

CINEFILM

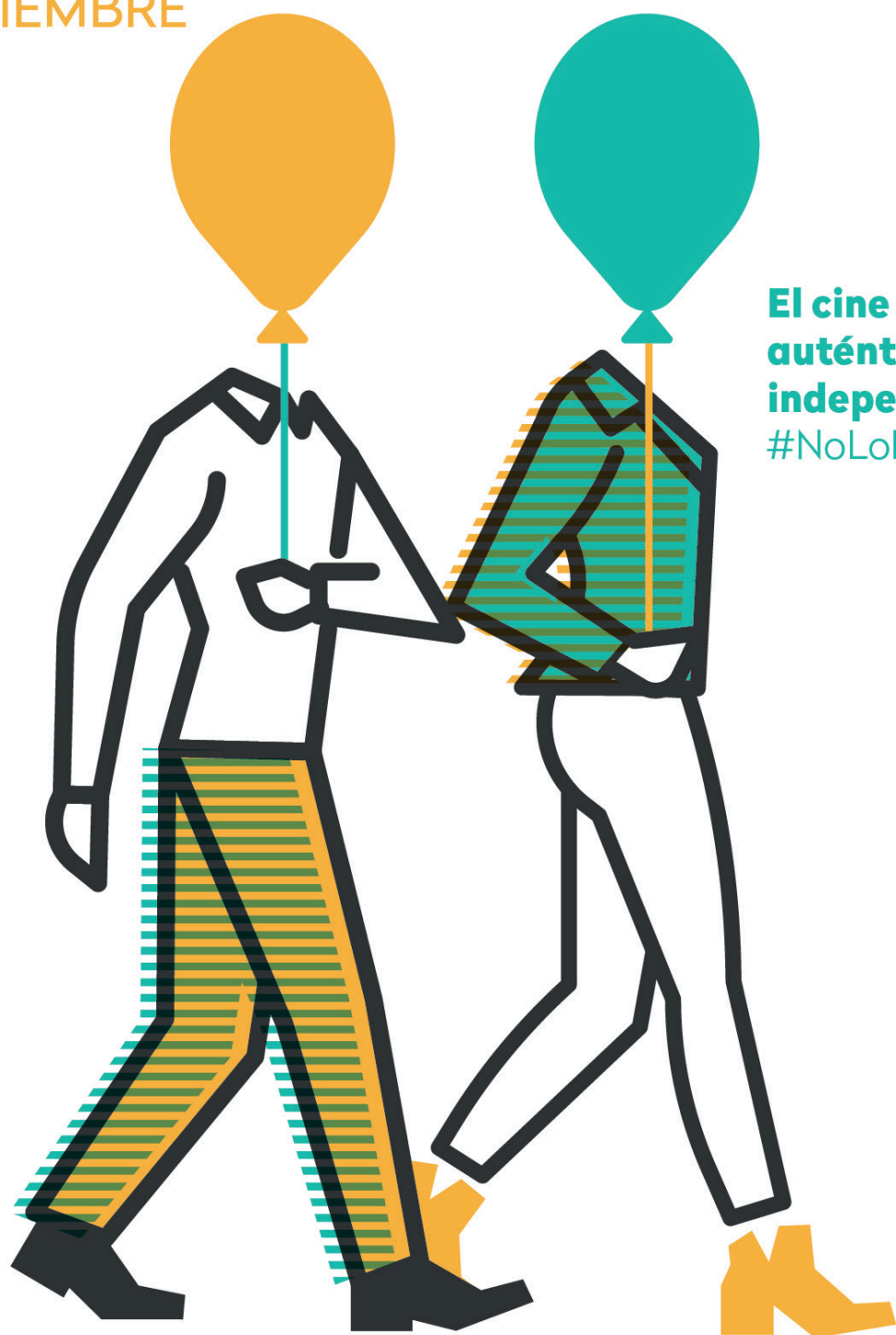
DONDE EL CINE SE PIENSA

Nº. 1 · 2026



UNA NUEVA OPORTUNIDAD

14 – 22
NOVIEMBRE
2025



El cine
auténticamente
independiente
#NoLoDejesEscapar

SUMARIO

- 05. **Editorial CineFilm**
- 06. **A Light That Never Goes Out (2025)**
Lo importante de la vida es estar vivo, por Lucía Zapico
- 08. **Blue Moon (2025)**
Cuando el tiempo se detiene para morir, por Pilar Fernández Lanza
- 10. **Back to the Family (2025)**
Cosas de familia, por Krista García
- 12. **A Árvore do Conhecimento (2025)**
Una fábula sin moraleja, por Lucía Zapico
- 16. **El Hombre Perfecto (2021)**
Entrevista a la Tertulia Feminista Les Comadres, por Laura García Fernández
- 30. **Love Me Tender (2025)**
Una apuesta arriesgada, por Krista García
- 34. **Apuntes cinéfilos I**
Stereo Girls (2025), por Juan Canteli Maza
Anémona (2025), por Sol Conde Maza
Made in EU (2025), por Juan Canteli Maza
- 40. **Al Oeste, en Zapata (2025)**
La épica de lo cotidiano, por Miguel Bousoño
- 48. **Exposición Mi nombre es John Ford**
Entrevista a Alfonso S. Suárez, por Krista García
- 51. **Apuntes cinéfilos II**
Kontinental'25 (2025), por Almudena González
Divine Comedy (2025), por Juan San José García
Sugarland (2025), por Juan Canteli Maza
- 56. **Dedicatoria a José Luis Cienfuegos**
Mirada heredada, por Juan Canteli Maza
- 58. **Portadas alternativas**



2026
Número 01

EDICIÓN

Juan Canteli Maza

REDACCIÓN

Miguel Bousoño
Juan Canteli Maza
Sol Conde Maza
Pilar Fernández Lanza
Laura García Fernández
Almudena González
Krista García
Juan San José García
Lucía Zapico

Especial agradecimiento para el equipo técnico del FICX y la Tertulia Feminista Les Comadres

Las tipografías utilizadas en CineFilm son:
Inter, Playfair Display y Roboto

Licencias: SIL Open Font License 1.1 / Apache License 2.0

Las imágenes de esta publicación han sido facilitadas por el festival y distribuidoras para uso de prensa. Todas las imágenes han sido utilizadas con fines informativos y editoriales.

Esta revista adapta y combina las normas de estilo de APA (7.ª edición) y Chicago (17.ª edición), incorporando criterios propios de redacción y diseño editorial para garantizar coherencia y claridad en todos los artículos.

Esta publicación ha utilizado el apoyo de herramientas de IA generativa (ChatGPT) en tareas de documentación y edición.

Los contenidos y opiniones son responsabilidad exclusiva de sus firmantes.

CineFilm
ISSN 3101-4909
Depósito Legal AS 00287-2026

Publicado por Juan Canteli Maza
Camino de Caldones, 3426,
33391, Xixón, Asturias

www.cinefilm.es
comunicacion@cinefilm.es

© 2026 CineFilm. Todos los derechos reservados.
Queda prohibida la reproducción, distribución, comunicación pública o transformación, total o parcial, de los contenidos de esta publicación, sin la autorización previa y por escrito del titular de los derechos, salvo en los casos permitidos por la ley.

UNA NUEVA OPORTUNIDAD

CineFilm inaugura su primer número dedicando sus páginas a la 63.^a edición del Festival Internacional de Cine de Xixón (FICX), celebrado el pasado mes de noviembre de 2025.

Se presenta como una revista cultural dedicada a la crítica cinematográfica, nacida de la colaboración de cinéfilas y cinéfilos aficionados que, con cariño y altruismo, se han organizado para crear un espacio de reflexión abierto a la ciudadanía. En él tienen cabida todo tipo de opiniones, siempre fundamentadas en el pensamiento crítico y orientadas a trascender las barreras culturales que las sociedades se imponen a sí mismas.

El simple hecho de generar un espacio de opinión y crítica en una era en la que, a golpe de clic, brotan millones de palabras sin sentido —muchas de ellas cargadas de odio— que, a ritmo vertiginoso, inundan las redes anónimas de internet, convierte a CineFilm en un faro para quienes aún defienden un contenido cultural de calidad. Un refugio donde la palabra escrita, medida y pausada, permite compartir experiencias y pensar colectivamente.

Desde CineFilm entendemos que estos espacios no deben estar restringidos a las conocidas "voces autorizadas" que caracterizan al periodismo cultural profesional. Precisamente porque vivimos en una democracia donde la ciudadanía tiene derecho a expresar su opinión, creemos que hoy, más que nunca, existe la necesidad de facilitar la palabra a quienes no suelen tener la oportunidad de hacerlo. El cine actúa, además, como un potente catalizador de estas voces, ya que apela a los sentidos y a las emociones más primarias, invitando en la mayoría de los casos a la reflexión. ¿Para qué guardarnos todo esto? ¿Por qué no compartirlo?

En este primer número se recoge la voz de un puñado de personas que se ofrecieron a dar ese primer paso: acudir a una sala de cine, tomar notas a la salida, elaborar una opinión crítica y plasmar sus experiencias para, finalmente, compartirlas en estas páginas. Un espacio que ahora ofrecemos a las lectoras y lectores que deseen acercarse a distintas formas de mirar el cine, en esta ocasión a través de la oportunidad que nos brinda un festival tan querido como el FICX.

Quién sabe, quizá en el próximo número alguien se anime después de leer estas páginas y se atreva a escribir las suyas. Dejamos la puerta abierta, como abiertas quedan estas páginas a partir de ahora.

Un afectuoso saludo,

EQUIPO CINEFILM

LO IMPORTANTE DE LA VIDA ES ESTAR VIVO

A LIGHT THAT NEVER GOES OUT
(2025) LAURI-MATTI PARPPEI

FIRMADO POR
LUCÍA ZAPICO

IMÁGENES
FICX

El Festival Internacional de Cine de Xixón (FICX), tal y como recoge la presentación de la edición de 2025, tiene una Sección Oficial que establece una marca editorial propia que le permite diferenciarse de otros certámenes internacionales. Y en esa sección, dividida en *Albar*, *Retueyos*, *FICX Premiere* y *Cortometrajes*, tiene como objetivo «reunir una amplia y variada selección del cine autoral que se produce en todo el mundo, con especial atención a propuestas innovadoras y a cineastas emergentes» (FICX). En la sección *Retueyos* se presentó la película *A light that never goes out* —en su título original *Jossain on valo joka ei sammuu*, que podría traducirse como *En algún lugar hay una luz que no se apaga*—, nominada a mejor película, y supone el debut en largo del cortometrajista finés Lauri-Matti Parppei, que también elabora el guion y está al mando de la composición sonora.

La película se estrenó mundialmente en la programación que organiza la Association du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion (ACID), una agrupación francesa de cineastas independientes, que participa cada año en el Festival de Cine de Cannes. Tras su paso por el FICX, se incorporó a la sección *Hauteur* de Les Arcs Film Festival,

que está dedicada al cine de autor europeo, centrándose en obras que destacan por su estilo personal y visión artística.

