

M A G A Z I N E SINHORIZONTE



Recomendaciones

Empatía
Palm Spirngs
Hamnet
La chica zurda
Eye Wide Shut
The White Lotus

Entrevistas

Hablamos con
Cayetana Cabezas,
Iñaki Font,
María Mercado

Personajes

Somaya Tauofiki en *Dime tu nombre*
y Jordi Ballester en *Ciudad de sombras*

Va de cortos

Els llençols blancs de Alicia Arnau
Pálpito de Moisés Romera y Marisa Crespo

VicSFF

Vienna Spanish Film Festival

EN PORTADA
IÑAKI FONT

MARTA DíEZ SAN MILLÁN | MAPI ROMERO
PAULA MOLINER | ALBERTO FERNÁNDEZ-ARGÜELLES | JUANFRAN LÓPEZ
PILAR GRC | MÓNICA VAN DER SCHOOT | JERÓNIMO GARCÍA

NÚMERO 3 VERANO - OTOÑO 2026



SIN HORIZONTE

Entrevistas

Cortometrajes

Recomendaciones

Personajes

Fotorreportaje

EN CIERNES. El tercer número de *Magazine SinHorizonte* consolida la estructura de su publicación anterior. Seguimos apostando por las recomendaciones, por parte de nuestros colaborador@s, de una serie o película. Continuamos con una sección dedicada a los cortometrajes y conociendo a personajes. Además se incorpora un fotorreportaje y añadimos una entrevista a las dos fijas.

Desde *Magazine SinHorizonte* deseamos que disfrutéis de la lectura de esta nueva edición.

Vicente Murria
Dirección Magazine SinHorizonte



www.sinhorizontecomunicacion.es

SIN HORIZONTE

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



Paula Moliner

Periodista cultural
Historiadora Arte



Mónica Van Der Schoot

Periodista
Community Management



Jerónimo García

Escritor
Profesor Talleres Literarios



Marta Díez San Millán

Guionista
Articulista



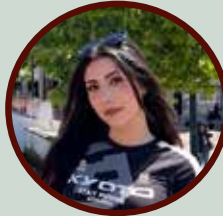
Juanfran López

Director de cine
Guionista



Mapi Romero

Escritora
Guionista



Pilar grc

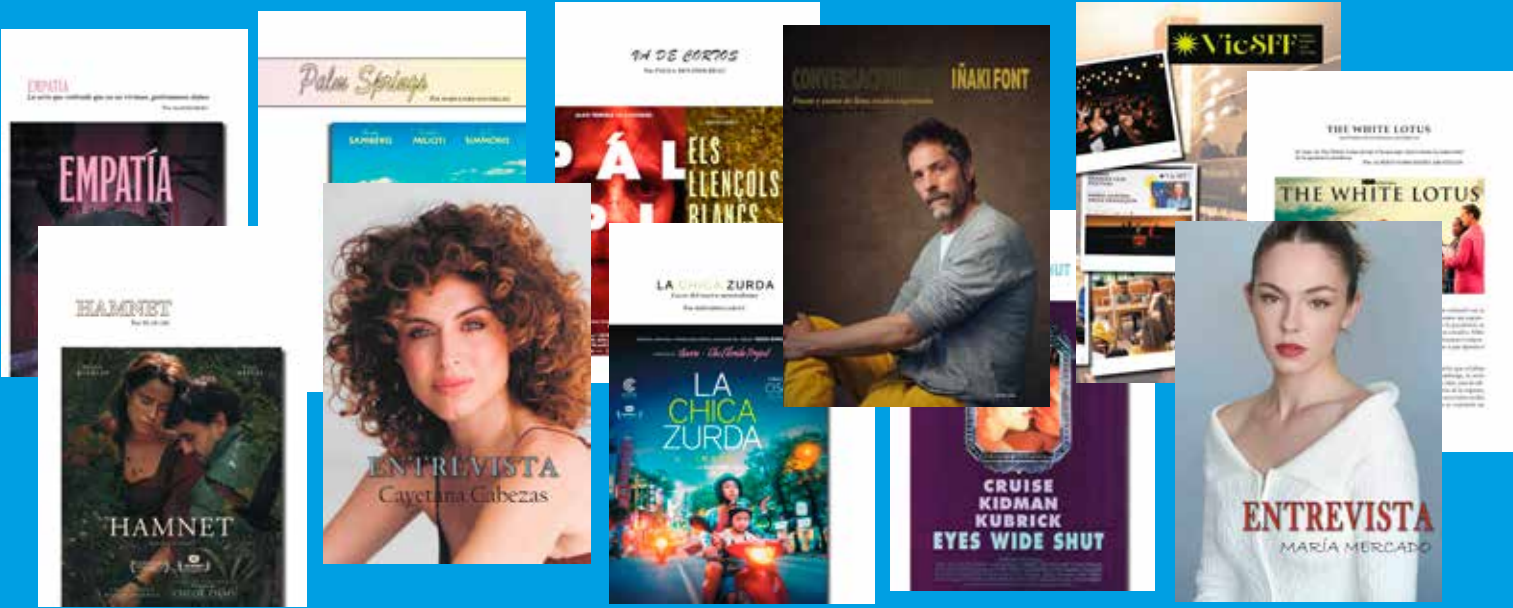
Divulgadora de cine
Social media y comunicación



Alberto Fernández-Argüelles

Director de cine
Guionista

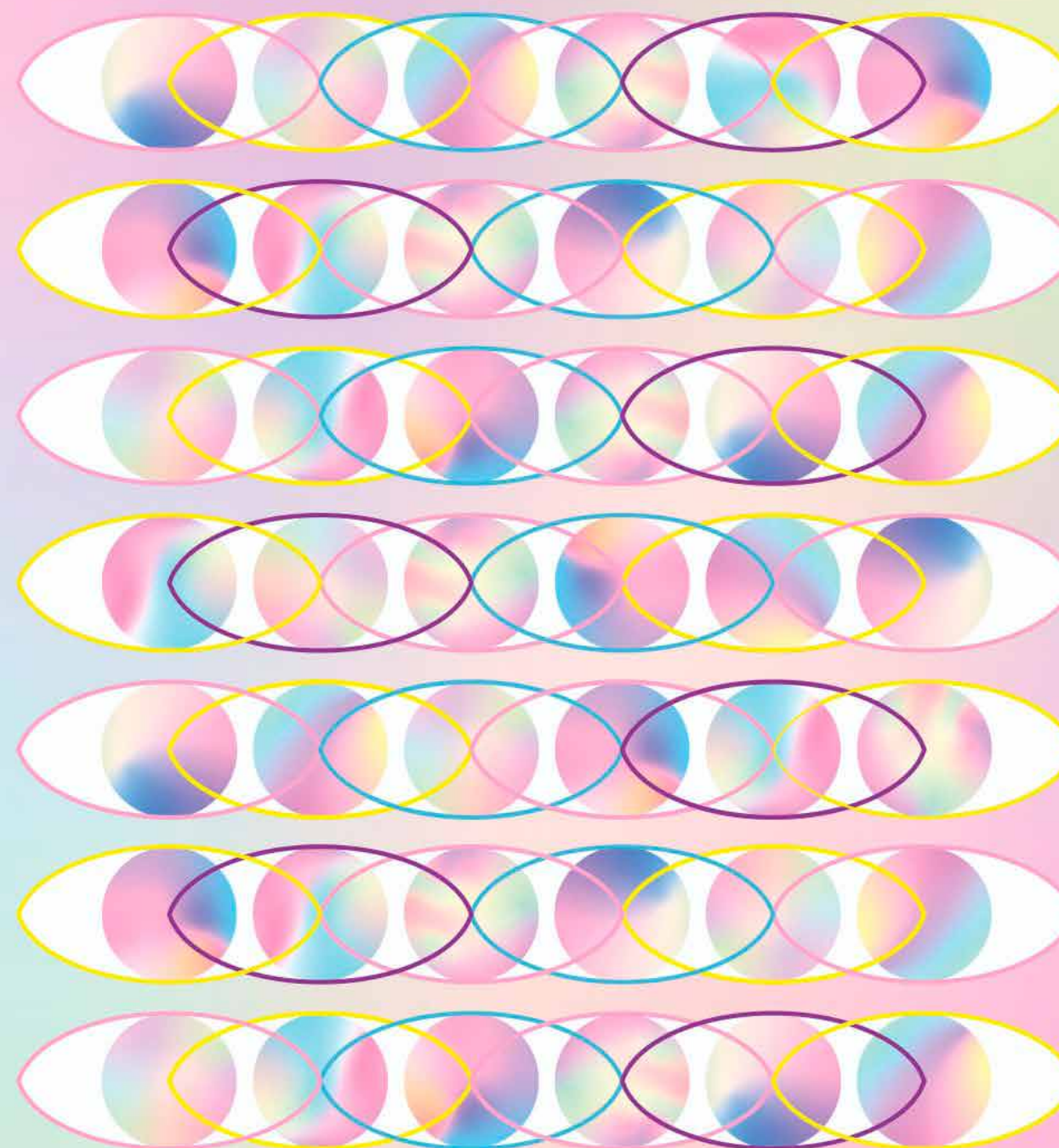
MAPI ROMERO	10	‘EMPATÍA’
MARTA DíEZ SAN MILLÁN	14	‘PALM SPRINGS’
COLABORADOR@S PREGUNTAN	20	ENTREVISTA A CAYETANA CABEZAS
JERÓNIMO GARCÍA	26	‘LA CHICA ZURDA’
FOTORREPORTAJE	32	VIESFF (VIENNA SPANISH FILM FESTIVAL)
MÓNICA VAN DER SCHOOT	36	CONVERSACIONES CON IÑAKI FONT
PERSONAJES	42	FÁTIMA Y JORDI SINGLA
JUANFRAN LÓPEZ	44	‘EYES WIDE SHUT’
PILAR GRC	50	‘HAMNET’
ALBERTO FERNÁNDEZ-ARGÜELLES	54	‘THE WHITE LOTUS’
PAULA MOLINER BRAU	62	‘PÁLPITO’ Y ‘ELS LLENÇOLS BLANCS’
MÓNICA VAN DER SCHOOT	70	ENTREVISTA A MARÍA MERCADO



SI PORTADAS INHORIZONTE

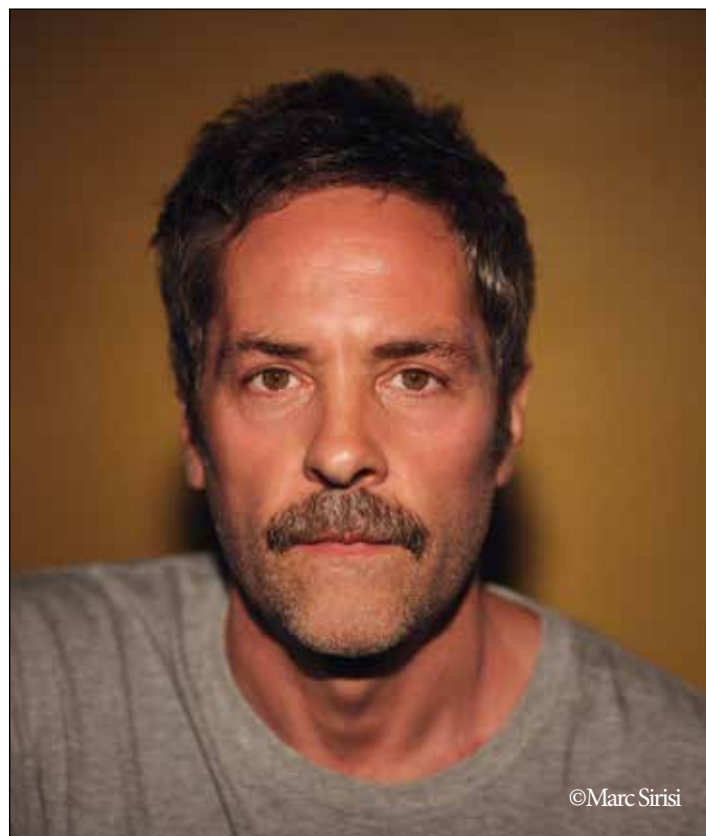


GI
FIC
2026



GUADIX IRIDISCENTE
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE
10_13 DE SEPTIEMBRE
SEGUNDA EDICIÓN

SUPERSONAS EN HORIZONTE



IÑAKI FONT

Iñaki Font es un actor nacido en Donostia. Sus comienzos fueron con Tanttaka Teatro.

Ha formado parte del elenco principal de la serie *Presunto culpable* interpretando a Joseba Otxoa.

La víctima número 8, *El internado* o *Cazadores de hombres* son otras series donde hemos podido verlo.

En su trayectoria teatral destacan obras como *A medianoche* (dir. Roberto Romei) o *Cruel y tierno* (dir. Javier G. Yagüe).

Es fundador y copropietario de la cocterlería Santamaría en Madrid.

CAYETANA CABEZAS

Cayetana Cabezas es actriz, escritora y directora nacida en Ourense.

Se formó en el Estudio Corazza para el Actor. Fue fundadora de la Asociación Teatral Las Misemplas.

Ha formado parte de elenco principal, durante cinco temporadas, de *Machos Alfa*, dando vida a Blanca.

El secreto de Puente Viejo, *Servir y Proteger* o *Brigada Costa del Sol* son algunas series más en las que ha participado.

Actualmente gira por España con *Escúchame, compréndelo* (dir. Elena Díaz Barrigón).



MARÍA MERCADO

María Mercado es una actriz valenciana. Comenzó su carrera con tan solo 9 años, participando en un cortometraje que marcaría el inicio de su vocación interpretativa.

Ha interpretado personajes en producciones como *La Caza*, *Tramuntana*, *Madres*, *Amor y vida*, *Pulsaciones* o la serie juvenil *Tú no eres especial*.

Ha formado parte del reparto de *La Red Púrpura* y acaba de estrenar *El Convento*, donde interpreta a Lucía, uno de los personajes protagonista.



EMPATÍA

La serie que entiende que ya no vivimos, gestionamos daños

Por MAPI ROMERO



Cuando Rafa Russo te recomienda algo, una hace dos cosas: callarse y darle al play. No por fe ciega, aunque un poco también, sino porque hay gente que todavía mira la ficción con los ojos bien puestos y el alma sin rebajas. Y Rafa es de esos. Así que vi *Empatía* por su culpa. O gracias a él. Y salí de ella con esa rara sensación que dejan las buenas series: la de no haber visto solo una historia, sino un diagnóstico.

Hay series que entretienen. Hay series que acompañan. Y luego está *Empatía*, que hace algo bastante más raro: te mira a la cara como si supiera perfectamente cuántas veces hoy has dicho “estoy bien” sin estarlo. La serie, creada y protagonizada por Florence Longpré, sigue a Suzanne, una excriminóloga reconvertida en psiquiatra que llega al Instituto Psiquiátrico Mont-Royal, donde se cruza con pacientes en crisis y con Mortimer, un agente de intervención interpretado por Thomas Ngijol. Son 10 episodios y ganó el Premio del Público en Series Mania 2025.

