

Soñar con la vida cosmopolita en el cine español: (auto)imágenes en el extranjero

Bernhard Chappuzeau

Resumen: Tomando como ejemplo las películas de Icíar Bollaín, Isabel Coixet y Tania Hermida, se analizan diferentes estéticas transnacionales del cine contemporáneo en el contexto del desarrollo de las culturas cinematográficas. Los resultados se comparan con las críticas sobre las películas para hacer un balance entre el deseo de identificación a nivel nacional y los retos del cine arte que se dirige a diferentes culturas e intenta cambiar los hábitos de percepción.

Palabras clave: desarrollo del cine arthouse; estéticas transnacionales; Icíar Bollaín; Isabel Coixet; Tania Hermida

Abstract: Considering the films of Icíar Bollaín, Isabel Coixet and Tania Hermida, different approaches to transnational aesthetics in contemporary cinema are shown and related to their context of developing cinema cultures. The results are compared with film critiques by evaluating their notions of identity and national cinema. The final discussion is about the aims of arthouse cinema in different cultures and its tendency to change the habits of perception.

Keywords: developing arthouse cinema; transnational aesthetics; Icíar Bollaín; Isabel Coixet; Tania Hermida

Introducción

El sueño de la vida cosmopolita en el cine español resulta de un nexo temático-productivo. A lo largo de los últimos veinte años, el cine independiente se ha alejado de la tradición del cine nacional, se ha convertido en un arte transnacional realizado con fondos provenientes de muchas partes y aspira a tener éxito en los festivales y mercados cinematográficos de diferentes países. Como consecuencia de este desarrollo transcultural,

sus productores y artistas crean con más frecuencia imágenes de encuentros con otras culturas y en otros países como reflejo de sus procesos de producción y distribución internacionales. El sector de la exhibición de la industria cinematográfica española –muy conocida como promotora de una cultura nacional tradicionalista en manos de clanes familiares (García Santamaría 2019: 323)– ha sufrido muchos cambios en las últimas décadas. Uno de ellos, lento y poco patente, está relacionado con el cine independiente a nivel global y sus rasgos post o transnacionales. A pesar de estos cambios, que no solo afectan el cine español, es cuestionable si esta libertad de movimiento realmente genera más imágenes de accesibilidad, comunicatividad y receptividad.

Este ensayo propone una relectura de la identidad y alteridad bajo esta premisa en relación con la recepción en el extranjero. Para aclarar el nexo temático-productivo, se retoman brevemente las etapas de transformación de la producción y exhibición audiovisual en España y luego se analizan cinco películas como prototipos del cine contemporáneo que proponen un reflejo crítico y un sueño ilusorio de la vida cosmopolita en el cine. Como ejemplo de las nuevas coproducciones hispano-iberoamericanas se analiza *Qué tan lejos* (2005) de la cineasta ecuatoriana Tania Hermida. Después de la profunda crisis del sector cinematográfico se fomenta cada vez más la distribución en colaboración con España por medio de Ibermedia. Una contraparte de las imágenes de los españoles en el extranjero la representan *También la lluvia* (2011) y *El olivo* (2016) de la cineasta española Icíar Bollaín. Su último proyecto multilateral, *Yuli* (2018), nos acerca a otro tipo del cine de ensayo que modifica la poesía visual en el cine. El ensayo cierra con *Map of the Sounds of Tokyo* (2009) de la cineasta catalana Isabel Coixet, una artista muy activa en la cultura *arthouse* y ambiciosa en los concursos de los grandes festivales internacionales.

La transformación del sector cinematográfico en España

La reconversión tecnológica en la década de 1990 es el punto final de un descenso continuo del sector cinematográfico durante tres décadas a nivel global. De las 6.000 salas de cine en España en 1960 solo quedaban 2.100

en 1995¹. Con el boom inmobiliario español y sus grotescas irregularidades se cerraron cada vez más cines antiguos y España se convirtió en el país líder de la Unión Europea en cuanto a la expansión de complejos multipantalla *multiplex* y *megaplex*, alcanzando así el enorme número de 4.400 salas de cine en 2005². Desde el inicio de este proceso en 1990, se establecieron las *Majors* hollywoodienses como las sociedades de explotación más importantes, las cuales manejan el 88% del mercado audiovisual en España en la actualidad (EGEDA 2019: 90). El público español siempre ha visto este cambio con buenos ojos, por consiguiente, la cuota acumulada de espectadores de cine español durante el último quinquenio es del 15,9% (89)³. Una reacción a este proceso es el programa Ibermedia (desde 1998), creado para fomentar las coproducciones iberoamericanas “dadas las mayores afinidades histórico-culturales así como las existentes entre las políticas públicas del sector audiovisual” (OCAL 2012: 28). Pero, lamentablemente, el *market share* entre los países participantes es tan solo de un 1,6% (39). Se sobreentiende que el cine español tiene que ganar también los mercados de otras culturas no hispanohablantes.

Su público destinatario más numeroso en el extranjero se encuentra en Francia, Italia, Alemania y Rusia, donde el cine español resulta ser el más exitoso entre los cines de los países hispanohablantes (EGEDA 2019: 253-254). Sin embargo, esta ganancia requiere una característica esencial de sus productos que promueve una transformación artística del cine de entretenimiento a largo plazo. Durante los últimos veinte años los grandes festivales internacionales se han convertido en el *marketplace* más importante para los encuentros de distribuidores. Se otorgan ayudas y premios para el desarrollo de proyectos, producciones, postproducciones y la distribución internacional bajo un reglamento estricto que garantice una calidad extraordinaria. Los festivales, que cuentan con fondos exclusivos, fomentan proyectos artísticos y convierten a Europa en una plataforma de encuentros internacionales de artistas audiovisuales en Berlín, Cannes,

¹ Los datos redondeados de este ensayo abrevian la presentación detallada y mucho más exacta de García Santamaría (2015).

