

M A G A Z I N E SINHORIZONTE

Recomendaciones

Weapons
Manhattan
Better man
The Outrun
Ripley

Entrevistas

Hablamos con
Fernando Cayo,
Jone Laspiur

Va de cortos

Libranos del mal, Party no
Party

Personajes

Clara Navarro en *Operación*
Barrio Inglés y José Ruiz en *La*
villa del seis

EN PORTADA

Jone Laspiur

MÓNICA VAN DER SCHOOT | MARTA DíEZ SAN MILLÁN | JERÓNIMO GARCÍA
MAPI ROMERO | PAULA MOLINER | ANDREA CASASECA | JUANFRAN LÓPEZ

©Asier Corera

NÚMERO 2 DICIEMBRE 2025



SIN HORIZONTE

Entrevistas

Cortometrajes

Recomendaciones

Personajes

PROLUSIÓN. El segundo número Magazine SinHorizonte continua siendo una preparación de la revista que busca todavía su identidad pero que poco a poco va cogiendo forma. A los colaboradores de la edición anterior se unen dos nuevos y se les proponen nuevas secciones a desarrollar. Una de ellas que su artículo sea una recomendación de una serie o una película que hayan visto durante este año que termina y la otra, quizá la mayor novedad, pensar una pregunta a un actor o actriz dado, para elaborar con todas ellas una entrevista. Continuamos hablando de cortos y conociendo a personajes y a los actores y actrices que los interpretan.

Aquí continúa Magazine SinHorizonte.

Vicente Murria
Dirección Magazine SinHorizonte

Síguenos en:  

Más información en: www.sinhorizontecomunicacion.es

SIN HORIZONTE

Este medio no se hace responsable de las publicaciones, respondiendo personalmente sus autores y autoras.



Andrea Casaseca
Directora de cine
Guionista



Marta Díez San Millán
Guionista
Articulista



Jerónimo García
Escritor
Profesor Talleres Literarios



Juanfran López
Director de cine
Guionista



Mapi Romero
Escritora
Guionista



Paula Moliner
Periodista cultural
Historiadora Arte

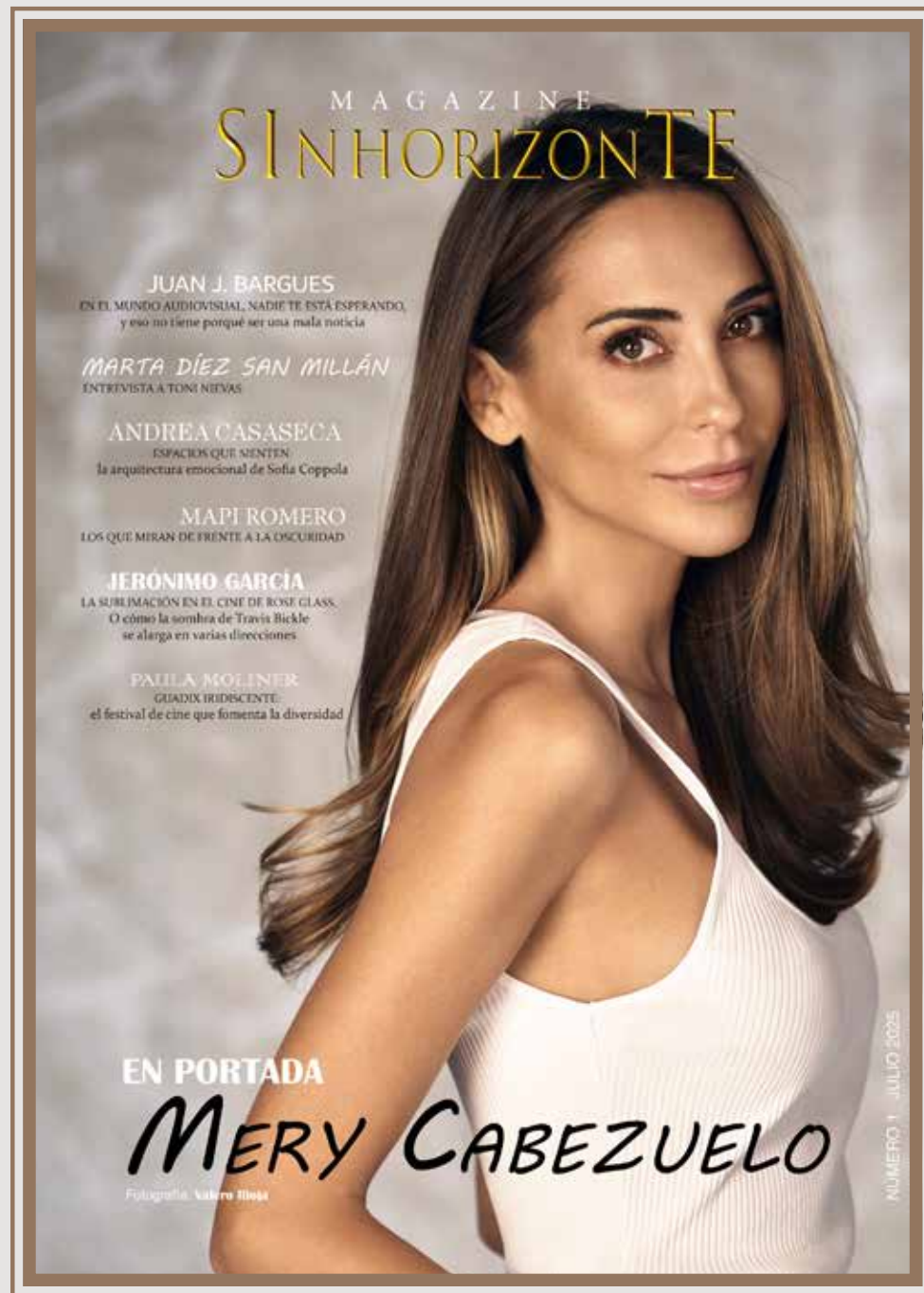


Mónica Van Der Schoot
Periodista
Community Management

MAPI ROMERO	10	'WEAPONS'
PAULA MOLINER BRAU	14	ENTREVISTA A JONE LASPIUR
MARTA DÍEZ SAN MILLÁN	20	'BETTER MAN'
PERSONAJES	26	REBECA Y ÁNGEL MEDINA
COLABORADOR@S PREGUNTAN	28	ENTREVISTA A FERNANDO CAYO
JUANFRAN LÓPEZ	38	'MANHATTAN'
MÓNICA VAN DER SCHOOT	42	DE LA COCA-COLA LIGHT AL WHISKY SIN HIELO
ANDREA CASASECA	50	'RIPLEY'
JERÓNIMO GARCÍA	54	'THE OUTRUN'



SI P O R T A D A S INHORIZONTE



PORTADA NÚMERO ANTERIOR

SI AGRADECIMIENTOS INHORIZONTE





JONE LASPIUR

Jone Laspiur Gorosabel es una artista y actriz que en 2021 ganó el premio Goya a la mejor actriz revelación por su papel en la película *Ane*.

En 2025 ha estrenado las películas *Karmele* y *La isla de los faisanes*, además del documental *Ciento volando* sobre el escultor Eduardo Chillida. En 2024 actuó junto a Alma García, Carmen Climent y León Molina en la obra *Contra Ana*, por la que obtuvieron el premio Max a Mejor Espectáculo Revelación 2025.

A lo largo de su trayectoria ha trabajado en las películas *Akelarre*, *Maixabel* y en la serie *Alardea*.

©Asier Corera

14



FERNANDO CAYO

Fernando Cayo es actor, director y músico de sólida formación y amplia trayectoria. Es miembro de la Academia de Cine y miembro fundador de la Academia de las Artes Escénicas de España.

Ha estrenado este año las películas *Padres* (dir. José Ángel Bohollo) y *El Instinto* (dir. Juan Albarracín), por las que ha obtenido premios de interpretación en el Festival Rojo Sangre de Buenos Aires, el Festival Sombra de Cine Fantástico Europeo y el Festival de Cine de Alicante.

Actualmente gira por España con *¡¡¡Por todos los dioses!!!* y *Los Lunes al Sol* (dir. Javier Hernández Simón).

©Jean C. Fotografy

28



Weapons, de Zach Cregger

El espejo roto del miedo americano

Por MAPI ROMERO

El eco de lo que no se dice

Hace un par de días, mi gran amigo y actor **Jordi Roig** me habló de una película: *Weapons*.

Cuando vi la portada, lo primero que hice fue preguntarle si era de terror. No supo responderme. “Sí, pero no”, me dijo. Esa categoría nebulosa que lo mismo sirve para definir a una película que a un ex.

Me insistió en que la viera y, como buena amiga —y porque si él, que vive de esto, recomienda algo, es por algo—, le hice caso.

Eso sí, tuve que verla sola: mi marido, aunque irlandés y valiente para muchas cosas, **no ve películas de miedo**. Ni de “sí, pero no”, ni de “solo un sustito”, ni de “es más thriller psicológico, cariño”.

Él prefiere un Alcaraz-Sinner, con sus puntos y sus sets, donde ya tiene su buena

dosis de thriller psicológico sin necesidad de monstruos ni sobresaltos.

Yo me quedé con *Weapons*. Bueno, siendo sincera: me vi el partidazo y luego me puse la película; él aprovechó para agujerear media casa con su taladro nuevo.

Y entonces empezó todo.

Un pueblo en silencio

Hay películas que pretenden asustar, y otras que pretenden decirnos algo. *Weapons* hace ambas cosas, pero su verdadera fuerza está en lo que logra sugerir sin pronunciarlo: que debajo del tejido doméstico de Estados Unidos —los porches con banderas, las cocinas ordenadas, los pasillos de colegio que huelen a detergente barato— late una fractura emocional que nadie sabe muy bien cómo nombrar.





La premisa, incluso contada sin ornamentos, es devastadora: **diecisiete niños desaparecen simultáneamente a las 2:17 de la madrugada.**

Solo queda uno.

Cregger no convierte el suceso en un caso policial convencional; sabe que el verdadero pánico nace no de la pregunta “¿qué ha pasado?”, sino de “¿qué haría yo si me ocurriera?”. Filma ese silencio con una gravedad casi religiosa: planos largos, espacios estáticos, relojes que no marcan horas sino incertidumbres.

Aquí no tiembla la casa: tiembla **lo que creemos saber del mundo.**

Una narrativa que se atreve a desobedecer

Cregger no construye la historia, la **fractura**. La divide en episodios que se contradicen, se iluminan mutuamente y exigen del espectador una participación activa: quien ve *Weapons* no es un testigo, sino un cómplice.

Esta dislocación narrativa no es un capricho; es la forma más honesta de hablar del caos emocional que sigue a una tragedia. Cuando algo irrumpe con violencia en una comunidad, lo primero que se rompe es el relato. La película captura esa ruptura con precisión moral.

En ese sentido, *Weapons* está más cerca de una novela de Faulkner que de un thriller convencional.

La atmósfera: el terror sin necesidad de gritar

Cregger cree profundamente en la imagen, como Bazin. Y se nota. Su terror no busca sobresaltos; busca grietas.

Una cocina demasiado quieta.

Un patio infantil vacío a plena luz del día.

Un timbre que suena con un segundo de retraso.

La película crea un clima emocional en el que lo familiar se vuelve extraño. No porque haya algo oculto en las sombras, sino porque lo cotidiano deja de reconocernos.

Es uno de los grandes logros de la película: convertir lo ordinario en un espejo deformado.

Un reparto que sostiene el vértigo

Julia Garner, siempre extraordinaria, interpreta a una maestra que intenta sostenerse entre el deber y el miedo. Su mirada carga con algo que ni el guion ni la película se atreven a verbalizar: la culpa de los sobrevivientes, ese territorio emocional tan difícil de filmar.

Josh Brolin aporta una fuerza casi bíblica: un padre que no busca explicaciones, busca explicaciones, busca a su hijo. Y cuando Brolin busca algo, uno siente que el suelo decide apartarse.

Alden Ehrenreich aporta humanidad, duda y un tipo de fragilidad casi detectivesca que convierte cada escena en un alegato sobre la incertidumbre moral.

La película como diagnóstico

Weapons no es perfecta. Y esa imperfección es una de sus virtudes. Una película sin bordes no podría hablar de un país lleno de fracturas. Su final abierto, para algunos incómodo, es coherente con su tesis: las heridas colectivas no cicatrizan con respuestas, sino con la aceptación de que ciertas preguntas no tienen cierre.

