

College of the Holy Cross

CrossWorks

---

Spanish Department Faculty Scholarship

Spanish Department

---

2015

## El Cine Social y Comprometido de Icíar Bollain: Hacia una Perspectiva Global, Transcultural y Ecologista

Estrella Cibreiro

*College of the Holy Cross*, [ecibreir@holycross.edu](mailto:ecibreir@holycross.edu)

Follow this and additional works at: [https://crossworks.holycross.edu/span\\_fac\\_scholarship](https://crossworks.holycross.edu/span_fac_scholarship)



Part of the [Film and Media Studies Commons](#), [Modern Languages Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

---

### Required Citation

Cibreiro, Estrella. "El cine social y comprometido de Icíar Bollain: hacia una perspectiva global, transcultural y ecologista." *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, vol. 24, no. 2 / vol. 25, no. 1 & 2, (2015), 161-173.

This Article is brought to you for free and open access by the Spanish Department at CrossWorks. It has been accepted for inclusion in Spanish Department Faculty Scholarship by an authorized administrator of CrossWorks.

EL CINE SOCIAL Y COMPROMETIDO DE ICÍAR BOLLAIN:  
HACIA UNA PERSPECTIVA GLOBAL,  
TRANSCULTURAL Y ECOLOGISTA

ESTRELLA CIBREIRO  
College of the Holy Cross

Dentro del marco del cine español contemporáneo, la producción cinematográfica de Icíar Bollaín sobresale por su compromiso social, su perspectiva global y su orientación transnacional. Sus películas reflejan una dedicación continua y consistente a la exploración de algunos de los retos políticos, éticos y humanos más acuciantes del siglo XXI. Específicamente, el cine de Bollaín pone de relieve las múltiples y diversas consecuencias de los procesos de globalización actuales, tales como la emigración y su impacto humano y social; el choque entre los intereses de las multinacionales capitalistas y los ciudadanos; y las condiciones de vida dentro del marco del deterioro del medio ambiente y el uso de los recursos naturales. Estas preocupaciones urgentes de nuestro tiempo aparecen y reaparecen en su cine, estableciendo una serie de *leitmotivos* conceptuales y cinematográficos que aportan continuidad artística y consistencia intelectual a una obra que en su conjunto no deja de ser variada y polifacética. En efecto, aunque la trama y la historia general de cada una de sus películas es diferente y distintiva, estos temas subyacen en casi todas ellas, reproduciéndose y reexplorándose en los diferentes ámbitos y contextos de cada una.

El cine de Bollaín se destaca sobre todo por la presencia de una visión profundamente comprometida con aquellos problemas actuales que trascienden fronteras culturales y que conciernen a los ciudadanos del mundo, independientemente de su raza, sexo, naciona-

lidad o procedencia. Más que ningún(a) otro(a) director(a) español(a) contemporáneo(a), Bollaín implica a sus espectadores en la difícil exploración y elucidación de los grandes dilemas políticos y éticos de nuestro tiempo, definiéndose su cine tanto por un enfoque persistente en las consecuencias —positivas y negativas— de los procesos modernos de globalización, como por una insistencia implícita en que, como ciudadanos, nos involucremos en nuestro entorno y en la resolución de dichos dilemas.<sup>1</sup> En el análisis a continuación me enfoco en la relevancia artística y en la trascendencia conceptual de temas sociales, políticos y ecológicos claves en el cine de Bollaín, centrándome específicamente en *Flores de otro mundo* (1999), una de las películas más conocidas y estudiadas de su producción cinematográfica, así como *Mataharis* (2007), *También la lluvia* (2010) y *Katmandú, un espejo en el cielo* (2011), que hasta el momento han recibido menos atención crítica. En todas ellas prevalece una perspectiva indagatoria en torno a los problemas humanos y ambientales creados por los fenómenos de globalización, interculturalidad y transnacionalidad más determinantes de nuestra época.