Parppei creció en la ciudad costera de Rauma y allí ubica la historia de Pauli (Samuel Kujala), un flautista de música clásica que disfruta de una exitosa posición profesional, pero que regresa con sus padres a su pueblo natal después de atravesar una crisis personal y un intento de suicidio. En el pueblo que le vio crecer, el niño de la flauta se reencuentra con Iiris (Anna Rosaliina Kauno), antigua compañera de colegio, diseñadora gráfica, enfermera y cantautora en bares donde nadie le presta atención. Ella será la que anime a Pauli a formar el grupo musical autodenominado Colectivo Paramilitar de Arte Sonoro, con el que interpretar y difundir la música experimental improvisada junto con Sini (Camille Auer), la peculiar tercera integrante del grupo.

El propio Lauri-Matti inició una carrera musical con la banda *Musta Valo*, dando conciertos de música experimental en los que, según él mismo cuenta, había más gente encima del escenario que fuera de él. Su ópera prima comparte título con la canción "There Is a Light That Never Goes Out" del grupo *The Smiths*, que canta al amor y a una visión

romántica y trágica de la vida. Como peculiaridad, toda la música del filme se grabó en directo, según aclaran en los créditos finales.

La narración se mueve a ritmo suave y pausado, propio de la vida en una pequeña ciudad que acoge de nuevo al niño prodigio porque el mar siempre trae a la gente de vuelta. Los diálogos son ingeniosos y pasan de la melancolía a un humor agudo que, unido a la contención emocional y gestual de las interpretaciones, genera situaciones muy vivas.

Podría pensarse que la película se conforma con ser un *crowdpleaser* porque está diseñada para gustar a un público amplio y tocar la fibra sensible, alternando momentos divertidos con situaciones emotivas, además del final placentero

y esperanzador. Sin embargo, aunque son muchas las películas que utilizan la conducta suicida como argumento dramático, ya sea como protagonista o como elemento secundario de la trama, no son aún suficientes para llamar la atención sobre la salud mental y la fragilidad emocional.

La singular conexión musical entre la caótica existencia de Iiris y el perfeccionismo vital de Pauli es el motor que mueve la personal visión del director sobre el poder sanador de la amistad y la pertenencia cuando nada tiene sabor ni sonido. Y este viaje de rehabilitación que emprende Pauli le lleva a un lugar donde la música y la gente se reúnen, donde podrá enfrentarse de nuevo a la vida mitigando su hondo pesar en compañía.

CUANDO EL TIEMPO SE DETIENE PARA MORIR

BLUE MOON
(2025) RICHARD LINKLATER

FIRMADO POR
PILAR FERNÁNDEZ LANZA

IMÁGENES
FICX

Este ensayo es una mirada íntima sobre *Blue Moon*, de Richard Linklater. En ella me meto en la piel de un genio que se hunde en la penumbra de un bar tras un escudo de palabrería y risas que ya no le sirve para ocultar su soledad.

Salí de la sala con un nudo en la garganta y un regusto amargo que aún no se me ha disuelto. Pensé en volver a verla, por si se me había escapado algo, pero no: esta sensación tan cruda prefiero conservarla tal cual.

Desde el primer segundo la película me atrapó.

Noche cerrada, lluvia, Ethan Hawke tambaleándose por una calle vacía, empapado y solo, completamente solo, murmurando, medio tarareando "It Never Entered My Mind". Cae al suelo y, en ese instante, ya lo sé todo. Ya estoy llorando por dentro.

A partir de ahí ya no veo a Ethan Hawke, observo a Larry Hart.

Lo miro como si fuera alguien a quien conozco desde siempre, como un amigo que se hunde delante de mí y al que no puedo ayudar. En el bar me duele todo. El camarero que le sirve sin preguntar, Hart contando chistes, anécdotas, frases brillantes... y yo sé que todo es una pantalla. Cada broma y cada risa son un escudo y una grieta enorme a punto de provocar el hundimiento.

Esos monólogos largos, pesados, irónicos no buscan divertir, son su manera de gritar. Detrás de cada palabra hay un hombre que se está destruyendo delante de todos y nadie lo ve, o nadie quiere verlo.

Hart no se destruye solo por el alcohol, se hunde porque nadie lo quiere de verdad. Por su manera de amar, no se atreve a expresar en voz alta lo que siente porque teme el rechazo y esa timidez se convierte en un peso. Porque su forma de ser es incomoda. Porque su genio ya no sirve si no produce éxitos rápidos.

Richard Linklater sabe cómo usar la máscara, cuanto más teatral y exagerado es Hart, más dolor. Lo cuenta en un solo día, y alarga y densa el tiempo hasta que pesa y nos hunde con el protagonista. Usa el humo del bar, la penumbra y los planos largos para no dejarte escapar. Sabe crear la sensación justa y adecuada de claustrofobia, ahogo e impotencia en el espectador para transmitir cómo la vida de Hart se va apagando.

Ethan Hawke está inmenso. En los gestos, en la mirada perdida que esconde tristeza, en la risa forzada que golpea como un puñetazo.

Linklater es un maestro del tiempo y sabe detenerlo para conocer a las personas. En *Boyhood* necesitó doce años para enseñar el crecimiento real de un niño. En *Blue Moon*, en una sola noche, nos enseña cómo se muere por dentro un genio.

Y el final no ofrece consuelo. No hay abrazo ni una mano tendida. Solo, en una calle fría, un hombre se derrumba para siempre.

Blue Moon es una película dura y real. Te mete en la piel de alguien que se autodestruye delante de tus ojos y te obliga a mirar. Los genios también se rompen, y casi siempre se rompen solos. Esto es, al menos, lo que sentí yo y creo que esto es exactamente lo que Richard Linklater quería que sintiéramos.



«Los genios
también se
rompen y
casi siempre
se rompen
solos»



COSAS DE FAMILIA

BACK TO THE FAMILY
(2025) ŠARŪNAS BARTAS

FIRMADO POR
KRISTA GARCÍA

IMÁGENES
FICX

Tras su paso por el Festival de Róterdam (IFFR) el nuevo filme del reconocido cineasta lituano Šarūnas Bartas, *Back to the Family* (*Apsilankymas namuose*, 2025), recaló en el FICX, donde fue nominada a la mejor película en la sección *FICX Première*.

La joven Simona regresa a casa para despedirse de su abuela moribunda. Es la premisa con la que arranca esta historia que comienza y acaba con un viaje en autobús. Se trata de una narración enmarcada en un paisaje rural inhóspito donde la verdadera protagonista es la familia que subsiste en una casa desvencijada, como esqueleto de una triste vida que Simona repudió hace tiempo. Volver a los orígenes llevará a Simona a caer en una espiral de malos recuerdos que amenaza con atraparla. Su pasado habla de un padre maltratador y machista, mientras su madre callaba, y la figura de una abuela que fue clave para su crianza y salvaguarda.

En su presente, Bartas retrata a un hombre deshecho que se insinúa a su hija y una madre que huye de la realidad. Una austera subsistencia que forja personajes obligados a aparentar una falsa normalidad.

Atrapados en un mundo donde el alcohol funciona como vínculo y como condena, pero que también los separa, el director muestra cómo la fraternidad y cercanía se transforman en reproches, insultos y rechazos, como bien se escenifica en el funeral de la anciana. Es la herencia que reciben los jóvenes de esta pequeña población. Sus reuniones se transforman en un pulso entre un sano entretenimiento y coquetear con las drogas y la bebida. Se pone a prueba su moral y las decisiones poco a poco convertirán a la mayoría en sus progenitores.

Hay varias escenas que hacen referencia a esta lacra. Pero señalaría tres: una exterior y dos interiores. En la primera, podemos ver un bosque traspasado por un camino recto por el que transita un padre patético haciendo eses, decepcionado y solo. En la segunda, un primer plano de la madre, completamente borracha, en la que su mirada desprende dolor, soledad e incompreensión. Está atrapada en una tela de araña

«Sviličić
cimenta este
drama con un
sólido guión
que apoya a
Bartas en la
dirección,
recordando
sin duda al
cine de Aki
Kaurismäki»

demasiado espesa para poder escapar. Y por último, destacaría la escena que se desarrolla en una habitación donde Simona se aísla del resto porque la realidad es demasiado dura e insoportable. En ese rincón que sirve de nido, pone la música a tope y baila con los ojos cerrados. Sus gritos quedan ahogados por las lágrimas y el alcohol. Una escena cargada de lirismo. Cabe resaltar la buena interpretación de Neringa Puidokaitė.

Por su parte, Ognjen Sviličić cimenta este drama con un sólido guión que apoya a Bartas en la dirección, recordando sin duda al cine de Aki Kaurismäki. El filme adopta un estilo sobrio y casi minimalista: diálogos mordaces; una estética visual de colores apagados que resalta la monotonía reforzada por el vestuario; composiciones de cámara fija —donde predominan el medio plano, el plano corto y algunos primerísimos planos— y pinceladas de humor negro. Personajes de clase trabajadora que se enfrentan a la precariedad del empleo y las insatisfacciones personales.

Este laureado director es el más destacado de su país y esta película lo consolida como uno de los realizadores europeos contemporáneos, llegando a firmar títulos como *Three days* (premio FIPRESCI 1992) o *Freedom* (premio Cinemavvenire 2000), *Peace to us in our country* (2015), y *Frost* (candidata oficial para representar a su país en el premio Óscar a Mejor Película Extranjera en 2018).



UNA FÁBULA SIN MORALEJA

A ÁRVORE DO CONHECIMENTO
(2025) EUGÈNE GREEN

FIRMADO POR
LUCÍA ZAPICO

IMÁGENES
FICX

A *Árvore do Conhecimento* (2025) está escrita y dirigida por Eugène Green, nacido en Estados Unidos pero residente en París desde 1969, donde estudió literatura e historia del arte, fundando en 1977 la compañía Le Théâtre de la Sapience con la que representó teatro poético contemporáneo y teatro barroco. Desde que dirigió su primer largometraje *Toutes les nuits* (2001), galardonado con el Premio Louis Delluc a la mejor *ópera prima*, sus películas se han proyectado en festivales internacionales como Cannes, Locarno y Berlín.

El filme es una coproducción entre Portugal y Francia a través de las productoras Le Plein de Super y O Som e a Fúria, esta última enfocada en apostar por el cine de autor e independiente. Se estrenó en el marco del Fantastic Fest, un festival de género con sede en Austin (Texas), y pudo visionarse en la 63.ª edición Festival Internacional de Cine de Gijón (FICX) por el que el director ya pasó en el año 2017 con su película *En attendant les barbares*, con la que obtuvo el premio a la mejor película. Galardón que alcanzó también en la edición de este año dentro de la sección *FICX Premiere*, que agrupa a nuevos talentos y a cineastas cuyas obras fueron premiadas en pasadas ediciones.

La película está dividida en tres partes. Comienza mostrando al protagonista, el joven Gaspard (Rui Pedro Silva), en un ambiente familiar problemático ubicado en la periferia de Lisboa, con un padre borracho y una madre que le recrimina por no buscar trabajo. Ya desde este inicio el director utiliza de manera reiterada el plano y el contraplano, sin crear una conexión visual y espacial entre los actores que miran a cámara y recitan el texto sin emoción, como si de una señalización sonora se tratase para guiar al espectador por el argumento del filme.

Gaspard huye de ese entorno y llega a una Lisboa saturada por un turismo global que genera ruido, contaminación y saturación, en lugar de establecer una conexión cultural con el país que visitan. En la ciudad es secuestrado por Leitão (João Luis Arrais), servidor de Ogre (Diogo Dória), un ogro que hizo un pacto con el diablo y obtuvo el poder de transformar a los turistas en animales para enriquecerse con el negocio de la carne y llevar, de paso, succulentas chuletas a la mesa. Gaspard es utilizado como cebo para atraer a los turistas a su fatídico destino, pero se encariña de una burra a la que llama Helena y de un perro al que llama Federico, con los que huye lejos de Ogre.