Aquí no hay monstruos.

O no los que solemos esperar.

La película apunta a una verdad más profunda: la violencia más devastadora es la que subyace bajo la apariencia de normalidad.

Un retrato de Estados Unidos que duele por honesto

La película parece decir, sin decirlo:

“No tememos a lo desconocido; tememos que lo conocido no nos salve”.

Ese es el verdadero terror americano, y *Weapons* lo filma con una lucidez que incomoda.

No es una película sobre desapariciones.

Es una película sobre lo que desaparece dentro de quienes permanecen.

Conclusión

Zach Cregger firma una película inquietante, inteligente y emocionalmente incisiva.

Un thriller que entretiene porque es tenso, conmueve porque es honesto y perdura porque es lúcido.

Weapons no solo te obliga a mirar el abismo: te hace consciente de que el abismo, a veces, está dentro de casa.

Y mientras mi marido se deleitaba recordando el partidazo de tenis, yo seguía pensando en ese reloj marcando las 2:17.

En la película que Jordi insistió en que viera.

En todo lo que revela, sin necesidad de explicarlo.

Y en que, por una vez, aquello de “sí, pero no” era la mejor descripción posible.



Mapi Romero es guionista, escritora y autora de los thrillers *Infiel* y *Obsesión*. Ha publicado libros infantiles como *Mariola y el mundo* y dos destacados poemarios. Su última obra, *Cartas al tiempo*, es un poemario que invita a descubrir la belleza en lo efímero. Actualmente, trabaja en el sector audiovisual, donde los sueños se transforman en historias.

CONVERSACIONES CON JONE LASPIUR:

CINE Y EUSKERA

Entrevista por Paula Moliner Brau

**Jone Laspiur y el momento del cine vasco:
«El euskera me conecta con la historia de
nuestro país»**

La actriz donostiarra Jone Laspiur (1995) pertenece a una generación que ha devuelto al cine vasco su idioma y su identidad. Ganadora del Goya a Mejor Actriz Revelación por *Ane* (2021), su nombre se asocia ya a una forma de interpretar que combina sensibilidad y compromiso. En los últimos años ha participado en películas como *Akelarre*, *Maixabel* y *La isla de los faisanes*, historias que, de una u otra forma, reflexionan sobre la memoria, la frontera o el territorio.

Hablamos con Jone para reflexionar sobre este momento que muchos llaman el renacimiento del cine vasco, sobre el poder del euskera en pantalla y sobre esa fina línea entre el arte y la responsabilidad.

El momento del cine vasco

El cine vasco, dice Jone, vive “un momento de auge”. “Este año se han presentado seis películas en euskera, y otros tantos proyectos se han rodado en el País Vasco”, explica. “Evidentemente los incentivos fiscales tienen que ver con esto, pero además creo firmemente que se está conformando una tradición de cine que lleva consolidándose durante muchos años gracias al esfuerzo de toda esa gente que no dejó de hacer cine aquí. Quiero decir que siempre se ha ido a Madrid a hacer cine, ha estado muy centralizado durante muchos años, pero hubo gente que se quedó en sus casas y que trabajó por producir sus películas en su lugar de origen y en su lengua. Gracias a ellos, que eran unos pocos, tenemos ahora este terreno mucho más allanado.”

Jone creció viendo películas locales como *27 horas*, *Obaba* o *Aupa Etxebeste*, y series de la televisión vasca como *Goenkale* o *Wazemank*. “Jamás pensé que terminaría siendo parte de ello (...). Yo admiraba esas actrices y actores, era algo que me quedaba lejísimo, y ahora he tenido la suerte de coincidir o trabajar con muchos de ellos, a veces no me creo que yo sea parte de todo esto”, confiesa la joven.

Actuar en euskera: identidad y resistencia

Cuando le pregunto qué significa para ella actuar en euskera, su tono cambia ligeramente: se vuelve más íntimo. “El euskera es mi primera lengua, la que uso en mi día a día. Me he configurado con ella. Me co-

necta con mis antepasados, con la historia de nuestro país y con lo político”, dice. “Fue una lengua prohibida, y el hecho de que haya llegado hasta mí significa que hubo gente antes que hizo grandes esfuerzos y sacrificios. Toda esa carga está ahí, siempre, y me conecta mucho más cuando trabajamos temas locales sobre todo, como ha sido el caso de *Karmele*.”

El euskera, para ella, no es solo un idioma, sino su identidad. Y cuando lo lleva al



«El euskera es mi primera lengua. Me conecta directamente con la historia de nuestro país, con mis antepasados y con lo político»

©Asier Corera

cine, lo hace también como una forma de devolverle espacio público, de normalizarlo más allá de lo institucional. “Hay niñas y niños que creen que el euskera solo se usa en el colegio porque no lo ven en otros aspectos de sus vidas. Que lo vean en el cine o la televisión amplía muchísimo esa visión.”

Yo, que también vengo de una lengua cooficial —el valenciano—, le confieso que entiendo perfectamente esa idea: hablar y crear en tu lengua es una forma de resistencia cultural. Ella asiente, y añade que también le gustaría trabajar en otros idiomas: “Cada lengua te da algo distinto.”

Fronteras visibles e invisibles

En *La isla de los faisanes*, Jone interpreta a una joven artesana de gigantes y cabezudos en un islote situado entre Francia y España. La película aborda las fronteras físicas y simbólicas, y la actriz reconoce que el rodaje le dejó una huella profunda.

“Lo que más me removió fue el sentido de injusticia y frustración”, cuenta. “El ver que somos una pequeña parte haciendo lo que podemos mientras son las autoridades y los gobiernos los que toman las decisiones que afectan a miles de personas, y que las leyes y la burocracia muchas veces van por encima de la humanidad. El ver que el tema de la migración es un problema radical muy establecido y que es parte de toda una estructura y un sistema muy perverso y difícil de cambiar.”

Durante el rodaje, Jone descubrió algo: “Te das cuenta de que todo eso convive con nosotros, pero de forma invisible. Mientras hacemos nuestras vidas, hay gente intentando cruzar la frontera que tenemos al lado



«El cine sirve para ponernos espejos, para mostrarnos realidades que no conocemos o que ni podríamos imaginar»

©Asier Corera

de casa o durmiendo debajo del puente que cruzamos cada día. Lo fuerte es que nos hemos acostumbrado a educar la mirada para no verlos.”

Sus palabras resuenan con una claridad incómoda. Habla sin dramatismos, pero con convicción. Su cine tiene siempre una dimensión ética.

El compromiso y la elección de historias

Las películas de Jone suelen tener un trasfondo político o social. Le pregunto si lo busca conscientemente o si simplemente le atraen esas historias. “Es curioso esto, realmente no soy yo la que elige esos proyectos directamente, son ellos quienes me eligen a mí, supongo que tiene que ver con la imagen que proyecto, así que tal vez indirectamente sí que sea yo quien las elija”, responde entre risas.

De hecho, su siguiente proyecto será algo completamente distinto: una película de terror. “Estoy encantada. Me gusta probar, salir de lo esperado. No quiero quedarme solo en un tipo de cine.”

Para Jone, el cine tiene un poder transformador. “El cine sirve para ponernos espejos, para mostrarnos realidades que no conocemos o que ni podríamos imaginar. Esa es la magia del cine para mí, que nos abre infinitas puertas. Me gustaría contar cualquier cosa que nos haga sentir mucho, que conmueva como humanos, que nos haga entender al otro, a entender más y mejor.”

El oficio de actriz

Sobre su metodología actoral, Jone resume así su manera de aproximarse a los personajes: “He de decir que trabajo mucho desde la intuición y desde las experiencias acumuladas que se van quedando incluso sin que nos demos cuenta. El pensamiento también suele estar muy presente, intento racionalizar, entender al personaje y sus circunstancias, y preguntarme todo el rato por qué hace mi personaje las cosas que hace, desde dónde vienen sus decisiones y qué es lo que le mueve. Y después del trabajo de mesa o de guion lo que me queda es el sentir, y confiar en los personajes.”



«Este oficio te pone espejos una y otra vez, te hace cuestionarte y te enseña a conectar con los demás»

©Asier Corera

Su visión del oficio es casi filosófica. “Ser actriz te pone espejos una y otra vez. Te hace cuestionarte, te enseña a escuchar. Te lleva a vidas a las que de otra forma no accederías. Es una fuente inagotable de aprendizaje.”

Siempre nos quedará una película

Antes de despedirnos, le pregunto cómo imagina el futuro del cine vasco. Piensa un instante y responde con claridad: “Me gustaría ver temas universales tratados en euskera. Que nuestra lengua refleje la comunidad que somos, pero que también pueda hablar de lo que nos atraviesa a todos. Y ojalá nos acostumbremos a ver diferentes dialectos del euskera en pantalla.”

Hay algo profundamente esperanzador en su manera de decirlo. Quizás eso sea lo que define a Jone Laspiur: una artista que no entiende el cine como una huida del mundo, sino como una forma de habitarlo.

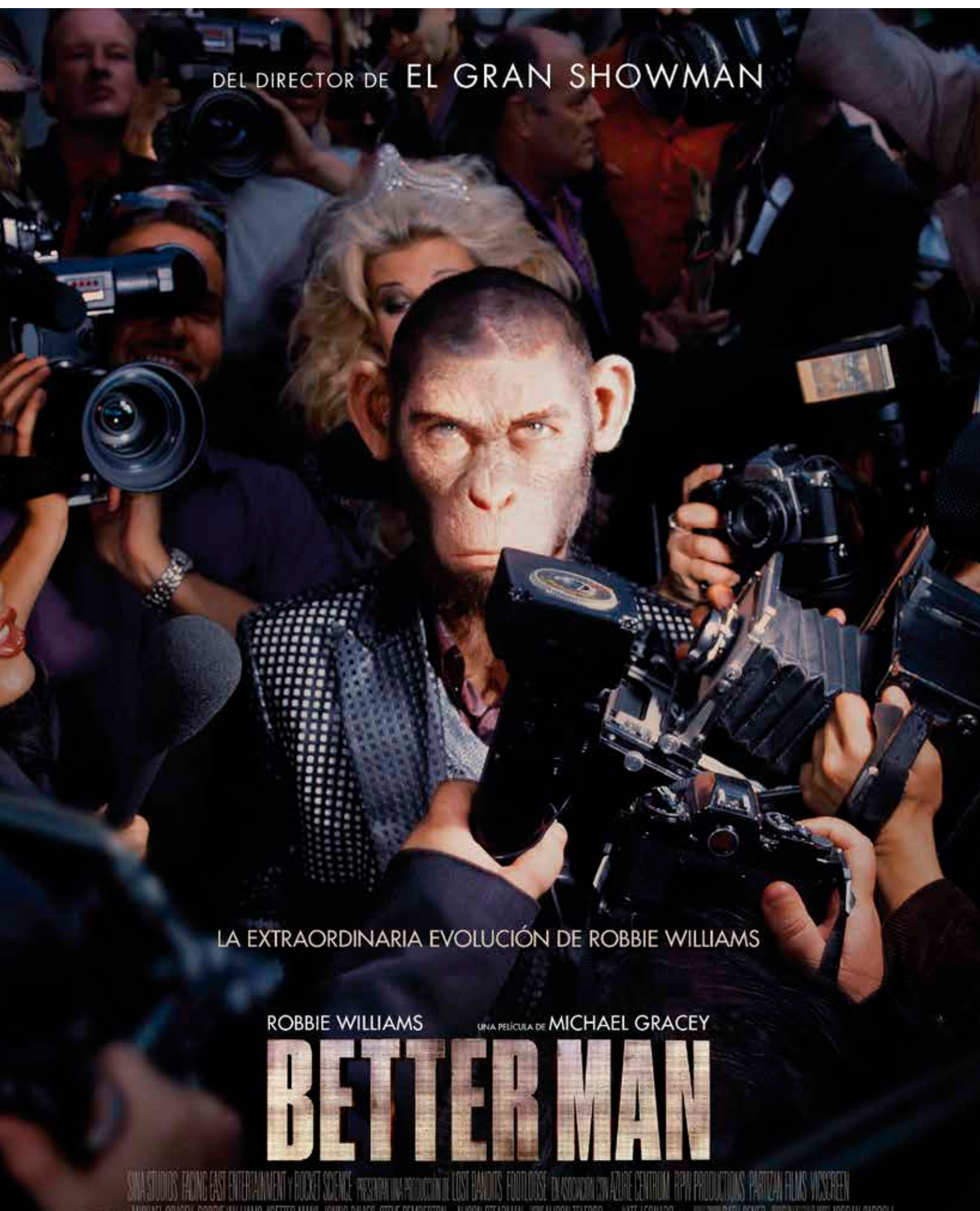
“El cine me hace feliz. Es una forma de mirar, de entender, de estar viva. Y eso ya lo cambia todo.”



