¹⁶ El manuscrito está digitalizado en la Biblioteca Estatal de Baviera.

relacionadas con el modelo educativo, la política o la sociedad tan desvirtuadas de su época. Adjuntamos una imagen (fig. 1) de la reimpresión censurada de Claudio Chevaloni (Paris, 1531). Otro ejemplar expurgado sería la *Editio Basileensis* de 1542.

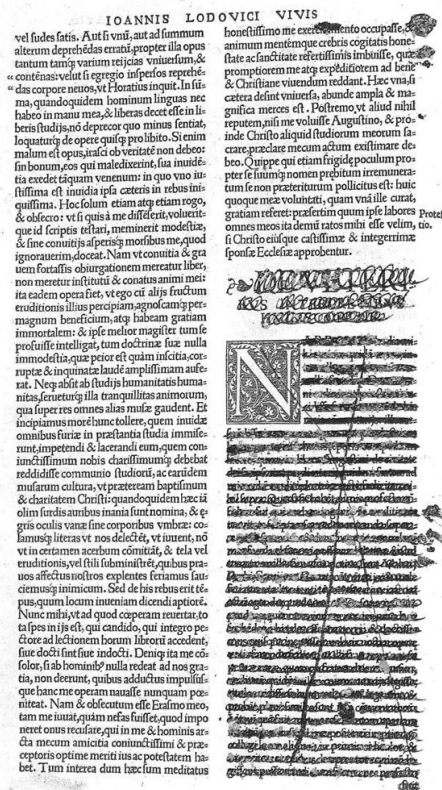


Figura 1. Líneas borradas del De veteribus interpretibus huius de la Editio Parisiensis (Vivis 1531).

Esta objeción eclesiástica podría parecer lejana, pero ¿acaso ciertos mecanismos contemporáneos –medios de comunicación, corrientes ideológicas o incluso redes sociales– reproducen con sutileza dinámicas de exclusión con el pretexto de moldear la conciencia pública? A este respecto, “el

control de contenidos vulnera derechos fundamentales y la neutralidad de Internet” (González San Juan 2021: 27).

Conclusiones

Aunque el término humanismo es reciente, “sus raíces se remontan a los griegos y conforman el núcleo esencial de la tradición occidental” (Gutiérrez González 2024: 20). Estos escritos representan un valioso legado que redescubrieron los intelectuales renacentistas. Por este motivo, en las obras de Vives reside casi todo el saber grecorromano, pagano y cristiano. Inspirado por los clásicos y las Sagradas Escrituras, nuestro humanista centró su atención en el individuo, enfatizando su autorrealización, dignidad e interacciones humanas. En suma, los antiguos se convirtieron en referentes culturales, morales e incluso lingüísticos. Sus preceptos se propugnaron en disertaciones neolatinas que no detentaba un único individuo, sino que se compartieron con la sociedad. De hecho, en la nuncupatoria de su *Linguae Latinae Exercitatio* (Brujas, 1538), el valenciano comunica al príncipe Felipe su voluntad de “instruirlo con gusto en la lengua del Lacio mediante unos ejercicios elementales de conversación, particularmente útiles para los jóvenes”:

Quam ob causam non gravabor, inter majorum studiorum occupationes, hac quoque parte pueritiae rudimenta adjuvare. Conscripsi in usum Latinae linguae primam loquendi exercitationem, quam pueris (ut spero) conducibilem, tibi Principi puero visum est dicare (Maianusius 1790, t. I: 280).

Más aún, se disponen remedios a los principales desafíos sociales: altruismo, amor a la verdad, sencillez, etc. José Luis Trullo ha homenajeado este legado imperecedero, difundiendo entre un público no especializado estos episodios del *Vita et moribus eruditi*. Por ende, se ha recuperado una parte de la dedicación literaria de los doctos del XVI: “la transmisión de axiomas para una coexistencia armónica, equitativa y responsable”. En realidad, se anhelaba –entre tantas otras aspiraciones– que los cultos dierimieran sus diferencias con cordura, o que “los nuevos gobernantes

resolvieran sus desavenencias sin recurrir al conflicto armado” (Aguilera López 2013: 6-7). Tal afán no habría sido posible sin las letras grecorromanas.

