

# DE EUROPA A PERÚ: LOS CASOS DE MARY JIMÉNEZ Y SALOMÉ LAMAS DESDE UNA PERSPECTIVA TRANSNACIONAL

From Europe to Peru: the Cases of Mary  
Jimenez and Salome Lamas from a  
Transnational Perspective

Fernando Vilchez Rodríguez

FILMADRID Festival Internacional de Cine de Madrid (España)

La perspectiva transnacional se ha implantado en los últimos años como una útil herramienta para poder reflexionar sobre las prácticas cinematográficas de la contemporaneidad. En este artículo, se pone el foco sobre la obra de la peruana Mary Jiménez, afincada en Bélgica, y sobre la portuguesa Salomé Lamas, quien en 2016 viajó hasta Perú para registrar a los mineros olvidados de La Rinconada. En ambos casos la nacionalidad de sus respectivas películas emerge como una cuestión ambigua que revela las tensiones entre los procesos de financiación y las motivaciones personales y ambiciones artísticas que podrían acercar a estas creadoras hacia una esfera autorial. Tanto *Del verbo amar* (1985), en la que la propia Jiménez se reencuentra con la ciudad de Lima, como *Eldorado XXI* (2016), en la que Lamas actualiza la legendaria búsqueda del oro, nos remiten a la fértil y al mismo tiempo conflictiva polisemia de la que se caracteriza el concepto transnacional.

## Palabras clave

Cine transnacional, Europa, América Latina, Perú, Mary Jiménez, Salomé Lamas

The transnational perspective has been established in recent years as a useful tool to reflect on the contemporary cinematographic practices. In this article, the focus is on the work of Peruvian filmmaker Mary Jimenez, based in Belgium, and Portuguese Salome Lamas, who traveled to Peru in 2016 to register the forgotten miners of La Rinconada. In both cases the nationality of their respective films emerges as an ambiguous question that reveals the tensions between funding processes and the personal motivations and artistic ambitions that could bring these creators closer to an authorial sphere. Both *Del verbo amar* (1985), in which Jimenez returns to the city of Lima, and *Eldorado XXI* (2016), in which Lamas updates the legendary search for gold, refer us to the fertile but controversial polysemy of which the transnational concept is characterized.

## Keywords

Transnational cinema, Europe, Latin America, Peru, Mary Jimenez, Salome Lamas

# I

Día 28 de diciembre, 2016. Estoy a mitad de la noche, repasando los anuncios que han venido divulgando los festivales de Róterdam y Berlín en las últimas horas. Ambos festivales son paradas esenciales para cualquier programador de cine. Seleccionar bien qué películas veremos y cuáles dejaremos de lado es una decisión fundamental. Estoy en plenas cavilaciones cuando recibo el correo de Concha Barquero invitándome a participar de una mesa en el festival de Málaga donde propongamos nuestra particular ruta de ida y vuelta entre Europa y Latinoamérica por el documental actual desde la perspectiva de lo transnacional.

Varias preguntas me surgen al recibir tal invitación. La principal: ¿cómo hablar de lo transnacional? ¿Existe una definición precisa de ese término? En los últimos años he leído por varios lados sobre esto, lo transnacional, quizás como parte de esa ola que el prefijo *trans* ha impulsado hacia un sitio especial. Lo *transgénero*, las *transmutaciones*, lo *transnacional*. Conceptos de hace apenas unas décadas que ya se han vuelto fundamentales en las publicaciones, en los congresos, en los festivales. Y es lógico: si no se exponen y debaten ahí, ¿dónde? Mi duda surge al terminar cayendo en aquello que me distancia del mundo académico: generar (más) nuevo ruido que aporte poca o ninguna luz sobre este concepto.