² Véase <https://es.statista.com/estadisticas/509490/numero-de-pantallas-en-cines-espanoles/> (consultado 22.05.2020). Esa enorme cantidad de salas, no justificada por una demanda, se ha reducido a un promedio de 3.600 en la actualidad.

³ La década anterior muestra la misma imagen (EGEDA 2013: 132).

Locarno, Rotterdam, San Sebastián y Venecia. Los festivales del cine hispanohablante en Europa complementan este desarrollo: Bordeaux (1983), Toulouse (1989), London (1991), Biarritz (1991), Nantes (1991), Tübingen/Stuttgart (1994), Lleida (1995), Marseille (1999), Utrecht (2005), Lyon (2007), Roma (2008), Bruxelles (2012), Berlin (2013), entre otros.

La asociación de cines independientes Europa Cinemas (International Network of Cinemas for the Circulation of European Films, 1992) entabló, a través de su premio Europa Cinemas Label (desde 2003), una relación comercial esencial con los grandes festivales de la FIAPF (Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films)⁴. No obstante, España se ha abstenido completamente de tomar parte en este desarrollo hasta la actualidad. En 2015 se anunció la formación de CineArte, la Red de Cines Independientes por la Cultura y el Arte. Además de la declaración de Málaga en 2015, no se encuentra más información acerca de un supuesto fortalecimiento de cines de arte y ensayo en España. El balance de los datos económicos y estructurales referidos indica una fuerte tendencia a la reconversión artística y temática de los cineastas españoles para poder promover sus películas en el extranjero y disponer de más opciones de participación en los diferentes concursos internacionales de cine arte.

La reconversión estética y temática

La relación entre el enfoque multirregional y la perspectiva experimental e innovadora pone a la vista la diversidad cultural y su versatilidad como dos características centrales de la creatividad artística. El nuevo paradigma de los festivales y sus laboratorios de guion y producción es el “Cine en Construcción”⁵ que se organiza según las pautas de los “Diálogos Norte-Sur” (Campos 2013). El prototipo del nuevo cineasta es el cineasta aca-

⁴ Alemania, Francia, Países Bajos y Suiza ya mantienen la asociación de cine arte CICAIE (Confédération Internationale des Cinémas d’Art et d’Essai) desde 1955. Las asociaciones nacionales respectivas son: AG KINO Gilde deutscher Filmkunsttheater, Association Française des Cinémas d’Art et d’Essai, Nederlandse Vereniging van Bioscopen en Filmtheaters, Association Suisse du Cinéma d’Art.

⁵ Esta iniciativa, referida en el título, la cual fue establecida entre Rencontres de Toulouse y el Festival de San Sebastián, es un ejemplo más entre otras secciones parecidas de los grandes festivales que organizan un *marketplace*.

démico egresado de una escuela de cine que participa en talleres y concursos nacionales e internacionales. Los talleres incentivan el contacto entre diferentes culturas y estimulan una producción multilateral, con un apoyo financiero parcial por etapas. Por lo tanto, se exige una mayor flexibilidad partiendo de la comunicación hasta el diseño, la producción, la edición y la distribución, según las pautas en los lugares de su realización y los diversos apoyos conseguidos. Cada vez se crean más posibilidades en redes alternativas.

El conflicto acerca de la representación de la cultura en el cine se manifiesta en el país de origen del cineasta. Con frecuencia, los críticos y el público cuestionan la originalidad de las imágenes y el anclaje en un espacio cultural determinado. Como la película se orienta abiertamente hacia diferentes mercados internacionales y como ya no quiere representar una cultura nacional identitaria, se ve acusada de haber transmitido valores transnacionales contruidos. En todos los casos presentados en este ensayo se notarán los desencuentros entre los imaginarios de la globalización y sus reflejos locales⁶. Entre los medios de producción y los contenidos culturales se demarcan líneas fronterizas entre posiciones irreconciliables⁷.

Muchos cineastas eligen una vida artística transitoria, comparable con el pensamiento nómada. La pérdida del cine como lugar privilegiado y el cuestionamiento de las condiciones de identificación son elementos centrales frente a los círculos comerciales cerrados en sus países de origen y el deambular por otros países en diferentes entornos internacionales del cine arte. La articulación local-global se inscribe en las obras artísticas, los discursos intelectuales y otras manifestaciones que se movilizan entre las culturas. Las películas de Icíar Bollaín, Isabel Coixet y Tania Hermida cuestionan los lugares de filmación y destinatarios de sus enunciados y, en algunos casos, niegan la identificación con la cultura originaria. Quiero terminar las observaciones sobre la transformación del nexo temático-productivo con la pregunta irrefutable del discurso postcolonial sobre la identidad y la alteridad: “From where do they speak?” (Toro 1999: 102).

⁶ Véase el planteamiento sobre el desacuerdo, la desconfianza, resistencia y alianza regional en *La globalización imaginada* (García Canclini 2005: 9-18).

⁷ Véase también mi estudio sobre el cine latinoamericano contemporáneo (Chappuzeau 2019).

Tania Hermida: *Qué tan lejos* (2005)

La cineasta ecuatoriana Tania Hermida, quien se formó también en España (Valladolid y Madrid) y en Cuba (San Antonio de los Baños), convierte en su opera prima *Qué tan lejos* una puesta en escena del amor-odio entre España y América Latina en una serie de actos de desilusión: el encuentro casual entre la turista española Esperanza (Tania Martínez) y la ecuatoriana Tristeza (Cecilia Vallejo), quienes se conocen en Quito donde toman un bus con destino a Cuenca, se ven obligadas a cambiar sus planes con frecuencia por causa de diferentes obstáculos en el camino, como un paro nacional, la carretera bloqueada y rodeos motivados por otras personas que encuentran en su viaje. El deambular por las rutas ecuatorianas se convierte en un tipo de odisea cuyas motivaciones iniciales se pierden en el camino. La vasta naturaleza despoblada lleva a menudo al aburrimiento⁸.