©Asier Corera



Paula Moliner Brau es historiadora del arte y periodista cultural. Colabora con medios como Makma y Revista Saó, donde escribe sobre cine y cultura contemporánea. En 2025 formó parte del Campus de Verano de la Academia de Cine, la Universitat de València y Netflix, donde realizó un cortometraje a partir de fotografías dañadas por la dana.



BETTER MAN

Por MARTA DÍEZ SAN MILLÁN

Era una de esas tardes de resaca veraniega, tras una alarma por temporal, tan apacible en el refugio hogareño que sientes que el tiempo se ha detenido para suspenderte de nuevo en la adolescencia y no te planteas cosas tan banales y crispadas como que ver un biopic mainstream protagonizado por un mono de CGI pueda considerarse una pérdida de tiempo imperdonable. Total, la alternativa hubiera sido mirar durante dos horas la esquina izquierda del techo sobre la cocina americana e intentar averiguar afinando la precaria vista de 42 años, si esa nubecilla marrón esponjoso es un nido de cucarachas o una pelusa con grasa.

Después de toda la noche haciendo el amor y practicando el cinismo de nuestra bendita generación de cristal le sugerí a Marcelo, mi partenaire de la vacación constante; mi alter ego masculino porteño quinqu; mi novio de los sábados, que viéramos juntos la biografía de Robbie Williams, porque era la frivolidad perfecta para ingerir en circunstancias postcoitales tras una pérdida masiva de neuronas debida a los excesos de vida surcando nuestro sistema vascular periférico.

Marcelo no era fan, pero como cualquier ser humano que tenga un poco de sentido del humor occidental y que se haya educado sentimentalmente con *Luz de Luna*, *Los Goonies*, Sharon Stone anudándose las muñecas con los tiran-



tes del body deportivo y Queen de fondo musical, tiene por fuerza que simpatizar cuanto menos con la figura de Robbie Williams.

Yo siempre quise un poco al crápula inglés guasón. Incluso me compré el CD de *I've been expecting you* en El Corte Inglés de León después de suspender un examen de matemáticas sobre logaritmos. Tenía también un single muy finito que grabó con Kylie Minogue, que te hacías un menage a trois de cumpleaños en tu mente que no te lo acababas. Aquellos maravillosos años de onanismo y acné. Felicidad por un tubo.

Antes de que hablemos de esto de verdad, te tengo que decir aquí y ahora que se trata de una peli para ver en la cama en ropa interior con helado de cheesecake de pistacho de la marca blanca Día. De otro modo es mucho más difícil de entender.

El primer acto me hizo levantar la ceja hasta la apoplejía. Tanto lugar común spielbergiano de las relaciones paternofiliales y de la ambición del niño que no es que quiera

ser reconocido por el mundo es que quiere ser querido por su padre me daba una mica de arcada. Marcelo en cambio, desde su blanca heterosexualidad masculina estaba gozando de la identificación; comprando fuertemente el cliché, sin ponerle un "pero". Me froté las manos, dispuesta a hacer un humillante festival del punch line con cada secuencia sobada narrando la subida, caída, recaída, resubida y gloria de un machirulo megalómano y politoxicómano intentando justificar sus vicios y decadencia a través de la reivindicación de un corazón roto por él mismo. Buah, buah, male tears...

Pero, maldita sea, tía. No sé qué pasó para que en un momento dado la ceja volviera a su sitio original de complicidad mientras la mandíbula batiente caía suavemente al vidriarse los ojos frente a un cuadro impresionista en movimiento de simios asalvajados odiándose entre ellos y siendo siempre el mismo en una batalla campal del subconsciente más oscuro, humano, poético, patético y barroco que recuerdo haber visto jamás en ficción audiovisual. Flipas fuerte.



De repente tenía trece años y estaba leyendo una entrevista de Take that en la Superpop en 1996 donde Robbie hablaba de cómo en un concierto le habían arrancado accidentalmente un pendiente de aro de un pezón. Tenía el pelo decolorado a lo pollo pillo loco y era la máxima representación de la incontrolable euforia de saberse joven



y creerse invencible. Ese abismo de poseer lo más valioso que nos puede dar la vida: toda ella por delante.

Aquellos botellones en el pueblo en agosto, cuando sonaba *Rock dj* y Robbie era el cacho de carne más carismático sobre la

faz de la tierra y yo escribía sin parar en mi diario sobre cómo sería perder la virginidad mientras sentía la exquisita ansiedad de querer agarrar todos los momentos y hacer de la realidad una verbena infinita sabiendo que no lo era y sin querer admitirlo, pero llevada siempre por el motor de que las cosas se acaban y que esa famosa frase atribuida a Santa Teresa de Jesús de que: "Hay más lágrimas derramadas por las plegarias atendidas que por las no atendidas" es una verdad como un templo de grande.

Todo pasa demasiado deprisa y para cuando quieres darte cuenta has conseguido exactamente lo que querías, pero ya eres otra persona y el vacío es insondable al darte cuenta de que aquel en el que te has convertido no siente nada al alcanzar los anhelos del niño que fundamentalmente se negaba a ser un don nadie. "A la mierda con contar algo; yo lo que quiero es ser famoso. Quiero que me adoren."

Robbie era el mago de la tensión sexual no resuelta a la vez que resolvía sin solución de continuidad todos los deseos clásicos de cualquiera de los púberes de mi generación. En una de las múltiples galas de premios en las que ganó algo gordo, subió a recoger el galardón para sacarse el genital ante la audiencia entregada diciendo algo así como: "Gracias a esto podré comprarme una nueva mansión, otro enésimo coche de lujo y empezar a salir con alguna otra supermodelo." Esa clase de sarcasmo era reconfortante, pero escondía inevitablemente una

amargura tan gigantesca que paradójicamente lo convertía en un artista de verdad. Rizar el rizo de la obviedad y de la aspiración más zafia y frívola acaba haciendo de ti un ensayo de filosofía tan crudo y orgánico que da vértigo.

Yo me hice mayor y más cínica mientras Robbie le ponía banda sonora a mi vida sin siquiera escucharle conscientemente. Letras desapercibidas que rezaban pasajes tan verdaderos y profundos como: "I just wanna feel real love feel the home that I live in. 'Cause I got too much life running through my veins going to waste." Que percibías sin poner mucho la oreja como una pastelada para impresionar a chiquillas y en realidad eran poemas de amor dedicados a su padre.

Y es que todo es demasiado serio para tomarlo en serio. Robbie, ese clown, esa víctima del síndrome de Pagliacci se desata como un juguete roto recompuesto por la técnica kintsugi de reconstruir todos los pedazos con oro para hacer de la ruina rehabilitada otra clase de obra de arte mucho más valiosa. Detrás de todos esos rodeos entorno al glamour, la cocaína cortada por las mismas cuchillas que coquetean con rebanarte las venitas saturadas de ella y los bailes histéricos por la cornisa del reconocimiento de masas, se encuentra la verdad que nos reconcilia a todos, seas un héroe pop con mirada de travieso o un opositor de ciudad de provincias: tú lo que quieres es que papá te de una suave palmadita en la

espalda y mirándote a los ojos, diga: "Lo has hecho bien".

Ciento veinticuatro minutos más tarde, Marcelo y yo volvimos a encontrarnos uno al lado del otro en la cama, saliendo un momento de la vida del cantante pop este imbécil del culo -tanto como cualquiera- para acompañarnos en el clímax, el epílogo, la previsibilidad del concierto final. ¿Acaso se puede acabar de una manera más decimonónica el biopic de un artista musical que cantando *My way*, por el amor de Dios?

No. No se puede.

Lloramos acurrucados como los adolescentes con arrugas que somos. Mecidos por la reconfortante verdad efímera de que no estamos solos y por la absoluta e inmortal de que, hagas lo que hagas, no hay nada más importante que ser fiel a uno mismo. Aunque sea al final; después de cagarla mil veces.

Salvo que seas un serial killer, un caníbal o un pederasta; pero tampoco es cuestión de ponerse anticlimático justo cuando estás a punto de tragarte el tocinito de cielo.

Míratela y llóratelo todo, millennial, si estás leyendo esto ahora mismo, te garantizo que vas a gozar con *Better man*, como si hubieras nacido ayer.

De nada.



Marta Díez San Millán ha estudiado guion de cine y TV en la Escuela de Cine y TV Septima Ars de Madrid. Ha vivido en León, Madrid, Barcelona y Estambul. Ha escrito artículos para MovieCrazy y BunkerHill entre otros. Dirige la página Pensar Desnuda donde habla de situaciones embarazosas y pelis, así, groso modo.



DISFRUTA DEL MEJOR CAFÉ DE LA FORMA
QUE MÁS TE GUSTE

AVENIDA 9 DE OCTUBRE, 92, PUERTO DE SAGUNTO, VALENCIA

www.canelacoffeehouse.es

Urky
Restaurante

CALLE ISLA CÓRCEGA, 54, PUERTO DE SAGUNTO, VALENCIA

www.restauranteurky.com



Rebeca es una de las secretarias de las oficinas de la Compañía Minera Inglesa Minas de Rio Tinto (Huelva) que aparece en la serie *Operación Barrio Inglés*. El personaje está interpretado por la actriz de Guadalajara Clara Navarro, quien forma parte de un elenco encabezado por Rubén Cortada, Aria Bedmar y Peter Vives.

Operación Barrio Inglés, que actualmente puede verse en Amazon Prime y Rtv Play,

es una serie de televisión de espionaje ambientada en la Huelva de los años 40 durante la Segunda Guerra Mundial, que se centra en una compañía minera inglesa de la zona de Riotinto.

¿Cómo describirías a Rebeca?

Rebeca es un personaje muy interesante porque representa a una parte de España que, antes de la guerra, tenía una posición acomodada y ahora tiene que volver a reconstruirse tras la Guerra Civil Española. Es una mujer que viene del centro del país, junto con su familia, en busca de la oportunidad que supuestamente puede darles el trabajo en las Minas de Rio Tinto para recuperar esa vida anterior. Rebeca es una persona reprimida a nivel emocional y en parte también debido a las condiciones en las que tiene que vivir ahora. Es ambiciosa y envidiosa, pero también inteligente. Es una de las trabajadoras de la compañía minera, que entra a trabajar a la vez que Lucía, la protagonista de la serie.

¿Cómo ha sido la preparación de este personaje?

Para prepararlo leí mucho sobre el momento histórico que atravesaba España a nivel genérico, y después sobre el momento que se estaba dando en Huelva. Para mí fue muy enriquecedor. Hay un documental de Televisión Española titulado *España, el siglo XX en color* que me ayudó muchísimo para saber cómo era el pensamiento de una mujer en aquellos años; el guion me permitió atisbar ciertas ambiciones y carencias de Rebeca, pero al no ser un personaje protagonista, necesitaba más información para poder encajar todas aquellas sensaciones de una mujer de aquella época.



Ángel Medina es uno de los agentes enviados desde Valencia para investigar la desaparición de una familia en *La villa del seis*. El personaje está interpretado por el actor José Ruiz. Ángel forma parte del dúo protagonista junto a Elisa Martínez, una agente local con la que establece una relación profesional marcada por el choque de criterios, el misterio que envuelve la Mussara y una creciente tensión emocional.

La villa del seis es un thriller sobrenatural dirigido por Gerard Bertomeu que mezcla investigación policial, drama familiar y leyenda local.

¿Cómo describirías a Ángel Medina?