Lo primero que hace bien *Empatía* es no tratar la salud mental como la trata Internet. Y eso, en 2026, ya es un milagro. Vivimos en una época en la que todo el mundo sabe pro-nunciar “ansiedad”, “trauma” y “narci-

sista” con una soltura que haría pensar que medio país ha hecho un doctorado y la otra mitad ha sobrevivido a tres sectas. Nunca se había hablado tanto del dolor y nunca se había escuchado tan mal. Todo viene subtulado, simplificado y empaquetado para consumo rápido: una infografía, un reel, una frase con tipografía amable sobre fondo beige. La salud mental se ha convertido en una mezcla entre religión, negocio y accesorio moral. Y en medio de todo ese ruido, aparece una serie que, en vez de dar lecciones, observa. Que no te da un mapa del sufrimiento: te mete dentro.

Eso es lo que vuelve tan buena a *Empatía*. No va de “personajes rotos” en el sentido decorativo del término, ese que tanto le gusta al audiovisual contemporáneo cuando quiere parecer profundo sin mancharse demasiado. Aquí la fragilidad no es una pose premium ni una excusa para el lucimiento interpretativo. Aquí la fragilidad pesa. Desordena. Contamina las conversaciones, los gestos, las decisiones. Suzanne no entra en escena como una santa de la psiquiatría ni como una heroína funcional



con ojeras fotogénicas. Entra herida. Y la serie tiene la inteligencia de no convertir esa herida en eslogan.

Lo segundo que hace bien es algo todavía más difícil: encuentra humor donde casi nadie se atrevería a buscarlo. Y no un humor facilón, de chiste de alivio para que el espectador respire tranquilo y vuelva a sentirse una buena persona. No. Aquí hay humor negro del bueno: el que no trivializa el dolor, sino que lo humaniza. Porque el sufrimiento real, por desgracia o por suerte, no siempre entra con violines. A veces entra diciendo una barbaridad, llegando tarde, tropezando con una silla o soltando una frase tan absurda que uno se ríe por puro agotamiento. Cualquiera que haya estado cerca del derrumbe propio o ajeno lo sabe: a veces uno no se ríe a pesar del dolor, sino por su culpa. Y *Empatía* entiende esa música rara.

La serie tiene además un hallazgo muy poco frecuente: comprende que la salud mental contemporánea ya no es un “tema”, sino el aire del tiempo. No estamos ante un problema sectorial, como quien habla del cultivo del pistacho o de la regulación de drones. Estamos ante el clima emocional

de nuestra época. Dormimos peor, pensamos peor, queremos más aprobación que descanso, confundimos conexión con exposición y llamamos autocuidado a pedir sushi después de una semana de colapso nervioso. Nos han vendido una idea de bienestar que consiste, básicamente, en seguir produciendo mientras lloras de una forma mona. En ese contexto, *Empatía* no parece una serie sobre psiquiatría: parece un documental secreto sobre nosotros.

Y qué gusto, además, encontrarse con una ficción que no subestima al espectador. La serie no se comporta como ese amigo insoportable que ha descubierto tres conceptos de apego y ahora diagnostica a toda la mesa antes del postre. No te explica cada emoción, no te traduce cada herida, no te pone un subtítulo terapéutico sobre la frente. Confía en que entiendas. Confía en que sientas. Confía, en definitiva, en que todavía queda en el espectador algo más noble que la necesidad de consumir historias como quien desliza pantallas de un catálogo infinito mientras cena sin hambre.

Florence Longpré, como creadora y actriz, hace algo aún más difícil: consigue que lo compasivo no sea cursi. En un momento

cultural en el que la empatía se ha convertido en una palabra manoseada por departamentos de marketing, discursos corporativos y gente que te dice “te abrazo” por WhatsApp mientras te ignora durante seis meses, *Empatía* rescata el sentido incómodo del



término. Empatizar aquí no es aprobar, ni sonreír, ni posar de sensible. Es mirar de frente lo que desordena. Es acercarse al dolor sin convertirlo en un selfie moral. Es, a veces, no tener respuesta y quedarse igual.

Por eso recomiendo tanto esta serie. Porque no se limita a contar una historia: retrata un cansancio colectivo. El de quienes ayudan y ya no pueden más. El de quienes necesitan ayuda y sospechan, con razón, que van a llegar tarde al turno de la escucha. El de quienes intentan seguir funcionando mientras por dentro tienen el sistema operativo en llamas. Y todo eso sin perder ni pulso narrativo ni filo ni humanidad.

mirada, tiene nervio, tiene ironía y tiene algo mucho más valioso que todo eso junto: verdad. De esa que no necesita levantar la voz para dejarte hecho polvo.

Así que sí: ve a verla. Ponte cómodo, apaga el móvil si todavía recuerdas cómo se hace eso, y dale una oportunidad a una serie que entiende algo esencial sobre nuestro tiempo: que ya no vivimos exactamente en una sociedad sana con personas enfermas, sino en una sociedad enferma donde cada uno intenta, como puede, llegar cuerdo a la cena.

Y pocas ficciones recientes han contado eso mejor.

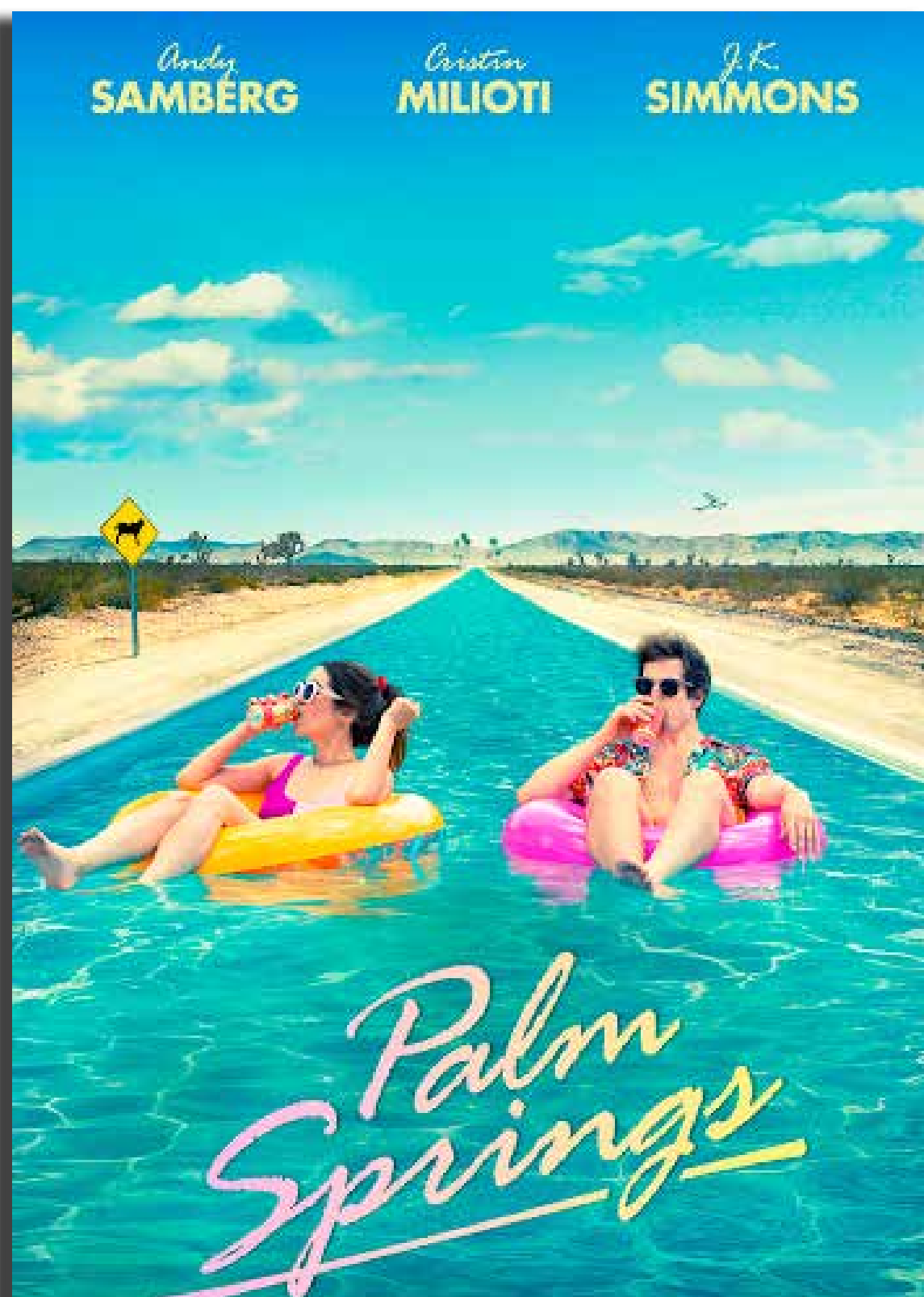
Gracias Rafa.



Mapi Romero es guionista, escritora y autora de los thrillers *Infidel* 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.

Palm Springs

Por MARTA DIEZ SAN MILLÁN



Algunos científicos sostienen que no existe el libre albedrío y que el tiempo y el espacio son lo mismo. Que la realidad es un enorme pan Bimbo antes de ser laminado y el presente es el corte en el que te encuentras, aunque realmente estés experimentando todo a la vez al mismo tiempo en todas partes. Me encantaría entenderlo para poder explicarlo mejor, pero la gracia literaria de esta aseveración deviene en que si efectivamente no existe libre albedrío y nada de lo que hagamos importa en el sentido de que no influye porque ya ha sido, ya es y ya será, **es más que probable que estemos viviendo toda una simulación.**

La realidad es ficción.

Vi *Palm Springs* cuando yo aún formaba parte del proyecto de pareja más estable, real y confortable a niveles básicos del que haya gozado nunca. La estrenaron el año de la pandemia, luego pertenece al hito que más ha condicionado la relación de los milenials con la filosofía. Me apetecía ver a Andy Samberg, actor habitual del tan competitivo *Saturday Night Live*, heredero directo del *Monty Python's Flying Circus*, en un protagonista merecido. **Andy me gusta tanto como me apabulla su facha de gracioso de la clase: cruel y tan ensimismado e inseguro de sí que no sabes si te va a pedir matrimonio o cortarte en cachitos al final de una primera cita.**

A la magnífica Cristin Millioti la había contemplado en un montón de sitios cayéndome gorda a mi pesar, como si mi prima de repente lo hubiera petado en el mundo del espectáculo y no acabase de entregar todo su talento al servicio de la historia. Siempre esos papeles tan inverosímiles y casi utilitaristas de chica maja de ojos tan gigantes como sus buenas intenciones.



Por fin, Cristin, **era una mujer promiscua, honesta e imperfecta que bebía demasiado y decepcionaba a todo el mundo. Una mujer de verdad, perdida de verdad. Una bicoca de personaje principal que te crees de cabo a monte de Venus.**

Es muy difícil hacer una comedia romántica en el siglo XXI que no se parezca más a una receta descartada de azúcar glass rosa del Dunkin' Donut. Un artefacto recargado y saturado de grasas y azúcares cancerígenos que al primer mordisco que cae como cemento en tu estómago ansioso y ávido de engaño sofisticado ya sabes que en noventa minutos el desencanto te va a arrastrar a los infiernos de la anhedonia con la estridente estética de un vídeo vacacional de

Marina D'Or, con los colores de la fotografía más saturados que cuando Dorothy se estrella en Oz.

Y *Palm Springs* tenía el RGB estridente de un parque de bolas infantil que tan reconfortante resulta a través de la vista como a través del oído podía dejarte gagá la pista sonora de un western rutinario de los años cuarenta en Hollywood. **La escogí sin esperanza, pero con la seguridad de que, si podía dormirme y soñar con ella reescrita en mi mente, ya habría ganado.**

Una buena siestecita.

Nyles, el antihéroe cuarentón de camisa hawaiana, se desplazaba por la pista de baile de la boda de una amiga de su novia, con tal desparpajo cínico y de vueltas de todo que bien habría podido hacer enmudecer a John Wayne. Escuchabas su discurso pasado de rosca, aquella desidia ideológica y el clic de las anillas de las latas de cerveza que vaciaba en su garganta como un pasaporte líquido a la ausencia de sentimientos. **Y sin saber cuál era su motivo concreto y práctico podías entenderlo, podías estar ahí con él y no sufrir, y no sentir nada, ese alivio abismal de que todo te dé ya exactamente igual.**



El giro que justifica y define la trama y el género del film me pilló por sorpresa, porque yo ya comprendía que Nyles estuviera hecho una pena sin llegar a estar deprimido clínicamente, por el mero hecho de pertenecer a mi generación y haber entendido, después de cientos de miles de memes educativos de los ochenta y los noventa donde nos convencieron de que éramos especiales y lo íbamos a petar muy fuerte, que todo era mentira. Pero no, Nyles **no estaba jodido por eso, o no solo por eso, ni siquiera sabía que se avecinaba una pandemia mundial, ni una mascarilla avistada, ni una pérdida de olfato, no, Nyles se había quedado atrapado en un bucle temporal** en la boda de unos amigos de su novia en el infierno de la cromoterapia más Pixar que te puedas arrojar a la retina.

Deslizar pesados los pies en chanclas por una postal diseñada por Mister Wonderful.

Y sin querer hacerlo, pero tampoco evitarlo; Nyles arrastra a Sarah al bucle con él. Las relaciones tóxicas se escriben entre dos. El hambre, amiga mía, y las ganas de comer. Nyles no quiere condenar a Sarah, pero tampoco quiere estar solo en el sinsentido y la rutina del multiverso. Si en *Pas-*



proyecto espacial, para jugar al pica-la llevas más jugoso imaginable; en *Palm Springs* Nyles solo quiere pasar un ratito de eternidad con Sarah, porque la reconoce como un ser afín y complementario a quién él va a acompañar de veras y que **le va a hacer sentir entendido incluso aunque al día siguiente de eterno retorno de la resaca, no vaya a poder darle ni la hora sin recelo, porque no le conocerá de absolutamente nada.**

No pasa exactamente así en una cita de Tinder en Malasaña, pero no deja de ser lo mismo. Encontrar a alguien un momento y refugiarnos ambos en un breve instante de eternidad.

Me gustaron tantas cosas de esta película, desde la coreografía perfecta de cortejo en la discoteca banquete, todo un derroche de micro sketches encadenados, hasta los tatuajes de penes flácidos eyaculando humillantes gotitas de drenaje por inercia que se graban en el hombro del otro los dos colegas amantes, pasando por esa conclusión más eficaz y curativa del dolor que un ibuprofeno turco de 800 miligramos, de que aunque estemos tú y yo juntos y solos y estemos muy bien, yo quiero estar contigo, juntos, pero con todos los demás, porque si no, no cuenta de verdad. No es.

El día de la Marmota es una de mis películas favoritas de siempre, pero la historia de amor siempre se me quedó coja. No me creía para nada que a Bill Murray le cayese ni medio bien Andy MacDowell; aunque sí que entendía el alivio que podía sentir él una vez que se la encuentra en su cama y al



sengers, cuatro años antes y en una nave espacial, Chris Pratt, despierta solo y antes de tiempo en una cárcel de oro y decide escoger a Jennifer Lawrence, la bella durmiente más jaquetona y divertida de todas las cápsulas del macro-

fin es el día siguiente. ¡Al fin el fin!, la vida para compartirla y que se acabe.