En esta huida, se desplaza por parajes donde habitan campesinos y se adentra en el palacio de Doña María I (Ana Moreira), reina de Portugal, el Algarve y Brasil. Continuando con la técnica de planos, contraplanos y secuencias cargadas de teatralidad, se aprovecha este *impasse narrativo* para ilustrar al espectador la historia de Sebastião José de Carvalho e Melo, marqués de Pombal, a quien la reina quiere ejecutar. Gaspard le dice que, en el colegio, le enseñaron que el marqués reconstruyó Lisboa después del terremoto, mientras que la reina opina que fueron los brazos y las lágrimas del pueblo quienes reconstruyeron Portugal. La reina se pregunta si, en una república, las personas se aman unas a otras; Gaspard responde que se aprovechan los unos de los otros.

Ogre acude a una bruja (Leonor Silveira) que se desplaza en una escoba con asientos y manillar, y que está dispuesta a ayudarlo porque, como todos los discípulos de Satanás, ella también respeta la propiedad privada. Pero a Ogre no le sale bien la jugada, y hasta su siervo lo abandona para dedicarse a la defensa de los derechos Schengen de los animales.

Entretanto, Helena ha recuperado su apariencia de joven bella, y Gaspard adquiere un don que no martiriza a los turistas convirtiéndolos en animales, sino que los despoja de sus medios de transporte: una alternativa más caritativa y sostenible que los obliga a turistar a pie.

De esta forma, la película se postula como una fábula, presentando los hechos narrados, pero dejando el final abierto, sin una moraleja clara. Quizás esto se deba a lo difícil que resulta demonizar un turismo de masas que es consecuencia directa de una democratización que permite a clases sociales, antes

excluidas del lujo de viajar, acceder a destinos y servicios que, aun provocando perjuicios para el entorno y para el ciudadano, generan simultáneamente riqueza local.

El guion pone en boca de los personajes cuestiones muy diversas, algunas con aire de falacia —como ocurre al inicio de la película cuando el guía turístico comenta que "Napoleón, como todos los dictadores, tenía raíces rusas"—; otras con carácter chistoso —«el demonio trabaja en una revista como crítico de cine»—; unas pocas con visos de generar polémica —«el sistema educativo republicano es una sarta de mentiras»—; y las menos, con apariencia inspiradora —«el amor es lo que nos da vida». Pero estas referencias, expuestas con tono monocorde, no acompañan la temática de la fábula y la dispersan.

Aunque se busque sorprender al espectador con elementos mágicos o surrealistas, no se genera la necesaria conexión emocional que favorecería una reflexión más profunda. En este filme se ha priorizado un estilo de grabación que promueve una rigidez narrativa que no genera empatía, dejando al espectador frío y desconectado de la historia que se quiere contar. Esto se acentúa al no concluir con una moraleja precisa y útil, provocando que se diluya la función de reflexión crítica que acompaña a la fábula.

El único toque cálido del filme lo pone el "Fado do Castanheiro" para acompañar los créditos finales, cantado por María Teresa de Noronha, que evoca el lamento del castaño que muere de sed y fatiga ·

«En este filme se ha priorizado un estilo de grabación que promueve una rigidez narrativa que no genera empatía, dejando al espectador frío y desconectado de la historia que se quiere contar»





IA: INTELIGENCIA AFECTIVA

EL HOMBRE PERFECTO
(2021) MARIA SCHRADER

«GIJÓN HA SIDO PIONERA EN LOS DERECHOS DE LAS MUJERES, NO ES CASUALIDAD»

ENTREVISTA A LA TERTULIA FEMINISTA LES COMADRES

FIRMADO POR
LAURA GARCÍA FERNÁNDEZ

IMÁGENES
FICX/JCM

Con motivo de la proyección de **El hombre perfecto** (2021), dirigida por María Schrader y organizada por la Tertulia Feminista Les Comadres en el Teatro Jovellanos, CineFilm se reunió en su sede con Begoña Piñero Hevia y Carmen Veiga Porto, que se unieron en una sola voz, más plural, para dialogar sobre esta película y su participación en el FICX a lo largo de estos casi treinta años.

Desde el año 1997 la Tertulia Feminista Les Comadres lleva amadrinando una película del FICX a través del espacio Pantalla para un debate, con el objetivo de dar visibilidad al trabajo de las mujeres en la industria del cine. ¿Cómo valoráis esta experiencia? ¿Sentís que era una necesidad dentro de la programación del festival?

Desde el inicio, la Tertulia ha tenido dos formas de estar presente en el festival. Al principio, amadrinábamos películas dirigidas por mujeres que el FICX se encargaba de seleccionar. Más recientemente, somos nosotras quienes asumimos la elección de un filme vinculado a las jornadas que organizamos en el último trimestre del año, que en 2025 fueron sobre inteligencia artificial, y se la proponemos al festival. Cuando comenzamos, el FICX era un festival muy reconocido, pero la presencia femenina era escasa, tanto en el jurado como en la selección de películas. Nosotras ya veníamos proyectando algunos cortometrajes dirigidos por mujeres en la asociación, una experiencia que tuvo muy buena acogida y que nos animó a hablar con José Luis Cienfuegos. Al principio, se mostró sorprendido, pero finalmente entendió perfectamente nuestra demanda. Esta experiencia nos llevó a colaborar con la Asociación de Mujeres Cineastas y Medios Audiovisuales (CIMA), con quienes creamos el Premio Comadre de Cine, para reconocer la trayectoria de las mujeres en la industria. Antes de nosotras, no había otros colectivos representados en el FICX, por lo que sentamos precedente no solo como asociación feminista, sino también como pioneras a la hora de abrir espacio para otros colectivos.

Este año el FICX ha contado con un total de 197 películas, de las cuales 110 (56%) han estado dirigidas o codirigidas por mujeres. En este sentido, ¿creéis que progresivamente el festival ha ido alcanzando cotas de igualdad real en su programación? ¿Diríais que es una cifra representativa del trabajo que actualmente realizan las mujeres en el sector audiovisual? ¿Cómo se puede seguir mejorando la visibilidad de las obras hechas por mujeres sin caer en dinámicas meramente simbólicas y de cumplimento?

Gijón tiene una larga tradición feminista, con importantes avances como el primer gobierno paritario o el primer centro de planificación familiar municipal. Esta ciudad ha sido pionera en muchos aspectos relacionados con los derechos de las mujeres, lo que no es casualidad. Cuando fuimos con nuestra propuesta al FICX, ser feminista no era precisamente la mejor carta de presentación. Hoy en día, decirse feminista es más común, aunque también muchas personas se suman al movimiento de manera

«Antes de nosotras, no había otros colectivos representados en el FICX, por lo que sentamos precedente no sólo como asociación feminista, sino también como pioneras a la hora de abrir espacio para otros colectivos»

superficial. En cuanto a las cifras, la calidad no te la da ser mujer ni hombre, también hay hombres que entran en muchas programaciones para rellenar huecos. Lo que sí sabemos es que ser mujer en el cine implica enfrentar muchas más dificultades económicas y estructurales.

En esta edición habéis programado *El hombre perfecto* (2021), una comedia romántica alemana de ciencia ficción dirigida y coescrita por Maria Schrader. ¿Por qué decidisteis escoger esta película?

Existía una gran preocupación por la responsabilidad de organizar unas jornadas sobre inteligencia artificial. A la hora de llevar esa temática al festival, conocíamos algunos títulos, pero ninguno terminaba de encajar del todo con nuestro ideario. Fue una de nuestras comadres, la directora y guionista Alicia Luna, colaboradora habitual en los guiones de Iciar Bollain, quien nos recomendó la película. En la asociación la vimos, nos gustó y se la propusimos al festival. Finalmente, Alicia fue también una parte activa acompañando la presentación y el coloquio de la película en el Jovellanos.

En la cinta, su protagonista, Alma, participa en un estudio que la lleva a convivir durante unas semanas con Tom, un robot programado para ser su pareja ideal y encajar a la perfección con su personalidad y necesidades. ¿Estamos viviendo un presente donde la idea de un compañero humanoide ya no nos resulta tan extraña?

No me atrevo a afirmar que eso vaya a ser una realidad de aquí a pocos años, pero, de llegar a suceder, tengo claro que serían los hombres quienes lo utilizarían primero, sin duda. Por supuesto, “no todos los hombres”, afortunadamente. Esto se observa muy bien en una escena de la película donde aparece un señor junto a una pareja humanoide femenina: ella lo quiere, lo adora, le da la razón en todo, y él no se cuestiona absolutamente nada al respecto.

A medida que la tecnología avanza, las posibilidades de relación entre máquinas y humanos aumentan, lo que nos lleva a reflexionar sobre la manera de vincularnos entre personas. ¿Hasta qué punto la opción de una pareja humanoide creada a nuestra medida puede alimentar expectativas imposibles de alcanzar

en la vida real? ¿Nos hemos vuelto más selectivos y menos tolerantes en nuestras relaciones con los demás?

A las mujeres nos socializan para buscar al hombre ideal, por lo que podría pensarse que, en cierto modo, la idea que plantea la película sería cómoda para nosotras. Sin embargo, es precisamente en esa expectativa de un hombre maravilloso y perfecto, ya sea un robot o un humano, donde reside el error. La felicidad no tiene que ver con que todo sea ideal ni con que siempre te den la razón, sino con generar vínculos reales con otras personas. Puedes acabar siendo feliz con alguien con quien quizá no coincidas ideológicamente del todo, pero con quien te sientas a gusto. En esto, subyace también otro aspecto importante: a veces, por querer conquistar a una pareja, nos presentamos como no somos, tratando de que se produzca una simbiosis entre nuestra personalidad y la suya, y ese es el origen de muchos fracasos. Nosotras tenemos mucho más interiorizada esa “ley del agrado”, y se ve en todos los ámbitos de la sociedad.

La cinta presenta a Alma como una mujer independiente y plena, entregada a su trabajo, que no hace de su vida una búsqueda incansable de la “media naranja” y que parece poco interesada en los rituales del cortejo tradicional. ¿Os parece que su personaje ofrece una alternativa a los modelos de conducta femenina históricamente representados en las comedias románticas?

Creo que Alma es ante todo una mujer con conciencia feminista que sabe exactamente lo que quiere y que no basa su realización personal en la

«El error reside en esa expectativa de un hombre maravilloso y perfecto, ya sea un robot o un humano»



búsqueda de una pareja. Es una investigadora cuya vida gira en torno a su vocación profesional, y es en ese contexto donde se muestran sus verdaderas pasiones y desafíos. Incluso cuando el robot hace un descubrimiento relacionado con su trabajo, se produce un momento de gran vulnerabilidad para ella, y eso deja ver lo profundo que es su compromiso con su propia trayectoria y con sus metas.

En esta extraña pareja, es más bien Tom quien se presenta como un objeto, fabricado única y exclusivamente para satisfacer los deseos de Alma, y esa es la única razón de su existencia. ¿Creéis que la película cuestiona las lógicas tradicionales de género y las dinámicas de poder en las relaciones, o simplemente las reproduce desde el otro lado?