Ángel es un hombre racional, práctico, acostumbrado a resolver los casos desde la lógica y la evidencia. Tiene un humor rápido, una mirada aguda y un escepticismo que en ocasiones roza la ironía. Llega a la Mussara creyendo que está ante “otro caso más”, pero el entorno, la presión mediática y las grietas emocionales de quienes lo rodean lo obligan a enfrentarse a situaciones que desafían todo lo que conoce. Es un personaje que carga con sus propias sombras: un pasado familiar marcado por la distancia, la responsabilidad y una paternidad que intenta equilibrar con un trabajo exigente. Ángel es metódico, observador, incisivo, y aunque trata de ocultarlo, es profundamente empático. Esa mezcla de dureza y humanidad es lo que lo convierte en uno de los ejes emocionales de la historia.

¿Cómo ha sido la preparación de este personaje?

Mi preparación para Ángel ha sido un ejercicio de equilibrio entre la técnica y la vulnerabilidad. Empecé abordando el personaje desde su profesión: cómo observa, cómo se comporta un agente experimentado, cómo piensa alguien que ha visto casos duros sin perder la humanidad. Analicé cada línea del guion buscando su intención oculta, no solo lo que dice sino lo que evita decir. Construí a Ángel desde la contención: un hombre que mide sus palabras, que no exhibe sus emociones pero las siente intensamente. Trabajé mucho su lenguaje corporal —la forma de caminar por un escenario hostil, su manera de mirar, de evaluar, de ocultar el miedo— porque en un entorno como la Mussara, el silencio y la tensión son tan importantes como la acción.

EN TRE VIS TA

FERNANDO CAYO

©Enrique Cidoncha

Fernando Cayo es actor, director y músico español de sólida formación y amplia trayectoria. Es miembro de la Academia de Cine y miembro fundador de la Academia de las Artes Escénicas de España.

En cine ha participado en producciones nacionales e internacionales como *The Counselor* de Ridley Scott, *El Orfanato* de J.A. Bayona), *Mataharis* de Icíar Bollaín y *La Piel que Habito* de Pedro Almodóvar.

En televisión ha intervenido en series como *Manos a la Obra*, *La Señora*, *Toledo*, *La República*, *Hermanos*, *El Caso*, *Amar es para Siempre* y *La Casa de Papel*, entre muchas otras.

Con más de cuarenta montajes teatrales, ha formado parte de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y ha trabajado con destacados directores como Tomaz Pandur, David Gaitán, Juan Carlos Rubio, Andrés Lima, Miguel del Arco, Juan Carlos Pérez de la Fuente y Ernesto Caballero. Entre sus obras más relevantes destacan *Don Juan Tenorio*, *La Vida es Sueño*, *Don Duardos*, *Tito Andrónico*, *Páncreas*, *Rinoceronte*, *El Príncipe de Maquiavelo*, *Inconsoable*, *Antígona* y *El Peligro de las Buenas Compañías*.

En 2024 ha rodado la serie *La Favorita 1922* y ha estrenado *Coplas a la Muerte de su Padre*, de Jorge Manrique. Actualmente gira por España con *¡¡¡Por todos los dioses!!!* y *Los Lunes al Sol* (dir. Javier Hernández Simón), espectáculo por el que recibió el Premio José Estruch a la Mejor Interpretación.

Este año también ha estrenado las películas *Padres* (dir. José Ángel Bohollo) y *El Instinto* (dir. Juan Albarracín), por las que ha obtenido premios de interpretación en el Festival Rojo Sangre de Buenos Aires, el Festival Sombra de Cine Fantástico Europeo y el Festival de Cine de Alicante.





Mónica Van der Schoot: Como actor que ha participado en numerosos proyectos de diferentes géneros, ¿cuál de ellos dirías que tiene el proceso creativo más difícil?

Fernando Cayo: Para mí los tres espectáculos unipersonales que he hecho, de producción propia. Les llamo unipersonales porque estoy yo actuando, pero en realidad son espectáculos de dos, porque siempre estoy con un músico que es un colaborador muy potente. En los primeros era Jorge Muñoz y en los últimos, Geni Uñón. Tanto *Salvaje*, *La Terapia Definitiva* o *Por todos los dioses* han sido espectáculos que han requerido un proceso creativo muy profundo. He escrito los textos, he diseñado las luces. La puesta en escena la he hecho con un equipo creativo. Son espectáculos de creación total y en ese sentido, más que difícil, la palabra es laborioso. Me llevan mucho tiempo, incluso el último, el de *Por todos los dioses*, entre que estuve elucubrando la idea y luego la fui desarrollando, me llevó años hacerlo, porque voy contrastando con distintos profesionales e intento tener equipos de los que aprender, gente con la que me enriquezca en el proceso.

A nivel audiovisual, quizá *Mi vida es el cine*, el primer cortometraje que codirigí con Bogdan Toma. Nos llevamos muchísimos premios en festivales, pero también fue muy laborioso, ahí estuve encargán-

dome del guion, que fue un poco ponerme en la tesitura de escribir por primera vez un guion. Tuve que conseguir las herramientas para hacerlo y luego la dirección de actores y la producción del corto, eso fue realmente bastante complicado. Esos son los que te podría decir.

MVS: ¿Y cómo productor?

FC: Como productor, te diría los mismos, porque tanto en los espectáculos como en el corto, he trabajado como productor también. Son los que más me han costado.

La Terapia definitiva, Salvaje y Por todos los dioses son espectáculos que han requerido un proceso creativo muy profundo.

MVS: ¿Y cómo espectador?

FC: Están los espectáculos, por ejemplo de James Thierrée, que es nieto de Chaplin. James Thierrée hace unos espectáculos muy poéticos que tienen que ver con el circo, la danza, el canto y son espectáculos de creación con un punto abstracto y poético que valoro muchísimo. Al conocer el mundo de la creatividad, entiendo que son espectáculos muy complejos.



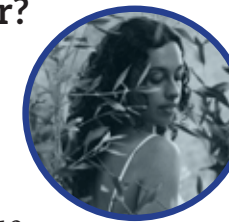
Andrea Casaseca: ¿Cuál es el personaje que nunca te han dado y te gustaría mucho hacer?

Fernando Cayo: Siempre intento afrontar nuevos retos, si no me los dan, me los produzco yo mismo. Afortunadamente, en teatro que llevo haciendo protagonistas desde hace más de 20 años, he tenido ocasión de hacer todo: comedia, musical, personajes más fuertes, más débiles, místicos, personajes tipo comedia de Woody Allen, he tocado el piano...

En el audiovisual es donde, por el sistema de reparto de perfiles que hay, es más difícil salir. Este año he estrenado varias películas y en ellas he tenido papeles completamente distintos. En *Padres* de José Ángel Bohollo, interpreto a un padre que su hija se ha ido a un festival de música y ha desaparecido y me dedico a buscarla con mi ex mujer. Es un papel de un padre preocupado. En *El instinto* de Juan Albarracín, sí que he hecho un papel que puede estar más en el perfil de los personajes fuertes que he estado interpretando últimamente.

Siempre que se puedo, intento afrontar nuevos retos, aunque esto suele ocurrir más en el teatro. En el audiovisual espero que en el futuro me sigan apareciendo personajes diferentes e interesantes, es un poco mi objetivo, siempre que suponga

un reto. Si un personaje es un poco lo mismo de siempre, intento evitarlo.



Paula Moliner: ¿Has tenido algún personaje que te haya resultado difícil dejar atrás cuando terminó el rodaje?

Fernando Cayo: Hay algunos personajes que te marcan mucho sobre todo, cuando hay una intensidad de rodaje fuerte. Por ejemplo, cuando estuve un año trabajando en una serie diaria que fue muy intensa, *Amar es para siempre*, interpreté a Ernesto Ortega, un personaje bastante oscuro y era uno de los protagonistas de ese año. Fueron muchas horas de rodaje trabajando con la sombra de

Siempre intento afrontar nuevos retos, si no me los dan, me los produzco yo mismo.

ese personaje y eso supone que te impregne mucho más.

Cuando trabajas mucho tiempo en unas texturas que tienen que ver con el odio, la discusión, las amenazas, la violencia... lógicamente eso te impacta y necesitamos métodos de higiene mental para sanarlo.



PM: ¿Cómo gestionas ese “desprendimiento”?

FC: Desde hace mucho tiempo he investigado distintas herramientas psicológicas y físicas. He estado muchos años haciendo terapia Gestalt, he trabajado con monjes budistas, distintos tipos de meditación, mindfulness y también en terapias de grupo. Es importante el ejercicio físico y por supuesto, intentar cuando terminas de trabajar, hacer cosas que te diviertan,

Siempre en mis cursos, porque también doy clase, intento hacer hincapié en ello: que es necesario buscar un método de higiene mental, practicar yoga, tai chi, meditación, terapia, salir a correr, en fin, hacer algo que descomprima es importante, pero para cualquier ser humano.

En realidad, los consejos y las reflexiones que saco con respecto a la interpretación son aplicables a la vida, porque creo que estamos un poco todos en lo mismo.

PM: ¿Cuál ha sido el momento en tu carrera que más te ha hecho pensar: “Vale, por esto quería dedicarme a esto”?

FC: Bueno, hay por una parte hitos importantes, como fue hacer el Segismundo de *La vida es sueño* en el Volksbühne de Berlín, que es el Teatro de Bertolt Brecht, y estar en el Piccolo de Milán haciendo también *La vida es sueño*. De repente dices: ¡wow!, esto está muy bien, esto es importante, un teatro lleno, aplaudiendo a rabiar en un espectáculo que están viendo en otro idioma que no es el suyo.

Esos fueron momentos importantes, pero luego hay otros en los que estoy entre-

date como pequeños premios, tomarte ese café que te gusta o dar un paseo por un sitio bonito, quedar a cenar con alguien que te divierte y que te hace reír.

nando en mi casa, practicando, desentrañando un texto, haciendo un estudio de un personaje o sobre una situación determinada, y todo eso me produce



©jc_photografy02

pequeñas satisfacciones que me hacen sentir muy bien.

Hacer algunas escenas grupales en *La Casa de Papel*, que eran muy complejas y que se fueron armando poco a poco. Esas secuencias generadas con muchísima creatividad por un equipo estupendo de profesionales, actores, actrices, directores, directores de fotografía, todos trabajando al mismo tiempo para crear algo potente y vivo. Esas secuencias eran como estar surfando una ola de las de Nazaré, de las de 30 metros, y fueron momentos muy satisfactorios, en los que sentías que estás trabajando con todo el equipo y la cosa estaba funcionando. Son momentos maravillosos.



Jerónimo García: ¿Qué valoras más en un director, su dominio del lenguaje cinematográfico o su habilidad para entenderse con los actores?

Fernando Cayo: Creo que un buen director es una combinación de ambas cosas. Un director si solo sabe del lenguaje cinematográfico, pues sus películas resultarán frías. Si solo sabe de dirigir actores, pues serán películas muy auténticas, pero les faltará un punto plástico visual, que para mí es muy importante también como espectador de cine. Así que tiene que tener una combinación de las dos. Lo que sí que valoro es la cercanía, el entusiasmo y digamos que la profesionalidad a la hora de afrontar un proyecto. Eso lo

valoro mucho, porque muchas veces no es tan habitual el que alguien sea riguroso con su estudio previo trabajando, que quiera ensayar, que quiera trabajar en profundidad. Eso a mí me encanta.



Mapi Romero: Has interpretado personajes con una oscuridad muy reconocible. ¿Alguna vez te ha dado miedo descubrir algo de ti mismo a través de un personaje... algo que preferirías no haber visto?

Fernando Cayo: No, realmente lo que sí que he sentido es alegría por tener una profesión en la que puedes lanzar esa sombra sin hacer daño a nadie. Creo que hay un disfrute. Desde pequeño he disfrutado mucho jugando a los monstruos, al miedo... me ponía música de terror en casa. No sé, siempre hay una fase, sobre todo en la adolescencia, en la que se dibujan muchas cosas que tienen que ver con la sombra o con lo terrorífico. Ahí tenemos las fiestas de Halloween, creo que es algo que forma parte del ser humano.

El tema es encontrar una manera artística de sanar ese tipo de, bueno, no de sanar, sino de relacionarte con esas sombras. Por ejemplo, escribir. Escribir sin rumbo. Ahí aparecen recuerdos, juegos de palabras, dichos... Todo eso desagua mucho y viene bien. Leer y darte cuenta de que la sombra es algo común de todos y de las cosas horribles que somos capaces de hacer. Al leer estamos en contacto con esa parte de la

esencia humana. Es importante saber qué somos, cómo somos y las cosas que somos capaces de hacer. En definitiva, tener contacto con ello y sentirme afortunado de dedicarme a una profesión en la que puedes dar rienda suelta a esa sombra sin hacer daño a nadie.