Juntos. Solos.

A mis amigos les he propuesto mucho en los últimos años el siguiente dilema existencial, a traición, cuando ya van un poco pedo: “Si **tuvieras que elegir entre vivir eternamente tú solo, no poder morir y ver a todos tus seres queridos irse, pero gozar de todo el tiempo, de todo el para siempre, de todas las experiencias y combinaciones o bien morirte mañana y concentrar todo lo que quieres con quien quieres en unas horas de despedida, ¿qué elegirías?**”. La mayoría me decían “Vivir eternamente”. Y yo les juzgaba desde mi atalaya de poetisa de provincias mudada a ciudad comtal, acariciándome el fular y espetaba: “¿Es que no lo entendéis? Yo cuanto más lo pienso, más ganas me entran de que me peguen un tiro ahora mismo. Queda demasiado tiempo para mañana.”

Palm Springs es divertida y ligera, como la insoportable levedad del ser. La he visto muchas veces, con la misma sensación de entusiasmo y gratitud que solo reconozco en los grandes clásicos de mi infancia. Es un agujero de gusano que me abraza a *Dirty Dancing*, La princesa prometida o *Pretty woman*, frívolos vehículos de mi pubertad que fueron catapultándome emocionalmente, desde la ficción de esta simulación, a lo que era ser

adulta. *Palm Springs* es una película adulta, contando una historia adulta, que parece un juguete inofensivo, como mi cajita registradora de cara de sonrisa, mi posesión más valiosa de la infancia, que me hacía creer en la posibilidad de que dependiendo de la combinación de números que marcase antes, podría conseguir un resultado distinto, que apareciera un tesoro nuevo cada vez que se abría el cajoncito rojo y sonaba estruendo el “clink”.

Parecía vacío, pero no lo estaba.

La imaginación, decía Woody Allen, “es el bien máspreciado que tengo”. Y por eso la memoria es el mayor patrimonio que poseemos. Pero la memoria no es más que eco rebotando en las paredes cuando estás gritando a solas. La memoria solo es si la puedes compartir.

Si tú, yo, *Palm Springs* y todo lo demás es solo un tajo en este pan Bimbo ingente que es existir, no te lo vas a poder comer nunca, pero qué bien, **qué bien puede llegar a saberte si te concentras: si estás ahí.**



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. Próximamente publicará un libro de autoficción donde habla de relaciones y de dar tumbos por la vida.

EL ALETEO DE LA MARIPOSA



«Siento el cuerpo acorazado y preso de esta situación. No puedo moverme, no puedo reaccionar.»

DISPONIBLE EN

amazon

“CUIDADO CON LO QUE DESEAS PORQUE SE PUEDE CUMPLIR”

Claudia GualM

El aleteo de la mariposa es una novela intensa y emocional que explora cómo una sola decisión —aparentemente insignificante— puede desencadenar una cadena imparable de consecuencias. Una historia de pasiones profundas, persecuciones, dilemas morales y vínculos que desafían al miedo y al destino.

“CUIDADO CON LO QUE DESEAS PORQUE SE PUEDE CUMPLIR”

Claudia GualM

ENTREVISTA

Cayetana Cabezas

Actriz, escritora y directora nacida en Ourense y formada en el Estudio Corazza para el Actor, Madrid. Además, es licenciada en Arquitectura Superior por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid (E.T.S.A.M). 1997- 2004 y fue miembro fundador de la Asociación Teatral Las Misenplas.

En televisión hemos vuelto a verla en 2026 interpretando a Blanca en la quinta temporada de *Machos Alfa*, personaje al que ha dado vida desde el inicio de la exitosa serie creada por los hermanos Caballero.

El secreto de Puente Viejo, *Servir y proteger* o *Brigada Costa del Sol* son algunas de las series de donde ha formado parte del elenco principal.

En teatro ha estado en cartelera en 2026 con *Madres* de Elena Díaz Barrigón, una obra que como ella misma define es más que una obra, es una experiencia. Otro de sus proyectos, también junto a Elena, ha sido *Escúchame, compléndelo*, con la que actualmente está de gira.

Tiene pendiente de estrenar el largometraje *Tiro de Tres* de Miguel Córcoles y está involucrada en tres proyectos más de los que todavía no puede hablar.

Como escritora en 2023 publicó la novela *Una persona para el fin del mundo* (Editorial Mankell) y en 2018 adaptó al teatro la novela *La voz dormida*, de Dulce Chacón, protagonizada por Laura Toledo y dirigida por Julián Fuentes Reta.



Mapi Romero: Se habla mucho de que la industria está cambiando para las actrices a partir de cierta edad. ¿Tú sientes que ahora se escriben personajes femeninos con más verdad, o seguimos repitiendo los mismos moldes de siempre?

Cayetana Cabezas: Quizás suene a mánido, porque sí, es innegable que avanzamos, y mucho, pero también lo es que los estereotipos siguen siendo fuertes y limitantes.

MP: ¿Ha habido algún momento concreto, un rodaje, una escena, una mirada, una función, en el que pensaras: por esto aguanto todo lo demás?

CC: Creo que es una profesión en la que este sentimiento aparece intermitentemente. Es complicado concatenar proyectos sin etapas de silencio, de desierto, en las que parece que nada va a ocurrir. Yo he procurado paliar esos tiempos de menos actividad con la escritura. Bien escribiendo yo, bien asociándome con amigas creadoras que también estaban necesitando trabajar y unirse a alguien que las ayudase en el impulso.

En épocas más fructíferas, si además de estar trabajando, el proyecto te da dinero, disfrute o proyección, maravilloso. Y si ya un mismo proyecto te da las tres cosas... la fortuna absoluta.



Mónica Van der Schoot: A lo largo de tu carrera has interpretado personajes muy distintos y emocionalmente complejos. ¿Podrías llegar a decir que te has llevado algo de esos personajes a tu vida personal?

Cayetana Cabezas: Hay muchos personajes con los que he disfrutado, y que me llevo conmigo como tesoros, en lugares de diversión y prueba. No solo míos, también de los compañeros con los que he actuado, sin los que sería imposible haber construido los personajes que yo he interpretado. Pero no me acompañan



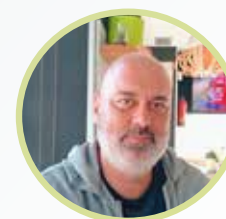
©Asier Corera

de manera obsesiva, es más como un recuerdo jovial al que volver de vez en cuando, para recordar lo mucho que me gusta esta profesión.



Juanfran López: ¿Existes algún personaje del que hayas tenido que “despedirte” emocionalmente al terminar un proyecto, tanto en teatro, televisión o cine?

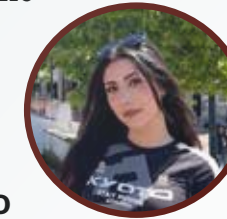
Cayetana Cabezas: Creo que una de las muchas cosas buenas que me da ser actriz es que nunca tengo que despedirme realmente de ningún personaje. Por suerte la ficción siempre está ahí para nosotros. Nunca ningún personaje que haya interpretado me ha lastimado, así que me encanta visitarles de vez en cuando.



Alberto Fernández-Arguelles: Netflix ha anunciado la sexta y última temporada de *Machos Alfa* en la que has dado vida a Blanca. ¿Cómo ha sido interpretar a un personaje de comedia para televisión?

Cayetana Cabezas: Si para las personas que han visto la serie ha sido divertido, puedo asegurarte que para el equipo tanto o más. La comedia es un instrumento poderosísimo de transformación y en el caso de *Machos Alfa* además ha traído una repercusión tan grande, que a esto

se le une la alegría de que el trabajo llegue a tanta gente.



Pilar grc: ¿Cómo definirías la industria del cine desde dentro siendo mujer, y cómo ha cambiado (si es que lo ha hecho) tu experiencia al atravesar distintas etapas de la vida, especialmente a partir de los 40?

Cayetana Cabezas: Ya de dedicarse a la interpretación es un oficio que conlleva incertidumbre, independientemente del género, pero es cierto, y ahí está la estadística, que los personajes escritos para

Puedo decir que estoy feliz de dedicarme a la actuación.

mujeres mayores de 35 son muchos menos que los que hay para hombres. En mi caso, yo puedo decir que he trabajado mucho más como actriz a partir de los 40 que antes. Pero no podemos tomar un caso y hacerlo ley. Hay que mirar la foto completa, salirse del ombligo de una misma y ver a las compañeras y a los compañeros.

Tengo la suerte de estar ahora mismo en una serie que está teniendo muchísimo éxito, tanto nacional como internacionalmente. Y este personaje me ha llegado a los 42. Ojalá sea una puerta hacia una temporada larga de trabajo estimulante. Apunto,



para que conste, que yo inicié mi andadura en la interpretación pasados los 30. Es decir, ya a las puertas de lo que muchas personas podían considerar una edad complicada para las mujeres en la actuación. Saltarse esos años mozos, algunas personas pueden verlo como un handicap, para mí no había otra opción que cambiar de rumbo, así que solo puedo decir que estoy feliz de dedicarme a esto y a esta edad.

PG: Si tuvieras que elegir entre el cine/televisión o el teatro, ¿con cuál te quedarías por el valor que te ha aportado a lo largo de tu carrera?

CC: Es curioso, que cuando alguien me da elegir entre varias opciones, y muy específicamente, entre estas, me viene un contundente “no quiero elegir, no tengo que elegir”. Pero si hablamos de valor, sin duda, el teatro me ha dado no solo la incomparable experiencia de actuar en vivo para un público diferente cada tarde, sino también la continuidad que muchas veces ha faltado en el audiovisual.



Paula Moliner: Has pasado por proyectos muy distintos, desde series populares como *Servir y proteger*, *Brigada Costa del Sol* o *Machos Alfa* hasta trabajos con un tono más íntimo o autoral. ¿Qué es lo que más te interesa ahora cuando lees un guion: el personaje, la historia, el equipo... o sentir que el proyec-

to puede llevarte a un lugar nuevo como actriz?

Cayetana Cabezas: Creo que un guion, si está bien escrito, probablemente tenga personajes estimulantes. Y si a los mandos está alguien en quien confío y a quien admiro, cuento con que el equipo va a ser bueno. Así que intento verlo como un todo. Esta es una profesión que implica un ejercicio absolutamente coral.

El teatro me ha dado la continuidad que muchas veces ha faltado en el audiovisual.



Jerónimo García: Dado que también eres escritora, ¿estableces algún paralelismo entre la manera en que das forma al personaje que interpretas, sea o no de creación propia, y la manera en que construyes un personaje en tu narrativa?

Cayetana Cabezas: Pienso que tanto en la construcción de un personaje para actuar, como en el hecho de hacerlo a través de la escritura, siempre mi eje de sujeción es la verdad. Parto de lo que conozco para dar el salto a lo que quiero conocer, y ese “estar en el aire” es la verdadera razón por la que me dedico a esto.



Marta Díez San Millán: Siempre me ha parecido que se debe de crear un vínculo muy distinto entre una actriz y un personaje con el que está involucrado durante años en una serie, que va teniendo un arco que se desarrolla a lo largo de muchas temporadas o la preparación para un papel más estático, con tramas acotadas en el resto de medios. Dada tu trayectoria en televisión y tus experiencias en cine y teatro ¿cómo explicarías la diferencia en tu relación entre los personajes en cada medio?

Cayetana Cabezas: Creo que en el caso de las series que duran tantos años, como es el de las diarias, o incluso *Machos alfa*, los propios guionistas también se empapan de lo que las actrices y los actores les ofrecen. Cuando alguien está escribiendo un personaje para ya un actor o una actriz concretos este va tomando la forma y el

fondo entre lo que está escrito y el cuerpo y el alma del actor o la actriz. Y esto me parece que ocurre en casi cualquier proyecto que dure tiempo, sea audiovisual, o sea teatro, si es que el director o directora está dispuesto a que vaya transformándose.



©Asier Corera

LA CHICA ZURDA

Luces del nuevo neorrealismo

Por JERÓNIMO GARCÍA



Existen numerosos ejemplos en la historia del cine de proyectos a los que les costó años desarrollarse y materializarse en imágenes sobre la pantalla, pero el casi cuarto de siglo que le ha costado a Shih-Ching Tsou ver realizada *La chica zurda* (*Zuo pie zi nü hai*, 2025) podría entrar en los anales como caso excepcional. Hubo al parecer un primer esbozo de guion, desarrollado junto a Sean Baker cuando ambos estudiaban cine en la universidad de Nueva York, hacia el 2001, año en viajaron juntos a Taiwan para inspirarse. Allí se dieron cuenta de que una obra de tal envergadura quedaba todavía fuera de sus posibilidades. Por aquel entonces Baker andaba terminando su primer largometraje, *Four Letter Words* (2000), ejercicio no muy logrado de comedia retrato generacional que se convertiría en una rara avis dentro de su filmografía al compararse con el tipo de películas que caracterizarían su obra posterior y lo convertirían en uno de los realizadores estadounidenses más interesantes de las últimas décadas.

Teniendo en cuenta que fue su segundo trabajo, *Take Out* (2003), codirigido precisamente con Shih-Ching Tsou, el film que marcaría su camino a seguir, y que Tsou se ha mantenido como colaboradora habitual en buena parte de su carrera, no es arriesgado suponer la importancia de la cineasta taiwanesa en la obra del autor de *The Florida Project* (2017).

Tal como explica la propia Tsou, en *Take Out* desarrollaron el método de trabajo que continuarían aplicando en el futuro: acudir a la comunidad que querían retratar en cada película determinada y dejar que el guion se viese permeado de realidad, fusionando material narrativo con situaciones auténticas y rodando en escenarios naturales. Esta técnica no es desde luego original; tiene claros precedentes que van del neorrealismo italiano al cine independiente yanqui, pasando por determinados films de la Nouvelle Vague –imposible no pensar en el experimento efectuado por Agnès Varda en *La Pointe Courte* (1955), al contraponer el drama de una pareja en crisis con los conflictos auténticos de la comunidad de



pescadores que se interpretaban a ellos mismos en el film— y el free cinema. Del mismo modo, los presupuestos estéticos planteados por los dos cineastas para subrayar el carácter realista de sus trabajos tendrían su referente más cercano y radical en el Dogma 95 —de hecho se intuye la huella de **Celebración** (*Festen*, Thomas Vinterberg, 1998) en el tramo final de **La chica zurda**—, cuyas películas Tsou declara haber visto junto a Baker durante su época de estudiantes.