Pienso que la película busca intencionadamente mostrar esa inversión de roles. Hace unos años, ese intercambio de papeles habría resultado más llamativo, pero hoy en día puede asumirse con mayor naturalidad. Sin embargo, aún hay ciertos paradigmas tradicionales que persisten. Por ejemplo, en una relación todavía cuesta asumir que sea la mujer quien gane más dinero que el hombre; socialmente, eso sigue resultando incómodo, mientras que muchas mujeres aceptan ser quienes ganen menos en la pareja sin problema. Ese tipo de estructuras culturales son difíciles de cambiar. Tradicionalmente, las mujeres hemos estado más orientadas hacia una felicidad ligada al bienestar y la convivencia, más que a asumir el rol de proveedoras o a perseguir la satisfacción por medio de la acumulación de bienes materiales. En este sentido, tenemos que decir que de las pocas críticas negativas que recibimos sobre la película, la mayoría vinieron de hombres a los que no les gustó verse en ese papel de objeto al servicio de una mujer.

La película nos muestra elementos del romanticismo más tradicional: baños con pétalos, velas y gestos grandiosos, que Tom entiende como auténticas expresiones de amor, mientras que a Alma le resultan completamente marcianos. ¿De dónde viene la construcción de ese concepto de lo romántico? ¿Pensáis que ellos siguen atrapados en ese catálogo de gestos heredados del pasado, mientras que nosotras buscamos otros valores a la hora de relacionarnos?

Por supuesto, desde una conciencia feminista, ese tipo de romanticismo resulta muy difícil de asumir hoy en día, aunque también es cierto que hay mujeres a las que estos gestos les gustan o que simplemente no se han planteado cuestionarlos. La película muestra muy bien cómo la inteligencia artificial aprende a partir de estos patrones heredados que encuentra en el mundo y, si lo que recibe son referentes basados en ese tipo de clichés, es lógico que los replique como si fueran universales y deseables para todas las mujeres. Pero la película sí pone en evidencia que esas expresiones de amor



provienen de un imaginario heredado del pasado y que no todas las personas —y, especialmente, no todas las mujeres— conectamos hoy en día con esa idea de lo romántico.

Cuando Alma rechaza de plano estas demostraciones, Tom se muestra confuso y empieza a cuestionarse qué tipo de hombre debería ser. Esta desorientación, presentada en clave cómica en la película, nos habla de una masculinidad afectada también por los estereotipos patriarcales. ¿Pensáis que la película refleja la crisis de los roles masculinos que también observamos en la realidad?

Me gustaría que esa pregunta la respondieran ellos, porque son los hombres quienes mejor pueden hablar de esa crisis. Nosotras, en general, tenemos bastante claro lo que queremos: no buscamos a alguien que nos dé la razón en todo, sino a una persona —sea hombre o mujer— que entienda que no somos criadas, que pensamos por nosotras mismas y que tenemos libertad para actuar y decidir. Lo interesante de la película es que Tom, aunque sea una máquina, intenta comprender por qué ciertos gestos ya no funcionan, y ese esfuerzo por ajustarse a un modelo nuevo lo desborda por completo: literalmente colapsa, entra en cortocircuito y se estropea. Esa confusión refleja muy bien la desorientación masculina actual ante modelos que ya no encajan y ante mujeres que no responden al guión tradicional.

¿Qué diferencia veis entre la representación de la inteligencia artificial en esta película y la que aparece en *Her* (2013) de Spike Jonze, donde la IA incluso parece tomar decisiones propias e intervenir en la vida del protagonista?

Para mí, la diferencia principal es la corporeidad. En *Her*, el protagonista es un misántropo que encuentra una realidad alternativa en la que se siente a gusto, cada vez más dependiente de una voz que le responde exactamente lo que quiere oír; es una idealización pura, casi abstracta. Incluso aquí, al tratarse de una máquina femenina, se refleja algo de esa “ley del agrado” de la que hablábamos antes. En *El hombre perfecto*, en cambio, la IA tiene una presencia física: se puede tocar, se puede interactuar, incluso puede mantener relaciones sexuales. No hay idealización: es una realidad tangible. *Her* está contada desde un punto de vista muy masculino, centrado en la fantasía y la idealización, mientras que la película de Schrader plantea un enfoque más cercano a la realidad física y lo afectivo. Por supuesto, *Her* abre también otros debates interesantes, como el temor a que las máquinas puedan llegar a pensar por sí mismas. Son dos películas que integran la inteligencia artificial en su argumento, pero lo hacen de formas muy distintas.



«La primera vez que vimos la película nos reímos mucho pero, más allá de ser una buena comedia, nos pareció que planteaba cuestiones a tomarse muy en serio»

Hoy en día, seguimos construyendo relaciones que aún operan bajo los postulados del amor romántico, a la par que asistimos a prácticas que parecen marchar un poco a la contra de sus dinámicas, como el celibato voluntario o un enfoque intensivo en el desarrollo personal. ¿Creéis que estos fenómenos sociales responden a un deseo legítimo de bienestar, o pueden acabar fomentando un individualismo que nos lleve a la desconexión emocional con los demás?

Me preocupa mucho más la moda de las *tradwives*, que promueve la vuelta de la mujer al hogar entre las chicas jóvenes, o la creciente tendencia hacia la ultraespiritualidad. Me inquietan porque el patriarcado sigue en todas ellas: cambia de forma, pero continúa operando. Este tipo de grupos que exhiben su vida de cara a la galería siempre existió, pero ahora, con tantos medios de comunicación y canales para darse a conocer, es inevitable que se propaguen y adquieran adeptos de forma más rápida. Al final, cualquier ser humano busca la felicidad; según los referentes de cada época, uno se inclina hacia un lado u otro. Pero son movimientos muy individualistas. Y, aún así, conviven con lo contrario:

cuando ocurre una catástrofe, aparecen voluntarios por todas partes. En el fondo, hay un deseo de reacción frente al individualismo, aunque eso también puede ser peligroso. Entre la gente joven están surgiendo muchas facciones integristas, tanto en la religión como en la política, que responden justamente a eso: "soy individual, pero cuando me tocan, soy manada". Son fenómenos que, sinceramente, me desconciertan mucho.

La película plantea la posibilidad de que una máquina pueda llegar a entendernos mejor que otro ser humano o, al menos, que sea capaz de simularlo. ¿Creéis que, a través de la IA, las lógicas económicas actuales están llegando incluso a capitalizar nuestros afectos, creando necesidades que antes no teníamos?

Sí, exactamente. La primera vez que vimos la película nos reímos mucho, pero, más allá de ser una buena comedia, nos pareció que planteaba cuestiones a tomarse muy en serio. Por ejemplo, si la gente se cree que estos robots son accesibles para todos, cualquiera —hombre o mujer— que apenas llegue a fin de mes, incluso pasando necesidades básicas, puede empezar a pensar que tiene derecho a uno. Y no son solo los robots. La tecnología nos marca lo que debemos poseer y nos crea necesidades que antes no teníamos, como instalar una alarma en casa o comprarnos el último modelo de iPhone. Es una forma de controlar nuestra vida cotidiana y de imponer prioridades que en realidad responden más a intereses económicos que a nuestras necesidades reales.

Dado que muchos de estos sistemas tecnológicos son creados por empresas y equipos mayoritariamente masculinizados, ¿es posible que exista una IA feminista? ¿Dependería de cómo se programase, de los valores que incorpore o de los usos que podamos hacer de ella? ¿Podríamos entrenarla?

Para que eso ocurra, en primer lugar tendría que haber una mujer —o muchas— con poder y con un enfoque feminista. De lo contrario, vamos hacia una deriva terrible. Silicon Valley está dominado por hombres, muchos de ellos al servicio de causas muy cuestionables. Antes, el poder económico estaba en manos de familias con nombres y apellidos; ahora, sigue habiendo nombres y apellidos, pero el motor que mueve el mundo ni siquiera es Trump, sino que gran parte del poder se diluye en fondos y estructuras muy difíciles de rastrear, lo que dificulta aún más la exigencia de responsabilidades. Hoy en día, la inteligencia artificial no está controlada por los gobiernos, sino por un grupo muy poderoso que actúa con total libertad. Como ciudadanía, debemos presionar para que los gobiernos sean capaces de poner límites a esa impunidad, ser conscientes de la huella digital que dejamos, de los datos que regalamos y exigir muchas más cosas a la IA, empezando por el tipo de trato que queremos recibir, porque en gran medida es también una cuestión de entrenamiento y de los valores que decidamos incorporar.

Además de su falta de conciencia feminista, la IA podría tener un nivel de censura muy alto y ser extremadamente puritana.

Sí, sin duda. Son muy puritanas en lo que consideran aceptable: no tienen problema en mostrar violencia, asesinatos o tragedias, pero si aparece una teta se descontrolan. Esto refleja un sesgo muy fuerte que también está presente en la sociedad. Distopías como las que describen Huxley, Orwell o Atwood cobran cada vez más sentido: nos dicen cómo debemos comportarnos, qué roles debemos asumir, cómo debemos vivir. Y la IA lo reproduce, lo refuerza y, en muchos casos, lo amplifica. Deberían servirnos de ejemplo otros campos como la medicina, donde gracias a la IA se están logrando avances muy importantes. A nivel social, parece que aún vamos a la zaga.

¿Hay alguna película del FICX63 que queráis recomendar?

Me gustó mucho *Nouvelle Vague* (2025), de Richard Linklater. Además de ser una buena película, introduce una historia que aún está por contar: la de las mujeres dentro del movimiento. Siempre se habla merecidamente de Agnès Varda, pero hubo muchas otras. Por ejemplo, las montadoras eran fundamentales, como Lila Herman o Cécile Decugis. Sin ellas, películas como *Al final de la escapada* (1960), de Jean-Luc Godard, no serían lo que hoy conocemos. Lo mismo pasa con las actrices, como Jean Seberg, una especie de Marilyn Monroe a la francesa, que sufrió un trato muy injusto. Son figuras que vale la pena estudiar y reivindicar, no como asistentes o iconos, sino por su verdadera aportación a la historia del cine.

De cara al futuro, ¿habéis pensado ya algo para el FICX64?

Primero habrá que escoger el tema de las jornadas y, en función de eso, se definirá la película. Las propuestas que presentamos desde la Tertulia siempre tienen un gran éxito de público y la gente ya va directamente a buscarlas en el programa, una acogida que nos anima a seguir participando en cada edición.