Mientras releo la invitación pienso en mi propio lugar dentro de este escenario. Soy peruano, pero vivo hace nueve años en Madrid. Llevo siete años

programando en festivales, primero en Perú, luego en España. He llevado muchísimas películas europeas a Lima. He traído pocas películas latinoamericanas a Madrid. A veces he tenido la fortuna de ser un pequeño vínculo entre cineastas de uno y otro lado, amigos que han querido (y logrado) filmar sus películas en uno y otro lado. Yo mismo, a pesar de vivir en Madrid, he hecho todas mis películas en y sobre Perú. Durante mis viajes a Lima, mi casa allá ha servido de hogar para varios cineastas españoles. En Madrid, mi piso ha albergado a una veintena de cineastas latinoamericanos a lo largo de estos años. En ese tiempo la conversación sobre qué es hacer cine de uno o del otro lado, qué significa pensar, producir y exhibir cine con un pie en cada continente han sido preguntas recurrentes que hemos respondido a veces con esperanza, otras con cinismo y también con desencanto. Posiblemente sea ese mi lugar en el escenario, la pequeña parte de un puente entre dos mundos que se parecen demasiado, aunque a veces no lo deseen.

¿Y cuál es el lugar de donde parten los que participan activamente de este intercambio cultural, geográfico y emocional? Es casi medianoche de este 28 de diciembre. Releo las noticias del día, centrándome especialmente en las que llegan de América Latina. En Cuba la recesión está empujando a Raúl Castro hacia un giro reformista (o al menos es lo que *El País* desea). En México el Gobierno planea revisar su estrategia armamentista contra los narcos, ya que cada vez que invierten en armas estas se pierden y terminan pasando al bando contrario. Llevan una década alimentando al enemigo. Uruguay: fallece a los noventa y un años Gregorio Álvarez, el último dictador de ese país. Noticias desde Perú: se crea por fin un registro público de fosas. Los familiares de los trece mil desaparecidos por la guerra interna entre el terrorismo y las Fuerzas Armadas tienen aún una luz de esperanza para hallar noticias de los suyos. Revolución. Narcotráfico. Dictadura. Terrorismo. ¿Tendrá algo que ver la manera en que consumimos las noticias con el hecho de que en los festivales europeos la mayoría de películas latinoamericanas tengan que ver con temas sociales, con crisis socioeconómicas, con violencias permanentes y heredadas? ¿Significará algo que las fotografías vinculadas a América Latina muestren siempre selvas, ríos, Andes, desiertos? Me da curiosidad pensar qué harían los programadores europeos con una película latinoamericana sin mayor pretensión que ser, digamos, una simple comedia de ciudad, una película que no hable (explícitamente) de dolor, de memoria o de cargas históricas a sus espaldas. ¿Será eso lo que buscan productores y cineastas europeos al viajar a América Latina para nuevos proyectos? ¿Y qué sería lo contrario? ¿Qué buscan (buscamos) los latinoamericanos al venir hasta Europa?



Cartel de la película *Del verbo amar* (1985), de Mary Jiménez.

No pierdo el tiempo buscando las noticias que llegan a Perú sobre España. Principalmente porque sé lo que encontraré: nada. Las únicas noticias que llegan allá tienen que ver con los resultados de La Liga y poco más. Miento: en todas las tiendas está el *¡Hola!* del mes. Mi familia conoce el nombre de las infantas. Algunos amigos conocen el nombre de los famosos de la farándula española. Otros me preguntan por Podemos, si es posible replicar algo así en Perú. Pablo Iglesias, Sara Carbonero, Rafa Nadal, Sergio Ramos. América Latina y Europa son esos vecinos que se reconocen como parte del mismo condominio, que se saludan, que hablan el mismo código, que se sienten (de cierto modo) aliados frente a los vecinos del exterior. Pero, en el interior, son esos vecinos que se vigilan recelosos, se observan de cuando en cuando, a veces de reojo, otras sin pudor, intentando saber cómo terminan las historias que cada uno se ha creado sobre el otro. Somos esos primos de Navidad que reconocemos como familia, a los que atendemos algunas veces al año y de los que esperamos que mantengan sus roles. Uno, el artista, el intelectual, el irónico. Otro, el espíritu libre, salvaje, exótico. Y a veces, de cuando en cuando, uno quiere intercambiar roles y llama a su primo para salir con él y así contagiarse un poco de su espíritu. Algo así debe de ser lo transnacional.

Es pasada medianoche. Me tomaré un tiempo y recién el 2 de enero de 2017 respondo a la invitación de Concha Barquero. La respuesta, está claro, es: «Acepto encantado».