Siguiendo el hilo que conecta **Take Out** con **La chica zurda**, podría pensarse que los cineastas idearon la primera ante la necesidad de hallar una forma más modesta de plantear temas que habrían tratado en la segunda. La sencilla trama de **Take Out** tenía por protagonista a Ming Ding, un inmigrante ilegal y repartidor de comida a domicilio en Nueva York que se veía asfixiado ante la necesidad de pagar, al final del día, la deuda contraída con la mafia que lo había introducido en el país. El film sumergía al espectador en la ingrata tarea cotidiana del repartidor por un lado y en la frenética actividad del local de comida china por otro,

algo que los directores conseguían mediante un estilo pseudo-documental y un montaje extremadamente ágil y dinámico que hacía de la insistente y detallista reiteración del preparado de salsas, carnes y sopas y de los pedaleos del protagonista por la ciudad su mejor baza expresiva. Al final del film, el espectador sentía la extenuación de Ming Ding tras su día de trabajo. La huella de este ejercicio de cinema-verité está presente en **La chica zurda**, donde la lucha por salir adelante de una madre separada con dos hijas tropieza con las tradiciones retrogradadas de una sociedad en la que todavía sigue siendo común el que solo los hijos varones reciban herencia de los padres y las mujeres hayan de buscarse la vida si no quieren o no pueden depender de un marido que las mantenga.

En 2011, Tsou y Baker viajaron a Taiwan en un segundo intento de poner el proyecto en marcha. No lo consiguieron, pero el descubrimiento de una mujer y de su hija trabajando en un mercado les proporcionaría el modelo para desarrollar a la familia protagonista. Shu-Fen (Janel Tsai) es el nom-



© Filmin & Avalon

bre en la ficción de la mujer que regresa a Taipéi, su ciudad natal, con sus dos hijas, la adolescente I-Ann (Shih-Yuan Ma) y la niña de cinco años I-Jing (Nina Ye). Shu-Fen trata de buscarse la vida alquilando un puesto de noodles en el concurrido mercado nocturno. Sus problemas económicos se agravarán al caer su exmarido enfermo, y pronto habrá de lidiar tanto con la intransigencia del propietario del puesto, que la amenaza con echarla si no paga el alquiler a tiempo, como con una madre narcisista y clasista que la ningunea. Por su lado, I-Ann, quien ha tenido que renunciar a la universidad, trabaja en una tienda de nueces de betel, droga blanda popular en el sudeste asiático, donde el jefe exige a las empleadas que visitan ropa sexy para los clientes. Y mientras, la pequeña I-Jing se habitúa como puede al nuevo ambiente recorriendo sola las abigarradas calles del mercado y la ciudad.

Uno de los aspectos en que la experiencia previa con Sean Baker influyó en la realización de **La chica zurda** tiene que ver con el uso de iPhones en lugar de cámaras profesionales. Baker había sido pionero en este método al utilizar el iPhone para rodar **Tangerine** (2015), una de sus mejores películas, donde Tsou desempeñaba precisamente, entre otras funciones, la de operadora de cámara adicional. El iPhone no solo aporta a **La chica zurda** una textura visual cruda e hiperrealista, con colores saturados y contrastes

altos, que se ajusta como un guante a las intenciones expresivas del material narrativo, sino que además permitió a la directora rodar con un equipo muy reducido en un mercado abarrotado sin llamar la atención, siguiendo a I-jing entre el gentío, captando la agitación de vendedores y compradores sin que estos mirasen a cámara y atrapando así la esencia del lugar.



© Filmin & Avalon

A pesar de que el protagonismo queda bastante repartido entre la madre y las dos hijas, es el punto de vista de I-Jing el que más se impone a lo largo del relato. La cámara se adapta en muchos planos a su baja altura para observar y mostrar con frescura e inocencia situaciones en las que los adultos difícilmente pueden moverse con optimismo. Dicha inocencia se ve algo afectada cuando a I-Jing su abuelo le prohíbe utilizar la mano izquierda, asegurándole que es

la mano del diablo y que por lo tanto solo sirve para hacer el mal –algo que la propia directora vivió en su infancia y que siempre quiso utilizar como motivo ficcional–. A consecuencia de ello, I-Jing comienza a robar artículos en tiendas, convencida de que, al utilizar la mano izquierda para cogerlos y metérselos en la mochila, no es ella quien comete la acción, sino el mismo diablo a través de su mano. Este conveniente modo de evadir responsabilidades acabará teniendo curiosas consecuencias tanto para ella como para sus familiares, y se constituirá en acertada metáfora de un conflicto familiar cronificado por la vergüenza y el sentimiento de culpa derivado de tradiciones obsoletas. Asimismo, la condición de zurda de I-Jing sirve también como herramienta de un discurso en torno a los obstáculos que las viejas creencias interponen a quienes tratan de sobrevivir en las mismas sociedades donde dichas creencias se resisten a desaparecer.

Aparte de una voluntad manifiesta por visibilizar y dar voz a la clase de gente que comúnmente el cine mainstream deja fuera de los focos, **La chica zurda** comparte con el cine de su coguionista y editor la voluntad de romper expectativas nocivas y subvertir los prejuicios de espectadores educados en el cliché y las historias estereotipadas. El personaje que, desde el punto de vista de una moral conservadora y convencional, más podría en principio parecer censurable

termina revelándose como alguien de ética férrea y como el único capaz de provocar al final la catarsis necesaria abriendo los ojos a los demás para confrontarlos con una realidad que, o bien se resisten a asumir, o bien les es ocultada.

Film crudo pero lleno de ternura, crítico pero esperanzador, **La chica zurda** recupera la tradición de las películas neorrealistas que, retratando las miserias de la Italia de posguerra sin embellecimientos ni filtros glamurosos, no renunciaban a cierta luminosidad ni caían en los discursos apocalípticos que llegarían más tarde, cuando la esperanza en la reconstrucción se hubiese diluido y el supuesto milagro económico trajese la resaca de apatía, desigualdad y desencanto. En su ponencia para el congreso de 1982 a propósito del ciclo dedicado al movimiento neorrealista en la 3ª Mostra de Cinema Mediterrani, el cineasta Carlo Lizzani expresaba lo consoladora que habría resultado la luz humanista del neorrealismo en un momento culturalmente copado por las visiones pesimistas y desesperanzadas de autores como Buñuel, Bergman, Altman o Peckinpah. Es de suponer que a día de hoy, cuando se ha cumplido un siglo del ascenso de Mussolini al poder y el fantasma de su legado vuelve a situar al mundo ante un periodo de oscuridad, Lizzani encontraría consoladora la luz de un film como el de Shih-Ching Tsou.



Jerónimo García Tomás es escritor y profesor de talleres literarios. Ha publicado *La rabia del peón* (I Premio Nacional de Novela Ateneo Mercantil de Valencia), *Trama de grises*, *Cautivos*, *Lidia*, *Fumadores de manos sucias* y, junto a Eva Molina Noguera, *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.

Catarsis.

FIM CREATIVE LAB

DONDE LAS IDEAS SE CONVIERTEN EN CINE
CATARSIS es CINE para quienes buscan mirar de otra forma

PRÓXIMO
LABORATORIO DE DIRECCIÓN
 SEPTIEMBRE 2026

Un laboratorio de **dirección cinematográfica** para quienes quieren pasar de analizar cine a dirigirlo.

Una experiencia para desarrollar una **#miradapropia**.

Durante dos semanas trabajaremos en el **desarrollo, preparación y rodaje** de una pieza cinematográfica colectiva.

Aprenderás a **dirigir actores, construir escenas** y tomar decisiones bajo las mismas condiciones que existen en un rodaje profesional.

No es un curso de teoría.
 Es una **experiencia de creación**.

Más info en catarsisfilmlab@gmail.com

Próximas fechas: arrancamos la semana 7 de septiembre de 2026
 PRESENCIAL Ciudad: MADRID



La primera edición del Vienna Spanish Film Festival (VieSFF), producido por Butterfly Studios, se celebró entre los días 23 y 26 de abril de 2026.

Nacido de la visión de la actriz española Mery Cabezuelo, el festival reunió proyecciones, encuentros con cineastas, música en directo y alfombra roja en una propuesta que acercó el cine español a Viena y sentó las bases de un nuevo puente cultural entre España y Austria.



1.



3.



5.



6.



2.



4.



7.



1. Mery Cabezuelo, actriz y directora de VieSFF.
2. El actor Antonio de la Torre tras recibir el premio honorífico durante la gala de apertura de VieSFF.
3. El actor Enrique Arce a su llegada a Ganterbaukino Kino.
4. El actor Darko Perić (premio especial VieSFF), a la salida de la proyección del film *Reversión* en Artis.
5. Platea durante la gala de apertura de VieSFF.
6. La embajadora de España en Austria: María Aurora Mejía Errasquín.
7. Conversación con Enrique Arce en Otto will mehr: *From Heist to Hollywood*.



Cuatro días dedicados al cine, la cultura y la conexión.

Desde teatros históricos hasta animados locales de fiesta, el festival se desarrolla en los espacios más emblemáticos de Viena: un viaje a través del cine, las tapas, la música y los momentos compartidos. Además hubo un encuentro de industria en el Ayuntamiento entre las films comissions y productores y directores de España y Austria.



8.



11.



9



12.



14.

8. El actor Jaime Lorente.

9. Candelaria Rodríguez-Alfonso y el senador Peter Horak, presentadores de la gala de clausura.

10. El equipo de Dirección y Producción de *La Cena*.

11. La directora y productora Nuria Nuñez Ortín.

12. *La misteriosa mirada del Flamenco*.

13. Mery Cabezuelo durante su discurso en la gala de clausura.

14. Luis Larrodera y Marina Funes, presentadores de la gala de apertura.

15. El equipo de Dirección y Producción de *Hugo 24*.



10.



13.



15.

CONVERSACIONES CON IÑAKI FONT

Focos y zumo de lima recién exprimida

Por Mónica Van der Schoot

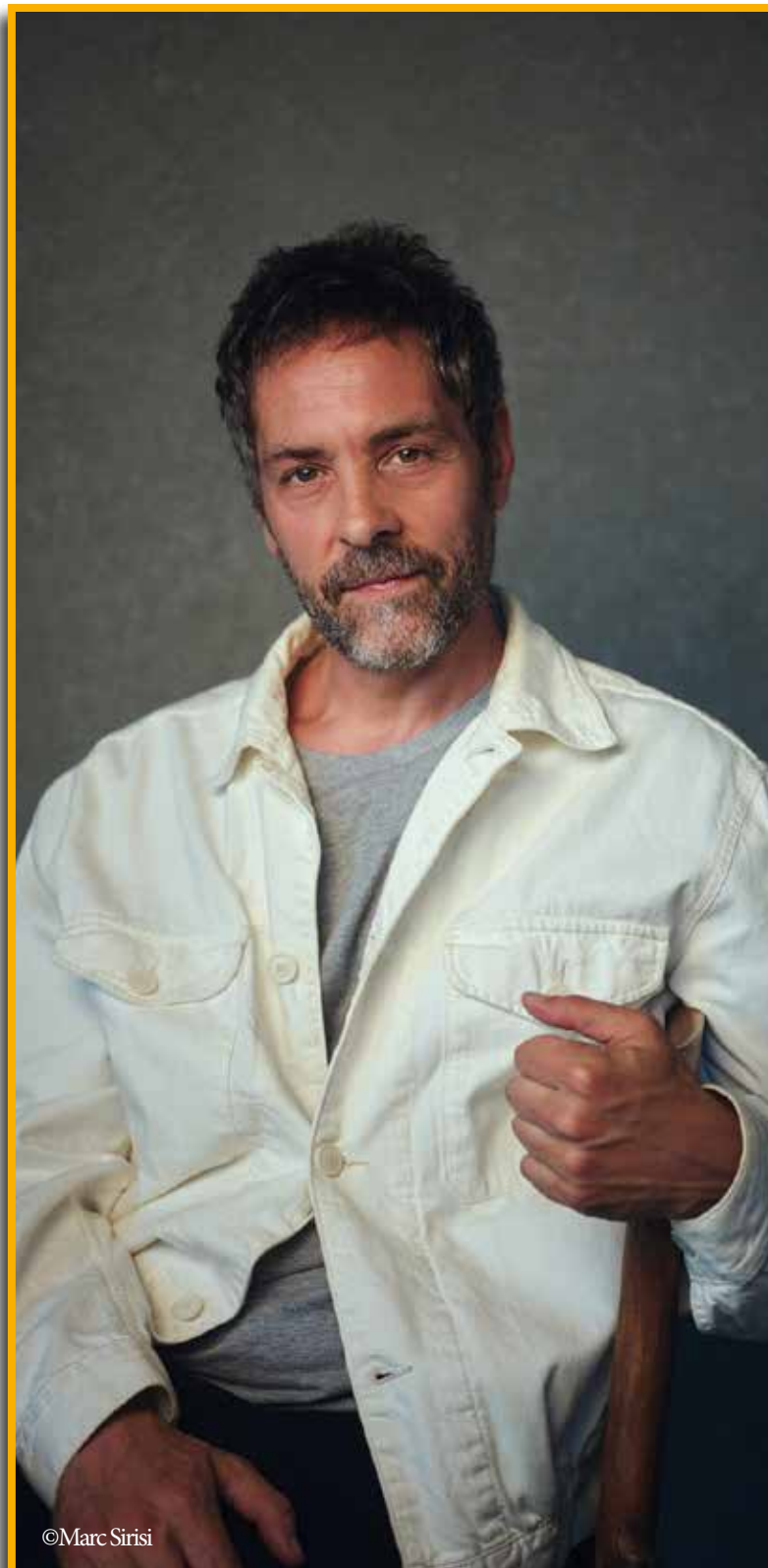
“No la puedo retener junto a mí, ha probado el veneno del teatro” decía el dramaturgo Antón Chéjov sobre su mujer, la actriz Olga Knipper.

Una pasión que parece que quien lo prueba, se hechiza. De igual manera habla sobre la profesión Iñaki Font (San Sebastián, 1979), actor que, tras una consolidada trayectoria en el cine, la televisión y el teatro, sigue defendiendo el escenario como una “droga”.