Programación histórica
de la sección *Pantalla para un debate*

- 1997 · *Clockwatchers* (Jill Sprecher)
- 1998 · *Engelchen* (Helke Misselwitz)
- 1999 · *A Map of the World* (Scott Elliott)
- 2000 · *Yoyes* (Helena Taberna)
- 2001 · *El Círculo* (Jafar Panahi)
- 2002 · *Women's prison* (Manijeh Hekmat)
- 2003 · *Gala* (Silvia Munt)
- 2004 · *Iris* (Rosa Vergés)
- 2005 · *Oyun* (Pelin Esmer)
- 2006 · *Sister in law* (Kim Longinotto y Florence Ayisi)
- 2007 · *Caramel* (Nadine Labaki)
- 2008 · *Para que no me olvides* (Patricia Ferreira)
- 2009 · *Louise Michel* (Solveig Anspach)
- 2010 · *Pink Saris* (Kim Longinotto)
- 2011 · *17 filles* (Delphine y Muriel Coulin)
- 2012 · *Family Meals* (Dana Budisavljević)
- 2013 · *Los insólitos peces gato* (Claudia Sainte-Luce)
- 2014 · *Je suis Femen* (Alain Margot)
- 2015 · *Sonata para violoncelo* (Anna Maria Bofarull)
- 2016 · *Excluidas del paraíso* (Esther Pérez de Eulate)
- 2017 · *Fire's daughters* (Stéphane Breton)
- 2018 · *Viaje al cuarto de una madre* (Celia Rico Clavellino)
- 2019 · *La hija de un ladrón* (Belén Funes)
- 2020 · *Volverte a ver* (Carolina Corral Paredes)
- 2021 · *Maixabel* (Icíar Bollain)
- *Algo se enciende* (Luciana Gentinetta)
- *Tótem loba* (Verónica Echegui)
- 2022 · *L'employée du mois* (Véronique Jadin)
- 2023 · *Alma Mahler, la pasión* (Dieter Berner)
- 2024 · *La contadora de películas* (Lone Scherfig)
- 2025 · *El hombre perfecto* (Maria Schrader)

UNA APUESTA ARRIESGADA

LOVE ME TENDER
(2025) ANNA CAZENAVE CAMBET

FIRMADO POR
KRISTA GARCÍA

IMÁGENES
FICX

La directora Anna Cazenave Cambet afronta con valentía, en su segunda cinta *Love Me Tender* (2025), los problemas de una mujer que decide hacer un drástico cambio en su vida. Clémence, interpretada por Vicky Krieps, es una abogada de prestigio, casada y con un hijo. Sin embargo, su vida es una gran mentira: tiene un trabajo que detesta y su vida amorosa hace aguas porque no es lo que desearía. Un "¡basta ya!" hace tambalear los cimientos de la relación de confianza que mantiene con su marido Laurent (Antoine Reinartz), con el que ha establecido un proceso de separación. Pero el derrumbe llega cuando Clémence le comunica a Laurent que ha empezado a salir con mujeres.

La vergüenza y el miedo al qué dirán provocan en Laurent asco e ira a partes iguales, desencadenando una lucha de poder que ejerce sobre su mujer, quitándole lo que más quiere: su hijo. Un niño utilizado como arma arrojadiza. Sin embargo, el amor que une a madre e hijo es el eslabón más fuerte y será el más difícil de romper.

Inmersa en una situación complicada, su único anclaje con el mundo exterior es la piscina que frecuenta. El agua es el ámbito donde Clémence se siente más cómoda y libre; de alguna manera calma sus sentimientos y le permite encontrar la paz, una especie de vuelta al útero materno. Le hace sentirse segura, la empuja a tener esperanza e ir hacia adelante, para descubrir nuevas oportunidades y reunir la fuerza necesaria para luchar. Además, es un recurso que utiliza la realizadora para dar un respiro al espectador ante tanto drama. Son imágenes muy potentes.

El espejo es otro elemento que refleja sus sentimientos. Lo comprobamos cuando, en un momento de autoafirmación personal, decide raparse el pelo. Es una imagen decisiva, porque convierte este gesto en una afirmación de autonomía y en una reformulación de su deseo. En esta secuencia reivindica el derecho a la libertad sexual, a tomar decisiones propias y a equivocarse. Sin embargo, su osadía en los diferentes vínculos amorosos que emprende no consigue los buenos resultados que auguraban: su generosidad y entrega no son correspondidas de la misma manera. Para ella es todo o nada. Cuando conoce a Sarah (Monia Chokri) encuentra una conexión con la alegría y un futuro prometedor.

Dentro de esa búsqueda, aparece la necesidad de sentirse útil y reforzar otro eslabón que creía perdido: la relación con su padre. Comienza a visitarlo ante el debilitamiento físico de éste. La reacción de ambos nos descubrirá sus heridas aún abiertas y cómo sanarlas. Además, la soledad, el paso del tiempo y la enfermedad, minan el cuerpo. Son temas candentes en la sociedad actual.

También refleja la impotencia de la protagonista ante los trabajadores sociales que le son asignados. Una clara crítica al

«El agua es el ámbito donde se siente más cómoda y libre; de alguna manera calma sus sentimientos y le permite encontrar la paz, una especie de vuelta al útero materno»

ESTRENAMOS

WEB CINEFILM

MEDIO DIGITAL DE CINE,
CRÍTICA Y ANÁLISIS AUDIOVISUAL

www.cinefilm.es



ANÉMONA (ANEMONE, 2025) RONAN DAY-LEWIS

Firmado por Sol Conde Maza

Presentada dentro de la sección Albar, *Anémone* resulta, por lo menos, singular. Lo es por ser el regreso de un legendario actor de cine, Daniel Day-Lewis, y por el debut de su hijo Ronan Day-Lewis como director, siendo ambos los guionistas del film.

Ray Stoker (Daniel Day-Lewis) es un exsoldado irlandés que combatió contra el IRA y debido a un suceso grave acontecido durante una operación de acoso a un grupo de miembros del IRA, hace ya veinte años, huyó a un bosque al norte de Inglaterra para desaparecer a los ojos del mundo. Allí se refugió para vivir con sus fantasmas del pasado sin haber regresado nunca a casa. De hecho, dejó atrás a Nessa (Samantha Morton), su mujer, y al hijo que esperaban juntos. Su hermano Jem (Sean Bean) sería quien se responsabilizaría después de ambos, llegando a formar una nueva familia junto a ella.

Tomando como punto de partida de este escenario, Day-Lewis nos narra a partir de este momento las dificultades de una comunicación perdida, un doloroso pasado que aún cicatriza y el significado de palabras como lealtad y familia.

Tras entregarle la carta de Nessa, que Ray guarda junto con otras muchas sin abrir, Jem le explica el motivo de su visita: su hijo está en serios problemas por una violenta pelea y ahora necesita a su padre biológico para no repetir las decisiones erróneas que un día tomó su progenitor.

La escena de las anémonas, cerradas tras la tormenta, funciona como metáfora. Son ambos hermanos, replegados frente a un dolor sin nombre, un pasado que no se desprende. Una relación melancólica, cargada de tensiones no resueltas. El amor está tocado por la culpa y un pasado que no pueden enterrar.

La película no busca reconciliar ni ser moralista: Ray no busca perdón ni castigo, solo vivir aislado, consciente de que nada puede repararse ·



CINEFILM

STEREO GIRLS
(LES IMMORTELLES, 2025)
CAROLINE DERUAS-GARREL
Firmado por Juan Canteli Maza

En su segundo largometraje Caroline Deruas-Garrel se adentra en la memoria de su adolescencia para filmar la juventud, no como un estado permanente de euforia, sino como un territorio frágil donde la intensidad emocional convive con la búsqueda y la reafirmación de la identidad en un mundo que aflora y se abre ante los ojos de quien, con valentía e incredulidad, busca comérselo a bocados.

Charlotte y Liza, interpretadas por las brillantes Lena Garrel y Louiza Aura, viven pegadas la una a la otra, como si el mundo solo tuviera sentido en estéreo. Comparten música, sueños de fuga, tardes sin objetivos concretos y una certeza absoluta: nada puede romper ese vínculo.

Acaso, ¿quién no ha soñado alguna vez con escapar de las garras familiares y emprender una nueva vida con su BFF (Best Friends Forever)?

Hasta Los Manolos nos lo dejaron clarinete en los JJOO de Barcelona '92:

- Amigos para siempre*
- Means you'll always be my friend*
- Amis per sempre*
- Means a love that got no end*
- Friends for life*
- Not just a summer or a spring*

La película capta esa sensación con una energía contagiosa, apoyada en una banda sonora pop que no funciona como simple nostalgia, sino como una extensión emocional de los personajes. Cada canción parece un refugio, un lugar donde quedarse a salvo entre tanto ruido. La música sirve, a toda juventud que atraviesa la vida, como un mecanismo para expresar los primeros sentimientos de amor y libertad; esos que se exploran con la imaginación mientras la rutina y las obligaciones atrapan la cotidianidad.

Por otra parte, el giro dramático no irrumpe como un golpe efectista, sino como una grieta silenciosa. A partir de ahí, el filme se vuelve más introspectivo y abstracto, buscando, a través de un viaje onírico, el sentido de la pérdida.

Deruas-Garrel arriesga acertadamente al permitir que la narración se deshilache, que los recuerdos se mezclen con lo imaginado, que la ausencia se vuelva casi palpable. Y aunque no todo encaje de forma limpia —quizá porque en la vida siempre existen desequilibrios—, ahí reside la mayor honestidad de esta historia. El duelo no es ordenado, ni elegante, ni coherente, parece decirnos la directora; más bien es el naufragio en el interior del ojo del huracán.

Visualmente poderosa, *Stereo Girls* vibra con una colorimetría que retrata a la perfección la época, sin resbalar en la pátina de filtro de Instagram o de videoclip retro, logrando transmitir un onirismo sutil que nos invita a navegar a través de nuestros propios recuerdos, aunque pueda resultar a veces un ejercicio doloroso.

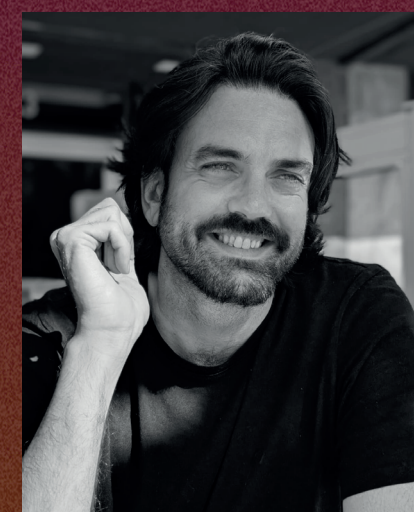


QUE LEVANTE LA MANO A QUIEN NO LE PARECIESE UN PLANAZO IRSE AL VIDEOCLUB A ELEGIR PELÍCULA.

Lo que comenzó siendo una cuenta de Instagram dedicada a la cultura de videoclub, la nostalgia ochentera y el coleccionismo, se convirtió en una comunidad de casi 7.500 personas que comparten ese amor por el formato físico y por el séptimo arte. Cuando en Agosto de 2025, en el ciclo de cine "Peor imposible!" nos juntamos, y entre cervezas y risas empezamos a hablar de cine, la idea del podcast se fraguó y en octubre lanzamos nuestro primer episodio. La premisa era sencilla: Elegir un tema para cada episodio, acercándonos a éste desde cuatro películas que exploran mismas ideas desde diferentes perspectivas, estilos y épocas, consiguiendo así una lectura muy abierta que representa la diversidad de nuestros gustos.



Belén Lobeto está tras la cuenta de Instagram sobre cultura del videoclub y Javi Noriega, escenógrafo y docente de la ESAD, aporta su visión estética e irreverente.



Adrián Tomero posee experiencia en podcasting ya que es colaborador habitual de "Viajeros de la Noche" y Almudena González se ha especializado en Historia del Cine.



Colaboradores y comunidad hemos crecido juntos desde el principio de esta aventura, ya que en cada capítulo estamos más cómodos, y cada uno va definiendo su personalidad: Los datos de Belén, los vestuarios de Javi y el análisis riguroso e histórico de Adri y Almu junto con un buen montón de risas dan forma a cada programa. Porque queríamos hablar de cine, pero sobretodo, queríamos pasárnoslo bien y que vosotros también lo pasarais bien al escucharnos. ¿Te animas a descubrir lo mejor del cine y echarte unas risas con nosotros? Escanea el QR y entra en el VideoClub.