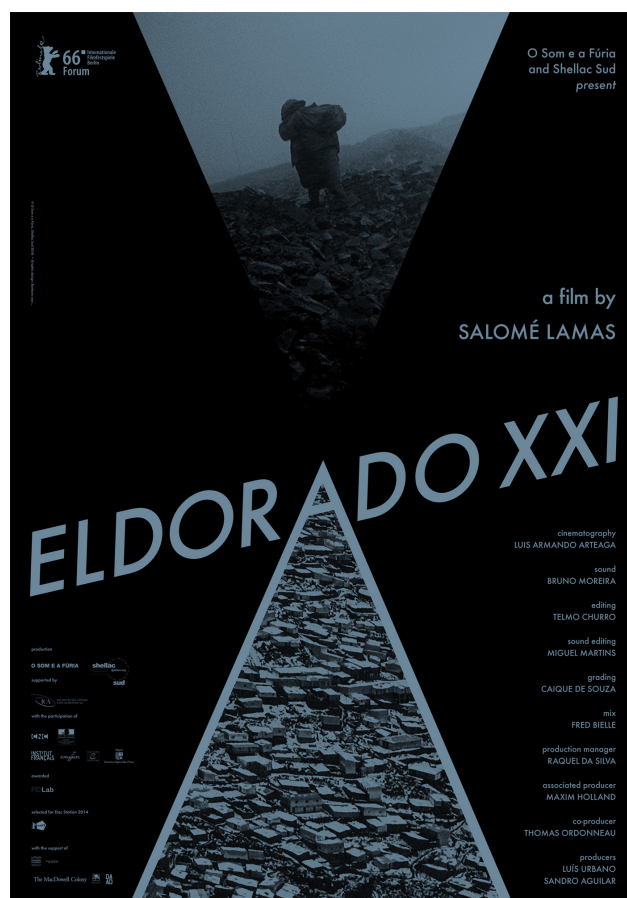
## II

En la mesa dedicada a lo transnacional hablo de dos cineastas. Ambas involucran a Perú, la peruana Mary Jiménez y la portuguesa Salomé Lamas, dos directoras que en los últimos años han viajado de Europa a Perú para realizar sendas películas en mi país (en el caso de Mary Jiménez, esa ha sido una constante en las últimas décadas de su vida). Ambas son cineastas cuya obra sigo con entusiasmo y admiración. Ambas cruzan océanos enteros, física y/o anímicamente, para filmar lo que su espíritu les exige. Ellas invitan a plantear la inevitable pregunta de lo transnacional. ¿A qué nos referimos con eso? ¿A una condición geográfica? ¿A una condición económica, de fondos de producción? ¿A una perspectiva emocional? ¿A todo eso a la vez?

La duda crece cuando recuerdo que soy peruano y en mi país ya tenemos una conflictiva tradición con un tema recurrente en nuestras discusiones: «¿Qué es el cine nacional? ¿Qué es, mejor dicho, el cine peruano?». Nosotros no lo tenemos claro. De hecho, nos peleamos continuamente por ello. Tenemos grandes problemas para hablar de lo nacional

y ahora, además, debemos dilucidar lo que es el cine transnacional. Desde luego, no creo que sea un problema únicamente del cine peruano. Somos complicados, pero no tanto.

*Du verbe aimer* (*Del verbo amar*, Perú/Bélgica, 1985) es la ópera prima de Mary Jiménez. En su afiche de promoción vemos el rostro de una joven Mary ubicada casi frontal a la cámara, charlando con un señor que da la espalda a la misma. Debajo de esa imagen se lee la frase *Pour retourner au Pérou, je me suis cachée derrière l'alibi d'un film* («Para volver a Perú, me oculté en la coartada de estar haciendo una película»). Desde aquí ya el tema de la nacionalidad cobra una presencia inusual. Jiménez, una joven peruana que se muda a Bélgica para estudiar cine, regresa con un equipo europeo para filmar este documental y reencontrarse así con su historia familiar y, de ese modo, con su país. El equipo está conformado por Lizette Nagy (ayudante de dirección), Rémon Fromont (fotografía), France Duez y Suzanne Reneau (montaje) y Patrick Ghislain (mezclador de sonido). Ninguno de ellos es peruano. Tampoco la productora, Carole Courtoy. La película está hablada en francés (excepto las escenas en que Mary Jiménez charla con sus familiares y amigos de



Cartel de *Eldorado XXI* (2016), de Salomé Lamas.

la familia). Además, es distribuida por el Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles. Es decir, tiene todos los elementos de una película europea. Y, sin embargo, no encuentro una película más peruana que esta.