Con más de dos décadas de trayectoria, Font ha construido una carrera donde puede transitar con naturalidad entre todos los formatos audiovisuales y auditivos. Desde sus primeros trabajos en series como *Compañeros* o *Un paso adelante*, el actor ha participado en producciones como *El internado*, *La catedral del Mar*, *La víctima número 8* o *Cuéntame un cuento*, además de películas como *Besos para todos*, *Guerreros* o *Todos estamos invitados*. Entre sus trabajos más destacados figura su personaje en *Presunto culpable*, una serie que obtuvo una notable acogida nacional e internacional y que fue reconocida con el Premio Magnolia a Mejor Serie Extranjera en el Festival Internacional de Televisión de Shanghái. A través de Joseba (el personaje que interpretaba en la serie), pudo descubrir que la interpretación nace de mirar al personaje desde su humanidad, más allá de sus actos. **“La vida no es algo tan simple que se pueda resumir entre bueno y malo, siempre depende un poco de cómo se mire y desde qué ojos”.**

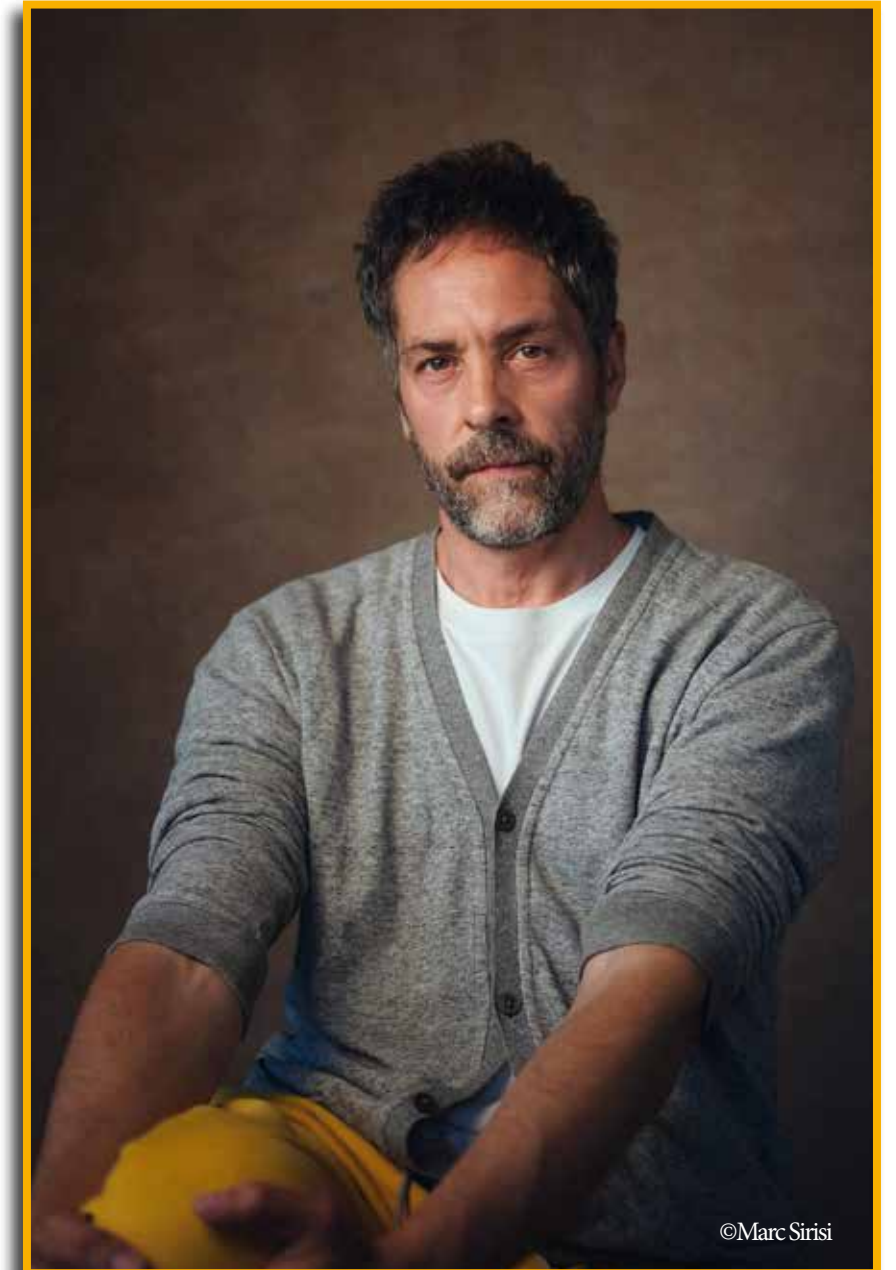
“En el teatro es donde mayor poder he sentido”, afirma Font. Un espacio que define como un lugar donde la experiencia es única, difícil de igualar en otros formatos. **“Estás una hora y tres cuartos donde nadie te corta, nadie te dice nada. Es directo total”**, explica, poniendo el foco en esa ex-



©Marc Sirisi

periencia conjunta que constituye el teatro. **“El público es el personaje principal”**, defiende, **“una función sin público está muerta”**. Es este vínculo el que marca también la diferencia con la gran pantalla, donde la experiencia detrás de las cámaras esta medida al milímetro por las cámaras: **“en la pantalla de cine, cualquiera de los gestos que hagas, aunque sea mínimo, ya está diciendo algo”**, señala, mientras que en el escenario la comunicación depende por completo de la energía, la voz, que debe llegar desde la primera hasta la última fila **“sin importar nada más que tu talento”**.

Pero esta forma de ver los proyectos, no solo corresponde a la actuación. Esta filosofía la ha trasladado también a la calle de la Ballesta número 6 en Madrid, donde en 2010 puso en marcha la coctelería Santamaría. **“Para que salga perfecto, es imprescindible que se hagan las cosas al momento, con amor y con los mejores ingredientes posibles, no es lo mismo tomarse un margarita con el zumo exprimido hace siete horas, que hace dos segundos”**. Una forma de entender la coctelería que no dista mucho de la actuación, el resultado siempre depende del instante y de sus integrantes.



©Marc Sirisi



©Marc Sirisi

Ante la pregunta de si se plantea volver al teatro, Font lo descarta por ahora. No por falta de deseo, sino por el momento vital en el que se encuentra. **“Ahora mismo no, porque con un niño pequeño no se puede hacer teatro, lleva mucho trabajo detrás”**, nos explica, consciente de la exigencia que implica subirse a un escenario de forma continuada. Aún así asegura que **“soy actor sobre todo por lo que me llena la profesión”** aunque matiza que solo escoge lo que realmente le interesa: **“tengo la suerte de que estoy en un momento de mi vida donde puedo elegir, si un proyecto no me gusta, lo rechazo”**.

Ante esa afirmación, le preguntamos qué tiene que tener un proyecto para que decida aceptarlo. **“A mí me interesa mucho la vulnerabilidad de los personajes”**, responde, recordando su experiencia en *Presunto culpable*, donde trabajó un papel que, en un principio, podía leerse como antagonista, pero que él quiso abordar desde otra perspectiva. **“Yo no hago personajes, hago personas”**, insiste, convencido de que la interpretación nace de comprender, más que de juzgar, los nombres propios que interpreta.

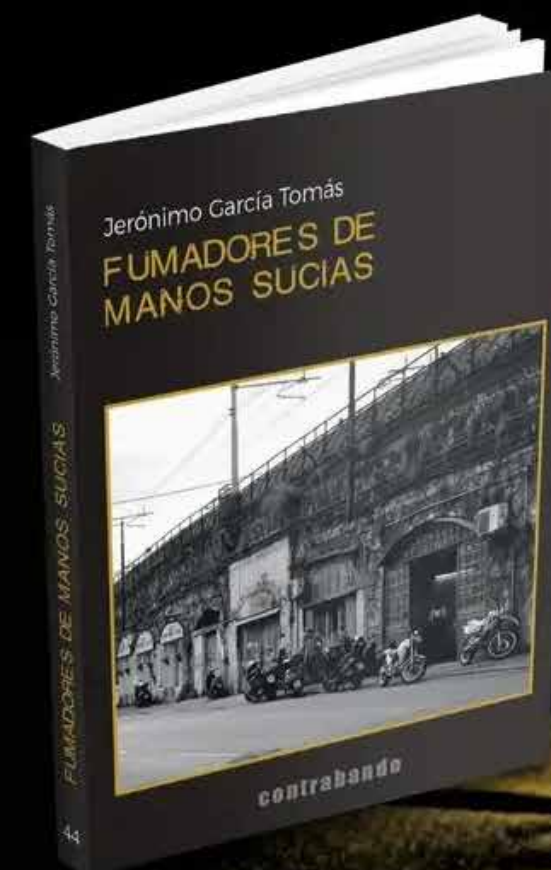
“La vida no es algo de malos o buenos, siempre depende un poco de cómo lo mires”, resume, aludiendo al territorio comanche donde lo real y lo relativo se desdibuja, donde cada mirada escribe su propia historia.



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 Paper By*.

JERÓNIMO GARCÍA TOMÁS

FUMADORES DE MANOS SUCIAS



FONDO EDITORIAL
CONTRABANDO



Fátima es una de las habitantes de Fuensanta, lugar donde transcurre parte de la serie *Dime tu nombre*, que puede verse en Prime Video. El personaje está interpretado por Somaya Taoufiki, quien forma parte de un elenco encabezado por Michelle Jenner y Younes Bouab.

Dime tu nombre es una serie de terror sobrenatural en la que temporeros marroquíes, que trabajan en Río Blanco durante la campaña de la fresa, se instalan en la aldea abandonada de Fuensanta. Nadie se imagina que en los cimientos de la aldea se esconde algo capaz de desatar sus peores pesadillas. El dolor más antiguo, el miedo más asencial.

¿Cómo describirías a Fátima?

Fátima es una mujer afectuosa, fuerte y profundamente maternal que carga con el peso de proteger a su familia en

un entorno hostil e incierto. Es una mujer que intenta mostrarse serena, sin perder mucho los papeles incluso cuando hay situaciones que se desbordan. Su fe, su sentido del sacrificio y su capacidad para resistir la adversidad la convierten en una figura de refugio emocional para quienes la rodean. Actúa con mucho cuidado cuando se trata de la protección de sus seres queridos, pero esa protección peligra cuando a su hijo, Radi (Iyad Bennis) le posee algo maligno. Sus intenciones son claras: quiere salvar a su hijo a costa de lo que sea, y por ello con ayuda de su marido (Amin Hamada), y Sonia (Michelle Jenner), harán lo que haga falta.

¿Cómo ha sido la preparación de este personaje?



El primer contacto que tuve con el personaje fue al leer el guion. Desde el principio sabía que Fátima era una guerrera y que íbamos a desarrollar algo muy bonito, algo que tenemos en común, y es que, por los seres a los que amamos, lo daríamos todo. La construcción se hizo con ayuda de la coach que teníamos, Mónica Portillo, siempre situándonos en escena para saber de dónde viene y a dónde va el personaje en ese momento. Hicimos un ejercicio para imaginar lo que no se cuenta de Fátima: su familia en Marruecos, su vida antes de venir a España, antes de casarse... y encontramos muchos elementos que hicieron que el personaje tuviera esa fortaleza emocional y a la vez su vulnerabilidad.

Jordi Singla es un sargento de los Mossos d'Esquadra de Barcelona que aparece en la serie *Ciudad de Sombras* de Netflix. El personaje está interpretado por el actor Jordi Ballester, quien forma parte de un elenco encabezado por Isak Férriz y Verónica Echegui.

Ciudad de sombras es una serie basada en la novela *El verdugo de Gaudí* de Aro Sáinz de la Maza en la que aparece un cuerpo en llamas colgando de La Pedrera de Gaudí (Barcelona). El inspector Milo Malart, interpretado por Isak Férriz, que fue apartado de su puesto debe regresar para atrapar al asesino.

¿Cómo describirías a Jordi Singla?

Jordi Singla es un mando directo, sargento de los Mossos d'Esquadra en Barcelona. Es serio, estricto y metódico, cualidades con las que suple su falta de olfato policial. Es un policía de despacho que no se deja llevar por los impulsos y nunca pierde la compostura. Es muy conciso, muy pulcro y muy correcto en las formas. Su mayor preocupación es el buen funcionamiento de su unidad mediante el cumplimiento del orden y la ley. Es una persona que cuida mucho aspecto. Siempre va peinado, se hace la raya en el pelo, y bien vestido: chaqueta, corbata, pantalones de pinza. Es un personaje en contraposición al de Milo Malart, al que tiene cierta envidia debido a que es un inspector con más instinto.

¿Cómo ha sido la preparación de este personaje?

El sargento Singla es similar al inspector Rovira, un personaje que interpreté unos años antes en la serie *Delta*. Esta interpretación me sirvió como punto de partida para prepararlo, definiéndolo como contraposición al protagonista, Milo Malart.

Por otro lado, me considero un actor muy expresivo y para dar vida a Jordi Singla tuve que trabajar mucho la contención en el habla, en los gestos, la inexpressividad... También monté una vida, para mí, una vida del personaje fuera del guion: que estaba casado y no se llevaba bien con su mujer, incluso intuía que lo engañaba. Ha sido todo un reto interpretarlo.



EYES WIDE SHUT

Por JUANFRAN LÓPEZ



CRUISE KIDMAN KUBRICK EYES WIDE SHUT

WARNER BROS. Presents
TOM CRUISE, NICOLE KIDMAN In a film by STANLEY KUBRICK "EYES WIDE SHUT" SYDNEY POLLACK,
MARIE RICHARDSON Screenplay by STANLEY KUBRICK and FREDERIC RAPHAEL. Inspired by "Traumnovelle"
by ARTHUR SCHNITZLER. Executive Producer JAN HARLAN. Lighting Cameraman LARRY SMITH
Production Designers LES TOMKINS, ROY WALKER. Editor NIGEL GALT. Produced and Directed by STANLEY KUBRICK
www.eyeswideshut.com Soundtrack Albums on Warner Sunset/Reprise Records

Hace poco tiempo, pude conseguir un ejemplar en Blu-ray de esta obra, en ese empeño de atesorar una pequeña filmoteca con títulos escogidos en soporte material, en estos tiempos en el que las plataformas ya te permiten acceder a una extensa relación de títulos sin ocupar un espacio en tu estantería. Ese fetichismo, cada vez más difícil de satisfacer, coloca esta película entre aquellas que forman parte de mi colección personal. Antes de hacerme con ella ya la había visto al menos dos veces, pero *Eyes Wide Shut* pertenece a ese tipo de creaciones que parecen transformarse con cada visionado, que siempre aporta algo nuevo al espectador, por eso recomiendo verla.

Eyes Wide Shut fue la última obra de Stanley Kubrick, quien falleció durante la fase de posproducción. Casi tres décadas después de su estreno, continúa resistiéndose a cualquier interpretación definitiva por su complejidad simbólica y técnica.

La película adapta la novela *Dream Story*, escrita por Arthur Schnitzler en 1926. Kubrick encontró en ella un territorio perfecto para explo-

rar algunas de las obsesiones que atravesaron toda su filmografía: la tensión entre apariencia y realidad, la fragilidad de la identidad y los impulsos ocultos bajo la superficie de la respetabilidad burguesa. La Viena finisecular del relato original fue transformada en una Nueva York espectral y onírica, más cercana al sueño que a la geografía real, llena de señales ocultas que pueden pasar desapercibidas la primera vez que la ves.

La iluminación en la película contribuye a recrear esa atmósfera onírica, a dotar a las escenas de un aire irreal. Predomina el azul profundo y el naranja cálido que refuerzan esa sensación entre la vigilia y el sueño.

Stanley Kubrick utiliza la cámara, el guion y el simbolismo para desglosar cómo el acto de mirar define las relaciones de poder, el deseo y la identidad. La película posiciona al espectador en un lugar de voyeurismo, enfatiza la naturaleza morbosa de la mirada cinematográfica.



Cuando llegó a las salas, la recepción estuvo marcada por la desconcertante distancia entre las expectativas del público y la verdadera naturaleza de la película. Algunos esperaban un thriller erótico protagonizado por la pareja más mediática de Hollywood, Tom Cruise y Nicole Kidman. Otros aguardaban una nueva demostración del genio formal de Kubrick. El resultado fue una obra que parecía responder a ambas expectativas y, al mismo tiempo, frustrarlas por completo.



Con el paso del tiempo, también adquiriría la reputación de ser una de las producciones más malditas del cine moderno.