MP: Cuando estás completamente solo, sin cámaras, sin textos y sin público, ¿qué parte de ti sigue viva del actor, y qué parte necesita descansar de todo ese viaje emocional constante?

FC: Cuando descanso me coloco en un lugar que es el del observador, el observador incluso de mi propio vacío. Es el observador el que está tranquilo, el que descansa, el que es capaz de disfrutar de una puesta de sol o del contacto con mis perros o de una sensación física. Ese contacto con el observador es lo que nos pone más en línea con nuestro ser esencial. Pero es curioso que también esa parte del observador es una parte de la que se alimenta mucho el imaginario del actor.



Marta Díez San Millán: ¿Qué opinas de los actores que han cedido los derechos de su voz e imagen, como Bruce Willis, para que a través de la IA, se puedan realizar obras sin su participación real?

Fernando Cayo: Creo que esto se refiere a una vez que ellos ya no estén aquí, por lo que yo he oído. Porque si tú estás como actor activo y de repente tienes una IA que está poniendo tu voz... no lo sé. Vivimos en un mundo en constante cambio y transformación e imagino que estas cosas dentro de un tiempo formarán parte de nuestro día a día. Pero creo que independientemente de que usemos la IA como herramienta creativa, que me parece que puede ser muy útil, hay que tener también presente que lo que nos distingue de cualquier

Creo que cualquier avance científico tiene que estar regulado por un seguimiento ético muy fuerte.

máquina es nuestra esencia humana y eso tenemos que preservarlo, cuidarlo y valorarlo.

En este momento con el tema de la IA, a mí lo que me preocupa un poco es que siempre ha habido una parte de la humanidad, la que quiere progresar a un ritmo demasiado rápido, que nos ha llevado a la catástrofe. La parte que decidió que utilizar combustibles fósiles para alimentar el motor de un coche era una buena idea sin pensar en la contaminación que creaba, en lo que contaminaba, lo que ensuciaba. Al cabo de unos cuantos años te das cuenta de que las

ciudades están contaminadas y llenas de porquería y nuestra salud en entredicho.

Creo que cualquier avance científico tiene que estar regulado por un seguimiento ético muy fuerte porque si no la cosa se dispara y nos vamos a mundos distópicos y de esos hemos visto en las

películas de ciencia ficción unos cuantos que nos sirvan de aprendizaje.

Tenemos que tener cuidado con cómo utilizamos las herramientas de progreso. Creo que esto no lo hemos tenido en cuenta o cuando pensamos que utilizar el plástico para absolutamente todo era genial y ahora nos quejamos de que el mar está lleno de microplásticos. Hacemos cosas de supuesto avance que en realidad son de autodestrucción y tenemos que aprender a diferenciar qué es progreso y qué es autodestrucción.

Hay ciertas cosas que tienen que ver con la inteligencia artificial que las vinculo con autodestrucción. Pienso que hay que mantener una supervisión ética importante sobre ello. Creo que hay que tener conciencia en la ciencia. La ciencia sin conciencia es autodestrucción.

MDSM: ¿Cómo crees que peligra el oficio actoral debido a las nuevas tecnologías?

FC: Todo lo que sea sustituir a los humanos en labores creativas y artísticas me parece que es una estupidez por una parte y es un atraso. Poner a la inteligencia artificial a sustituirnos en labores creativas: pintar, cantar, hacer películas... me parece un despropósito. Es precisamente la parte artística, la creativa, la que nos hace



profundamente humanos. Si vamos a ceder esa parte a una maquinaria, ¿para qué estamos aquí?

Otra cosa es que tú utilices herramientas, igual que hay herramientas informáticas, de diseño, etc. Eso es estupendo. Si utilizamos la inteligencia artificial como una ayuda, me parece perfecto.

Ahora, si la utilizamos para sustituir, pues mal. Es igual que lo de las fábricas llenas de robots, ¿la gente en qué va a trabajar? ¿Dónde les vamos a colocar? Esto es un sinsentido que nadie ha pensado. Creo que es una cuestión a reflexionar y la solución es poner ciertas barreras y control ético a ciertos elementos de tecnología.



Juanfran López: Llevo tiempo observando que hay muy pocas oportunidades para nuevos rostros, debido a

que las producciones apuestan por lo seguro. ¿Cómo podría valorar la situación que tienen ahora mismo los actores en el panorama nacional?

Fernando Cayo: Creo que como en cualquier problema tenemos que diferenciar entre diferentes aspectos. Yo distinguiría entre los intérpretes proactivos y los que no. Cualquier intérprete proactivo va a estar en una buena situación, sea produciendo proyectos

propios, le generen o no ingresos económicos. Hay que pensar que también estamos en esto por el placer de la realización personal, el placer personal y la autorrealización.

Que hay una repetición de caras es algo que he pensado siempre. Como espectador dices: pero bueno, ¿otra vez esta persona? Entiendo que el mercado funciona así, que hay modas, pero ocurre igual en el mercado americano. Esto tiene que ver con que resulta más sencillo funcionar por etiquetas. Si a una actriz o un actor, le colocas la etiqueta del actor de moda, ¡pum!, es más fácil. ¿A quién voy a contratar? A este, este me suena, está aquí, está en... pero eso es por falta de criterio, por falta de trabajo de búsqueda en muchos casos

Dentro de la producción audiovisual hay cierta tendencia a lo que está de moda.

y eso tiene que ver con los productores, sobre todo que son los que contratan y las cadenas, bueno, con los que toman las decisiones.

Los directores de casting a mí me consta que muchas veces están más interesados en dar nuevas oportunidades, en sacar nuevos talentos, pero luego a nivel de producción y de otro tipo de estamentos dentro de la producción audiovisual hay cierta tendencia a lo que está de moda.

También se funciona mucho por familias creativas. Si un director es amigo de tal actor, pues le verás que siempre está trabajando con él. Eso hasta cierto punto lo entiendo porque uno tiene que trabajar a gusto. A mí me gustaría que hubiera un poco más de búsqueda de talento, más que de modas o de cuestiones estéticas.

Cuando ves una producción inglesa en las que hay una tradición más grande de gusto por el teatro, por el talento, por los grandes intérpretes... aparecen más actrices y actores talentosos no tan basados en si están de moda o no, o si tienen una estética determinada, si son guapas o guapos. Se fijan más las cosas en el talento y si el talento que tienen se ajusta al personaje que van a interpretar. Esto es lo que para mí sería ideal. Pero reconozco que todo ese friso que te he planteado ahora también existe. Existe el mundo moda, el mundo redes

sociales, existe el modo familias creativas, -yo trabajo con mi amigo- y convivimos con ese mundo en el que estas situaciones son complejas.

Pero desde luego a mí me encantaría que hubiera un poco más de variedad. No te voy a dar nombres porque no quiero dejar mal a nadie, pero hay algunos actores que yo francamente estoy un poco saturado de verles constantemente cada año en varias producciones. Dices ¿no hay otra persona? Y la verdad es que sí que las hay. Por ejemplo Alauda, la directora de *Los domingos*, que de repente tienen un reparto en el que no todos, pero muchos son actores y actrices que no son conocidos. Eso me encanta. De repente conviertes tu película en algo mucho más interesante, por lo menos para mí. Yo apuesto por las directoras y directores que aportan nuevas caras.





WOODY ALLEN
DIANE KEATON
MICHAEL MURPHY
MARIEL HEMINGWAY
MERYL STREEP
ANNE BYRNE

MANHATTAN

"MANHATTAN" Música de GEORGE GERSHWIN

Una Producción de JACK ROLLINS-CHARLES H. JOFFE

Escrita por WOODY ALLEN y MARSHALL BRICKMAN

Producida por CHARLES H. JOFFE

Productor Ejecutivo ROBERT GREENHUT

Dirigida por WOODY ALLEN

Director de Fotografía GORDON WILLIS



Copyright © 1979 United Artists Corp. All rights reserved.

MANHATTAN

Por JUANFRAN LÓPEZ

La experiencia introspectiva de revisar una película, después de mucho tiempo, es una forma de acrecentar nuestra pericia como espectador, ávido de nuevas historias y otras formas de consumir cine. Para los cinéfilos, que hemos fraguado nuestra educación cinematográfica viendo películas clásicas, muchas veces sin saber que lo eran, en la nocturnidad de los canales que las programaban de madrugada, visitar estas películas icónicas e imprescindibles nos permite afirmar que su magnetismo permanece inalterable al paso del tiempo, que es siempre un deleite y la mejor forma de aprender del cine.

Y en esa nocturnidad me topé con Humphrey Bogart bebiendo Whisky escocés en *El Halcón Maltés*, o con la excéntrica Gloria Swanson en *El Crepúsculo de los dioses* de Billy Wilder, pero también con un joven Dustin Hoffman protagonizando una ácida historia en *El Graduado*. Todas estas historias y personajes deambulando por la América de los años 40, 50 y 60, nos han mostrado también las contradicciones de una sociedad llena de luces y sombras. Pero si hay un escenario icónico en la historia del cine, es sin duda *Manhattan*, elegido por Woody Allen para mostrar el retrato de una sociedad salpicada por las contradicciones del ser

humano. Este Manhattan es un Macondo llevado de la literatura al cine, por el que transitan personajes que se enfrentan a sus propias paradojas y a sus excentricidades.

Manhattan es una película con una mirada ácida, llena de sarcasmo que gira sobre las relaciones de pareja de la clase intelectual neoyorquina. Es una comedia romántica o melodramática que tiene como antecesora a la emblemática película *Annie Hall*. La ciudad de Nueva York, una vez más, se transforma en uno de los personajes principales, otorgándole la grandeza que le caracteriza a este insólito director. El inicio de la película te deleita con la narrativa y los planos de una ciudad vibrante. Cada plano cuidadosamente calculado, podría pasar como un álbum fotográfico que nos traslada a respirar la atmósfera de la ciudad de Nueva York a finales de la década de los 70.

Es una película en blanco y negro, al más puro estilo de las películas americanas de los años 40 y 50, que desprende magia en cada fotograma imprimiendo un aire nostálgico y sombrío que adereza con diálogos que, en contraposición, están cargados de humor. El retrato de Manhattan con el que empieza la película recuerda al film noir y a películas como *Sunset*

Boulevard (1950), dirigida por Billy Wilder. No es de extrañar que Tarantino se haya inspirado en él para desarrollar, muchos años después, su carrera como cineasta.

Manhattan es Allen y Allen es Manhattan. Su ciudad, la ciudad que vio nacer a este genio, es el escenario ideal para esta idílica pareja de protagonistas. La sobriedad con la que Diane Keaton es capaz de acaramelar al

La estructura narrativa de la película, la forma de componer los planos, los planos fijos en los que los personajes entran y salen y los primeros planos, que muestran su subjetividad, son una forma peculiar de narrar esta historia llena de matices. Los diálogos en esta película perfilan personajes atípicos que exploran a través de ellos, lo personal, lo intelectual y lo cotidiano y muestran a un director que es un gran contador de historias, un narrador con una voz muy personal en el que se mezcla un tono melancólico e irónico. Ha pasado mucho tiempo desde que vi la propuesta de este director de origen judío. Pensé, ¿cómo podría encajar el paso de los años? El resultado es que me cautivó, aún más que aquella primera vez que la vi.

Tanto Diane Keaton como Allen, protagonizan una historia en la que la química entre ellos vuelve a funcionar tras la exitosa *Annie Hall*. En esta ocasión también cuenta con la presencia de otra actriz imprescindible, Meryl Streep, en un papel más secundario, pero tan sugestivo como nos tiene acostumbrados. El argumento de la película es bien sencillo y trata el tema de los fracasos matrimoniales de Isaac Davis (Woody Allen), un humorista que de manera ocasional acude a programas de televisión para deleitar con sus chistes a los telespectadores. Davis se entera de que su ex mujer (Meryl Streep) con la que comparte un hijo, está dispuesta a publicar un libro con su experiencia matrimonial pasada, cosa que a él no le hace mucha gracia, más sabiendo que ella le dejó por una mujer y él

espectador, traspasa fronteras. Su particular forma de interpretar, despierta el interés en una historia tan sencilla y directa en la que el desgarrado personaje de Allen acompaña cada palabra de Keaton como si de un poema frenético se tratase. ¿Cómo es posible que una pareja como ellos, tan dispares, tan alejados, puedan proporcionarnos esa ternura? Eso es *Manhattan*. Una historia que podría describirse como un espejismo de cómo era la sociedad en aquellos lejanos años 70.