Para hacer esta película, Jiménez regresa a Perú tras la muerte de su madre. En ese retorno se reencontra con un país desigual, caótico, contaminado, esquizofrénico. A los pocos minutos ya se puede reconocer ese Perú de los años ochenta, un Perú peligroso y hostil para cualquiera, aún más para los visitantes. Sin embargo, al igual que los gallinazos locales, esas tradicionales aves negras de Lima que sobrevuelan la basura de la costa para sacar alimento de lo putrefacto, Jiménez es capaz de hallar hermosura en tan agreste lugar, gracias a su mirada aguda y delicada.

El crítico cinematográfico Emilio Bustamante (2013), responsable de rescatar del olvido la obra de Mary Jiménez<sup>1</sup>, escribe estas palabras sobre la película (p. 178):

El primer recuerdo infantil de la cineasta (que nació y vivió en la sierra hasta los seis años de edad) es el de la cordillera de los Andes bañada por una luz solar que la vuelve traslúcida. Las sensaciones asociadas a esa imagen son de belleza, inmensidad e inclusión («yo estoy dentro de ella, de una cosa bella, más grande, que me hace bien»); el primer sonido que guarda en su memoria es el del agua de un río que corría bajo la ventana de su cuarto. Aunque la narradora afirma no recordar a su madre en los Andes, la evocación de la cordillera, la luz y el río parece aludir al cuerpo materno del que aún no se había separado. Luego de la individuación, sin embargo, el amor hacia la madre estará marcado por dolorosas experiencias. La narradora confiesa que en un momento de su vida asume que deberá trabajar para ser amada, es decir, para ser readmitida por ese todo anhelado que es la madre. El viaje de la narradora a Bruselas para estudiar cine está motivado por el deseo de complacer a la madre con sus películas. La muerte de su progenitora frustra la esperada reconciliación y la cineasta regresa únicamente para contemplar una tumba.

En efecto, la memoria de la cineasta viaja saltando entre los inconmensurables espacios andinos a una Lima gris y amenazadora. Y resulta maravilloso cómo ese Perú contrastado se convierte, gracias

<sup>1</sup>Es importante recalcar la labor fundamental que ha realizado Bustamante en la difusión de la obra de Mary Jiménez. Recuerdo el año 2007, cuando el crítico me entrega unas cintas VHS algo defectuosas donde había copiado las películas de Jiménez, con autorización de ella, y las iba mostrando a quien pudiera escribir y divulgar escritos sobre esta cineasta que había pasado completamente desapercibida en Perú. Mi primera impresión fue de estar viendo algo único, sin igual en el cine peruano. De no haber sido por Bustamante, quizás aún hoy seguiríamos ignorando que en Bélgica vivía esta insólita cineasta peruana.

a Jiménez, a sus imágenes, a sus recuerdos y a su voz, en un lugar reconocible al que se puede llamar hogar. Esta obra belga, francófona, de vínculos claramente europeos, con ecos de Chantal Akerman, resulta siendo una película tan peruana, tan nuestra. Aún hoy veo las imágenes de *Del verbo amar* y la sensación de volver nuevamente a Perú está intacta. En cada visionado reconozco en ella una época: las calles, la ciudad, los autos, los caminos, los espacios y, sobre todo, los rostros. En esa película está condensado todo lo que significa para mí la Lima de mi infancia. No solo es una película eminentemente peruana, sino que, para mí, es la mejor película peruana que se ha hecho jamás.

Escribo a Mary Jiménez un email alrededor de estas cuestiones. Le escribo: «Supongo que sientes ese vínculo con Perú, más allá del tema familiar. ¿También existe un elemento emocional en relación a Bélgica? En esta y en tus siguientes películas, ¿te consideras hija de dos países?».

Mary me responde: «Tú hablas de *Del verbo amar*. Y sientes que es una película peruana. Yo no sé lo que es. Nunca tuve dinero del Perú. En ese sentido, no lo es. A veces incluyo el país de producción de modo más genérico. En *Del verbo amar* yo tampoco intento retratar una época. En todo caso una película es un ser cultural. Y yo soy peruana. Entonces es lógico que tú sientas al Perú en la película. Pero toda gestión de la identidad es difícil, porque en el fondo pienso que la identidad en sí misma es una idea falsa. Identidad es algo que es lo mismo y que se perpetúa en sí mismo. Y no somos así. Nada es así. No existe la identidad. Todos los seres culturales son híbridos, mezclas, mestizos. Felizmente».