Somos gente maja. Lo prometemos.



@MICHIGANVIDEOCLUB ESTÁ EN INSTAGRAM, IVOOX, SPOTIFY, YOUTUBE Y LETTERBOXD



MADE IN EU (2025) STEPHAN KOMANDAREV

Firmado por Juan Canteli Maza

Stephan Komandarev regresa un año más al FICX para ofrecernos de nuevo, después de su última cinta —*Las lecciones de Blaga* (2023)—, una historia incómoda, de mirada frontal, donde la denuncia no se formula en discursos abstractos sino en un realismo protagonizado por cuerpos agotados y rutinas que aplastan lentamente a quien las repite.

Made in EU es una de esas películas que no levantan la voz, pero cuya indignación va creciendo a medida que avanza el metraje.

La protagonista, Iva (Gergana Pletnyova), es una costurera en una pequeña ciudad búlgara, que trabaja explotada, junto a sus compañeras, para esas grandes empresas multinacionales de ropa que colocan a sus propietarios en los primeros puestos de la lista Forbes (Sí, estamos hablando de Inditex y Don Amancio).

La vida de Iva transcurre entre turnos interminables, salarios mínimos y una normalidad precaria que el público observa con una frialdad casi documental.

Cuando estalla la pandemia de COVID-19, Iva se convierte en el primer caso oficialmente registrado y la comunidad, necesitada de un culpable, la convierte en el blanco perfecto al descubrir que acudió al trabajo a sabiendas de su estado.

Sin embargo, ella no será castigada por el error cometido, sino por lo que representa: una pieza más del engranaje industrial que busca chivos expiatorios para justificar sus pérdidas económicas.

Komandarev articula el relato como una radiografía de la Europa contemporánea, esa que presume de valores comunes mientras tolera desigualdades profundas dentro de sus propias fronteras. El título funciona como una ironía persistente: todo "está hecho en la UE", sí, pero no todos viven bajo las mismas condiciones.

La película interpela al espectador al manifestar la hipocresía de una sociedad que decide dejar de adquirir prendas de ropa fabricados en China o Bangladés, con el fin de evitar la etiqueta roja de sobreexplotación —no por ello sin dejar de pedir compulsivamente a través de Temu o AliExpress— y escoger una verde que apuesta por la economía de proximidad, pero que acaba

destiñendo esclavitud a más de 30 grados, sin valorar el precio humano invisible que hay cosido en el reverso.

La película evita el subrayado fácil y muestra la acumulación de pequeñas violencias: acusaciones al pasar, miradas esquivas, una serie de vídeos virales que acaban deshumanizando a la persona y convierten el anonimato en un monstruo sin escrúpulos.

La puesta en escena es austera, casi áspera, y la cámara se mantiene siempre cerca de Iva, sin convertirla en heroína ni en mártir. Su resistencia es silenciosa, y por eso resulta tan perturbadora. No hay catarsis ni alivio final; solo la certeza de que el sistema seguirá funcionando igual mañana.

Cabe señalar —pareciendo una broma de mal gusto, pero perfectamente ejecutada por el director— que la película se proyectó por casualidad en un centro comercial, contenedor de los productos low cost que denuncia la película. Y, como colofón a dicha broma, el firmante de esta reseña no tuvo mejor idea esa tarde que acudir al estreno con una enorme bolsa de Zara, tras hacer unas compras mientras mataba el tiempo antes de acceder a la sala. ¿Ironías del destino? Si lo prefieren, pequeñas tragedias cotidianas ·



LA ÉPICA DE LO COTIDIANO

AL OESTE, EN ZAPATA
(2025) DAVID BIM

FIRMADO POR
MIGUEL BOUSOÑO

IMÁGENES
FICX



Esta película retrata la dura existencia de una familia cubana extremadamente desfavorecida, que habita en las proximidades de un área pantanosa donde sobreviven fundamentalmente gracias a la caza clandestina de cocodrilos, entre el aislamiento, la marginación y el olvido. Unas vidas abocadas a mantenerse en los márgenes de la sociedad y subsistir entre la dignidad y la precariedad.

Para su primer largometraje, el director hispano-cubano David Bim ha necesitado unos ocho años de desarrollo y cinco de convivencia con Landi, Mercedes y Deinis. Casi todas las funciones creativas y técnicas fueron asumidas por el propio autor, dotado de escasos recursos y apoyos externos. Este largo periodo le permitió integrarse y ser aceptado como un miembro más de la familia, creando una profunda relación de confianza que contribuyó a que la cámara no resultase un objeto extraño durante el rodaje. Sin duda, el tiempo ha sido la herramienta fundamental para abordar el proyecto y para desarrollar un enfoque cercano e intimista del entorno familiar.

El director nos traslada a las ciénagas de la península de Zapata en Cuba, un lugar de alto valor ecológico, aunque inhóspito por su extrema dureza y aislamiento, y nos propone un acercamiento respetuoso (no turístico), por lo que no se muestra como algo exótico sino como un espacio natural cotidiano donde se desarrolla una verdadera historia de amor y resistencia.

Formalmente, la película puede inscribirse en el documental observacional. Aunque la intervención del director no se hace evidente, sí se aprecian signos de su mirada autoral, un ritmo pausado, con preferencia por la espera prolongada, y una puesta en escena en la que la vida transcurre delante de la cámara sin necesidad de forzar las situaciones. Desde el primer momento observamos el enfoque artístico que nos propone el autor, más allá del puro documental, con planos y secuencias bellamente fotografiados en

blanco y negro, de gran potencia visual, elevando el aspecto estético al mismo nivel que lo ético.

En la primera parte del film se nos muestra a Orlando García "Landi", un hombre dedicado a cazar cocodrilos en la reserva de Zapata, alejado durante semanas del hogar en el que convive con su esposa Mercedes y su hijo Deinis, que padece de autismo severo. Este trabajo en soledad supone un desafío extremo que le permite llevar regularmente a casa el alimento necesario para la subsistencia de su familia, particularmente de su hijo con discapacidad.

Durante este tiempo de aislamiento, apenas están presentes las palabras ni los diálogos, salvo aquellas que escuchamos por la radio, y que nos permiten averiguar el contexto temporal y social donde se desarrolla la historia. La propaganda oficial del régimen cubano sigue lanzando consignas sobre ideas revolucionarias anticuadas en el año 2021, en plena pandemia de COVID-19. Unos mensajes que sirven como única compañía a un Landi que no parece prestar demasiada atención a sus contenidos.

Las escenas se suceden entre la observación silenciosa con cámara fija y las poderosas secuencias de acompañamiento donde caminamos detrás de Landi hasta su refugio, mientras carga a sus espaldas uno de los cocodrilos capturados, o en esa otra secuencia de caza en plena

«Se aprecian signos de su mirada autoral, un ritmo pausado con preferencia por la espera prolongada, y donde la vida transcurre delante de la cámara sin necesidad de forzar las situaciones»



ciénaga en la que el director nos hace sentir en primera persona toda la tensión y el peligro de la acción. Esa sensación de presencia que aportan los travellings de seguimiento, con cámara en mano posicionada tanto detrás como delante de las escenas, se ve fortalecida por el marcado sonido ambiente de ese entorno selvático, y se ve reforzada por las respiraciones y los jadeos de Landi.

Podemos disfrutar de algunos de los planos y secuencias más bellos durante los desplazamientos por la ciénaga, con fuertes contraluces y cuidada composición, incluyendo esa maravillosa escena de Landi tumbado en la barca entre arbustos y nenúfares, y que sirve como cartel promocional de la película. Tras ese periodo de aislamiento, Landi se dispone a volver a casa a través de caminos difícilmente marcados, no sin antes despojarse de todos sus ropajes de cazador y vestirse con otro atuendo que no delate su procedencia o actividad: la caza ilegal de cocodrilos.

En la segunda parte de la película, y antes de la llegada de Landi al poblado, observamos la vida cotidiana de Mercedes, las tareas de su casa, la búsqueda de carbón para cocinar, y fundamentalmente los continuos cuidados que requiere Deinis. Mercedes espera con impaciencia la llegada de Landi, temiendo que le ocurra algún accidente que empeore aún más la precariedad en la que subsisten. Se aprecia la escasa comunicación con otros habitantes del lugar, probablemente debido a las circunstancias de la pandemia. En este sentido, la única escena donde vemos cierta interacción con otra persona es cuando Mercedes vuelve de recoger carbón y se cruza en el camino con un individuo al que lo único que se le ocurre para saludarla es acosarla verbalmente.

Cuando Landi llega al poblado, y antes de pisar el camino que le lleva a casa, observa a uno y otro lado para evitar que alguien

«Podemos disfrutar de algunos de los planos y secuencias más bellos durante los desplazamientos por la ciénaga, con fuertes contraluces y cuidada composición»

pueda verle, como si se sintiera culpable de lo que necesita hacer para mantener a los suyos, incumpliendo con el aislamiento decretado y con la prohibición de cazar cocodrilos, ¡como si no fuera extremadamente complicado subsistir en ese lugar y en esas circunstancias! Este es un buen momento para reflexionar acerca de la contradicción ética entre lo individual y lo colectivo.



Tras el reencuentro y algunos reproches seguramente cariñosos, se abre el espacio de convivencia en la familia, repleto de momentos de intimidad y cuidados mutuos, destacando la sensibilidad y ternura con la que están rodados los momentos de juego en el mar entre padre e hijo, unas secuencias de gran plasticidad que se convierten en pura poesía visual, y que podemos disfrutar junto con otros hermosos planos y encuadres. Aquí la televisión sustituye a la radio como sonido de fondo, y tampoco hay teléfonos. Las noticias del canal oficial hablan sobre la evolución de los casos de pandemia en el país, cuando Landi le pregunta a Mercedes cómo van las cosas por allí, ella le responde: «aquí nos vamos a morir, pero de hambre».

La extrema vulnerabilidad de Deinis contrasta con la aparente fortaleza que muestran Landi y Mercedes, cuyos rostros están severamente castigados por la dureza de su existencia, pareciendo mucho más envejecidos de lo que realmente son a tenor de la edad del hijo adolescente. Es inevitable preguntarse aquí sobre la fragilidad del presente y la incertidumbre respecto al futuro que le depara a Deinis. Se suceden varias escenas particularmente conmovedoras, como

«Es inevitable preguntarse aquí sobre la fragilidad del presente y la incertidumbre respecto al futuro que le depara a Deinis»

la partida de Landi de nuevo hacia la ciénaga, donde vemos y escuchamos a Deinis en una especie de ritual de lamentos y movimientos compulsivos que parecen llorar la ausencia del padre, o aquella otra en la que Mercedes canta con un tono desgarrador, casi susurrando, como si de una oración se tratase.

No hay resiliencia en las vidas de Landi y Mercedes, sino resistencia y aceptación. Se adaptan a las adversidades y sobreviven en ellas pero las circunstancias y el entorno no les permiten transformar nada que mejore sus condiciones. Resisten física y emocionalmente, en sus acciones no hay revoluciones como aquellas que aún se escuchan desde la radio o la televisión. Su resistencia se apoya en la extrema necesidad y dependencia que tiene Deinis respecto de ellos.