Woody Allen y Diane Keaton en *Manhattan*



Meryl Streep y Woody Allen en *Manhattan*

no termina de aceptar eso. Mientras tanto, Davis está saliendo con una chica menor de 17 años, de la que no quiere enamorarse debido a la gran diferencia de edad entre ambos. Por otra parte, el mejor amigo de Davis, Yale Pollack está casado con Emily, pero al mismo tiempo tiene una relación extramatrimonial con Mary Wilkie (Diane Keaton). Es a partir de aquí, donde una especie de triángulo amoroso empieza a enredar una trama que nos mantendrá enganchados hasta el final entre Davis, Pollack y Wilkie.

Las decisiones que toma Davis en esta historia, suelen ser contradictorias, pues él no quiere dejar a su joven pareja para quizás aventurarse a dar el paso de conquistar a Wilkie, pero es tal la atracción que siente, que cuando su mejor amigo se ve obligado

a dar carpetazo al asunto con Wilkie, decide actuar, sabiendo que dañaría los sentimientos de su joven amor. La atmósfera que construye Allen en esta historia, hace preguntarnos hasta donde podemos llegar cuando decidimos tomar una decisión tan drástica y dolorosa y cuáles serán sus consecuencias futuras. Mientras, la ciudad de Nueva York es testigo de las intimidades y contradicciones de estos protagonistas. El talento de Allen, conjuga en esta historia un tono irónico para abordar un drama amoroso y una crítica mordaz de pseudointelectualidad pedante neoyorquina. El metraje en blanco y negro y su fotografía elegante y natural acompañada por la música de George Gershwin, eleva la historia para que su narrativa la convierta en una obra maestra.



Juanfran López es un actor, director y guionista nacido en Granada. *La lágrima de Géminis* o *La isla de Fa* son algunos de los largometrajes que ha dirigido. En 2025 ha estrenado el cortometraje *Party no Party*. Cuenta con experiencia en el ámbito del audiovisual. En lo referente a la interpretación, ha protagonizado distintos papeles en algunas de las películas que ha dirigido. Además, su faceta artística pasa por la creación de guiones y diseño del storyboard.

De la Coca-cola light al whisky sin hielo

por qué el cortometraje tiene que volver a verse como el cine en estado puro

Por MÓNICA VAN DER SCHOOT



El escritor Antonio Muñoz Molina proclamaba en su último libro *El verano de Cervantes*:

“La tarea humilde tenaz, necesaria, desagradecida, insostenible del arte de la novela es contar las cosas como son, muchas veces a través de personajes tan aturridos o zaran-deados por las circunstancias que no llegan a entenderlas, o que las descubren por fin después de un doloroso aprendizaje. No como debieran ser, o como uno quisiera que fuesen, o como parece que fueron en otras épocas, o como en las novelas, sino como se muestran delante de los ojos a quien quiere mirarlas o no tiene más remedio que hacerlo; aunque quisieran que fueran de otro modo pero no consigue o no quiere engañarse, o engañar a otros.”

De igual manera y bajo otra representación artística, está la tarea del director de cine. **Andrea Caraseca** (Madrid 1987), cineasta independiente cuyas obras han tenido decenas de galardones y cientos de selecciones en festivales internacionales lo tiene claro: «cuando tienes una idea poderosa, lo difícil no es contarla, sino decidir qué contar. Es llegar al núcleo emocional que sostiene toda la historia y construir alrededor de él sin permitir nada que lo distraiga. Eso exige muchísima sensibilidad, porque cada plano, cada gesto y cada silencio tiene que estar al servicio de esa esencia. En un cortometraje no puedes permitirte el lujo de divagar; todo tiene que respirar con precisión quirúrgica».

El cortometraje es, ante todo, un ejercicio de condensación audiovisual en unos pocos minutos. La tarea consiste en recortar una idea y alcanzar la claridad suficiente para sostener una historia completa e intensa, en menos de media hora (normalmente). Es el lugar donde todo elemento secundario cobra una importancia que en el largometraje puede pasar desapercibido, pero aquí puede ser el factor decisivo para la trascendencia en la retina del espectador.

En su último cortometraje *Líbranos del mal*, Andrea Casaseca aborda un relato de gran fuerza visual y emocional que la ha servido para destacar en varios festivales de cine por su cuidada atmósfera y precisión técnica del thriller. La obra, rodada en Zamora, acumuló cinco nominaciones en los Premios Fugaz 2025 —incluyendo Dirección de Arte, Vestuario, Sonido e Interpretación femenina— y se alzó finalmente con el galardón a Mejor Maquillaje y Peluquería, reconocimiento que subraya el detallismo y la solidez estética que caracterizan el trabajo de la directora.



En una conversación con Casaseca nos desveló cómo fuerza al espectador para que conecte con su historia: «Quiero que el espectador se vea reflejado en el personaje principal. Creo que es la mejor forma de que conecte con la historia, que sienta que su vulnerabilidad, sus deseos y sus miedos sean los mismos». En *Libranos del mal*, esa búsqueda de identificación se convierte en el motor narrativo: la directora sitúa al público frente a un personaje que avanza entre dudas y heridas abiertas, obligándolo a mirarse en ese espejo emocional donde lo que importa no es la perfección, sino la verdad íntima que todos compartimos entre

nosotros mismos pero no nos atrevemos a exteriorizar.

“**Quiero que el espectador se vea reflejado en el personaje principal**”

ANDREA CASASECA

Componentes

Otro elemento que ayuda a añadir realismo-sobre todo emocional- a la escena es siempre

la música. Acompañar los gestos o palabras de los personajes con música, ayuda a situarse psicológicamente en el núcleo de la trama y acercarse a los sentimientos que el director (o directora en este caso), quiere transmitir.

«En mi caso, nunca parto de la música para escribir o dirigir; no forma parte de mi proceso inicial. Pero sí creo profundamente que la música puede transformar por completo una escena, incluso reescribirla. La música tiene la capacidad de revelar lo que el personaje no quiere decir o de tensar lo que en un primer momento parece tranquilo».

En *Libranos del mal*, este factor cobra un protagonismo especial debido al género. La música aquí refleja la introspección del personaje, subrayando su vulnerabilidad y sus dudas para acentuar sus contradicciones internas. Gracias a los estratégicos cambios de ritmo y silencios, el espectador percibe emociones y tensiones que provocan una cercanía al personaje principal interpretado por Ana Wagener (bajo el nombre de Eloísa) que tanto busca la directora en el cortometraje. De esta manera la música actúa de puente entre la intimidad de Eloísa y la empatía del público, amplificando la sensación de realidad.

«La música siempre está al servicio de la imagen, no al revés. Hay que darle a la música el protagonismo que tiene por sí solo, sobre todo en proyectos audiovisuales. La música tiene que ser la adecuada para hacerte sentir miedo, angustia o risa,



Ibáñez (la líder), Merxe Céspedes (la dinámica), Mariló Mena (la cauta) y Vida Mengual (la anfitriona). Si a todo esto le añadimos los personajes de Antonio Nekuman (el atrevido) y Daniel Bengoechea (el truhán), el cóctel de esta pieza está servido para hacernos pasar un rato realmente divertido.

Para López, para hacer un buen cortometraje, «la idea tiene que ser muy directa, tiene que ir muy al grano. Para que un corto mantenga un recorrido sólido en pantalla, tiene que tener un mensaje potente para impactar en esos dos o tres minutos-o uno si estamos hablando de un microcorto-, ya es a medida que transcurre el tiempo, puedes divagar y dejar que se relaje la historia». Es esa primera sacudida narrativa lo que va a determinar si el espectador se engancha o no, y es también lo que decide si este cortometraje va a ser capaz de trascender dentro del mar de propuestas similares.

Entre prioridades y oportunidades

Ampliar las ayudas y los programas de apoyo destinados al cortometraje es esencial para sostener un ecosistema creativo que, a menudo, trabaja con recursos mínimos



pero con un altísimo talento emergente en el gremio. La falta de financiación no solo condiciona la calidad técnica de una obra, sino que también la posibilidad de dar a conocer tesoros llenos de riesgo narrativo que se descubre a partir de la experimentación.

«La financiación lo condiciona absolutamente todo. No solo porque determina cuántos días de rodaje puedes permitirte, sino porque también marca el tiempo que tienes para pensar, preparar, ensayar y construir. A más financiación, más margen para hacer las cosas con calma y con precisión. Y eso, en cine, se traduce directamente en calidad. La creatividad siempre encuentra formas de sobrevivir, pero disponer de recursos te permite dar a cada escena el tiempo que realmente necesita. En un formato tan condensado como el cortometraje, y encima en un thriller donde cada detalle cuenta al máximo», afirmaba Caraseca durante nuestra charla.

Por otra parte, Juanfran nos decía que: «las políticas y ayudas a los cortometrajes siempre son más favorables a aceptar proyectos que cuentan con las caras más reconocidas y, sobre todo, las que abordan temas sociales. Debería poner el foco más en el talento que puedes llegar a mostrar y apostar por tramas más atrevidas. No solo en estos casos. Siempre van a tener prioridad por parte de ayudas o empresas privadas los proyectos que sean de condición social».

Las ayudas públicas a cortometrajes en España son un reflejo de la tendencia cinematográfica actual que señalaba Juanfran unas líneas antes: ‘valor cinematográfico, cultural o social’ es una categoría oficial que utiliza el ICAA (y otras instituciones de cine) para clasificar los proyectos que presentan a las convocatorias de ayudas. No significa literalmente “valor” como unidad de medida económica o moralista, sino que se refiere a cortometrajes que aportan algún interés reconocido en tres ámbitos: cinematográfico (calidad técnica, narrativa o artística), cultural (patrimonio, identidad, historia de España) o social (temas de relevancia social, educativa o de concienciación para problemas de minorías). En la convocatoria de 2023 del ICAA para ‘cortometrajes sobre proyecto’, 42 de los 61 proyectos beneficiarios pertenecían a esta categoría, concentrando alrededor del 68 % del presupuesto total.

Estos datos evidencian que se deja en un segundo plano las historias más arriesgadas a las que se refería Juanfran e innovadoras y arriesgadas. Abrir caminos para la creatividad

“
JUANFRAN LÓPEZ
La idea para hacer un buen cortometraje tiene que ser muy directa

emergente no solo permitiría explorar nuevas voces y temáticas, sino que también es clave para dar visibilidad al cortometraje como formato, mostrando su riqueza y diversidad más allá de los contenidos socialmente reconocidos. Hay espacio para todos en el mundo de la imaginación.

Ciclo de vida

La visión sobre el protagonismo de los cortometrajes en el mundo audiovisual no podría ser más dispar entre nuestros entrevistados. Esto refleja la tensión entre oportunidad y limitación que atraviesa el formato. Mientras que Juanfran apunta que la vida mediática de un cortometraje es: «como la Coca-Cola light del cine. La vida de un corto se estructura en producción, postproducción y promoción en festivales. Los cortos tienen poco acceso a las plataformas de streaming, Netflix tiene un apartado para los cortos, pero son pocas las que se han aventurado a añadirlas. Están a cuentagotas. El largometraje siempre tiene más acogida en los festivales y taquillas. Lo que sí es cierto que gracias a la posibilidad que hay hoy en día con la posibilidad de grabarlo de manera digital, favorece el acceso a más gente, ya no sólo para reproducirlos, sino también para producirlos. Esto está siendo un gran empuje y escaparate para el gremio».

Por su parte Andrea consideraba que «el cortometraje está ganando protagonismo, y no solo por su accesibilidad. Hay una revalorización real del formato: festivales que lo impulsan, plataformas que lo muestran, escuelas y públicos que lo entienden como una obra completa. La mirada ha cambiado. El corto es un espacio de autoría donde pueden ocurrir cosas que en un largo tiempo serían impensables. Y eso lo hace especialmente atractivo».