El rodaje se prolongó durante más de quince meses y terminó convirtiéndose en una prueba de resistencia para todos los implicados. El perfeccionismo de Kubrick alcanzó aquí uno de sus puntos más extre-

mos. Años después, Cruise y Kidman reconocieron que la experiencia fue psicológicamente agotadora. La obsesión por el control era tal, que el director ordenó reconstruir calles enteras de Nueva York dentro de estudios británicos para recrear con exactitud una ciudad que apenas pisó durante la producción.

La historia sigue al doctor Bill Harford, interpretado por Cruise, cuya existencia

aparentemente perfecta junto a su esposa Alice comienza a resquebrajarse cuando ella le confiesa haber fantaseado con abandonar toda su vida por un desconocido. Esa revelación desencadena una crisis íntima que empuja a Bill hacia los márgenes de la noche, donde se enfrenta a encuentros sexuales ambiguos, secretos inconfesables y una inquietante sociedad clandestina que celebra

rituales enmascarados. Más que un relato de suspense, la película funciona como una exploración psicológica del deseo y de la inquietante distancia que separa nuestras fantasías de nuestra identidad consciente.

Pero ¿por qué suele describirse como una película maldita? La principal razón es la muerte de Kubrick pocos días después de

mostrar un primer montaje a los ejecutivos de Warner y a los propios protagonistas. Su desaparición convirtió inmediatamente la obra en un testamento artístico y abrió una discusión que continúa vigente: ¿llegó realmente a terminarla? Mientras algunos colaboradores sostienen que la película estaba prácticamente concluida, otros afirman que aún faltaban ajustes de montaje, sonido y ritmo narrativo. Esa incertidumbre alimentó durante décadas un sinfín de teorías.

Uno de los episodios menos conocidos de la producción fue el esfuerzo de Kubrick por convencer personalmente a Cruise para protagonizar el proyecto. Reacio a viajar durante aquella etapa de su vida, el director organizó encuentros privados para asegurar su participación. Cruise, admirador declarado de Kubrick, aceptó sin conocer demasiados detalles del argumento. Su presencia resultó decisiva para que el estudio aprobara un presupuesto considerablemente más elevado para una obra cuya naturaleza era, desde el principio, profundamente anticomercial.

Kubrick tampoco eligió a Cruise y Kidman únicamente por su fama. Le fascinaba que fueran una pareja fuera de la pantalla. Creía que esa intimidad real aportaría una tensión emocional imposible de reproducir mediante la interpretación convencional. Muchos analistas han señalado que parte de la incomodidad que transmite la película nace precisamente de esa interacción entre realidad y ficción. Cuando años después ambos actores se separaron, no faltaron quienes interpretaron el hecho como una extraña prolongación de los conflictos que la película había puesto en escena.

La relación de Kubrick con sus intérpretes era tan singular como su método de trabajo. Nicole Kidman reconoció en varias ocasiones que nunca supo exactamente qué buscaba el director. Kubrick evitaba explicar la psicología de los personajes de forma explícita. Prefería generar situaciones, conversaciones y estados emocionales que obligaran a los actores a descubrir por sí mismos el tono adecuado. Era una forma de dirección basada en la incertidumbre y la exploración más que en la instrucción directa.



La célebre secuencia de la ceremonia ritual en la mansión constituye quizá el ejemplo más claro de esa obsesión por el detalle. Kubrick dedicó meses a perfeccionar su diseño visual y sonoro. Incluso la música fue manipulada cuidadosamente para generar una sensación de extrañeza casi hipnótica. Parte de ese efecto se obtuvo reproduciendo grabaciones litúrgicas invertidas, creando una atmósfera que parece oscilar constantemente entre lo sagrado y lo perturbador.

Su empeño por reconstruir Nueva York sin abandonar Inglaterra se convirtió en una auténtica demostración de obsesión artística. Equipos enteros fueron enviados a fotografiar calles, escaparates, esquinas y detalles urbanos que después serían reproducidos minuciosamente en los estudios. La dedicación era absoluta. Kubrick podía telefonear a cualquier hora de la noche para debatir decisiones aparentemente insignificantes relacionadas con la producción.

Pocas películas contemporáneas han generado un volumen semejante de interpretaciones. La representación de una élite poderosa y hermética ha dado pie a innumerables teorías sobre sociedades secretas, redes de influencia y supuestos mensajes ocultos dejados por Kubrick. Sin embargo, ninguna de estas hipótesis ha logrado sostenerse sobre evidencias sólidas y la mayoría pertenecen más al ámbito de la mitología cultural que al análisis cinematográfico.

Quizá el mayor error cometido por parte de la crítica fue reducir *Eyes Wide Shut* a una película sobre el sexo. En realidad, su verdadero objeto de estudio es mucho más amplio y complejo. Habla del miedo al deseo, de la inseguridad masculina, de la distancia entre fantasía y realidad, de la diferencia entre amar y poseer, y, sobre todo, de las máscaras sociales que utilizamos para relacionarnos con los demás y con nosotros mismos.

Kubrick transforma la ciudad en un laberinto mental donde cada encuentro refleja una fractura interior del protagonista. El viaje nocturno de Bill Harford no es tanto un desplazamiento físico como una inmersión en las zonas más ambiguas de la conciencia.

Con el paso de los años, la película ha experimentado una profunda reevaluación crítica. Hoy es considerada por muchos como una de las obras más audaces y personales de Kubrick, además de una pieza esencial para comprender el conjunto de su filmografía. Vista desde la distancia, funciona casi como una despedida artística: una meditación sobre el deseo, la incertidumbre y la imposibilidad de conocer por completo a la persona que tenemos al lado, incluso cuando creemos amarla.



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 estrenó el cortometraje *Party no Party*. 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.

Una persona para el fin del mundo

Cayetana Cabezas

Una persona para el fin del mundo

Cayetana Cabezas



Narrativa

HAMNET

Por PILAR GRC



Supuestamente una recomendación debería servir para descubrir algo que todavía no conoce mucha gente, como una joya escondida que todavía no se haya saturado en TikTok o Letterboxd. Pero cuando *Sinhorizonte Magazine* me ofreció escribir este artículo, no pude evitar pensar en *Hamnet*.

Lo sé, la película de la que todo el mundo ha hablado este año y que nos ha dejado emocionalmente destrozados a todos. Pero esa es la razón por la que quería escribir sobre ella (ya hice mil vídeos analizándola en su estreno, pero parece que se me quedó corto), porque creo que *Hamnet* no es solo una película que merece ser vista, sino una película que merece ser revisitada para poder entender todo lo que antes podía haber pasado desapercibido.

Si todavía no la has visto, este es el momento perfecto para hacerlo sí o sí. No importa si no sabes nada sobre Shakespeare, ni de la historia de *Hamlet*, ni del teatro clásico. De hecho, quizá sea incluso mejor entrar a ciegas por completo. Yo lo hice así, no sa-

bía apenas nada sobre la historia original y tampoco quise informarme demasiado. Estamos tan saturados de información todo el tiempo hoy en día que, de vez en cuando, me dejó sorprender por las películas en el cine entrando sin ningún contexto. Y la sorpresa con esta fue bastante grata, aunque terminé conteniendo las lágrimas durante media película, sobre todo en el final, porque vaya final.

Recuerdo a la perfección la sensación de estar viendo la película y no terminar de ubicar cuál era en realidad el centro de la historia. Entendí que era un gran drama, pero no llegaba a verlo con claridad. Entonces nombraron a Shakespeare y tuve esa especie de revelación absurda (y un poco humillante a decir verdad) de pensar: “¿Cómo no me había dado cuenta antes?”

Pero precisamente esa fue una de las cosas que más me atrapó de *Hamnet*. La película no quiere impresionarte con el peso histórico de este dramaturgo, quiere humanizarlo. Quiere que los veas primero como una familia normal antes de entender el símbolo que representan para la historia del arte. Y por eso funciona tan bien incluso aunque no tengas ningún conocimiento



previo. Porque antes de hablar sobre literatura o teatro, *Hamnet* habla sobre la familia, el duelo y el amor. Y te puedo asegurar que después de verla querrás devorar su historia.

Hamnet plantea el arte como una necesidad de expresión. Shakespeare no escribe *Hamlet* como dramaturgo, lo hace como padre, y eso cambia por completo la forma en la que entendemos la obra y también la forma en la que vemos y sentimos la película.

Yo no soy madre, no puedo llegar ni siquiera a imaginar lo que significa perder un hijo. Pero sí soy una persona que siempre se ha refugiado en el arte y por eso conecté tanto con esta película. Porque puso en imágenes algo que muchísimas personas sienten y que pocas sabemos explicar realmente. A veces crear es la única manera de resistir.

Shakespeare convierte el dolor en arte porque es la única manera que encuentra para poder despedirse de su hijo y procesar su dolor. *Hamlet* se convierte, para mí, en tres cosas: un adiós, una reconciliación y una forma de inmortalidad. A través de esta obra, *Hamnet* deja de pertenecer a su familia y pasa a existir para siempre en la memoria colectiva.

Hizo que el mundo entero conociera el nombre de su hijo durante siglos. Si conseguir que alguien exista para siempre a través del arte no es una de las formas de amor más profundas que existen, entonces no sé qué lo es.

Una de las cosas que también me llamó mucho la atención es cómo la película entiende que el arte no beneficia solo al crea-



dor, sino también a quienes lo reciben. Y una de las escenas más dolorosas de toda la película es en la que Agnes entiende lo que su marido ha hecho. Entiende que *Hamnet* sigue ahí dentro de esa obra, que cada palabra es una forma de mantenerlo vivo, y es increíble cómo la película consigue transmitir todo eso sin necesidad de verbalizarlo.

Pienso que esa es una de las razones por las que *Hamnet* ha conectado tanto con los espectadores, porque no habla de Shakespeare (de hecho, intenta evitarlo a toda costa), ni de la creación de la obra. Habla del deseo humano de impedir que aquello que amamos desaparezca del todo. Y el arte lucha constantemente contra eso.

Shakespeare convirtió la tragedia más grande de su vida en una obra que acabaría inspirando siglos enteros de literatura, teatro y cine. De una gran pérdida nació una creación infinita.

Gran parte del peso emocional de *Hamnet* existe gracias a las interpretaciones tan

humanas que consigue la película. Paul Mescal está muy bien, pero Jessie Buckley, con su merecidísimo Óscar, y el pequeño Jacobi Jupe, que nos robó el corazón a todos, se convierten en el centro emocional de la historia. Ambos están increíbles.

Pero además de todo lo que cuenta la narrativa, *Hamnet* es una película perfecta en cuanto al lenguaje visual. Cada color está construido para hablar emocionalmente de los personajes. Y aunque en Shakespeare también aplica, el mejor ejemplo de esto es Agnes.

Ella está todo el tiempo asociada al rojo. Desde la primera vez que apareció en pantalla entendí a la perfección qué tipo

de mujer íbamos a ver. Ese rojo vibrante transmite libertad, fuerza y conexión con la vida. Agnes es una mujer emocional, intuitiva y salvaje en el mejor de los sentidos. Chloé Zhao utiliza este color de forma muy intencionada para que nosotros sintamos todo eso de manera inconsciente.

Agnes llena la pantalla de vida durante toda la película, pero después de perder a su hijo, abandona esos tonos rojizos intensos y empieza a aparecer con marrones y tierras apagados. Como si hubiera perdido no solo a su hijo, sino también una parte de sí misma.

Por eso el regreso del rojo en la escena final resulta tan bonito, porque no representa la vuelta de la felicidad ni la superación, representa el reencuentro, el volver a conectar con esa parte de ella que había desaparecido junto a su hijo.

Después del visionado de la película, durante semanas, estuve pensando en una idea muy concreta, y es que el arte existe precisamente para esto. Para convertir algo efímero en eterno y expresar al mundo lo que no somos capaz, dándonos cuenta así que no estamos solos y que otras muchas personas han pasado por lo mismo. El arte es conexión, el arte es vida.



Pilar grc desarrolla su marca personal, @pilargrc, donde reúne a más de 90.000 seguidores entre Instagram y TikTok. Compagina este proyecto con su trabajo como community manager y con Mapo Digital, su propia empresa especializada en creación web y posicionamiento digital. Posee un Grado Superior de Imagen y Sonido.

THE WHITE LOTUS

ANATOMÍA DE UNA POSTAL SANGRIENTA

El viaje de *The White Lotus* desde el homenaje clásico hasta la sátira total de la opulencia moderna

Por ALBERTO FERNÁNDEZ ARGÜELLES



Pocas series contemporáneas han logrado capturar el zeitgeist cultural con la precisión quirúrgica de *The White Lotus*. Lo que comenzó como un experimento claustrofóbico concebido durante las restricciones de la pandemia se ha transformado en un fenómeno global de masas. La fórmula de su creador, Mike White, es tan adictiva como perversa: meter a un grupo de multimillonarios insoporables en un complejo de cinco estrellas, agitar sus neurosis y esperar a que aparezca el primer cadáver.

Cuando se estrenó *The White Lotus*, muchos espectadores pensaron que estaban ante un drama de lujo ambientado en un resort paradisíaco. Sin embargo, la serie demostró rápidamente que su verdadero interés no era el turismo de élite, sino la observación quirúrgica de las relaciones de poder que se esconden detrás de la riqueza, el estatus y las apariencias. Lo que comienza como una historia de vacaciones acaba funcionando como una radiografía social en la que cada personaje se convierte en síntoma de una contradicción contemporánea.

A las puertas de que la cuarta temporada en la Costa Azul francesa revolucione de nuevo las pantallas, analizamos las tripas de este fenómeno televisivo. Viajamos a través de sus bambalinas para desgranar su estructura de guion, sus influencias cinematográficas y la evolución de un puzzle milimétrico que ha redefinido la comedia negra actual.

Cuatro postales de una farsa global

El diseño de producción de la serie es inseparable de su narrativa. Cada cambio de continente supone una mutación temática profunda donde el lujo exterior contrasta con la podredumbre moral de sus huéspedes:

-**Hawái** (Temporada 1): El dinero y el neocolonialismo. Ambientada en el Four Seasons Resort Maui, la serie diseccionó el privilegio de la clase alta blanca estadounidense y la deshumanización del personal nativo. El detonante fue una absurda disputa por la mejor suite del hotel que acabó dinamitando la cordura del gerente.

-**Sicilia** (Temporada 2): Sexo, celos y “testas di moro”. Trasladada al majestuoso San Domenico Palace de Taormina, la trama se volcó hacia la política de género, las infidelidades y las dinámicas de poder en la cama. El mito local de decapitar a los amantes infieles sirvió de presagio para un clímax trágico en el Mediterráneo.

-**Tailandia** (Temporada 3): La iluminación de escaparate. Rodada en las playas paradisíacas de Koh Samui, esta entrega se convirtió en una bofetada a la espiritualidad empaquetada de Occidente. El guion exploró cómo el capitalismo vacacional intenta “comprar” el karma y la paz interior en un entorno budista que los turistas usaron como simple decorado terapéutico.