Sus palabras me llevan a pensar de qué transnacionalidad hablamos en este caso. Reviso una vez más *Del verbo amar*, esta fascinante película belga por financiamiento y peruana por nostalgia. Recuerdo que en Bélgica está considerada dentro de los 20 mejores documentales del siglo XX y es, además, Patrimonio Nacional Belga. Jiménez, cuyos proyectos han sido financiados a veces por los propios hermanos Dardenne<sup>2</sup>, sigue volviendo a Perú hasta el día de hoy para realizar nuevas películas. Pero quizás hoy ella hubiera calificado *Del verbo amar* como una película sencillamente belga. O no. Justamente en la lucha por conciliar la libertad y la pertenencia está el corazón de su obra.

<sup>2</sup>Como sucede con *La posición del león acostado* (2006) o la apasionante *Héroes sin rostro* (2012).



### III

Tras su estreno mundial en la Berlinale 2016 y un exitoso paso por festivales como la Viennale, Hong Kong, el New Directors de Estados Unidos o tras ser exhibida en lugares como el Tate Modern de Londres, estrenamos en Madrid la película *Eldorado XXI* de la cineasta portuguesa Salomé Lamas, dentro de las sesiones mensuales de nuestro festival Filmadrid. La proyección fue el 24 de noviembre de 2016 en el Cine Estudio del Círculo de Bellas Artes y contó con la presencia de la directora. Casi dos años antes, el 16 de septiembre de 2014, Salomé Lamas me había enviado un email anunciándome que viajaría a Perú para rodar esta película. En ese correo me pedía consejo sobre cómo lidiar con el mal de altura en las montañas. Ella estaba viajando a La Rinconada, el asentamiento más alto del mundo, ubicado a cinco mil quinientos metros sobre el nivel del mar. Poca cosa. Luego de darle algunas recomendaciones que incluían pastillas, balones de oxígeno y mucho mate de coca, le hago una pregunta que me ronda buen rato: «¿Por qué quieres rodar en Perú?». Salomé me responde: «Porque La Rinconada está ahí. Esa es la explicación. Si La Rinconada estuviera en otro lugar, iría a ese otro lugar». Mi ya disminuido orgullo nacional se hizo aún más pequeño. Ella insistió: «Honestamente, no tengo ninguna conexión con Perú. Solo se ha dado así. Los lugares son muy importantes para mí. Quiero ir allá».

Sus palabras resultaban completamente comprensibles. Llegar a La Rinconada es como entrar a un espacio atrapado en otro siglo. Casi ochenta mil personas viven ahí, prácticamente todos dedicados a una minería vinculada más con la fiebre del oro que con una extracción racional. Como en los cuadros de Gustave Doré, vemos a los mineros subir y bajar escaleras y recorrer pasajes infinitos inmersos en la más luctuosa penumbra. La película se convierte así en un misterioso pedazo de realidad etnográfica. Hasta allí va Salomé a observar a los mineros olvidados y también a las «pallaqueras», las buscadoras de oro de la zona, las picapedreras que son llevadas a la autodestrucción al seguir la misma ilusión de los tiempos remotos: la búsqueda del oro. *Eldorado XXI* muestra lugares de mi país que nunca antes habían llegado a la pantalla grande. Está hablada en español, quechua y aymara. Además, el equipo es mayoritariamente peruano. Y, sin embargo, se reconoce como una película europea de inicio a fin. Su ficha la señala como una coproducción entre Portugal y Francia a cargo de las compañías O Som e a Fúria y Cosmodigital. Además, recuerdo sus palabras antes del rodaje: «No tengo ninguna conexión con Perú».

Tal y como hice con Mary Jiménez, le planteo a Salomé preguntas similares sobre dónde están

situadas ella y su película. Le escribo que hay momentos donde reconozco Perú como nadie antes lo ha observado. De igual modo, le cuento, nadie ha mostrado a las pallaqueras ni al resto de la comunidad de Puno como ella. «¿Tú crees que *Eldorado XXI* es, en cierto modo, una película peruana?», insisto, dos años después de nuestra primera conversación al respecto.