La constelación de los personajes se deriva de una construcción político-cultural: un nuevo intercambio entre los excolonizadores –convertidos en turistas eufóricos– y los exindependentistas –convertidos en desilusionados–. La turista prototípica es superficial, siempre amable y tiene la ilusión de poder captar y guardar la experiencia del extranjero en su cámara. La actitud y motivación de la ecuatoriana, encerrada en un cinismo resignado y su desinterés por los paisajes ecuatorianos, queda mucho más ambigua. El argumento y los comparsas, así como los lugares de filmación, manejan los códigos locales y construyen una identificación cultural ecuatoriana.

A primera vista, la película solo toca temas locales, pero más allá de esta proyección limitada, contiene una importante trayectoria de proyecciones en España, Francia, Alemania, Suiza y Austria, sin haber logrado ser presentada en ningún festival europeo importante, lo cual nos indica un desencuentro llamativo entre las expectativas artísticas de los festivales y las expectativas de muchos cinéfilos en los países europeos que fre-

⁸ Una escena significativa representa la entrevista de las chicas por un equipo de un canal de televisión que anda totalmente desubicado por la ruta al realizar un reportaje sobre la huelga y que tiene que contentarse con entrevistar a las chicas, quienes no tienen ni la menor idea de la situación. Hay medios, pero no hay mediación.

cuentan las pequeñas salas del cine de arte y ensayo. El ensayo de la película pudo ser leído y apreciado por una comunidad intelectual en varias culturas europeas sin captar el interés de los festivales fuera de América.

Tania Hermida explica en una entrevista con investigadores el objetivo de su proceso creativo como reflexión permanente de construir y reconstruir el mundo. El motivo que reúne a la artista y a los espectadores de su película o que sujeta la atención del espectador no es la forma de crear, obtener o cambiar una identidad personal o colectiva –construyendo sociedades–, sino la búsqueda continua en un *modus vivendi* errante, una vida en tránsito permanente:

Lo que estaba latente detrás de todo era la reflexión sobre la mirada y el lenguaje como creadores de realidad. Me seducía explorar cómo un mismo paisaje, por ejemplo, puede tener distintos significados dependiendo del ojo que lo mira y de la palabra que lo nombra. Era esto lo que me movía, la posibilidad de construir una historia a partir de personajes que se ven obligados a construir y reconstruir, permanentemente, la realidad, tanto la suya propia como la del mundo por el que transitan (Garrido Quiroz / Vázquez Neira 2015: 53).

Al contrario, la condición turística típica confunde la sala del cine con la ventana al mundo, como se ejemplifica en la crítica sobre *Qué tan lejos* en *LaButaca*, cuya editorial reside en Valencia:

Desde siempre el cine se ha entendido como una ventana al mundo, como pueden serlo un libro o un viaje físico. Es indudable la capacidad que tiene la imagen para trasladar al espectador hacia nuevos lugares, tiempos y mentalidades, para enseñar [...] simplemente mostrando la diversidad, y también lo mucho que todos nos parecemos. En este sentido, está claro que el cine nos permite conocer tanto ciudades y parajes insospechados, como otras realidades íntimas que nos eran desconocidas o al menos difusas: es el particular y misterioso ‘viaje interior’ del espectador desde su butaca (Rodríguez Chico 2007).

La cuestión de la alteridad se extiende en dos direcciones opuestas: lo otro, el carácter español, es el personaje llano, se ve como una figura de cartón, resulta previsible desde el inicio y no cambia su pensamiento o sus

actitudes, es decir se revela como personaje simbólico; lo propio, el carácter ecuatoriano, permanece oscuro, con una profundidad inaccesible e intransigente. La primera mediación es realizada por el personaje secundario más importante, el ecuatoriano Jesús (Pancho Aguirre), que irrumpe en el viaje de Esperanza y Tristeza al cabo del primer tercio de la película. Como si fuera un tío lejano u otro familiar mayor, Jesús observa y analiza el desencanto de Tristeza y le propone un giro en su vida sentimental para descubrir a Teresa, la persona detrás de su apodo, Tristeza. La *road movie* siempre se ha perfilado como película de autodescubrimiento, pero la trama, curiosamente, no avanza a partir de ese momento, sino que pierde su objetivo en el camino y los motivos del viaje desaparecen. Sintomática es la desaparición del acompañante pasajero, Jesús, que se olvida de la urna con las cenizas de su abuela en el bus. No hay valores que se defiendan o se persigan. Otro desencuentro lo representa el cruce entre el español y el quechua, que al no ser subtítulo fortalece aún más el grado de desapercibimiento y de malestar. Una comparación entre el cine chileno y ecuatoriano nos propone una síntesis general sobre la cultura cosmopolita de la globalización:

Qué tan lejos articula en el encuentro de sus personajes la búsqueda de sentido en el presente errante, las ciudades desérticas en estado de tránsito nos hablan de ausencias como pérdida y búsqueda de sentido identitario y evidencias de puntos ciegos, al mismo tiempo que encuentros y desencuentros de miradas entre sus personajes. Individualidades presentes en escenarios y contextos que cuestionan identidades propias y ajenas, así como desplazamientos mezclados con memorias dispersas que intentan alcanzar estatus desde su propia posibilidad de configuración. La identidad de una nación en la mitad del mundo, de una población en grado cero, de habitantes que no habitan, de personajes folclorizados como estrategia de rescate de sí mismos, pero, al mismo tiempo, desarraigados, dando cuenta de identidades ficticias (Garrido Quiroz / Vázquez Neira 2015: 48).

A nivel meta-discursivo, la película demuestra su constructivismo, un pretexto argumental con una realización a medias en forma de un diálogo poco entusiasta entre dos culturas. Es la parte que menos convenció a los curadores de los festivales. En cambio, el motivo más interesante se halla

en la experiencia de un lugar en medio del mundo, dotado de un vacío extenso: la fuerte impresión del paisaje en plena crisis migratoria “da la sensación de que todo el mundo se ha ido” (55). Sus locutores desarraigados se folclorizan a sí mismos y se desplazan entre memorias volátiles: no habitan y sus identidades son meras ficciones. Tania Hermida simula ofrecer la mano a los españoles y luego la retira. *Qué tan lejos* no cuestiona o contradice la curiosidad turística –la identificación con la joven turista entusiasmada que quiere conocer los paisajes andinos–, pero las imágenes nos dejan constancia de la pérdida de sentido y de una búsqueda interminable. Su balance ambiguo ya está presente en el título de la película.