No obstante, en un mundo donde la Filosofía, la Historia o la Literatura ceden ante los imperativos de la productividad que reclama personas más pragmáticas, ¿no corremos el riesgo de que decaiga esa razón orientada al bien, tan presente en los literatos grecolatinos y humanistas? Sin embargo, nada parece oscurecer la perenne hondura de la reflexión, último baluarte del sentido de la condición humana. Como revela Aristóteles en su *Ética a Nicómaco*, “la razón es la dimensión más valiosa del alma porque nos orienta hacia lo correcto”¹⁷. Posiblemente ese entendimiento se afianza gracias al diálogo, reivindicado por Horacio en sus *Sermones* como “un estilo conversacional muy natural frente a los ataques de otros poetas”¹⁸.

Bibliografía

- Aguilera López, A. Jorge (2013). *La Revolución Militar durante la primera mitad del siglo XVI: Creación, organización, financiación y composición de los tercios de Carlos V*. Trabajo de fin de grado. Barcelona: Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona. Disponible en <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/66322> [consultado 19.08.2025]
- Agustín, San (1841). *Retractationum libri II*. En: Migne, Jaques-Paul, ed. *Patrologiae Cursus Completus, Series Latina*. Paris: Garnier Fratres, 583-659.
- Aldea Vaquero, Quintín / Marín Martínez, Tomás / Vives Gatell, José (1973). *Diccionario de Historia Eclesiástica de España, Vol. III*. Madrid: CSIC, Instituto Enrique Flórez.

¹⁷ “τοῦ γὰρ ἐγκρατοῦς καὶ ἀκρατοῦς τὸν λόγον καὶ τῆς ψυχῆς τὸ λόγον ἔχον ἐπαινοῦμεν: ὁρθῶς γὰρ καὶ ἐπὶ τὰ βέλτιστα παρακαλεῖ” (Rackham 1926: 64).

¹⁸ “[D]ederim quibus esse poetis, / excerptam numero: neque enim concludere versum / dixeris esse satis neque, siqui scribat uti nos / sermoni propiora, putes hunc esse poetam” (Mueller 1887: 136).

- Amador de los Ríos, José (1875). *Historia social, política y religiosa de los judíos de España y Portugal*. Madrid: Imp. De T. Fortanet, 3 vols.
- Auris Villegas, David et al. (2023). “Pautas para la elaboración de un artículo científico modelo IMRyD”. En: *Revista Innova Educación*, 5, 1, 59-76.
- Batllore, Miquel (1987). *Humanismo y renacimiento: estudios hispano-europeos*. Barcelona: Ariel.
- Batllore, Miquel (1992). *Joan Lluís Vives l’eupéen: 1492-1540, rencontre autour d’un humaniste*. Perpignan: L’Indépendant.
- Bonilla y San Martín, Adolfo (1903). *Luis Vives y la filosofía del Renacimiento*. Madrid: Publicaciones de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas.
- Bueno Cuadra, Roberto (2014). “Ciencia, ideología e investigación social: comentarios sobre un artículo de Chavarría (2011)”. En: *Actualidades en Psicología*, 28, 116, 67-80.
- Burnet, John (1922). *Platonis Opera, Vol. 3: Tetralogiae V–VII*. Oxford: Oxford University Press.
- Butler, Edgeworth Harold (1922). *Quintilian’s Institutio Oratoria, Vol. IV: Books X-XI-XII*. Cambridge, MA: Loeb Classical Library, Harvard University Press.
- Calero, Francisco (1996). “Traiciones a Luis Vives”. En: *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 13, 237-245.
- Calero, Francisco (1998). “Traducir a Vives: elogio crítico de Lorenzo Riber”. En: *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos*, 15, 529-539.
- Calero, Francisco (2011). “Juan Luis Vives, crítico de libros en *De disciplinis* y en el *Diálogo de la lengua*”. En: *Liburna*, 4, 75-82.
- Capella, Manuel et al. (2024). “La codicia como fenómeno de estudio: una revisión de literatura”. En: *Veritas & Research*, 7, 2, 236-247.
- Del Nero, Valerio (2011). *L’insegnamento delle discipline*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Delgado Criado, Buenaventura (1997). “El perfil magisterial según Juan Luis Vives”. En: León Esteban, Mateo, ed. *Cuatro estudios de una obra o “El arte de enseñar” de J. Luis Vives*. Valencia: Ajuntament de València, 65-87.
- Ernout, Alfred / Meillet, Antoine (1951). *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Librairie Klincksieck.