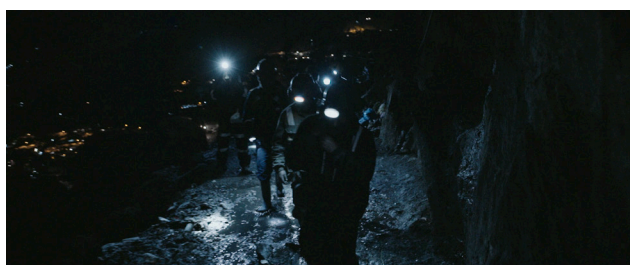
Fotograma de *Del verbo amar* (1985), de Mary Jiménez.

Salomé responde: «La “nacionalidad” de *Eldorado XXI* nunca ha sido una preocupación para mí. Es la primera vez que pienso al respecto. *Eldorado XXI* es una película hecha por tu pequeña amiga Salomé, por otras personas que trabajaron en la película y por las personas que son representadas en ella. Y ahora *Eldorado XXI* os pertenece a ti y a quienes la vean. Ese es mi modo de pensar. Además, esa película pudo haber sido rodada en África u Oceanía. No importa el país, sino el paisaje. Pero hablemos de nacionalidades. Oficialmente es una producción portuguesa-francesa. Diría que es peruana, pero no pedimos ningún fondo en Perú. Sin embargo, si me apuras ahora a elegir una nacionalidad para la película, más allá de formalidades, diría que es peruana. Claro que esto no lo pondría en los créditos. No creo tener ese derecho. Pero me ha alegrado mucho leerte y sé que estoy dando una respuesta honesta. Puedo decir que *Eldorado XXI* es una película peruana».

Durante el coloquio de su película en Madrid, Salomé Lamas habla de futuros proyectos. Habla de Dubái y otras áreas de Oriente Medio, pero también habla de algún rodaje en Centroamérica. Le pregunto si tiene que irse hasta el otro extremo del mundo para filmar. Responde que no. Por el contrario, encuentra criticable el viaje herzogiano y exótico *per se*. «Esos directores parecen decir: “Como no hallo algo interesante en mi ciudad, me voy a Asia”, y yo encuentro muchos problemas éticos al respec-

to<sup>3</sup>. No es mi caso. Tampoco viajo para descubrir países. En *Eldorado XXI* no me motivan ni Perú ni la minería, sino la adrenalina de buscar los límites. Yo busco personas o lugares marginales, porque son figuras difíciles de contextualizar al estar siempre en permanente cambio», señala.

¿Cómo no pensar en lo transnacional al contemplar una película desarrollada en el laboratorio del FIDMarseille, producida con fondos portugueses y franceses, realizada en los Andes peruanos y exhibida en el Tate Modern?



Fotograma de *Eldorado XXI* (2016), de Salomé Lamas.

#### IV

Llegados a este punto, los acercamientos a Mary Jiménez y a Salomé Lamas me llevan a plantear algunos interrogantes más que han ido surgiendo durante estas correspondencias. Está claro que cuando uno pregunta, formalmente, por la nacionalidad de una película, las cineastas responden por el origen del dinero. El país que pone los fondos se erige oficialmente como país productor. ¿Será que la bandera está en función únicamente del origen del dinero? ¿La nacionalidad no dependerá a veces también de la mirada? Por último, ¿importan tanto las nacionalidades? Como elemento formal en la cadena de producción, sin duda. Si necesito que mi película sea finlandesa para conseguir los fondos de ese país y así poder producirla, adelante, lo hago con placer<sup>4</sup>. Pero en una discusión académica resultaría insuficiente abordar lo transnacional sin quitarnos el corsé de la coproducción.

¿De dónde es *Amijima* (2015), la apasionada ópera prima del leonés Jorge Suárez-Quiñones? Jorge, cineasta estudioso de Ozu, obsesionado con el teatro *nō* y *bunraku*, inspirado por una obra de

teatro de marionetas de Chikamatsu Monzaemon, ha realizado una película donde oímos fragmentos sonoros de *Doble suicidio* (Masahiro Shinoda, 1969) mientras vemos los espacios fantasmales de una isla japonesa. Sin embargo, es una película de una sensibilidad muy española.