Iciar Bollaín: *También la lluvia* (2010), *El olivo* (2016) y *Yuli* (2018)

Desde su colaboración como actriz en *Land and Freedom* (1995) de Ken Loach, Iciar Bollaín se ha hecho un nombre de prestigio entre los cineastas españoles por el compromiso social de sus películas, que reflejan graves situaciones como la inmigración, la incomunicación social o la violencia contra la mujer. Como contraparte de los desencuentros entre viajeros españoles y la gente oriunda de los lugares de filmación, propongo un análisis de la coproducción hispano-franco-mexicana *También la lluvia* (2010) de Iciar Bollaín. Con un elenco de estrellas hispanas, encabezado por el ícono juvenil mexicano Gael García Bernal –que encarna el papel de un cineasta español–, Iciar Bollaín nos plantea con cierto didacticismo, justo en 2010⁹, el año del Bicentenario de la Independencia, una metarreflexión política y lingüística entre los excolonizadores y los pueblos latinoamericanos. Bollaín instala su Santo Domingo de la Conquista de América en la ciudad de Cochabamba, en el estado de Bolivia, que celebra en su nombre al libertador Simón Bolívar.

Resumo brevemente el argumento: un equipo español junto con el realizador, Sebastián (Gael García Bernal), y su productor, Costa (Luis

⁹ El acta de destitución firmada el 19 de abril de 1810 en el Cabildo de Caracas se celebra en toda América Latina como inicio de la independencia y el Bicentenario de 2010 fue el megaproyecto de todas las instituciones político-culturales en América Latina a partir de 2009.

Tosar), llega en el año 2000 a Cochabamba para poner en escena la brutalidad de la Conquista de América con indígenas bolivianos que se contratan en el lugar de la filmación. En primera instancia, la película dentro de la película produce un pasaje temporal en el que los sucesos históricos cobran vida (la actuación impresionante de Karra Elejalde como Cristóbal Colón), pero las rigurosas ideas sobre la puesta en escena llevan cada vez más a enfrentamientos al no haber mediación entre los comparsas locales y los españoles. En segunda instancia, Bollaín introduce los sucesos del año 2000 en Cochabamba, induciendo un pasaje entre la ficción y la docuficción: después del inicio del rodaje estalla en el mes de abril la Guerra del Agua, un levantamiento de una comunidad humilde contra el fuerte encarecimiento del agua por la compañía estadounidense Bechtel, y el actor que da vida al personaje indígena más importante (Juan Carlos Aduviri) es también un cabecilla de la protesta. A pesar de todas las intenciones de Sebastián y Costa de proseguir la filmación, se ven obligados a salir del conflicto de preguerra civil sin poder terminar su proyecto.

Miremos la constelación entre lo propio y lo otro. Bollaín acusa claramente a los españoles de un egocentrismo cínico al aprovecharse de los indígenas que viven en condiciones precarias para crear su imagen comercial del terror colonial del pasado. Pero Bollaín no realiza un encuentro abierto entre las dos culturas presentes, no busca el contacto con el otro, sino que se limita al espejo crítico del eurocentrismo con una larga serie de estereotipos culturales. Es decir, se muestran las caras de los indígenas, los personajes actúan como maniqués en condiciones denigrantes y aparecen como representantes de una clase social sin que se conozca su personalidad, su vida individual y familiar, su propia historia. Aquí se reconoce la escritura de Paul Laverty, conocido como guionista de Ken Loach, en la creación de dramas sociales. En comparación con la propuesta de Tania Hermida, podemos observar una inversión de la idea de esta sobre lo otro como parte de lo propio.

La respuesta del mercado internacional es interesante: la coproducción entre España, México y Francia ganó el premio del público en Berlín, recibió nominaciones y premios nacionales en España y México, y Bollaín fue la primera cineasta femenina de España en el concurso de los premios Óscar. La película se vendió a muchas distribuidoras europeas y estadounidenses importantes, pero a una sola en América Latina: en Bolivia, donde

se realizó. Sin embargo, el gran éxito de la película se debe al mercado español que cubre más del 75% de la recaudación a nivel mundial. El mensaje central –mostrar con buenas intenciones la lucha por la dignidad de los pueblos latinoamericanos entre el estrago pasado de la colonización y el presente de la globalización– no puede esconder la voz paternalista y cierto patetismo en la dramaturgia del final, que se inspira en producciones hollywoodienses.

A continuación, la coproducción hispano-alemana *El olivo* (2016) representa otro paso llamativo de Icíar Bollaín, tratando esta vez las heridas sangrantes de la España del presente. Una familia de agricultores afectada por la crisis económica decide vender un olivo milenario a una empresa alemana, que lo expone en su sede central en Alemania, y la nieta, Alma (Anna Castillo), emprende una travesía para recuperarlo y recobrar así las ganas de vivir del abuelo Ramón (Manuel Cucala). El guion, de nuevo de las manos de Paul Laverty, provocó valoraciones ideológicas extremas en la prensa española: “El olivo ha ido a parar a Alemania, estableciendo un juego de opuestos entre el sur de Europa, devastado por las políticas económicas de Merkel y compañía. Un viaje a casa del ‘enemigo’ que ha robado el tesoro familiar” (Zurro 2016). El árbol se convierte en el símbolo del país vendido, de un saqueo que impide cualquier comunicación de mutuo respeto. Es significativo que el objeto central, el olivo, se convirtiera en una víctima tan importante que la cineasta se obligara a realizar un *casting* de unos cincuenta árboles milenarios hasta encontrar la representación perfecta del buen olivo. En cambio, la prensa alemana observa los problemas familiares, el desarraigo y extrañamiento de personas tras la crisis, el cortoplacismo de las reacciones en los pueblos, el complejo de inferioridad de los españoles, la importancia de Alemania para los trabajadores españoles inmigrantes, la creatividad e imaginación de la nieta en su empresa de recuperar el árbol, su solidaridad y valor, el sentimentalismo sureño que sorprende e impresiona al carácter nórdico (B5 aktuell 2016; Vahabzadeh 2016).