-**Costa Azul** (Temporada 4): Fama y alfombras rojas. El rodaje actual en el sur de Francia (entre Saint-Tropez y Cannes) promete llevar la sátira al corazón del viejo glamur europeo. Ambientada durante el mítico Festival de Cannes, las filtraciones apuntan a una guerra abierta de egos entre dos equipos cinematográficos rivales rodeados de alta costura, yates y aristocracia moderna.

ADN Cinematográfico: Los fantasmas que habitan en el resort

Mike White no ha inventado la rueda, pero la hace girar con una maestría impecable combinando la herencia de tres tótems de la historia del cine y la literatura:



El espejo roto de Robert Altman

La sombra de **El espejo roto** (1980) y **Vidas cruzadas** (*Short Cuts*, 1993) dirigidas por Robert Altman, planea sobre cada episodio. La serie adopta esa misma narrativa coral y de ensamble donde no hay un protagonista claro. Las vidas de huéspedes y empleados chocan de forma accidental por mera proximidad física. Es una red de micro-tensiones cotidianas que, mediante un efecto de acumulación silenciosa, avanza de manera inevitable hacia la tragedia.

Agatha Christie en una jaula de oro

La estructura formal es un *Whodunnit* (¿quién lo hizo?) invertido. Copiando clá-

sicos como **Muerte en el Nilo**, aísla a un círculo cerrado de sospechosos ricos en un entorno exótico del que nadie puede huir socialmente. Sin embargo, “White” rompe la regla de oro de Christie: aquí no hay ningún **Hércules Poirot** resolviendo el misterio con lógica fría. El caso se resuelve solo, empujado por el colapso emocional y la estupidez de los propios implicados.

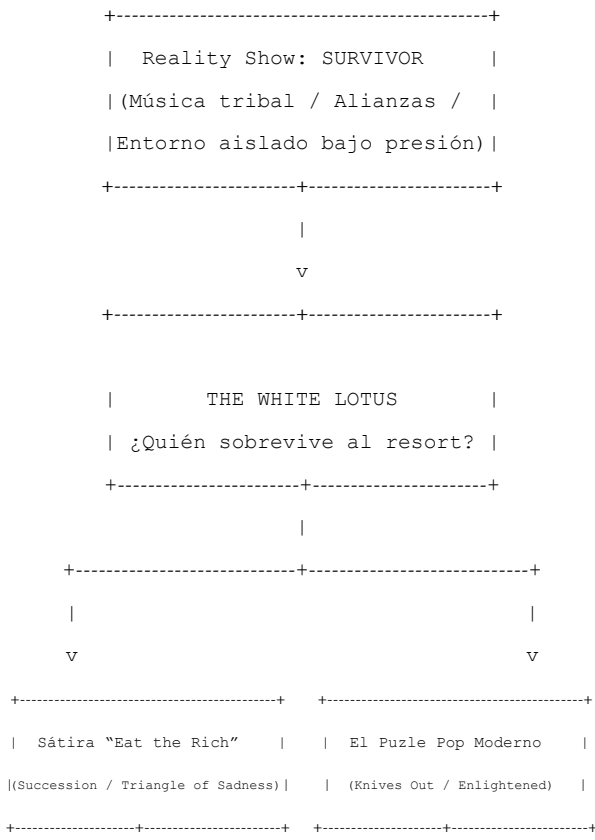
El gran hotel de Wes Anderson

El microcosmos de la cadena hotelera bebe directamente de la estética de **El Gran Hotel Budapest** (2014). El retrato minucioso de la línea invisible

que separa la opulencia malcriada de la servidumbre alineada, se encarna en la figura del gerente. Al igual que el **Monsieur Gustave H.** de Ralph Fiennes, personajes como Armond en la primera temporada son conserjes meticulosos obsesionados con complacer los caprichos más bizarros de sus clientes, mientras se destruyen en secreto tras bambalinas.

De la televisión salvaje al “Eat the Rich”: Influencias de hoy

Para entender el ritmo cardíaco de la serie hay que mirar a la televisión moderna. White, exconcurante del programa *Survivor*, ha inyectado el ADN del reality en la ficción:



El uso de percusiones tribales y sonidos disonantes en la banda sonora está extraído directamente de la edición de los realities de supervivencia en paraísos exóticos. Los huéspedes no están de vacaciones; están compitiendo en una isla para ver quién sobrevive socialmente. Además, la serie cabalga con éxito la ola contemporánea del “Eat the Rich” ese movimiento que trata de mostrar las miserias de las élites (junto a referentes como *Succession* o la Palma de Oro *Triangle of Sadness*), riéndose de la miseria afectiva de quienes lo tienen todo y satirizando la falsa búsqueda del bienestar espiritual que ya esbozó en su obra de culto anterior, *Enlightened*.

Radiografía del guion: ¿Cómo se escribe una pesadilla perfecta?

El guion de *The White Lotus* funciona como una olla a presión con una estructura técnica impecable que los estudiantes de cine analizarán durante décadas; los personajes albergan un conflicto interno muy bien definido desde el principio, que va calentando a fuego lento la trama, la temperatura dramática y la presión, hasta hacerles estallar. La tensión no surge de grandes acontecimientos, sino de pequeñas incomodidades acumuladas. Comentarios ambiguos, silencios incómodos, diferencias de clase, resentimientos ocultos y luchas por el control van construyendo una sensación constante de amenaza. El espectador percibe que algo terminará explotando, aunque durante gran parte de la temporada no pueda identificar exactamente qué.

La estructura de “Reloj de Arena”

Las tramas huyen de los tres actos lineales. Arrancan con un prólogo que funciona como gancho de tensión (los ataúdes subiendo al avión), desvelando el final del tercer acto. Después, el guion viaja al pasado y ralentiza el ritmo a propósito durante varios episodios. No hay pistas policiales; el suspense se genera viendo cómo los personajes se rozan en los pasillos, los restaurantes y las piscinas. En los dos últimos episodios, el ritmo se acelera salvajemente y todas las subtramas colisionan en un punto ciego trágico.



La ironía dramática como motor de los giros

En este hotel los giros de guion (plot twists) no nacen de planes criminales perfectos, sino del “efecto dominó” de la estupidez humana. Los personajes están tan cegados por sus propios ombligos que provocan desastres de forma accidental, orgánica, motivados por sus propios conflictos internos.

A ello se suma la técnica de la “falsa redención”: la estructura de guion hace creer al espectador que alguien va a madurar o a salvar su vida, para luego castigarlo cruelmente devolviéndolo a su miseria original. Todo ello aderezado con diálogos memorables cargados de subtexto pasivo-agresivo, microagresiones de clase y el uso de lenguaje corporativo o terapéutico como arma de manipulación.

Los huéspedes suelen verse a sí mismos como personas razonables, progresistas o moralmente correctas. Sin embargo, sus acciones revelan egoísmo, inseguridad o una incapacidad estructural para comprender la realidad de quienes los rodean.

Por otro lado, los trabajadores de los hoteles tampoco aparecen como figuras idealizadas. Son seres humanos complejos que responden a sus circunstancias con estrategias diversas: resignación, manipulación, ambición, resentimiento o supervivencia.

Esta ambigüedad moral es fundamental para el funcionamiento dramático de la serie. El espectador puede comprender las motivaciones de cada personaje sin necesidad de justificar sus comportamientos. Esa complejidad evita que la sátira se convierta en una caricatura simplista.



Estudio de casos: Dos juguetes rotos en el altar del capital

El éxito de esta estructura dramática se entiende desglosando la evolución de sus dos personajes más icónicos:

ARCO DE ARMOND (Temporada 1)

[Gerente impecable / 5 años sobrio] → [Disputa absurda por una suite] → [Recaída en drogas por presión] → [Venganza escatológica] → [Muerte patética por accidente]

ARCO DE TANYA (Temporadas 1 y 2)

[Heredera rota y dependiente] → [Usa y desecha a personas como objetos] → [Cae en una trampa de estafadores] → [Catarsis: mata a sus captores] → [Muere por resbalar con tacones]

Armond: El mártir de la atención al cliente

Su arco en la primera temporada es un descenso impecable a los infiernos corporativos. Comienza como el actor perfecto que interpreta el papel de sirviente ideal. Sin embargo, la presión desmedida de un cliente caprichoso (Shane) rompe su sobriedad de cinco años. Armond acaba utilizando el sexo y las drogas confiscadas para recuperar el poder que el hotel le arrebató cada día. Su final es tan hilariante como terrible: sabiéndose despedido, comete la gamberrada infantil de defecar en la maleta de su enemigo, lo que provoca que sea apuñalado por error. Es el sacrificio definitivo de la clase obrera en el altar del turismo de lujo.

Tanya McQuoid: La fragilidad del dinero

Interpretada magistralmente por Jennifer Coolidge, Tanya fue el alma de la serie. El guion la construyó como una mujer inmensamente rica y desequilibrada que devora y desecha personas (como a la masajista Belinda) para llenar su vacío existencial. Su final en Sicilia es el culmen de la ironía de Mike White: tras descubrir un complot para matarla, se empodera, coge un arma y acaba con los asesinos en un tiroteo caótico. Pero la trama no permite que los ricos sean héroes de acción: al intentar saltar del yate a una lancha, su incapacidad crónica para manejarse en el mundo real (y unos zapatos de tacón inapropiados) hacen que resbale, se golpee la cabeza y muera ahogada.



La mutación final: El giro moral de Tailandia

La tercera temporada supuso el cambio estructural más arriesgado de la serie al transformar el misterio clásico. El foco ya no estuvo en los odios individuales de habitación a habitación, sino en el choque de sistemas de creencias.

El guion diluyó las pistas del cadáver en el estanque para plantear un dilema mucho más incómodo: ¿Se puede limpiar el karma con un talonario? Al fragmentar las motivaciones entre huéspedes en quiebra moral y empleados atrapados en dilemas éticos budistas, el desenlace no consistió en descubrir qué monstruo apretó el gatillo. El verdadero giro fue presenciar cómo personajes que se creían moralmente puros se corrompían por completo al terminar su semana de retiro. Una demostración brillante de que, en el universo de *The White Lotus*, la espiritualidad es solo otra mercancía de lujo falsificada y que, pase lo que pase, el sistema siempre protege al dinero.

Claves del éxito del guion de *The White Lotus*

Los personajes son los que activan las tramas a partir de sus conflictos y la serie hu-

maniza a cualquier personaje dotándolos de aristas y matices. Hasta los más egoístas sienten vulnerabilidades reconocibles.

La serie rara vez dicta una conclusión al espectador. Prefiere plantear preguntas incómodas. Retrata los problemas universales a través de contextos específicos. Aunque habla de millonarios, la serie trata emociones comunes: inseguridad, deseo, miedo, ambición y necesidad de reconocimiento.

Por último, destacar el tono satírico de humor para hacer reflexionar al espectador mediante la sonrisa. El cóctel que prepara Mike White, combina el entretenimiento con la crítica social. Mientras se mantiene el interés por la trama de asesinato, el resto se desarrollan a fuego lento aportando un mosaico de detalles íntimos de los personajes que nos van desvelando sus personalidades gradualmente. Una conversación durante una cena puede resultar tan tensa como una persecución en una película de acción. Lo cotidiano se convierte en conflicto con una sutil maestría de autor a la que no estamos acostumbrados por norma general, en las series de televisión.



Alberto Fernández-Argüelles comienza como realizador de televisión a finales de los 90 en Canal 9. En 2005 salta a la ficción para dirigir series de televisión. Dirige la primera temporada de *L'Alqueria Blanca* entre otras series de Canal 9, IB3, Antena 3 o Cuatro, alternando la dirección con labores de guionista y productor ejecutivo. Actualmente es profesor de imagen y sonido en el IES Vila-roja de Castellón.



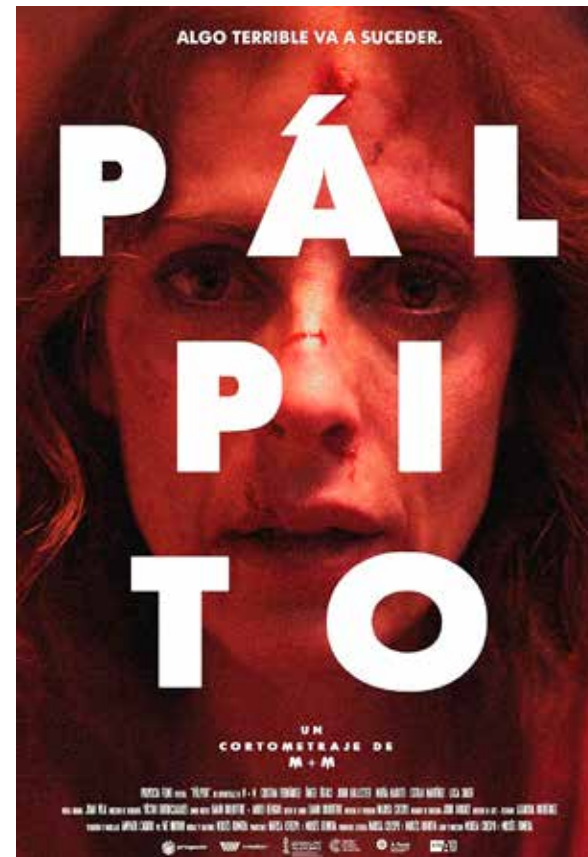
VA DE CORTOS

Por PAULA MOLINER BRAU



PÁLPITO

El latido asfixiante del suspense patrio de M+M



En el ecosistema del cine español, el cortometraje ha dejado de ser un mero trámite para convertirse en el destilado más puro de la narrativa visual. Dentro de esta liga de creadores que dominan el pulso de la tensión, el tándem valenciano formado por Marisa Crespo y Moisés Romero (M+M) se ha consolidado como un referente ineludible del thriller psicológico. Con una trayectoria que incluye hitos como *9 pasos* —nominado al Goya y preseleccionado para los Óscar— y su reciente incursión en el largo con *Tú no eres yo* (2003), el dúo regresa con *Pálpito* (2025), un cortometraje que ha recorrido más de 80 festivales internacionales.

La intuición como campo de batalla

Pálpito nos sumerge en la vida de Marcela (Cristina Fernández Pintado), una tarotista que sobrevive leyendo el futuro en los bares del Barrio del Carmen en València. Su vida da un vuelco cuando un presentimiento —un pál-

pito— la convence de que una tragedia es inminente. Lo que sigue es una investigación obsesiva que la lleva a vivir en un coche frente a un restaurante de carretera, desafiando la lógica y la cordura.

Paula Moliner: El corto juega constantemente con la duda entre lo so-

brenatural y lo psicológico. ¿Tuvisteis claro desde el principio que queríais moveros en esa ambigüedad?

M+M: Claro, la idea siempre fue jugar entre esas dos posibilidades. Es una estrategia empleada en muchas películas, creemos que es una for-

ma directa de descolocar al espectador y luego atraparlo.

Un análisis de la angustia física

Lo que hace que *Pálpito* destaque no es solo su guion, sino su capacidad para convertir la angustia en algo físico. La cámara no solo observa a Marcela; respira con ella, arrastrando al público a un estado de complicidad incómoda. El diseño sonoro, a cargo de David Doubtfire, es una pieza clave: bajo los sonidos cotidianos se esconden gritos y frecuencias diseñadas para estremecer el subconsciente del espectador.