¿De qué país es *No Cow on The Ice* (2016), del cineasta gallego Eloy Domínguez Serén? En su ficha dice «Suecia». Aquí no hay *novo cinema galego* que valga. Queda manifestado un detalle muy simple, casi obvio, pero que hay recordar siempre: en el cine de autor, la nacionalidad la decide la persona que crea la película.

¿Y de qué nacionalidad es el hermoso cine de Laida Lertxundi, cineasta vasca que radica desde hace ya varios años en Estados Unidos y cuyas películas, de aroma californiano, están muy conectadas a la tradición e historia de su tierra? Obras suyas como la reciente *025 Sunset Red* (2016) ofrecen una introspección salvaje en la que muestra reflejos del pasado con una interpretación muy evocadora del espacio. La cuestión de la distancia es muy interesante. Lertxundi contrapone la serenidad del paisaje americano con las fotografías de una España y una Euskadi que vivían su particular terremoto. Pero sobre todo está su vinculación con la sangre, la idea del recuerdo paterno.

En su capítulo «On the Plurality of Cinematic Transnationalism», Mette Hjort (2009) identifica uno de los grandes problemas del término «transnacional» como el hecho de poder significar cualquier cosa según se le requiera<sup>5</sup>. Esta necesidad platónica por una definición global ha obligado a reformular los alcances y las fronteras de lo transnacional, a diferenciar lo transnacional desde la industria, las aproximaciones estéticas o el tipo de audiencias. Por ejemplo, aceptamos la distinción entre lo transnacional como modos de distribución, lo transnacional en los modos narrativos, lo transnacional como un cine de la globalización, las películas con estrellas transnacionales y los proyectos transregionales que se alían para ser más fuertes durante su presencia en el mercado. No es lo mismo hablar de lo transnacional en el caso de una película de Alejandro González Iñárritu (*Babel*, 2006, por ejemplo, financiada por tres continentes, rodada en Estados Unidos, Japón, Marruecos y México, hablada en cinco idiomas y con un equipo donde participaron mexicanos, estadounidenses, marroquíes, italianos o franceses) que en el caso de Mary Jiménez o Salomé Lamas. ¿Y por qué es distinto?

<sup>3</sup> Algo similar responde Lamas en una entrevista concedida al portal MUBI, también a raíz del estreno de *Eldorado XXI*: *I find it utterly condemnable that some directors shoot abroad in a very gratuitous way* (Mourinha, 2016).

<sup>4</sup> Es importante recordar que, además de un sistema educativo envidiable, Finlandia tiene una bandera de una elegancia sin igual que siempre quedará bien en una ficha de producción.

<sup>5</sup> *At the same time, the term «transnational» does little to advance our thinking about important issues if it can mean anything and everything that the occasion would appear to demand* (Hjort, 2009:12).

Tanto Iñárritu como Lamas encajarían dentro de las diferentes categorías que Mette Hjort (2009) menciona en su escrito, empezando por la del *cosmopolitan transnationalism*, por ejemplo<sup>6</sup>. Es absurdo no asumir que uno, incluso sin proponérselo, puede estar realizando una película transnacional. Y eso solamente considerando el público receptor de la película. Hay espectadores en todas partes del mundo con quienes podemos conectar en nuestros intereses cinematográficos. Un tanque de Hollywood se puede estrenar a la vez en Múnich, Beijing y Buenos Aires, y los espectadores estarán listos para recibirla, comentarla y discutir sobre ella en foros locales e internacionales. Pero esto no ocurre solo en eso que llamamos cine comercial. Los cineastas más independientes esperan ver sus películas en festivales europeos, americanos o asiáticos. Sin embargo, dentro de estas consideraciones generales que sobrevuelan las categorías hay una que es la que me hace pensar en lo importante que sigue y seguirá siendo discutir los conceptos permitiendo que ellos mismos ofrezcan una luz a sus problemas: pensar lo transnacional como un problema ético de la globalización.