A pesar de haber creado una contraposición de actitudes estereotipadas, las reacciones en ambos países demuestran cómo funciona el mecanismo de la identificación en diferentes contextos culturales: la lucha honesta por lo propio (el valor inesperado del yo) frente al deseo de lo otro (el sentimentalismo hacia lo desconocido). Icíar Bollaín no trabaja simple-

mente con oposiciones del tipo blanco y negro, sino que crea correspondencias secretas como vasos comunicantes sin minar la factibilidad de la identificación con el relato y la base de los sentimientos. Es una diferencia significativa en comparación con el trabajo de Tania Hermida, cuya errancia no produce emociones. La referencia y la identificación por parte de Bollaín cumplen con ciertas expectativas al reforzar una etiqueta del cine español tanto a nivel nacional como en el extranjero.

El país visitado por los viajeros españoles no tiene una importancia en sí. Es solo un escenario para poner en escena el carácter español. Repito la presentación del argumento en *El País*:

El olivo es la aventura de una adolescente decidida, una chica que se embarca en una empresa imposible: la de recuperar ese olivo replantado en algún lugar de Europa y traerlo de vuelta a la masía familiar, al mismo lugar donde su abuelo se dirige todas las mañanas y va poblando de piedrecitas el agujero que dejó el árbol (García 2015).

Bollaín explica su motivación de la siguiente forma:

El olivo es un grito a favor de cuidar nuestras cosas, en contra del despilfarro. Es un filme también contra el inconformismo y la esperanza de que no todo está muerto y acabado. Es una mirada sobre lo que ha pasado en España desde un lugar original, no es contar el boom inmobiliario ni las desgracias de la crisis. No es una denuncia, ni un drama social, sino que tiene tono de cuento (García 2015).

Bollaín nutre y satisface la necesidad de nuevas imágenes de hogar para cubrir el vacío y las quebras en medio de las familias migratorias en los tiempos de las crisis económicas. A los migrantes desconcertados, Bollaín les ofrece la ilusión del olivo recuperado para curar las heridas de la familia y recuperar la felicidad infantil con el abuelo. Hasta el término de este proyecto, el cine de Bollaín no tiene una disposición abierta para conocer nuevas culturas, sino que se entiende como metafórico, es todavía más un cine de autocontemplación y autorrealización. Cito una entrevista con Bollaín en *El Cultural*: “El olivo es el símbolo de cómo nos cargamos lo más valioso que tenemos, a veces por avaricia, pero otras para salvarnos” (Sardá 2016).

Me parece adecuado agregar aquí algunas observaciones sobre la última película de Icíar Bollaín, *Yuli* (2018), para reflexionar sobre los retos del cine transnacional que se aparta de la autoimagen española e indaga en otras culturas. La coproducción hispano-cubano-británico-alemana presenta una vida cosmopolita por excelencia, un *biopic* del bailarín cubano Carlos Acosta quien se ha convertido en una leyenda tras haber conquistado algunas de las compañías más importantes del mundo de la danza. Bollaín pone en escena la autorrealización del bailarín, que se interpreta a sí mismo en las escenas de adulto y que revive como coreógrafo los obstáculos de su formación –la rebeldía y los castigos–, las graves situaciones dramáticas de su relación con su obsesivo padre (Santiago Alfonso), las situaciones límites de su vida y la desintegración de su familia. La cineasta se desprende de la carga de la identidad española para sumergirse completamente en la personalidad y la vida del bailarín cubano entregándole toda su capacidad artística.

El pasaje permanente entre el conflicto identitario y el espectáculo para los sentidos y las varias capas del relato producen en la crítica española un vaivén entre el aprecio por la belleza espectacular y las molestias por los diálogos sobre la vocación impuesta y la negación de la vida. Es decir, la crítica española separa la sensualidad –como parte de la diversión– del cine de ensayo y solo acepta ciertos actos de depuración mientras se mantenga el motor de la vida y el fundamento de la identidad. En cambio, la prensa angloamericana reconoce justamente la mezcla mediática, las múltiples capas del relato en combinación con la poesía visual¹⁰. La cineasta recibió varias nominaciones en España y en otros festivales internacionales sin poder aspirar a los grandes premios. En cuanto a la recaudación, Icíar Bollaín tampoco pudo repetir el éxito espectacular de *También la lluvia*, presentando una disminución de la contribución española al 40% del total de las ganancias, igual que en el caso de *El olivo*.

¹⁰ Véase <https://www.rottentomatoes.com/m/yuli/reviews> (consultado 22.05.2020).

Isabel Coixet: *Map of the Sounds of Tokyo* (2009)

Desde su primer enorme éxito internacional con la coproducción hispano-canadiense *My Life Without Me* (2003), la cineasta Isabel Coixet se ha distinguido de todos los demás cineastas españoles por su perfil cosmopolita decidido en cuanto a la selección de proyectos, los títulos, la adaptación artística, el reparto de actores, los idiomas usados y los lugares de filmación en América, Europa y Asia. Es la cineasta española más conocida en el mundo después de Pedro Almodóvar. A lo largo de su carrera, el *box office* total de sus nueve películas, que ronda los \$41 millones, recibe solo un 22% de parte del mercado español. En el año 2005 formó parte de un equipo de dieciocho cineastas reconocidos a nivel mundial que integraron el proyecto fílmico *Paris je t'aime* (2006). Sus grandes producciones se estrenaron en festivales importantes fuera de España: Berlín, Cannes, Moscú, Toronto. La producción estadounidense *Elegy* (2008) fue nominada entre las veinte mejores películas del año en *Screen International* (Wheeler 2014: 282).