- Esteban Mateo, León (1997). “Advertencia preliminar al estudio del *De disciplinis*”. En: León Esteban, Mateo, ed. *Cuatro estudios de una obra o “El arte de enseñar” de J. Luis Vives*. Valencia: Ajuntament de València, 7-25.
- Gallegos Rocafull, José Manuel (1991). *Séneca Tratados Morales*. México: Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.
- Godley, A. D (1920). *The Persian Wars, Vol. IV: Books 8-9*. Cambridge, MA: Loeb Classical Library, Harvard University Press.
- González, Enrique (2013). “Vives, Juan Luis. L’insegnamento delle discipline, introduzione, traduzione e commento di Valerio Del Nero”. En: *Nova Tellus*, 31, 1, 207-211.
- González Oliveros, Wenceslao (1937). *Humanismo frente a Comunismo. El primer libro anticomunista publicado en el mundo, obra de un pensador español*. Valladolid: Imprenta Luis Calderón.
- González San Juan, José Luis (2021). “El control de contenidos en las redes sociales: la nueva forma de censura de la era digital”. En: *Ibersid*, 15, 2, 23-28.
- Gudeman, Alfred (1894). *Dialogus de oratoribus Edited with Prolegomena, Critical Apparatus, Exegetical and Critical Notes, Bibliography and Indexes*. Boston: Ginn & Company.
- Gutiérrez González, Carolina (2024). *Las raíces grecorromanas del Humanismo*. Tesis doctoral inédita. Salamanca: Departamento de Filosofía, Lógica y Estética de la Universidad de Salamanca. Disponible en <https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/159897/Gutierrez%20Gonz%c3%a1lez%2c%20Carolina.pdf?sequence=6&isAllowed=y> [consultado 18.08.2025].
- Lam Díaz, Rosa María (2018). “Mala conducta científica en la publicación”. En: *Revista Cubana de Hematol, Inmunol y Hemoterapia*, 34, 96-101.
- Lange, Friedrich August (1993). *Luis Vives*. Trad. de Menéndez Pelayo. Madrid: Biblioteca de Jurisprudencia, Filosofía e Historia. Reed. Madrid: La España Moderna.
- Lumbreras Sancho, Sara (2020). “Objetividad, humildad epistémica y ciencia responsable”. En: *Razón y fe*, 281, 1444, 207-220.
- Maiansius, Gregorius (1782-1790). *Ioannis Ludovici Vivis Opera Omnia*. Valentiae: In Officina Benedicti Monfort. Disponible en <https://biv>

- aldi.gva.es/va/estaticos/contenido.do?pagina=estaticos/vives/vives_ed_latina [consultado 09.08.2025]
- Merk, Augustinus (1992). *Novum Testamentum graece et latine*. Roma: Editrice Pontificio Instituto Biblico, 11.ª ed.
- Mestre Sanchis, Antonio. (2015). “Científicos y humanistas en la Ilustración española”. En: Alberola-Romá, Armando et al., eds. *Jorge Juan Santacilia en la España de la Ilustración*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante, 19-48.
- Moreno Gallego, Valentín (2006). *La recepción hispana de Juan Luis Vives*. Valencia: Biblioteca Valenciana. Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport.
- Mueller, Lucianus (1887). *Q. Horatii Flacci Carmina iterum recognovit*. Leipzig: Bibliotheca Teubneriana.
- Nahuel Manfredi, Leonardo (2012). “La importancia del error circunstanciado en la ciencia. Especial referencia a la ciencia del derecho”. En: *Cartapacio de Derecho: Revista Virtual de la Facultad de Derecho*, 23, s.p. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/332521> [consultado 09.08.2025]
- Oronoz, Soraya (2024). “La censura en la actividad investigadora y las implicaciones éticas del secuestro, moderación y monetización de las publicaciones científicas en la era digital”. En: *Derecom. Revista Internacional de Derecho de la Comunicación y las Nuevas Tecnologías*, 36, 151-179.
- Pérez i Durà, Jordi (1997). “Génesis i vicisitudes de los *Ad divi Aurelii Augustini De Civitate Dei libros commentarii* de Juan Luis Vives”. En: *Studia Philologica Valentina*, 2, 101-117.
- Perrin, Bernadotte (1914). *Plutarch's Lives, Vol. II*. Cambridge, MA: Loeb Classical Library, Harvard University Press.
- Rackham, Harris (1926). *Nicomachean Ethics*. Cambridge, MA: Loeb Classical Library, Harvard University Press.
- Riber, Lorenzo (1948). *Juan Luis Vives. Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 2 vols.
- Sánchez Pachón, Javier (2015). “Adela Cortina: el reto de la ética cordial”. En: *Brocar*, 39, 397-422.
- Stobart, Gordon (2010). *Tiempo de pruebas: Los usos y abusos de la evaluación*. Madrid: Morata.