Su posición no es la de rebelarse ni buscar ningún cambio en sus vidas, sino la de aceptar y afrontar su condición con resignación, con humildad y con dignidad. En palabras del propio director «ellos se mantienen unidos por su hijo, aunque deban estar condenados a vivir separados la mayor parte del

tiempo, porque su amor hacia él activa una fuerza que ni siquiera tendrían para sí mismos».

Pero justamente ahí es donde radica su fuerza, en la épica de lo cotidiano.

Sumergido en este contexto, el director nos propone un estilo contemplativo basado en la pureza de la observación, enfatizando el aspecto visual y sonoro, con una mirada íntima de descubrimiento, en la que no se atisba un discurso político explícito. Su interés es el de acompañar, escuchar sin juzgar, registrar sin buscar respuestas, dejando que cada espectador se haga sus propias preguntas.

Una historia sobrecogedora plagada de emoción y sensibilidad en un cine que se hace poesía ·



EXPOSICIÓN MI NOMBRE ES JOHN FORD

Entrevista a Alfonso S. Suárez,
Firmado por Krista García

Durante el desarrollo del FICX de este año se inauguró una exposición en la sala 3 del Antiguo Instituto titulada *Mi nombre es John Ford*.

El autor de la exposición es Alfonso S. Suárez (Gijón, 1977), cineasta y productor audiovisual con una trayectoria que ha transitado entre el documental, el videoclip y la creación para cine y televisión.

En su dilatada carrera, su obra ha estado presente en el Lincoln Center de Nueva York y en festivales como Sitges, San Sebastián y Málaga. Ha obtenido premios nacionales e internacionales, entre ellos el de mejor obra en el Fantastic Film Festival de Manchester. También ha sido profesor en la Escuela de Periodismo de El País y *guest speaker* en la Nueva York Film Academy y en la Universidad de Connecticut.

La exposición está dedicada a un hecho ocurrido en el año 1950. En esa época el senador republicano de los Estados Unidos Joseph McCarthy lideró una campaña para desprestigiar y acusar de espionaje o comunismo a cientos de personas, la mayoría artistas de todas las corrientes, pero en especial al personal de Hollywood.

El mundo del cine se vio golpeado sin piedad. La creatividad y la libertad de expresión fueron cercenadas en esta caza de brujas, en la que muchos guionistas, actrices, actores y directores no volvieron a trabajar o se vieron obligados a firmar con pseudónimo y sin la protección sindical para sobrevivir.

El 22 de octubre de 1950, en la Crystal Room del Hotel Beverly Hills de Los Ángeles, tuvo lugar una de las reuniones más importantes del cine clásico. Los grandes directores norteamericanos, la mayoría con orígenes inmigrantes, debían decidir si firmaban un juramento de lealtad que proponía el mismísimo Cecil B. DeMille, ferviente

defensor de la patria estadounidense, al modo de las tablas de la ley de su afamada *Los Diez Mandamientos* (1956).

Sin embargo, algunos participantes de aquella mítica reunión se opusieron a los dictámenes, entre ellos el gran director y guionista Joseph L. Mankiewicz (*Eva al desnudo*, 1950).

Por otra parte, la intervención de John Ford fue fundamental y un punto de inflexión para el resultado de la asamblea destacando aquella mítica frase que imprimió su leyenda: "Mi nombre es John Ford y hago westerns".

Con motivo de esta exposición, CineFilm mantuvo un breve encuentro con el autor para aclarar algunos interrogantes. La conversación fue distendida y Alfonso S. Suárez nos atendió con la simpatía que le caracteriza.

¿Estaba previsto estrenarla en el FICX o fue casualidad?

La idea original era una ficción sonora. Para entrar dentro de los parámetros del festival la

adapté haciendo una instalación audiovisual: una radio antigua, dos butacas originales del Teatro Jovellanos y algunas imágenes de la época.

¿Cómo surgió la idea para la exposición?

Surgió de la curiosidad. Por la frase que titula esta exposición. Siempre pensé que había sido pronunciada en los interrogatorios de las actividades antiamericanas. Investigando, descubrí que tuvo lugar en una reunión de casi siete horas donde había doscientos de los mejores realizadores y se trató sobre los conflictos surgidos por la diferencia de ideas.

Entonces, ¿es un homenaje a Ford?

No. En todo caso es un homenaje a Mankiewicz porque fue el que enarbó la bandera de la libertad y estuvo dispuesto a que todo saltara por los aires.

¿Dónde conseguiste la grabación? ¿Fue muy complicado?

Hablé con el Sindicato Americano de Actores y conseguí artículos. Fui tirando del hilo hasta encontrarla.

Me recordó a los Estudios Uno radiofónicos...

En efecto, es radioteatro. Un homenaje a Orson Welles y a *La guerra de los mundos*. Imaginé a un periodista que se hubiera colado en el evento y retransmitiera los hechos.

Para las imágenes ¿recurriste a la hemeroteca?

Sí, son imágenes de archivo de los años 50 y 60.

Una suerte contar con ese impresionante elenco de dobladores. Sólo por citar algunos: Camilo García, Ricardo Solans, Ramón Langa, María Luisa Solá. La flor y nata española. Pero, ¿Quién dobló a Ford? Su voz se parece mucho a la del propio director.

El actor que dobló la voz de John Ford fue Claudio Rodríguez. Ha sido su última interpretación porque está muy mayor.

El resultado es una de las interesantes propuestas que comisarió el festival esta edición: un buen maridaje entre tradición e innovación audiovisual.

Idea original
EVA GALLEGO

Música
IVÁN RUIZ SERRANO
Grabación y diseño sonoro
TITXU VÉLEZ

Producción
CARMEN BLÁZQUEZ
Producción ejecutiva
MARTA BAONZA JEREZ

Voces adicionales:
ANDRÉS GARCÍA VERA
RODRIGO RIVERA
DIEGO CASTILLO
JORDI ESTAPÉ
JONÁS PUEBLA
JOSÉ MANUEL SOTILLO
ÁLVARO MARTÍN
FRAN DOMINGO

MI NOMBRE ES JOHN FORD

de **ALFONSO S. SUÁREZ**

KONTINENTAL '25 (2025) RADU JUDE

Firmado por Almudena González

En el cuento *Las Grosellas* de Antón Chéjov, el personaje Iván Ivanovich reflexionaba sobre la felicidad humana frente a la realidad de un mundo desequilibrado: «[...]Haría falta que tras la puerta de cada hombre feliz y satisfecho hubiera alguien con un martillito que le recordase continuamente con sus golpes que existe gente desgraciada, que la vida, por feliz que sea, tarde o temprano le enseñará sus garras y la desgracia —la enfermedad, la pobreza, la muerte— caerá también sobre él, y entonces nadie lo verá ni lo oirá, como ahora él tampoco oye ni ve a los demás.[...]». Dos siglos después, el martillo se oye cada vez más débil.

Radu Jude, director veterano del FICX y ganador del premio a Mejor Película en 2023 con *No esperes demasiado del fin del mundo*, explora la condición humana y las contradicciones que surgen al existir de manera cómoda en una realidad muy diferente a la de otras personas. Su protagonista, la maravillosa Eszter Tompa, ganadora del Premio AISGE a la Mejor Actriz en esta edición, comienza un viaje iniciático de culpa tras haber llevado a cabo el desahucio que desemboca en el suicidio de un hombre sin hogar que vive en las calderas de un edificio que ha adquirido una empresa alemana para convertirlo en un hotel de lujo llamado "Kontinental '25".

Haciendo un guiño a la película de Rossellini, acompañamos el duelo de Orsolya, funcionaria de la ciudad de Cluj-Napoca y antigua profesora de Derecho Romano, quien se siente responsable de esta muerte. Sin abandonar el tono satírico que caracteriza el cine de Jude y evitando caer en la sensiblería barata característica de los festivales occidentales, donde la miseria del Otro y el reconocimiento superficial generan la falsa sensación de análisis crítico hacia nuestros actos, vemos cómo Orsolya intenta comprender cómo ha sido partícipe en este sistema cruel que machaca al más pobre buscando justificaciones vacuas: su profesión, donaciones automáticas a ONGs o sus pensamientos fugaces sobre la miseria del mundo. Pero cuando la búsqueda del perdón en los otros, los disfrutes terrenales y la autocomplacencia no funcionan, Orsolya acude a Dios, donde una vez más se encuentra con la contradicción que es vivir, al no encontrar una respuesta al sufrimiento en el mundo.

Rodada durante 10 días con un iPhone, *Kontinental '25* es un grito de rabia sobre la situación insostenible del mundo actual, la crisis de la vivienda y la quietud de una sociedad que piensa que está haciendo lo suficiente para sobrevivir y ayudar. Radu Jude nos enseña al niño que vive maltratado en un sótano de la ciudad de *Omelas*. Orsolya, como algunos de los habitantes de este cuento de Úrsula K. Le Guin, también se marcha, esperemos que sepa bien hacia dónde va.



**DIVINE COMEDY
(KOMEDIE ELAHI, 2025)
ALI ASGARI**

Firmado por Juan San José García

En la pasada edición del FICX pudimos ver *Divine Comedy* (2025), la última película del director iraní Ali Asgari. En los últimos años, este director y guionista se ha consolidado como una figura destacada del cine contemporáneo iraní y, pese a contar todavía con una filmografía breve, ha recibido ya más de ciento cincuenta premios internacionales.

Asgari estudió cinematografía en Roma durante casi una década. Todas sus películas retratan vidas marcadas por la vulnerabilidad y la opresión: jóvenes enfrentados a estrictas normas sociales, mujeres obligadas a ocultar aspectos esenciales de su vida o personas en general que chocan frontalmente con una burocracia férrea gestionada por instituciones inflexibles. En su cine, el aparato del Estado no se limita a censurar; su misión es aún más represiva y manipuladora, ya que aspira a que sea el propio individuo quien modifique su obra, su comportamiento o incluso su pensamiento para ajustarse a los dictados de un poder teocrático.

Asgari se dio a conocer internacionalmente en 2017 con su primer largometraje, *Disappearance*, presentado en los festivales de Cannes, Venecia y Toronto. Desde entonces, su recorrido internacional no ha dejado de crecer. Hoy, Ali Asgari es considerado una figura clave de la cinematografía crítica e independiente de Irán.

Su estilo es sobrio y cercano al minimalismo, sostenido por un lenguaje de gran carga poética que da forma a relatos centrados en las vicisitudes de personajes enfrentados a situaciones cotidianas dentro de una organización política y moral tan rígida que acaba por usurpar incluso los deseos más básicos de sus ciudadanos. Lo que distingue a *Divine Comedy* de sus trabajos anteriores es la incorporación del humor, hasta ahora ausente en su filmografía. No se trata, sin embargo, de una comedia ligera, sino de un humor amargo, profundamente crítico y cargado de ironía.

El escenario vuelve a ser Teherán, su ciudad natal. La historia se construye como un recorrido por la ciudad en la búsqueda incesante de un lugar donde proyectar una película en turco-azerí que nunca se ha proyectado en Irán. Pero su proyección es rechazada por las autoridades culturales y el director (Alireza Khatami), en compañía de su productora (Sadaf Asgari), buscan organizar una proyección clandestina. Un simple acto que lleva a sus protagonistas a desplazarse de un lugar a otro, como si atravesaran un laberinto administrativo, para alcanzar un objetivo tan inocente como mostrar una obra cinematográfica. En ese trayecto, a bordo de un *scooter* rosa conducido por ella, se van encontrando con personajes, obstáculos y situaciones que evidencian la asfixia del sistema, todo ello narrado desde un tono cercano a la comedia.