Aunque los cortos siguen luchando por alcanzar una repercusión comparable a la de los largometrajes o series, es fundamental que las entidades públicas les den el apoyo necesario para alcanzar esta visibilidad. Abrir el camino donde su creatividad pueda llegar a las pantallas. El objetivo es permitir que estas ‘pequeñas’ historias se encuentren con el espectador para el que han sido creadas y minuciosamente articuladas. Es justo ahí donde sucede la magia del cine, donde el cortometraje revela su naturaleza: enganchar al auditorio de manera inmediata para que no aparte su vista de la pantalla. Esa conexión —sutil, intensa, casi instantánea— es el territorio natural del corto, y solo ampliando su acceso podremos permitir que más miradas se crucen con él.

En un contexto donde parece que el mundo audiovisual queda reducido al objetivo de ser trending topic, tenemos que impulsar el cortometraje considerándolo como un espacio donde el director vuelca su profesionalidad para contar una historia con la precisión de un cirujano. Una dimensión donde cada plano importa, donde no hay tiempo para los edulcorantes y donde la emoción se esculpe para todos los públicos. Porque apostar por el cortometraje significa impulsar la creatividad para convertir menos de cuarenta minutos en una experiencia extraordinaria.





Mónica Van Der Schoot es periodista y community management. Grado en Periodismo Universidad Ceu San Pablo 2018-2022 Máster de Periodismo El Mundo 2022-2023. Ha trabajado como redactora en suplemento cultural El Mundo y en la revista cultural White Paber By.

guia
BLSTRÖ

GUÍA DE HOSTELERÍA

SAGUNTO | PUERTO DE SAGUNTO | CANET D'EN BERENGER | ALMENARA PLAYA www.guiabistro.es



¡PRODUCTOS GOURMET VALENCIA!

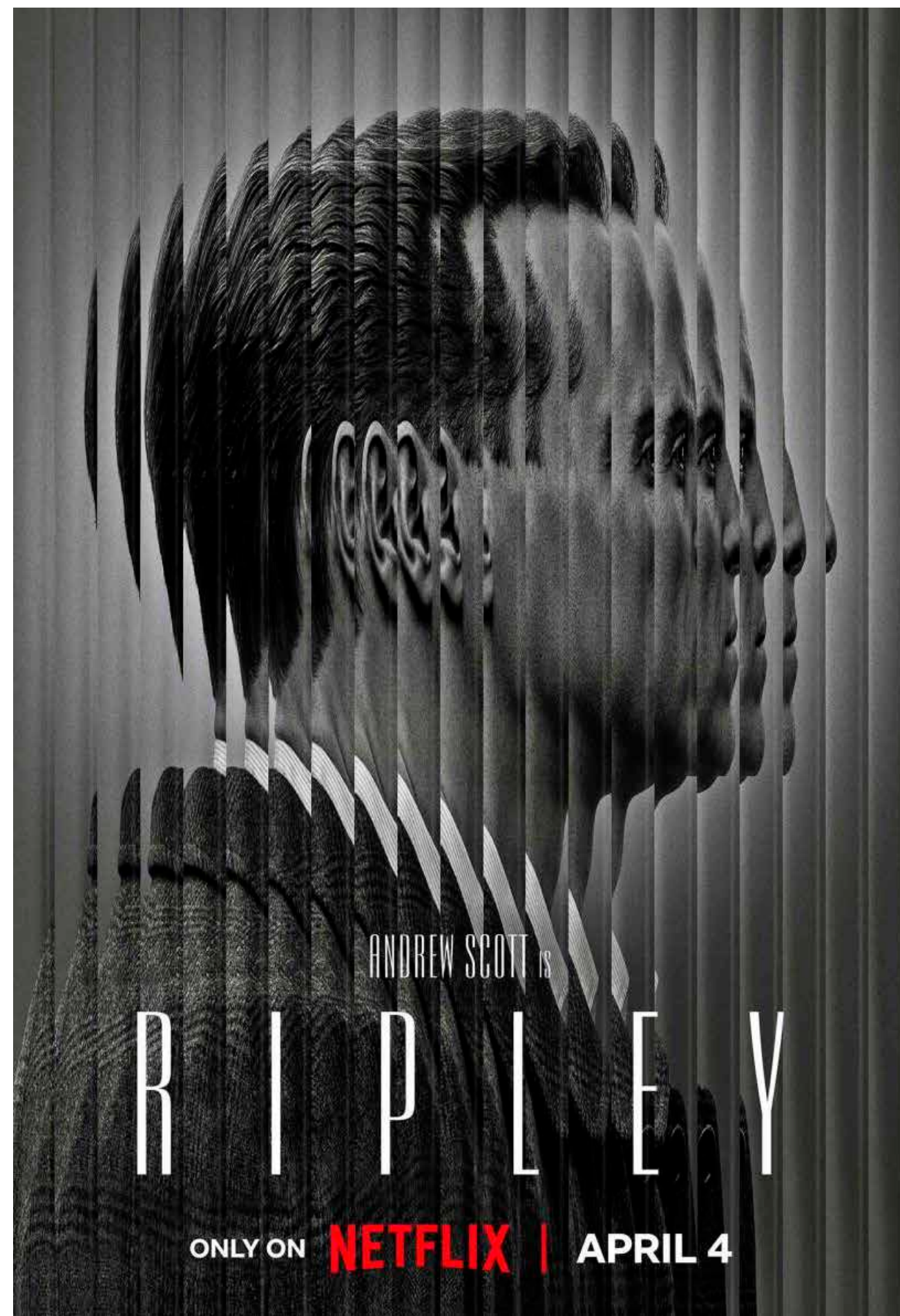
AVENIDA 9 DE OCTUBRE, 17, PUERTO DE SAGUNTO, VALENCIA www.elbravero.com

DESKARO

bistro

EL LUGAR DONDE QUIERES VOLVER
HAZ TU RESERVA Y VEN A PROBAR NUESTRA COCINA

C. CÁNOVAS CASTILLO, 53, PUERTO DE SAGUNTO, VALENCIA www.deskarobistro.com



RIPLEY

Por ANDREA CASASECA

La miniserie *Ripley*, creada y dirigida por Steven Zaillian para Netflix, se ha consolidado como una de las producciones visualmente más sofisticadas de los últimos años. En esta adaptación de la novela *El talentoso Sr. Ripley* de Patricia Highsmith, la historia del estafador Tom Ripley encuentra una reinterpretación profundamente estilizada, donde cada decisión formal —desde la puesta en escena hasta el montaje— crea un universo opresivo, elegante y moralmente ambiguo.

La dirección de Zaillian se caracteriza por un control riguroso del tempo y por una mirada que evita la identificación emocional directa con el protagonista. Tom Ripley no es presentado como un héroe ni como una víctima, sino como un objeto de observación. La cámara lo sigue con distancia, sin sobreexplicaciones ni artificios dramáticos, dejando que las acciones hablen más que las palabras.

Esa frialdad calculada construye un tono que recuerda al cine negro clásico, pero reinterpretado con un minimalismo contemporáneo. La puesta en escena ofrece espacios que parecen diseñados para encapsular el estado mental del personaje: habitaciones amplias, largos pasillos, escaleras que generan un ritmo visual casi hipnótico y puertas entreabiertas que siempre sugieren que alguien está observando. Nada es casual; cada encuadre pa-

rece cuidadosamente pensado para reforzar la idea de un hombre atrapado en su propia mentira, avanzando en un mundo que nunca termina de pertenecerle.

Uno de los elementos más llamativos de *Ripley* es su fotografía en blanco y negro, obra del director de fotografía Robert Elswit. La elección no funciona como un simple gesto estilístico, sino como un dispositivo narrativo. La serie utiliza un blanco y negro de altísimo contraste: sombras profundas que envuelven los cuerpos y luces duras que ayudan a perfilar las siluetas así como otorgan volumen y textura a cada superficie. Ese tratamiento visual transforma las localizaciones italianas, tradicionalmente representadas como espacios cálidos y luminosos, en paisajes fríos, enigmáticos y casi hostiles, algo de lo que esa puesta en escena nos recuerda a la película de *El tercer hombre*, con ese

aire expresionista, oblicuo y profundamente inquietante que envuelve cada rincón.

La luz se convierte en un arma de precisión: fragmenta. El uso de fuentes puntuales —desde lámparas como apoyo práctico hasta reflejos de ventanas— genera composiciones cargadas de tensión, donde la arquitectura pesa tanto como los personajes. La geometría del encuadre, con líneas rectas que enmarcan, refuerza la sensación de vigilancia constante que atraviesa la serie.

El montaje, a cargo de David Rogers, aporta la última capa de densidad al universo narrativo. Frente a la velocidad habitual de muchos thrillers actuales, *Ripley* apuesta por un ritmo pausado, casi hipnótico. Los planos se extienden más de lo esperado y la serie se permite habitar los silencios, las dudas y los tiempos muertos. Esa elección crea un suspense sostenido que no depende de golpes de efecto, sino de la acumulación de tensión. Las acciones se muestran con un detallismo obsesivo, a veces casi clínico, que

transmite la ansiedad del protagonista sin necesidad de subrayarla. El corte no busca sorprender, sino acompañar la lógica interna del relato: la del engaño, la repetición y la planificación minuciosa. Hay una especial atención al sonido como parte del montaje, donde cada pisada parece amplificar el aislamiento del personaje y su sensación permanente de estar al borde del descubrimiento.

Las localizaciones y la elección de rodar en entornos reales contribuyen de manera decisiva al efecto final de la serie. *Ripley* fue filmada en Italia, principalmente en ciudades como Roma, Nápoles, Capri y Atrani, así como en partes de la costa amalfitana y en algunos rincones menos turísticos que ayudan a crear la atmósfera fría e inquietante del relato. Aunque estos lugares suelen asociarse con paisajes luminosos y llenos de vida, la estética en blanco y negro transforma sus fachadas erosionadas y sus plazas silenciosas en escenarios cargados de peligro latente.



Andrew Scott como Tom Ripley en la serie de NETFLIX *Ripley*

La arquitectura italiana, tan rica en texturas, se convierte en un elemento dramático: asfalto húmedo, escaleras empinadas, callejones... Todo ello crea un mapa visual que enfatiza la dualidad entre belleza y amenaza que recorre la serie.

La dirección aprovecha estas localizaciones como parte activa de la narrativa. Los espacios nunca están ahí solo para contextualizar; son cómplices de la trama. Las calles empedradas de pueblos costeros funcionan como laberintos donde la identidad puede perderse y reinventarse. Las grandes ciudades ofrecen rincones oscuros donde un impostor puede pasar inadvertido. Incluso los interiores —habitaciones de hotel— están diseñados para reflejar el aislamiento emocional y moral del protagonista. La combinación entre localización real y fotografía expresiva convierte la serie en un tratado visual sobre la falsificación y el deseo de pertenecer a un mundo al que Ripley nunca tendrá acceso real.

En conjunto, *Ripley* se construye como una obra en la que forma y contenido son inseparables.

La historia de un impostor moralmente ambiguo encuentra su reflejo en una puesta en escena meticulosa, una fotografía que rehúye la calidez para abrazar el misterio y un montaje que respira al ritmo de la mentira. Cada decisión formal contribuye a crear un universo denso, inquietante y profundamente estilizado. La serie no busca solo narrar los crímenes de Tom Ripley, sino sumergir al espectador en su mente: una mente que opera en sombras, que manipula la luz, que convierte cada espacio en un disfraz.

Ripley no ofrece respuestas fáciles, pero sí una experiencia estética sobresaliente donde dirección, fotografía, montaje y localización se fusionan para construir un relato visualmente inolvidable.

Es una obra que demuestra cómo las elecciones formales pueden convertirse en la verdadera columna vertebral de una historia, transformando un thriller psicológico en una pieza de arte cinematográfico contemporáneo.

Patricia Highsmith estaría muy orgullosa.



Andrea Casaseca es directora de cine y publicidad. Su último cortometraje, *Líbranos de mal*, está Ana Wagener y Jesús Noguero y ha obtenido más de 20 premios. Su cortometraje *Sinceridad* fue candidato a los Goya en 2015. *One shot*, *Era yo*, *Sábado* o *Diez Grados* son algunos de los trabajos que completan su trayectoria. Es además docente en realización audiovisual en la Escuela Superior de Audiovisuales The Core Entertainment Science School.