- Trullo, José Luis (2024). *Juan Luis Vives. Vida y costumbres del humanista*. Sevilla: Cypress Cultura.
- Turull Rubinat, Max / Roca Acebo, Berta (2022). “Un proyecto educativo de centro: concepto y dimensiones”. En: *Revista de Educación y Derecho*, 25, 1-25.
- Valero Matas, Jesús Alberto (2006). “Responsabilidad social de la actividad científica”. En: *Revista internacional de sociología*, 43, 219-242.
- Vigliano, Tristan (2013). *De disciplinis: Savoir et enseigner*. Paris: Les Belles Lettres.
- Vives, Juan Luis (1997) *Las disciplinas*. Trad. y notas Marco Antonio Coronel Ramos et al. Valencia: Ajuntament de València.
- Vivis, I. L (1522). *Commentarii in XXII libros De civitate Dei*. Basileae: Apud Io. Frobenium. Disponible en <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10148486?> [consultado 16.08.2025].
- Vivis, I. L (1531). *Commentarii in XXII libros De civitate Dei*. Parisiis: In officina Claudii Chevallonii. Disponible en: https://bivaldi.gva.es/va/catalogo_imagenes/grupo.do?posicion=12&path=1000118&ocultarCabecera=S&presentacion=pagina [consultado 15.08.2025].
- Vivis, I. L (1542). *Divi Aurelii Avgvstini Hipponensis Episcopi De Civitate Dei Libri XXII*. Basileae: Hieronymum Frobenium e Nicolaum Episcopium. Disponible en: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10148487?page=8,9> [consultado 20.08.2025].

Sobre el autor: Pedro Fernández Requena es licenciado en Filología Clásica por la Universitat de València. Actualmente es docente de Cultura Clásica en el Institut Castellbisbal (Castellbisbal, Barcelona), donde ocupa plaza definitiva como funcionario de carrera. Desde hace más de una década, muestra un interés particular en Juan Luis Vives y su recepción desde varias perspectivas: bibliográfica, historiográfica, literaria e ideológica. Sus publicaciones combinan análisis filológico, cultural e histórico. Asimismo, se centra en la pervivencia de los clásicos grecorromanos.



Reseñas

Helmut C. Jacobs (2023). *Gegen den Krieg. Francisco de Goyas Desastres de la Guerra (Die Schrecken des Krieges)*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 476 páginas.

El pintor y artista gráfico español Francisco de Goya (1746-1828) es probablemente uno de los artistas mejor documentados y trabajados del mundo. Su posición como pintor de la corte y la recepción internacional que, gracias a su exilio en Francia, comenzó tempranamente, fueron factores decisivos para su constante apreciación. Sin embargo, el enfoque hacia su obra cambió fundamentalmente en varias ocasiones. Francis Donald Klingender lo vinculó a la Guerra de la Independencia española contra Napoleón (*Goya in the Democratic Tradition*, 1948 / en alemán: *Goya und die demokratische Tradition Spaniens*, 1954), Edith Helman reconoció su conexión con la Ilustración española (*Trasmundo de Goya*, 1963) y Manuela Mena Marqués puso el acento en sus pinturas de gabinete y lo consideró un profeta de la modernidad (así el título de la exposición en la Alte Nationalgalerie, Berlín, 2005). Gerlinde Volland descubrió, desde una perspectiva feminista y con referencia a Edmund Burke, que con Goya se había iniciado también un proceso de mistificación psicológica de la violencia sexual en el arte; ella incluso vio misoginia en su obra (*Männermacht und Frauenopfer*, 1994).