Como un caso bastante particular y representativo, se detallan en este artículo las críticas sobre *Map of the Sounds of Tokyo* (2009) para ampliar la tesis sobre el nexo temático-productivo y la relación controvertida entre la identidad y la alteridad en el cine español contemporáneo. El argumento de la película es tan complejo que vale la pena referir sus características. Ambientada en Tokio, narra el amor entre Riu (Rinko Kikuchi), una asesina profesional que oficialmente trabaja de noche como empleada en un mercado de pescado, y David (Sergi López), un vendedor de vinos españoles. La novia japonesa de David se suicidó y su padre (Takaheo Nakahara), un poderoso empresario japonés, echa la culpa a David y encarga la venganza, por medio de su gerente Ishida (Hideo Sakaki), a la asesina Riu. La historia de amor arranca con el primer encuentro entre Riu y David que se sienten atraídos mutuamente, pero por motivos distintos. Riu experimenta los primeros sentimientos por alguien, mientras que David se aprovecha de ella para llenar el vacío que siente después de la pérdida de su novia. Sintomático para la imposición del deseo machista es el lugar de los encuentros, una habitación en una casa de citas que simula un vagón del metro que David ya había usado con su novia. Esta pasión con su desenla-

ce dramático, teniendo en cuenta las condiciones del encargo del asesinato, cubre solo la mitad de la película. Un viejo artista de sonido (Min Tanaka) que entabla amistad con Riu se mete celosamente en su vida con un micrófono, grabando así todas sus actividades y conversaciones e irrumpe en la esfera del espectador con su voz de narrador y comentarista. El mapa de sonidos no se teje con los rumores de la ciudad, sino con actividades discretamente grabadas y elaboradas, acompañadas por una variedad de música japonesa poco habitual.

La película recibió silencio por parte de varios periódicos importantes y muchísimas críticas abrumadoras. A pesar de contar con una calidad fotográfica y un sonido poco común en el cine español, un guion complejo de muchas capas y un elenco de actores reconocidos, la crítica angloamericana y la española resultan casi unánimes, con ofensas asombrosas: emociones de diseño tan vacías y brillantes como un nuevo bolso de Prada (Marshall 2009), un perfume sin producto (Felperin 2009), superficial y pretenciosa (Lee 2009), un cóctel indigesto de referencias sacadas de otras películas (Costa / Sánchez 2009). Podemos observar una diferencia casi abismal entre la buena acogida por parte del público (sin cubrir del todo el presupuesto gigantesco) y el rechazo por parte de los críticos.

Aparentemente, se produce un desencuentro entre la voluntad artística experimental y la habitualidad de la recepción. No me atrevo a afirmar, como mucho a sugerir, que también se minan las expectativas de la dirección artística femenina. En primer lugar, el desenlace no satisface las expectativas dramáticas del espectador acerca del sexo y la venganza (el cine negro se mezcla con la cultura Zen); segundo, las acciones y los escenarios nocturnos no corresponden con la música antigua, nostálgica; tercero, las aplicaciones de los modelos anteriores, como las películas de referencia sobre Tokio, producen un sinsabor; y cuarto, la relación entre hombre y mujer inquieta y perturba a los espectadores.

Los lugares de la filmación ya no definen un territorio concreto de las figuras. Coixet propone espacios aislados no conectados, no se establece un conjunto que reúna los lugares activos de trabajo y sexo exclusivamente nocturnos con los lugares de meditación a la luz del día. La constelación fragmentaria no tiene cambios ni variación: siempre la misma comida rápida, el mismo cuarto de hotel para las escenas de sexo, el mercado de pescado, la tienda de vinos, el cementerio. Ninguno de los encuentros lle-

va a un desarrollo de las relaciones. Se crea un universo artificioso sin ritmo de vida. Como en el cine ensayo de Tania Hermida, nos encontramos en el cine de Isabel Coixet con personajes huérfanos, sin trasfondo, que no definen su territorio.

El film propone una cartografía de transacciones materiales (del sexo a la muerte, pasando por la básica alimentación y la accesoria cata de lujo) sobre un espacio urbano que funciona como el universal fantasma de nuestras Navidades futuras: un lugar donde la gestión del deseo termina revelando que el mapa no es el territorio y que son, precisamente, las cosas que nunca se dicen las que impedirían cuadrar la caja (Costa / Sánchez 2009).

Lo inverosímil de la narración se concentra en un personaje muy limitado e influyente a la vez. El famoso bailarín japonés y artista de *performance* Min Tanaka aparece como narrador y personaje en la imagen, pero no actúa. Este narrador solo aparece con su cuerpo detenido y paralizado, a pesar de su capacidad mediática escondida. Además, el desequilibrio mujer-hombre frustra la expectativa del espectador que desea un intercambio o una disputa a la misma altura. Lo propio: los cuatro hombres, cada uno con diferentes hábitos y un aspecto físico repugnante, convierten a lo otro, la bella y joven mujer enigmática, en un objeto de su deseo, mientras que ella se entrega sin que se expliquen sus motivos. La presunta falta de química entre los protagonistas que se puede observar en la crítica encubre el disgusto por ese desequilibrio físico presente en la película. David siempre tiene la intención de dirigir a la mujer y se concentra en sus propios intereses, al igual que los demás hombres. Lo propio es también un resultado de una ficción indeterminada, sin proyecciones identitarias.