THE OUTRUN

(En islas extremas)
Naturalezas erosionadas

Por JERÓNIMO GARCÍA

Los libros de memorias escritos por mujeres, en especial aquellos dedicados a narrar periodos conflictivos de sus vidas, han constituido desde hace algunos años una de las apuestas más seguras para el mundo editorial. Era cuestión de tiempo que dicha tendencia fuese explorada también por el cine. Y sin duda uno de los mejores ejemplos lo vimos el año pasado en el film de Nora Fingscheidt *En islas extremas* (*The Outrun*, 2024), basado en la obra homónima de Amy Liptrot, ganadora del Premio Wainwright en 2016 y del PEN/Ackerley en 2017. Es de agradecer que Fingscheidt, quien después de sorprender con la magistral y perturbadora *System Crasher* (*Systemspringer*, 2019) parecía haber sucumbido a las exigencias del encargo hollywoodiense en la complaciente *Imperdonable* (*The Unforgivable*, 2021), recuperase la forma y la potencia de su primer largo de ficción en esta lograda adaptación de las memorias de Liptrot.

Las Orcadas, archipiélago de setenta islas al norte de Escocia, azotadas por la violencia del mar y del viento, han subsistido durante siglos de la ganadería y son especialmente ricas en fauna y vegetación marina. Aunque Liptrot dedica más páginas del libro a la descripción de las islas y a sus características que al drama de su narradora, nada de esto resulta gratuito. Todo lo relativo a las Orcadas es utilizado de las primeras líneas a las últimas como reflejo elemental y espejo telúrico del proceso de rehabilitación que atravesó la au-

tora a su regreso al archipiélago donde había pasado su infancia y adolescencia, tras una década en Londres durante la cual desarrolló una adicción al alcohol que la destruyó física y emocionalmente, le hizo perder a su pareja, quedarse sin empleo y arruinar toda esperanza en el futuro. La decisión de iniciar el cambio la tomaría aún en Inglaterra, solicitando el ingreso en un centro de desintoxicación. Pero sería en las Orcadas donde afrontaría realmente el reto de una vida sobria. Algo que de partida, según su percepción de adicta,

eliminaba para ella toda posibilidad de ser feliz. Así, la resistencia de unos pedazos de tierra que asoman del mar para someterse al desgaste y al castigo de los elementos expresan la erosión, la lucha constante y difícil restauración personal que afrontó Liptrot. Y los extraordinarios fenómenos meteorológicos, la precaria supervivencia de las especies en peligro de extinción o las leyendas locales sobre muchachas raptadas y cautivas en islas fantasma que se dejan ver solo entre la niebla se transforman en elementos con los que la narradora empieza a interpretarse a sí misma, y dotan de una constelación de imágenes simbólicas al viaje íntimo consistente tanto en superar el alcoholismo como en reconstruir una identidad devastada, cuyas posibilidades de subsistencia son tan inciertas como las del propio *modus vivendi* de las comunidades isleñas, siempre más despobladas y con menos posibilidades laborales que ofrecer a sus nuevos habitantes.

El film que Fingscheidt coguionizó con la propia Liptrot se abre con la protagonis-

ta, Rona, de niña, paseando por una playa recubierta de algas. Imágenes de una foca bajo la superficie del mar se alternan con otras de Rona, años más tarde, moviéndose a cámara lenta en una pista de baile, y de Rona, en el lugar de la foca, moviéndose en el agua con su novio, al tiempo que, en off, ella misma nos refiere la leyenda local según la cual los ahogados se transformaban en focas, llamadas selkies, capaces de desprenderse de sus pieles y recuperar su apariencia humana para salir de noche a la superficie y bailar desnudas bajo la luna. Dichas focas regresaban al mar al amanecer, siempre que no fuesen vistas por otra persona. Si esto sucedía, quedaban atrapadas en su forma terrestre, condenadas a sentirse desgraciadas por no poder regresar al medio al que pertenecían. A continuación, tras la aparición del título, pasamos a una escena de tono muy diferente en la que Rona entra borracha en un pub londinense, exige una copa, se pone violenta y termina siendo sacada y tirada brutalmente a la acera para ser recogida por un conductor de dudosas

intenciones. Como las selkies, Rona cambió su hábitat natural por otro menos ligado al agua, y como ellas, se vio atrapada y sintió la necesidad de regresar. En Mainland, isla principal del archipiélago, Rona encontrará trabajo en la Sociedad Real para la Protección de las Aves tratando de hallar algún ejemplar del rey de codornices, pájaro antaño abundante en las Orcadas amenazado a causa de la mecanización de la agricultura. Una especie que ha habitado las islas durante miles de años se ha llevado al borde de la desaparición en cuestión de décadas debido a los abusos del ser humano. A través de esta búsqueda externa del rey de codornices, que apoya la búsqueda interna de un yo naufragante, *En islas extremas* hace de la autodestrucción colectiva metáfora de la autodestrucción individual y viceversa.

Más allá de incluir episodios que añaden tensión al relato y suman dificultades a la lucha de Rona, como el de la recaída y la discusión con la madre, la película adapta de manera ejemplar su material de partida

a las necesidades dramáticas de la obra fílmica, desarrolla pasajes que en las memorias de Liptrot se expresan de forma más resumida y da entidad a personajes apenas esbozados en las páginas, como el exnovio que se ve forzado a abandonar a la protagonista propiciando su definitiva bajada a los infiernos o los padres divorciados; ella, fanática religiosa, él, aquejado de un trastorno bipolar que lo hace impredecible. Así, en el film se realzan las partes que conforman la historia principal y que el libro prefería sumergir a un segundo plano para otorgar preponderancia al correlato objetivo constituido por las islas y su idiosincrasia. Pero al mismo tiempo, el guion acierta al respetar su estructura y su narración no lineal. En el viaje de restauración de Rona, su día a día en las Orcadas y su traumático pasado reciente en Londres son indivisibles, una unidad de reiterado ir y venir indispensable para que su narración adquiriera sentido pleno.



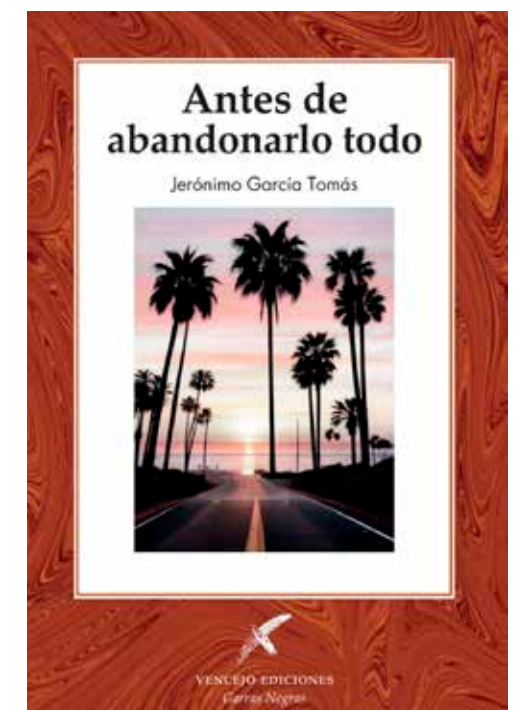
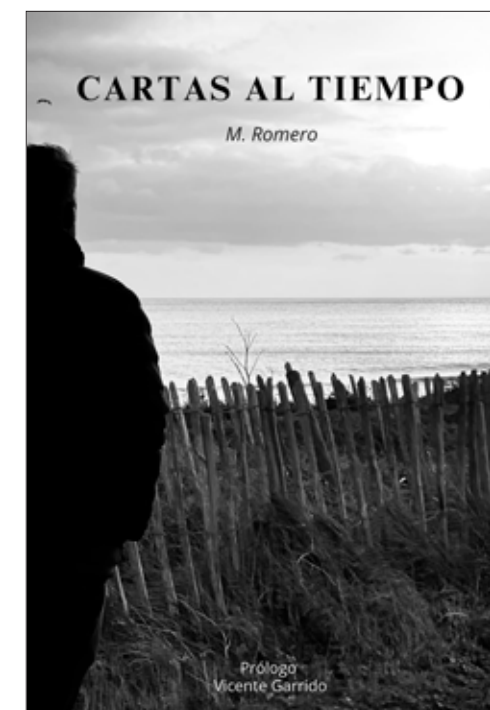
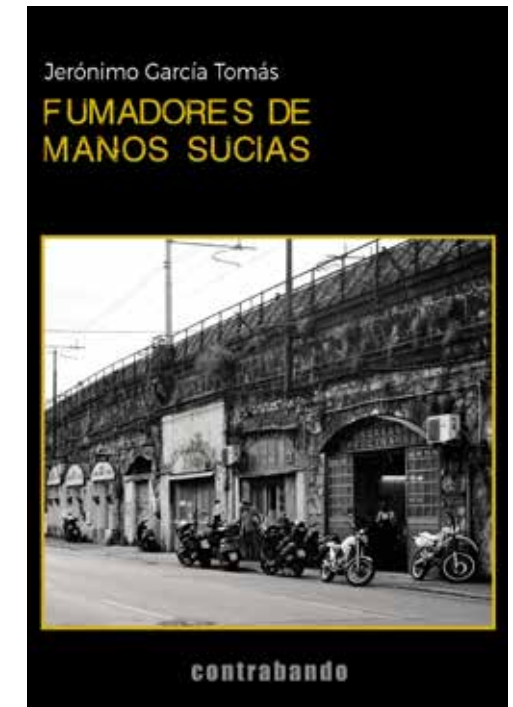
Nora Fingscheidt recurre, como ya hiciera en *System Crasher*, a un modo de filmación en el que abunda la cámara en mano y la planificación aparentemente improvisada. Este estilo pseudodocumental, subrayado por el uso ocasional de material de archivo, no excluye la elaboración de imágenes con carga poética que añaden otra capa a la narración, y es en ese delicado equilibrio entre crudeza y lirismo donde la directora consigue su mayor logro. La calculada impresión de caos y de aleatoria acumulación de acciones que da el ir y venir entre los distintos planos temporales, y que algunos críticos han señalado erróneamente como un defecto, se revelan fundamentales para acceder al corazón del drama y que este desarrolle todo su potencial. Asimismo, Rona-Amy encuentra en el excelente trabajo interpretativo de Saoirse Ronan su encarnación perfecta. La actriz da una lección de control emotivo que, unido al texto y al pulso de la realizadora, convierten *En islas extremas* en un modelo de cómo conmover sin histrionismos, y hacen pensar en uno de esos triángulos escritor-director-interprete en estado de gracia (imposible no recordar, sí, aquí también, al trío formado por Schrader-Scorsese-de Niro en 1975) que se dan en pocas ocasiones y consiguen llevar una obra más allá incluso de sus propias posibilidades.

La fuerza y la desbordante belleza del film se sustentan en un amalgama de realismo y potencia simbólica manejado con honestidad, lejos de los excesos melodramáticos y las estrategias de manipulación a las que nos tiene acostumbrados el cine mainstream. Aparte de volver a disfrutar de esta joya en la plataforma de Movistar+, nos queda aguardar el estreno de otro film que llegará a nuestros cines el próximo 9 de enero y que anuncia muchas similitudes con el de Nora Fingscheidt. Se trata de *La cronología del agua* (*The Chronology of Water*, 2025), adaptación de las memorias de la novelista Lidia Yuknavitch y debut como directora de la actriz Kristen Stewart. Tanto el material de partida, que incluye el paso de Yuknavitch por periodos de adicción y su recuperación subsiguiente, como el recurso de la narración no lineal y el uso del agua y la natación como alegoría de lucha vital y resiliencia, emparentan de manera obvia *La cronología del agua* con *En islas extremas*. Si bien el libro de Yuknavitch resulta menos convincente que el de Liptrot como relato de rehabilitación, posee muchos aspectos interesantes, y es de suponer que habrá servido a Stewart como base para realizar una película notable. Esperamos pues el día 9 con las expectativas altas y nuestra confianza puesta en la protagonista de *Sangre en los labios*.



Jerónimo García Tomás es escritor y profesor de talleres literarios. Con su segunda novela, *La rabia del peón*, obtuvo el I Premio Nacional de Novela Ateneo Mercantil de Valencia. También ha publicado *Trama de grises*, *Cautivos*, *Lidia*, y *Fumadores de manos sucias*. Junto a Eva Molina Noguera, escribió *Las alas rotas de la libélula*, premio Bellvei Negre 2021. Su último libro es *Antes de abandonarlo todo* (Vencejo Ediciones). Una novela negra con sabor a clásico.

L I T E R A T U R A S I N H O R I Z O N T E



M A G A Z I N E
SINHORIZONTE