¿Qué «transnacionalismo» es valioso? Mette Hjort (2009) señala lo siguiente (p. 15):

No hay nada valioso inherente a lo transnacional e incluso puede que haya buenas razones para objetar varias formas de transnacionalismo [...]. Mi postura es que las formas más valiosas de *cinematic transnationalism* presentan al menos dos cualidades: una resistencia a la globalización entendida como homogeneización cultural y un compromiso a asegurar que ciertas realidades económicas asociadas a hacer cine no van a eclipsar la búsqueda de valores estéticos, artísticos, sociales y políticos, una forma de *milieu-building transnationalism* que incluye colaboraciones entre los cineastas de pequeños países como la mejor manera de conseguir esto. En términos éticos, no es tan importante si el director se siente obligado a trabajar en Estados Unidos o en Europa, sino cómo las películas producidas en un país pueden sobrevivir a un mercado dominado por Hollywood.

Algo similar escriben Elizabeth Ezra y Terry Rowden (2006) en el prólogo de *Transnational Cinema: The Film Reader* cuando describen lo transnacional

<sup>6</sup>A good example of cosmopolitan transnationalism is the work of Evans Chan. As Gina Marchetti remarks, «Chan is a New-York based filmmaker, born in mainland China, bred in Macao, educated in Hong Kong and America, who makes independent narrative films primarily for a Hong Kong, overseas Chinese, “greater China” audience». Multiple belonging linked to ethnicity and various trajectories of migration here becomes the basis for a form of transnationalism that is oriented toward the ideal of film as a medium capable of strengthening certain social imaginaries (Hjort, 2009:20).

como un concepto que reúne en su interior la idea de globalización (entendido en términos cinematográficos como el dominio de Hollywood dentro del mercado internacional) y la respuesta contra esa hegemonía por parte de los cineastas del tercer mundo.

En ese sentido, es posible que esta condena platótica que arrastramos nos termine dando su propia solución: es hora de abandonar este proceso de colonización idealista, de escapar de lo monocultural y de esta noción de nación-Estado, y remapear el cine de hoy repensando las identidades, las culturas y, por extensión, las políticas en el cine.

## V

Me gustaría terminar hablando de una cineasta más, la joven Arya Rothe. Hace un par de años proyectamos en Filmadrid una película suya llamada *Casa da Quina* (Portugal, 2015), una pequeña joya que resume muy bien mis sensaciones finales sobre este asunto acerca de lo transnacional.

Rothe es de la India, estudió en Portugal y como fin de carrera realizó esta obra donde nos presenta la rutina de un viejo bar de Lisboa, el célebre bar Estádio. En ese local pasa sus noches Quina, una parroquiana más del lugar. Ahí, en esa atmósfera de decadencia y antigüedad, en ese espacio que frente a la cámara luce como homenaje y despedida de una época pasada, ahí reconozco el lugar en el mundo de Quina, de Arya y el mío propio. Ser un fantasma más dentro de un bar menguado en una ciudad extraña. Quizás ese sea el aspecto de lo transnacional que más me cautiva: hallar un lugar especial, una suerte de albergue, donde los desarraigados nos reconocíamos como iguales. Ser un extranjero en un bar ruinoso al otro lado del mundo y reconocer como hermanos a los demás. Un lugar como un refugio. Una rutina como un acto de resistencia.

Ese bar, a día de hoy, ya no existe. Lo cerraron hace algunos meses. Varios lugares célebres de Lisboa (y de Madrid y de Lima) han desaparecido ya. La hegemonía se impone y al final solo nos quedarán las palabras.

## Fuentes y bibliografía

- Bustamante, E. (2013): «Mary Jiménez: íntima y universal», en *Catálogo Transcinema*, 178-181. Recuperado de <https://issuu.com/transcinema/docs/catalogo2013>
- Ezra, E.; Rowden, T. (2006): «General Introduction: What is Transnational Cinema?», en *Transnational Cinema: The Film Reader* (pp. 1-12). Londres, Reino Unido: Routledge.

Hjort, M. (2009): «On the Plurality of Cinematic Transnationalism», en Durovičová, N.; Newman, K. (eds.): *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Nueva York, Estados Unidos: Routledge, pp. 12-33.

Mourinha, J. (2016): «To the Ends of the Earth: An Interview with Salomé Lamas», en *MUBI*. Recuperado en <https://mubi.com/notebook/posts/to-the-ends-of-the-earth-an-interview-with-salome-lamas>