Desde la reedición de sus *Desastres de la guerra* en 1862 se ha mantenido relativamente constante la opinión sobre él como uno de los primeros artistas críticos con la guerra. Respecto a esta posición, superó a *Los horrores de la guerra* (1633) de Jacques Callot y llegó a la portada de *Looking at the Suffering of Others* (2003) de Susan Sontag. Pero ¿hasta qué punto había realmente visto con sus propios ojos los acontecimientos representados? ¿Y cuál era su actitud? ¿Se consideraba partidario o pacifista? Solo investigaciones recientes han arrojado importantes resultados sobre estas y otras muchas cuestiones, y es mérito de la obra de Helmut C. Jacobs haberlas resumido y enriquecido con sus propias reflexiones.

El libro de Jacobs tiene una estructura clara. La primera parte trata del contexto en el que se crearon los *Desastres* y de los últimos hallazgos sobre ellos. La segunda parte es un catálogo ampliamente anotado de cada una de las 82 estampas. Jacobs distingue tres partes en el ciclo: los primeros 47 aguafuertes muestran las consecuencias de la guerra para el pueblo español; los grabados del 48 a al 64 tratan de las consecuencias de la hambruna de 1811 y 1812 relacionada con la guerra; y los *Caprichos enfáticos* de la tercera parte recogen los efectos de la política represiva de Fernando VII en escenas en gran parte surreales.

Además de los datos básicos sobre la serie de grabados (fecha de creación, primera publicación, etc.), recibimos en primer lugar información sobre la Guerra de la Independencia española y las experiencias personales de Goya en ella, así como sus fuentes de inspiración más importantes (aquí, Jacobs aporta referencias interesantes a los libros de emblemas españoles, entre otras cosas). Su atención se centra, por un lado, en la interpretación de un cuchillo de diseño artístico recientemente descubierto, probablemente perteneciente a Goya; y, por otro, en una detallada apreciación de la sátira *Gli animali parlanti* (terminada entre 1798 y 1801 y publicada en París en 1802 y 1803) del italiano Giambattista Casti, que fue celebrada por los liberales españoles durante la guerra y, según Jacobs, constituyó un modelo central para los *Caprichos enfáticos* de Goya (*Desastre* 74 lo menciona directamente). En su texto, Jacobs recurre a una enorme variedad de fuentes y bibliografía secundaria, valiéndose también de obras ya clásicas en alemán, como las de August L. Mayer y Max Dvořák. Todas las citas en lengua extranjera se traducen directamente en el texto, lo que hace que el libro resulte interesante tanto para un público amplio como para los conocedores de Goya más experimentados.

En la segunda parte, efectivamente se anotan todas las láminas, pero con una extensión muy variada. El propio Jacobs escribe que quiere resumir la bibliografía hasta la fecha, por lo que aquí se refleja el estado de la investigación. *Desastre* 7 (*Que Valor*), por ejemplo, es una de las estampas que ya ha sido ampliamente analizada. Acerca de ella se nos informa sobre los esfuerzos heroicos de las mujeres, ya que se representa a Agustina de Aragón que disparó valientemente el cañón durante la defensa de Zara-

goza contra los franceses en 1808. Jacobs aporta interesantes datos biográficos e históricos sobre el acontecimiento real a partir de fuentes contemporáneas y muestra la hábil dramaturgia de Goya en comparación con obras de otros artistas. Aunque no me atrevo a indicar en cada caso el aporte del autor, los acentos que pone Jacobs están, en general, bien observados y son estimulantes. Por ejemplo, en *Desastre 2 (Con razón o sin ella)* hace hincapié en la representación de la guerra asimétrica y contrasta la perspectiva individual de los *guerrilleros* (esta nueva forma de guerra asombró a toda Europa en aquella época y contribuyó a que el término se generalizara) con el anonimato de los franceses. También se analizan los motivos de fondo y las comparaciones formales con los *caprichos*. Un tema que Jacobs aborda repetidamente es el papel de la Inquisición en los *Desastres* (por ejemplo, en 42, 71 y 73). De hecho, las representaciones de Goya contribuyeron a que su poder en torno a 1800 se sobreestimara durante mucho tiempo (cf. mi libro sobre la *Inquisición y el Arte*, 2009). El artista muestra en sus cuadros formas de persecución eclesiástica que ya no existían en su época y descubre así una perspectiva *romántica* en la que más tarde le seguiría el pintor Eugenio Lucas Velázquez.