David vende vinos españoles en Tokio y luego accesorios japoneses y sake en Barcelona. En Tokio solo busca el sexo en una casa de citas y en Barcelona mira pornos blandos japoneses en video mientras su nueva mujer se ocupa del bebé recién nacido. La vida cosmopolita por medio de la cámara de Isabel Coixet está saturada de la fascinación sensual, pero no fascina o emociona. El personaje actúa sin confrontarse a sí mismo de una forma existencial. La conducta determinada no desarrolla una pertenencia y sus lugares de actuación son intercambiables. La pareja protagonista en Tokio habla inglés entre sí, y se proponen encuentros lingüísticos entre el japonés y el inglés. David no es un mensajero de la cultura catalana, un

representante de su pueblo, sino un hombre desarraigado, y Riu, su contraparte japonesa, se presenta como un personaje sorprendentemente subdesarrollado.

Para cerrar las observaciones sobre lo propio y lo otro, es importante leer la crítica japonesa sobre *Maps of the Sound of Tokyo*, que invita al espectador japonés a experimentar una colisión entre dos Tokios paralelos en imágenes de noche y destello:

Many Tokyoites believe there are two versions of the city: Version A is where the Japanese inhabit – defined by cramped spaces, excessively long working hours and totally functional toilets. Version B is the Tokyo known to non-Japanese, which by all accounts is ambivalent, exotic and infinitely more romantic. The majority of Japanese Tokyoites go through their lives steeped in the realities of Version A, slightly aware of but not really familiar with the goings-on in Version B, except via movies about Tokyo by foreign directors. True, we don't get as much attention as New York or Paris, but over the years, a sizable number of auteurs have taken a crack at the city [...]. Through Coixet's lens, Tokyo becomes a place of wonder because, apparently, she thinks its wondrous. In the film's best moments, A merges with B in a beautifully choreographed kiss. Having said that, 'Map of the Sounds of Tokyo' (Japan title: 'Night-Tokyo-Day') is much more rewarding to look at than to contemplate as a story. The opening scene is full of foreboding (Shoji 2010).

Las críticas españolas y angloamericanas acusaron el desconocimiento de la cultura japonesa por parte de la cineasta tras haber mostrado el *sushi nyotaimori* sobre chicas desnudas como una costumbre típica. El espectador japonés observa en esta escena la repugnancia de algunos japoneses frente al desenfreno de otros, sobre todo los extranjeros invitados, como reflejo de una realidad sexista del mundo empresarial. El espectador japonés se da cuenta del encargo de chicas rusas para dichas ocasiones, y aprecia el uso del limón por parte de las chicas para luego limpiarse del olor a pescado al volver a recuperar su intimidad. Reconoce muchos elementos simbólicos de su cultura relacionados con sensaciones que estimulan el olfato y el oído. El cine de Coixet es, sobre todo, un cine de sensaciones como un arte participativo que desarrolla mentalmente la percepción de

sus espectadores: la cineasta forma parte de grupos de artistas del cine contemporáneo a nivel global que desarrollan “la imagen voluminosa en el cine independiente postnacional” (Chappuzeau 2019: 103)¹¹.

Resumen y perspectivas

Nuestra navegación por las diferentes imágenes del cine español se puede resumir por medio de las etapas negativas del sueño de la vida cosmopolita porque las imágenes están impregnadas de muchos defectos en la instancia narrativa: las chicas perdidas en el vacío del altiplano ecuatoriano sin destino, la cruzada fracasada del equipo de cine español en Bolivia, la cuestionable fantasía para recuperar el olivo en sus tierras de origen, el bailarín que interviene en la formación de su personaje y estorba la poesía visual, y el romanticismo ambiguo del mapa fílmico de Tokio que ya no designa un territorio del deseo. Especialmente, observamos en la comparación de las películas de Tania Hermida, Icíar Bollaín e Isabel Coixet que la visión transnacionalista en el cine no satisface o compensa los deseos de identificación. La descomposición del cine de emociones y la densidad atmosférica nos enfrentan con la necesidad de relacionarnos de otra forma sensual con las imágenes aprehendidas al desarrollar una atención plena en un cine de percepciones. Aprendemos un lenguaje de afectos no discretos que se aplica a diferentes culturas del cine para poder relacionarnos de otra forma con el mundo.

Bibliografía

B5 aktuell (2016). “Ein Film von Icíar Bollaín. El Olivo – Der Olivenbaum”. En: *Bayrischer Rundfunk*, 21 de agosto. Disponible en: <https://www.br.de/radio/b5-aktuell/sendungen/interkulturelles-magazin/film-der-olivenbaum-104.html> [consultado 22.05.2020].

¹¹ Esta cita hace referencia a las películas del cineasta argentino Lisandro Alonso que se considera en Europa y las Américas como un precursor del cine atmosférico sin relato.

- Campos, Minerva (2013). “La América Latina de ‘Cine en Construcción’: implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales”. En: *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 71, 13-26.
- Chappuzeau, Bernhard (2019). *Cine Arthouse Latinoamericano. La articulación local-global en el cine contemporáneo*. Romanische Studien, Beihefte 10. München: Akademische Verlagsgemeinschaft. Disponible en: <http://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/download/672/1371> [consultado 22.05.2020].
- Costa, Jordi / Sánchez, Sergi (2009). “Mapa de los sonidos de Tokio”. En: *Fotogramas*, 5 de febrero. Disponible en: <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a299782/mapa-de-los-sonidos-de-tokio/> [consultado 22.05.2009].
- EGEDA Sociedad de Servicios para los Productores Audiovisuales (2013). *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2013*. Madrid: EGEDA.
- EGEDA Sociedad de Servicios para los Productores Audiovisuales (2019). *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2019*. Madrid: EGEDA.
- Felperin, Leslie (2009). “Map of the Sounds of Tokyo”. En: *Variety*, 22 de mayo. Disponible en: <https://variety.com/2009/film/markets-festivals/map-of-the-sounds-of-tokyo-1200474685/> [consultado 22.05.2020].
- García, Rocío (2015). “El cuento del abuelo, la nieta y el olivo. Iciar Bollaín rueda una película sobre el inconformismo y la esperanza”. En: *El País*, 26 de junio. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2015/06/25/actualidad/1435246341_721080.html [consultado 22.05.2020].
- García Canclini, Néstor (2005). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- García Santamaría, José Vicente (2015). *La exhibición cinematográfica en España. Cincuenta años de cambios*. Madrid: Cátedra.
- García Santamaría, José Vicente (2019). “La exhibición. ¿Una industria en recesión?”. En: Heredero, Carlos, ed. *Industria del cine y el audiovisual en España. Estado de la cuestión 2015-2018*. Málaga: Festival de Cine de Málaga, 323-365.
- Garrido Quiroz, Rolando / Vázquez Neira, Paola Silvana (2015). “Memoria dialógica, ciudades desérticas y errancia identitaria en *Nostalgia de la*