P.M.: Visualmente, el corto genera una sensación muy física de angustia. ¿Cómo construisteis esa puesta en escena?

M+M: Siempre buscamos una sensación de decadencia, que contrastara el ambiente urbano y bullicioso y colorido con el aislamiento rural y un entorno feísta entre camiones. La música ape-

nas tiene presencia en la película, solo algunas pinceladas musicales. Dimos importancia a la luz, a rodar en anamórfico y sobre todo al diseño sonoro, que intenta sobrecoger y en cierto modo “hundir” al espectador en el agujero en el que se mete Marcela.

P.M.: Hay un trabajo muy preciso con los espacios, como por ejemplo el



Barrio del Carmen de València. ¿Qué buscabais transmitir a través de las localizaciones? ¿Por qué acercarse a la capital valenciana?

M+M: Como te comentábamos, buscábamos un contraste entre un lugar

vivo como la ciudad y otro apagado como un restaurante en una carretera perdida. Hay otra razón práctica: por disponibilidad de los actores, nos vimos obligados a rodar todo en un fin de semana, en cuatro localizaciones entre Valencia y Castellón, y toda esta parte de ciudad está a unos pasos de donde vivimos y cerca de la oficina de producción.

Este feísmo deliberado de las localizaciones entre camiones y áreas de servicio contrasta con el bullicio colorido de València, reforzando el aislamiento de la protagonista. El trabajo de Cristina Fernández Pintado es magistral, sosteniendo el relato con



una mezcla de fragilidad y desesperación que resulta contagiosa.

Cine con conciencia y futuro

Más allá del suspense, *Pálpito* esconde una denuncia social inspirada en una noticia real, dando un giro que deja al público en un shock necesario, transformando el terror psicológico en un comentario punzante sobre la violencia cotidiana.

P.M.: ¿Os interesaba que el terror funcionara también como comentario social?

M+M: Escribimos este guion a raíz de una noticia que nos dejó muy tocados. Nos pareció terrorífico porque era real y quisimos provocar lo que sentimos. El cortometraje ha sido concebido como una muestra o anticorto de un proyecto de largometraje que ya está en fase de desarrollo y búsqueda de

financiación para 2027. Mientras tanto, Crespo y Romera no descansan: actualmente se encuentran rodando su nuevo thriller, *Una casa en la playa*, protagonizado por Carmen Arrufat y Máximo Pastor, demostrando que el cine valenciano tiene un pulso más fuerte que nunca.

Pálpito es, en definitiva, una lección de cómo el cine breve puede ser inmenso. Un recordatorio de que, a veces, las corazoadas más oscuras son las que más luz arrojan sobre nuestras propias sombras.



ELS LLENÇOLS BLANCS

La poética de la memoria



Hay un cine que no necesita de grandes artificios para gritarnos verdades incómodas; un cine que se cocina a fuego lento, en el espacio que queda entre una sábana tendida al sol y el vapor de una taza de café. En este terreno de lo cotidiano encontramos el debut tras la cámara de la valenciana Alicia Arnau. Tras años esculpiendo historias desde la sala de montaje para plataformas como Netflix o RTVE, Arnau salta a la dirección con *Els llençols blancs*, una pieza cautivadora que utiliza la cámara para realizar un ejercicio de reparación histórica a través de la poética de la memoria.

La cámara como puente generacional

El cortometraje nace de una ausencia: las preguntas que Arnau nunca pudo hacer a sus abuelas. Afirmar Arnau que “el movimiento (feminista) me ha ayudado a saber quién soy, qué quiero para mí, qué me parece que es justo para las mujeres y cómo me gustaría

que fuese el futuro de nuestra sociedad”.

En este sentido, uno de los pilares más fascinantes de este corto es la voluntad de Arnau de romper el arquetipo de la abuela como una figura abnegada que solo existe para el cuidado. La sociedad ha divinizado a madres y abuelas, despojándolas de su hu-

manidad al verlas solo como seres que deben desvivirse por los demás. Como bien señala Alicia, esta idealización es fruto del patriarcado: “Necesitamos vincularnos con ellas desde otras miradas, escucharlas activamente y conocer cómo son de verdad. Reivindicar que tienen derecho a equivocarse, a tener deseos propios y a no priorizarnos

siempre es, en esencia, devolverles la dignidad que la historia les arrebató”.

El cortometraje nos presenta a Sofía (Paula Braguinsky), una joven que visita a su abuela Carmen (Maite Gil) para rodar un proyecto audiovisual.

Es en este punto donde Arnau despliega un recurso narrativo fascinante: de repente,

la pulcritud de la cámara de ficción deja paso a una estética de documental, con un granulado cálido y una cámara en mano, poco estática, que captura la complicidad entre ambas. Es la mirada de la nieta la que nos muestra a Carmen haciendo el café o pelando una naranja, un gesto tan costumbrista y de nuestras abuelas que consigue conectar de inmediato con la memoria colectiva. De

hecho, Arnau confiesa que las naranjas y el arroz al horno que cocinan en el cortometraje son un guiño directo a sus raíces y a la vida en las comarcas valencianas. Este ejercicio estético se complementa con una decisión cultural impecable: la pieza audiovisual está

“La vida es una lotería y a mí me ha tocado demasiado tarde”, explica Carmen, el personaje de la abuela.

rodada íntegramente en valenciano, otorgando a la lengua su espacio natural.

El cortometraje se adentra en terrenos pantanosos pero necesarios: ¿eran realmente felices

nuestras abuelas en sus matrimonios? Alicia reflexiona sobre cómo la falta de una ley de divorcio en España hasta 1981 (salvo el breve periodo de la Segunda República) obligó a miles de mujeres a vivir en la infelicidad. Es un dato punzante que hoy en día el 70% de los

divorcios los inician las mujeres, una libertad de decisión que Carmen, la protagonista, no tuvo en su juventud.

Igualmente, el trasfondo del corto es muy valiente al hablar no solo de la



infelicidad matrimonial, sino también de la maternidad impuesta. Así pues, las confesiones entre Carmen y Sofía son las encargadas de conducir el ritmo narrativo de la historia. Vale la pena

ria hasta encontrar ese punto de vista autoral que hoy la define. Resulta especialmente valiente que, siendo su primer cortometraje y tratándose de una cineasta joven, haya asumido que

el talento joven valenciano tiene la madurez necesaria para esperar a que su historia esté realmente lista para la gran pantalla.



destacar que el proyecto de Alicia Arnau ha necesitado cinco años para llegar hasta la gran pantalla, “pues empezó a gestarse durante la pandemia y desde entonces ha sido un ejercicio de absoluta resistencia y paciencia”. Para Alicia, este tiempo ha sido necesario para darle muchas vueltas a la histo-

el cine independiente es una carrera de fondo que requiere de recursos, de mucho trabajo y, sobre todo, de encontrar las sinergias adecuadas, como la que estableció con su productora Nuria Cidoncha. Lo que pone en valor que estas obras no surgen de la nada, sino de un esfuerzo titánico que reivindica que

Estética, raíces y el valor de lo local

Como montadora cinematográfica experimentada, Arnau ha esculpido el tiempo de esta obra desde el propio guion, editando escenas incluso durante las noches de rodaje para asegurar el pulso narrativo. Los objetos también narran:

las sábanas blancas son una metáfora de la vida que se mancha, se frota y se limpia para volver a empezar. Incluso el test de embarazo de la nieta conecta sutilmente con la maternidad no deseada que Carmen sufrió en una época sin ley de divorcio.

Paralelamente, rodar en Corbera y Pego fue un acto de resistencia para descentralizar el cine patrio y dar voz a las historias que nacen fuera de las grandes capitales. El corto brilla al explorar el conflicto entre el campo y la ciudad. Carmen defiende la paz de los naranjos frente al estrés urbano, un debate muy actual entre la juventud que busca repoblar el entorno rural.

Respecto a la elección de la música de Kela —que puede chocar en un contexto de ochenta años—, la directora defiende que Carmen es una abuela moderna. Escuchar voces de mujeres actuales, leer a Isabel Allende o dominar las videollamadas son rasgos de una mujer empoderada que ha decidido encarar el futuro con ganas gracias a la libertad que le ha brindado el tiempo.

El valor de lo invisible

Els llençols blancs nos recuerda que el cine patrio tiene una salud de hierro gracias a la valentía de creadoras que se atreven a mirar hacia adentro. Es un cortometraje necesario que nos invita a reconciliarnos con nuestro

pasado y a entender que cada mujer lleva consigo una historia que merece ser contada, más allá de los roles que la sociedad les ha asignado.

En un mundo saturado de imágenes vacías, Alicia Arnau nos regala una obra que se queda con nosotros como el olor a ropa limpia: una invitación a hablar, a preguntar y, sobre todo, a escuchar antes de que el tiempo se lleve las respuestas. En definitiva, es una invitación a mirar a nuestras mayores a los ojos y preguntarles, por fin, quiénes son ellas cuando nadie las mira.



Paula Moliner Brau es historiadora del arte. Es redactora y coordinadora digital en la Revista Saó. Su trabajo se sitúa en la intersección entre la investigación, la escritura y la gestión cultural. En 2025 participó en el Campus de Verano de la Academia de Cine, la Universitat de València y Netflix, donde dirigió un cortometraje construido a partir de fotografías dañadas por la DANA. Es creadora del proyecto ‘Vinaròs.jpg. La mirada fotográfica de la gent del poble’.



A actriz valenciana. Comenzó su carrera con tan solo 9 años, participando en un cortometraje que marcaría el inicio de su vocación interpretativa.

Ha interpretado personajes en producciones como *La Caza*, *Tramuntana*, *Madres*, *Amor y vida*, *Pulsaciones* o la serie juvenil *Tú no eres especial*.

Ha formado parte del reparto de *La Red Púrpura* y acaba de estrenar *El Convento*, donde interpreta a Lucía, uno de los personajes protagonista.

CONVERSACIONES con MARÍA MERCADO

Hay episodios de la historia que parecen haber sido guionizados mucho antes de que un director los descubra. Historias que, pese al paso del tiempo, conservan intacta su capacidad para perturbar al espectador. Uno de esos episodios llega a los cines el 10 de julio convertido en película. *El Convento*, el nuevo largometraje de Ángel M. Chivite y Luis Galindo, que encuentra su inspiración en el conocido caso de las “monjas satánicas de Corella”, uno de los procesos inquisitoriales más singulares documentados en la España del siglo XVIII.



©María Mercado_Cristina Chaparro_344 final

Al frente del reparto se sitúa María Mercado, quien da vida a Lucía, una joven que ingresa en un convento con la intención de abrazar la vida religiosa sin imaginar que su destino cambiará para siempre, pero de diferente manera de la que se imaginaba en un principio. La actriz confiesa que el proyecto la conquistó desde el primer momento. **“Me mandaron el guion cuando me propusieron el casting y, en cuanto lo leí, pensé: Yo quiero hacer esto”, recuerda. “Lucía es un personaje que se aleja muchísimo de mi realidad. Era otra época, otra personalidad y otra mentalidad. Me hizo especial ilusión porque me permitía explorar un personaje tan extremadamente bueno e inocente, un grandísimo arco que ha sido muy enriquecedor como actriz”.**

La actriz asume uno de los personajes centrales de una historia en la que el miedo y la fe avanzan al unísono. Junto a ella, Nahia Bergasa interpreta a Ana María, la otra novicia protagonista, mientras que Ana Álvarez se pone la piel de Sor Águeda, la

madre superiora de la comunidad, una figura respetada por la comunidad religiosa y conocida por su fama de obrar “pequeños milagros”. El reparto se completa con Mentxu Vicente, Vanesa Baldonado, Alfonsina Carrocio, Alessandra Borgia y Blanca Aguilera.

Para dar forma a Lucía, la actriz combinó un trabajo personal con un proceso creativo compartido junto a los directores y el resto del reparto. **“Yo hice mi trabajo de crear el personaje, cómo camina o cómo gesticula, pero luego fue totalmente un trabajo en equipo. Hablamos con los directores para conocer bien la historia, investigar un poco el caso y entender qué ambiente querían generar en la película”, explica.** Ese trabajo colectivo también se trasladó a los ensayos con las demás actrices. **“Buscábamos que todo estuviera en consonancia y que, a pesar de tratarse de un convento del siglo XVIII, dejar claro que los personajes no dejaran de sentirse como chicas de 16 años. No queríamos que quedara forzado ni poco orgánico”.**

Uno de los mayores desafíos para Mercado fue encontrar la forma de trasladar a la pantalla todo lo que el guion proponía para Lucía. **“Cuanto más complejo es el personaje, más interesante para desarrollarlo. Lucía tiene un arco muy grande y quería hacer justicia a todo lo que estaba escrito”, explica la**

actriz. Para ello, tuvo que analizar cada escena y entender en qué momento se encontraba Lucía dentro de la trama, especialmente en un rodaje que no ha seguido un orden cronológico de la historia.

Nahia Bergasa y María Mercado en una de las escenas de *El Convento*

Una historia que nace de un episodio real ocurrido en 1750, cuando un convento de clausura de Corella (Navarra) se convirtió en el escenario de un proceso que acabaría llegando hasta los tribunales de la Inquisición. Varias religiosas fueron investigadas bajo la sospecha de mantener vínculos con prácticas demoníacas, en un caso conocido popularmente como el de las “monjas satánicas de Corella”. Siglos después, aquel suceso se convierte en la inspiración de *El Convento*, la película con la que Ángel M. Chivite y Luis Galindo recuperan este capítulo, no tan conocido, de la historia navarra.

Las localizaciones también se convirtieron en una parte fundamental de la experiencia de rodaje. La película encontró en Navarra los espacios necesarios para recrear

el ambiente del convento del siglo XVIII, con escenarios como el convento de los Carmelitas Descalzos de Villafranca y el Monasterio de Fitero. Para María Mercado, convivir durante semanas con ese entorno ayudó a entrar en la atmósfera de la historia. **“Salías por la puerta del convento, pero el convento no salía de ti”**, explica la actriz al recordar los días de rodaje. Una sensación que acompañó al equipo durante todo el rodaje, ya que el entorno, los pesados hábitos y la convivencia diaria mantenían vivo el universo de la película incluso cuando las cámaras dejaban de grabar.

Más allá de la historia, la película también plantea una pregunta de responder: ¿cómo reaccionarías

si alguien cercano y tan joven decidiera entrar en un convento de clausura? María Mercado reconoce que no lo tendría claro. **“Primero, me saldría el instinto de apoyar a esa persona con su decisión, pero también tendría un poco de miedo, de preguntarme si es realmente lo que quiere o si va a perder algo”**, explica. La actriz cree que todo dependería de la persona y de su relación con la fe, aunque al final las decisiones solo les pertenecen a aquellos a quienes las toma.



Ana Álvarez y María Mercado en una de las escenas de *El Convento*



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 Paper By*.

A ti te diría lo que nunca le dije a nadie

A ti te diría lo que nunca le dije a nadie

Mapí Romero

Prólogo de Vicente Garrido
y Joaquín Camps

M A G A Z I N E
SINHORIZONTE