Jacobs impartió clases en la Universidad de Duisburg-Essen; en los últimos años se ha dedicado a la investigación de la historia cultural de España. Ha publicado otros trabajos sobre Goya, entre los que cuentan los tres volúmenes de *Die handschriftlichen Kommentare zu Goyas Caprichos* (2017), que fueron publicados por la misma editorial Königshausen & Neumann y en la misma serie (*Meisterwerke der spanischen Kunst im Kontext ihrer Zeit*) en colaboración con otros editores. Además, Jacobs contribuyó con un ensayo al último gran catálogo de Goya de la Fondation Beyeler (2021/22).

Como filólogo románico, el autor pone el foco de su atención en la historia cultural y, sobre todo, en las fuentes textuales. Esto es esencial para comprender el arte de Goya. Pero también sus descripciones pictóricas son extremadamente precisas y, a menudo, van más allá de lo que puede verse en las ilustraciones que las acompañan (el propio autor trabajó con una edición original). Desde el punto de vista de la historia del arte, resulta un tanto sorprendente la elección de las ilustraciones comparativas. El autor hace referencia a importantes estudios solamente en las notas (aunque

son muchos) y repetidamente menciona los *Caprichos*, mientras que otras ilustraciones se incluyen a veces con fines puramente ilustrativos (por desgracia, sus números no se mencionan en el texto). En la parte del catálogo, solo menciona de pasada las innovaciones técnicas de Goya, en particular el uso del grabado al aguatinta.

Jacobs termina su libro con *Desastre* 82, el último de la serie. Llegados a este punto, nos hubiera gustado ver un resumen de los numerosos análisis individuales y los correspondientes puntos destacados. ¿Qué mantiene unida la serie en términos de contenido y, sobre todo, cómo se ubica ella en el contexto de los cambios generales del campo visual de la cultura europea en torno a 1800? El catálogo de Werner Hofmann, *Goya: la era de las revoluciones, 1789-1830* (1980), publicado en Hamburgo, fue ejemplar en este sentido. Sorprendentemente, Jacobs menciona a este autor solo como editor, aunque se trata sin duda de uno de los más destacados expertos en Goya del mundo germanohablante.

La importancia de Goya para el desarrollo del arte moderno reside también en el hecho de que rompió con el arte de encargo, creó cuadros de gabinete (*historias*) por iniciativa propia y puso a la venta sus *Caprichos* a un público anónimo. William Hogarth (1697-1764) le había precedido en este sentido, por lo que la caricatura inglesa se presta a la comparación. Al igual que los *Desastres*, recibió un importante impulso de la reacción a las guerras de conquista de Napoleón. Pero, mientras que la caricatura inglesa personalizaba al enemigo (Napoleón), Goya tematizaba la máquina militar anónima y elegía así una forma que hacía intemporal su crítica. ¿Por qué no atacó directamente al autócrata francés? ¿Fue, en última instancia, la censura la que propició su lenguaje visual universal, contribuyendo así, hasta cierto punto involuntariamente, a su éxito?

La violencia es un motivo central de los *Desastres*. En 2004, Anna Reuter publicó su tesis sobre este tema. Jacobs la cita al principio (ahí comete uno de los pocos errores de imprenta con su nombre de pila). Reuter trabajó durante mucho tiempo en el Prado y contribuyó al último giro en la investigación sobre Goya, que volvió a centrarse más en los modelos de motivos del artista en el arte clásico. En comparación, el enfoque político de Jacobs me parece el más apropiado, y eso no solo a la vista de

las nuevas guerras en Ucrania y Oriente Medio. Al fin y al cabo, los mensajes de Goya siguen siendo artísticamente únicos y este libro ayuda de manera extraordinaria a entender por qué es así.

Michael Scholz-Hänsel (Leipzig)