- luz, de Patricio Guzmán y *Qué tan lejos*, de Tania Hermida”. En: *Letras em Revista* (Teresina), 6, 2, 46-58.
- Lee, Maggie (2009). “Map of the Sounds of Tokyo – Film Review”. En: *The Hollywood Reporter*, 27 de mayo. Disponible en: <https://www.hollywoodreporter.com/review/map-sounds-tokyo-film-review-93230> [consultado 22.05.2020].
- Marshall, Lee (2009). “Map of the Sounds of Tokyo”. En: *Screendaily*, 24 de mayo. Disponible en: <https://www.screendaily.com/map-of-the-sounds-of-tokyo/5001763.article> [consultado 22.05.2020].
- OCCAL Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano (2012). *Cuaderno de estudios 7. Estudio de Producción y Mercados del Cine Latinoamericano en la Primera Década del Siglo XXI*. La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Rodríguez Chico, Julio (2007). “Los viajes de ‘Qué tan lejos’ y del cine”. En: *LABUTACA*, 26 de octubre. Disponible en: <http://www.labutaca.net/criticas/los-viajes-de-que-tan-lejos-y-del-cine/> [consultado 22.05.2020].
- Sardá, Juan (2016). “Iciar Bollaín”. En: *El Cultural*, 6 de mayo. Disponible en: <https://elcultural.com/Iciar-Bollain> [consultado 22.05.2020].
- Shoji, Kaori (2010). “Night-Tokyo-Day (Map of the Sounds of Tokyo). Two Parallel Tokyos Collide in a Flash of Dark and Light”. En: *The Japan Times*, 3 de septiembre. Disponible en: <https://www.japantimes.co.jp/culture/2010/09/03/films/film-reviews/night-tokyo-day-map-of-the-sounds-of-tokyo/#.Xs5UN8DgrIU> [consultado 22.05.2020].
- Toro, Fernando de (1999). “The Postcolonial Question. Alterity, Identity, and the Other(s)”. En: Toro, Alfonso de / Toro, Fernando de, eds. *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una Postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*. Madrid: Iberoamericana, 101-135.
- Vahabzadeh, Susan (2016). “Die Entführung eines Olivenbaums“. En: *Süddeutsche Zeitung*, 29 de agosto. Disponible en: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/el-olivo-im-kino-die-entfuehrung-eines-olivenbaums-1.3139056> [consultado 22.05.2020].
- Wheeler, Duncan (2014). “Acting and Directing in Spain. Historicising Stardom and the Author-Function”. En: Wheeler, Duncan / Canet, Fer-

nando, eds. *(Re)viewing Creative, Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema*. Bristol: Intellect, 273-290.

Zurro, Javier (2016). “Un olivo para cerrar las heridas de la España del ladrillo. Icíar Bollaín vuelve a las salas con *El olivo*, un cuento familiar con un trasfondo social impregnando todo”. En: *El Español*, 6 de mayo. Disponible en: https://www.elespanol.com/cultura/cine/20160505/122488044_o.html [consultado 22.05.2020].

Filmografía

El olivo. España / Alemania: 2016. Duración: 100 minutos. Dirección: Icíar Bollaín.

Elegy. USA: 2008. Duración: 108 minutos. Dirección: Isabel Coixet.

Land and Freedom. Reino Unido / España / Alemania / Italia / Francia: 1995. Duración: 109 minutos. Dirección: Ken Loach.

Map of the Sounds of Tokyo. España: 2009. Duración: 109 minutos. Dirección: Isabel Coixet.

My Life Without Me. España / Canada: 2003. Duración: 107 minutos. Dirección: Isabel Coixet.

Paris, je t'aime. Francia / Alemania / Suiza / Liechtenstein: 2006. Duración: 123 minutos. Dirección: Isabel Coixet / Olivier Assayas / Frédéric Auburtin / Emmanuel Benbihy / Gurinder Chadha / Sylvain Chomet / Ethan Cohen / Joel Coen / Wes Craven / Gérard Depardieu / Christopher Doyle / Richard LaGravenese / Vincenzo Natali / Alexander Payne / Druno Podalydès / Walter Salles / Oliver Schmitz / Nobuhiro Suwa / Daniela Thomas / Tom Tykwer / Gus van Saint.

Qué tan lejos. Ecuador / España: 2005. Duración: 92 minutos. Dirección: Tania Hermida.

También la lluvia. España / Francia / México: 2010. Duración: 104 minutos. Dirección: Icíar Bollaín.

Yuli. España / Cuba / Reino Unido / Alemania: 2018. Duración: 115 minutos. Dirección: Icíar Bollaín.

Sobre el autor: Bernhard Chappuzeau es profesor invitado en el Departamento de Alemán, Universidad de Bohemia del Oeste, y es profesor de literaturas y culturas iberorománicas (Privatdozent) en el Instituto de Lenguas Romances, Universidad Humboldt de

Bernhard Chappuzeau

Berlín. Doctor en Filosofía por la Universidad Heinrich Heine de Düsseldorf con la monografía *Transgression und Trauma bei Pedro Almodóvar und Rainer Werner Fassbinder* (Stauffenburg 2005). Habilitation por la Universidad Humboldt de Berlín con la monografía *Cine Arthouse Latinoamericano* (www.romanischestudien.de / AVM 2019). Estudios culturales de los siglos XIX al XX, teoría del cine y filosofía de la imagen.