Sadaf Asgari —sobrina del director en la vida real— y Alireza Khatami protagonizan esta historia sencilla y luminosa. Asgari ya había trabajado anteriormente con ambos: con Sadaf en *Ta farda* (2022), estrenada en España con el título de *Coraje*, y con Khatami codirigió *Terrestrial Verses* (2023), una película especialmente recomendable.

Resulta fácil comprender las enormes dificultades a las que se enfrentan Asgari y otros grandes cineastas iraníes, dificultades que en muchos casos incluyen la censura o incluso penas de prisión. Por eso es tan valioso que puedan llegar hasta nosotros obras como *Divine Comedy*: una película sencilla, minimalista y poética que, pese a todo, irradia una luz profundamente humana.



SUGARLAND (2025) ISABELLA BRUNÄCKER

Firmado por Juan Canteli Maza

Isabella Brunäcker debuta en el cine con *Sugarland*, una obra escrita y dirigida por la joven cineasta austríaca, distinguida con el premio Birgit Jürgenssen, la beca estatal de cine de Salzburgo y, más recientemente, con el Premio Especial del Jurado del FICX

Iga (Jana McKinnon) conduce casi por inercia cuando recoge a Ethan (Wolfgang Oliver), un autoestopista cuya presencia no altera de inmediato su trayectoria, pero sí la habitabilidad del BMW en el que viajan. Entre ambos jóvenes no hay grandes confesiones, intentos de flirteo ni giros dramáticos; lo que se construye es una intimidad basada en silencios compartidos, miradas laterales y conversaciones que parecen no decir nada y, sin embargo, lo dicen todo. Brunäcker confía en esa economía narrativa con una convicción poco habitual, algo que puede desconcertar al espectador mediterráneo en comparación a sus compatriotas europeos del norte de Europa, dados a rellenar siempre el vacío sonoro con conversaciones de ascensor.

Brunäcker filma el movimiento como una forma de pausa. La película se presenta como una *road*

movie, pero pronto deja claro que la carretera no conduce a ningún lugar concreto: es un espacio suspendido donde los personajes se permiten existir sin la presión de llegar a una conclusión. Y la vida continúa su marcha, pero no se deja llevar por la imperiosa necesidad del ahora, sin un *smartphone* que rompa con el presente — al menos durante los primeros cuarenta minutos de metraje — y sin que resulte determinante, lo cual se agradece.

Captura un estado de ánimo generacional, una manera de estar en el mundo marcada por la incertidumbre, la desconexión consciente y el deseo difuso de algo que no se sabe nombrar. En esa indefinición reside tanto su riesgo como su fuerza expresiva.

Rodada en Super 16 por el director de fotografía Matthias Helldoppler, con una Arriflex 416 y película de Kodak Vision3, la película posee una textura casi táctil. Helldoppler tiene un excelente ojo para reproducir con naturalidad el color de unos paisajes industriales, carreteras grises y espacios de tránsito que refuerzan la sensación de un mundo desprovisto de épica, donde los personajes avanzan sin certezas. La cámara observa sin juzgar, sin imponer emociones, dejando que el espectador complete los huecos y que la propia deriva del relato lo empuje a preguntarse cuál será el siguiente paso. Un cine, en ese sentido, que exige atención y paciencia, y que no ofrece recompensas inmediatas.

Sugarland puede desconcertar a quienes busquen una historia cerrada o un arco narrativo tradicional. Cumple con todos los cánones de una película independiente, pero esquiva inteligentemente los estereotipos y genera una expectativa que, al final, se convierte en un verdadero regalo para el espectador.

No es una película que se imponga; se desliza lentamente, como el viaje que propone. Y cuando termina, deja la sensación de haber compartido un trayecto breve pero extrañamente honesto, de esos que no cambian la vida, pero la observan con una claridad inesperada.

Cinefilm dedica su primer número a una de las figuras clave del Festival Internacional de Cine de Xixón (FICX), al gestor y dinamizador cultural José Luis Cienfuegos (1964-2025), que el pasado mes de diciembre, pocos días después de celebrarse la 63.ª edición, falleció repentinamente, dejando un vacío en el mundo del cine.

Hablar de Cienfuegos es hablar de una forma de entender el cine que hoy se necesita más que nunca: la del arrojo como motor de cambio, la curiosidad como método y la convicción de que un festival no es una simple secuenciación de pases sin sentido, sino un organismo vivo capaz de alterar, para bien, su ecosistema cultural.

Su nombre quedó ligado para siempre al FICX, pero reducir su legado a un cargo o a unos años de dirección sería injusto. Cuando asumió la dirección del FICX, el certamen era una cita respetable, pero le faltaba algo. Cienfuegos le dio esa frescura necesaria para catapultarlo más allá de nuestra región y recuperar el prestigio que en su día impulsó su creador Isaac del Rivero. Junto a su equipo generó un espacio donde el cine contemporáneo más incómodo, radical o inclasificable se abría ante un público dispuesto a dejarse interpelar. No se trataba solo de programar películas "de esas modernas" como tildaban algunos, sino de cambiar la relación entre las películas y la ciudad. El festival dejó de ser un evento más para convertirse en una experiencia compartida, casi cotidiana, que invadía salas, bares, calles y conversaciones.

Una de las grandes virtudes de Cienfuegos fue su intuición, algo que compartía con su compañero, el programador de cine Fran Gayo (1970-2025), también fallecido recientemente. Ambos supieron detectar autores antes de que se convirtieran en nombres imprescindibles (Pawel Pawlikowski, Claire Denis, Ulrich Seidl, Abbas Kiarostami, Aki Kaurismäki, etc.), y lo hicieron sin alardes, con una naturalidad que hoy resulta asombrosa. Su programación conjunta nunca parecía responder a modas ni a cálculos estratégicos; más bien daba la impresión de seguir una intuición profundamente cinéfila. Para muchos espectadores el primer encuentro con cierto cine europeo independiente, que estaba lejos de ser descubierto, llegó gracias a su labor en el FICX.

Pero la influencia de Cienfuegos no se limitó a los títulos proyectados. Entendió pronto que el cine dialoga con otras artes y otras energías. La música, los conciertos, las actividades paralelas no eran un adorno, sino parte esencial de un ecosistema cultural que atraía a un público joven, inquieto, poco dispuesto a aceptar jerarquías rígidas. El FICX se convirtió así en un espacio de descubrimiento y de pertenencia, un lugar donde uno podía sentirse interpelado incluso sin saber exactamente por qué.

Esa misma filosofía la trasladó después a Sevilla y a Valladolid, adaptándola a contextos distintos sin perder coherencia. Allí donde estuvo, defendió un cine exigente, atento a las transformaciones del lenguaje y a las tensiones políticas y sociales del presente. Nunca fue un programador complaciente. Tampoco un provocador vacío. Su apuesta por el cine de autor partía de una profunda confianza en la inteligencia del espectador.

Quizá por eso su ausencia se siente de manera tan profunda. No solo porque falte una figura clave en la gestión cultural, sino porque desaparece una mirada. La de alguien que concebía el festival como un espacio de aprendizaje mutuo, donde cineastas, críticos y público podían discutir, disentir y, también, coincidir. Una mirada que deja en herencia para futuras generaciones.

Quienes pasaron por el FICX durante sus años al frente saben que algo cambió allí para siempre. Y aunque los festivales continúen, las películas se sigan proyectando y las alfombras se desenrollen puntualmente, hay una energía —la suya— que se preservará para siempre.

Queda su ejemplo, que no es poco: programar como quien escucha, arriesgar como quien cree y entender el cine como una forma de vida compartida ·

LA MIRADA HEREDADA

FIRMADO POR
JUAN CANTELI MAZA

IMÁGENES
SEMINCI

PORTADAS ALTERNATIVAS

Una de las decisiones más delicadas —y también más discutidas— en el proceso de maquetación de una revista es la elección de la portada y la contraportada que terminarán por abrazar las páginas del nuevo número. A lo largo del trabajo se generan múltiples alternativas: algunas se descartan de forma casi inmediata; otras, la mayoría, resultan igualmente válidas, defendibles y potencialmente seleccionables.

La portada no es solo una cuestión estética ni un mero reclamo visual; es el primer pacto que la revista establece con quien la sostiene entre las manos. Funciona como un umbral, una promesa silenciosa de aquello que se desplegará en las páginas interiores. En ella se condensan la intención, el tono y, en cierto modo, la honestidad del proyecto editorial.

Sin embargo, llega un momento en el que, sin saber muy bien por qué, una de ellas empieza a brillar. No es necesariamente la más arriesgada ni la más evidente, pero posee una cualidad difícil de explicar: una armonía silenciosa entre imagen, tipografía y ritmo visual que la hace imponerse sobre las demás. Esa elección final, lejos de ser puramente técnica, responde a una intuición compartida, a un consenso tácito que reconoce cuándo una imagen ha encontrado, por fin, su lugar.

A continuación, se presentan algunas de las alternativas que formaron parte de este proceso de elección. Propuestas distintas entre sí, pero igualmente válidas, que reflejan los caminos posibles que pudo haber tomado este número. Lejos de funcionar como descartes, estas opciones invitan al lector a asomarse al recorrido creativo y a disfrutar de las decisiones, dudas e intuiciones que acompañan siempre a la construcción de una identidad visual.

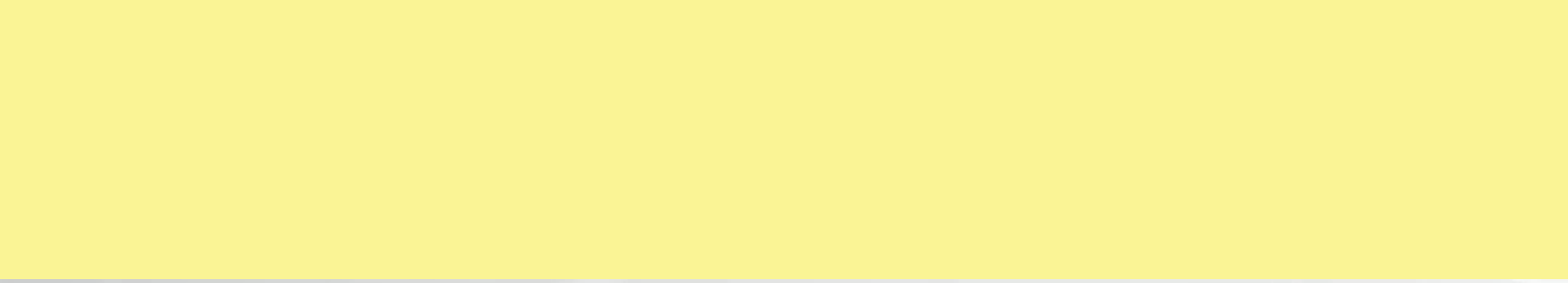


Escribe en cinefilm.es

Envía una breve presentación
y una propuesta de artículo (5-10 líneas)

comunidad@cinefilm.es

 CINEFILM



CINEFILM

ISSN 3101-4909



9 773101 490001

Depósito Legal AS 00287-2026