En su estudio sobre la posmodernidad y la globalización, Marc Zimmerman define los procesos de globalización actuales como un “acelerado flujo de capital que sale de los centros tradicionales de Europa y América del Norte, y la creación de procesos mundiales de producción, comercio, distribución e información” (Díaz y Zimmerman, 2001: 28-29). Zimmerman destaca también los aspectos sociales y culturales de dicho proceso, ya que éstos constituyen la realidad inmediata y la cara humana de la globalización. En este sentido, el concepto de la globalización incluye “la hegemonía gradual de los procesos transnacionales y las dimensiones culturales que conllevan o se manifiestan en el ámbito local o nacional” (29). Específicamente, Zimmerman resalta la importancia de “los movimientos de los pueblos —las migraciones del campo a la ciudad, los cambios de localidad o migraciones de un país subdesarrollado a otro desarrolla-

---

<sup>1</sup> En su estudio sobre el cine de Icíar Bollaín, Paul Begin comenta sobre la importancia artística y cultural de este tipo de cine social comprometido y de alta calidad (que él denomina “social issue cinema”) en la España actual; pero Begin señala asimismo que es un tipo de cine mucho menos estudiado a nivel académico que la producción cinematográfica de directores más destacados como Pedro Almodóvar y Alejandro Amenábar (Begin, 2009: 31). A pesar de la relativa escasez de estudios y publicaciones sobre el cine de Bollaín, sobre todo si se le compara con directores más comerciales, también es de destacar que en estos últimos años el interés por su cine ha aumentado considerablemente tanto dentro como fuera de España.

do" (29). Este fenómeno de movimientos transnacionales y transculturales (entre diferentes zonas en un mismo país así como entre diferentes países y/o continentes) constituye el marco geográfico y político en el que se sitúa *Flores de otro mundo* (1999), segundo largometraje de Bollaín y mejor película de la Semana de la Crítica en el festival de Cannes. A través de las historias de mudanza y emigración captadas en la película, *Flores* examina tanto las líneas divisorias y demarcaciones entre campo y ciudad como entre países y culturas, continuando así la exploración de temas de hogar, pertenencia, interculturalidad y movilidad ya presentes en su primera película, *Hola, ¿estás sola?* de 1995.<sup>2</sup>

El concepto del encuentro intercultural se anuncia en la primera escena de la película en la cual un gran autobús moderno cargado de mujeres solteras —algunas españolas, otras extranjeras, pero todas de "afuera"— entra en el pueblo rural y aislado de Santa Eulalia, para asistir a un baile de solteros, cuya función es promover el encuentro entre los hombres solteros y tradicionales del pueblo (que buscan esposa) y estas mujeres del mundo exterior (que buscan marido o compañero). *Flores de otro mundo* se centra en la diferencia entre estos dos mundos representados en la película, así como en las dificultades, desafíos y tensiones que el encuentro de esas dos realidades diferentes engendra.

La ambientación rural y campestre adquiere una doble referencialidad en *Flores* ya que, si por una parte se relaciona con los procesos de movilidad *inter-nacional* actuales, el pueblo aislado y rural de Santa Eulalia, conecta, por otra, con el fenómeno interno y autóctono del abandono del campo prevalente en España desde mediados del siglo XX. La separación del campo y la ciudad, tan tajante y definitiva en esta película, remite al espectador al pasado y al presente simultáneamente, al enmarcar un problema que había sido fundamentalmente local durante mucho tiempo dentro de un contexto moderno a todas luces global. En el ámbito local, la división campo-ciudad ha estado cargada de connotaciones políticas y culturales autóctonas, tanto en la literatura como en el cine español del siglo XX, particularmente a partir del año 1947, en el que empezó un éxo-

---

<sup>2</sup> En su análisis de *Hola, ¿estás sola?* y *Flores de otro mundo*, Susan Martin-Márquez observa que el tratamiento de los conceptos de pertenencia y diferencia cultural en estas dos películas de Bollaín está anclado no sólo en el contexto contemporáneo de globalización sino también en el cuestionamiento recurrente sobre movilidad y pertenencia en la Modernidad (257-259).

do masivo en España de las zonas rurales a los centros urbanos (Richardson, 2002: 11- 23).<sup>3</sup> Si el campo se ha asociado típicamente con la identidad tradicional española, especialmente durante la época franquista, las ciudades, por contraste, han servido como símbolos de mayor progreso, apertura y conexión con el exterior. El hecho de que ese mundo exterior penetra ahora, en un tipo de emigración a la inversa, en el campo —baluarte tradicional del esencialismo y tradicionalismo español— constituye por ello un proceso ideológica y culturalmente simbólico. La ironía de este proceso inverso es doble ya que los que ahora vienen y resucitan a estos pueblos casi extintos de la geografía nacional son primordialmente los descendientes de las tierras colonizadas por el antiguo y ahora inexistente imperio español.

El pueblo de Santa Eulalia adquiere, además, dimensiones supra-locales ya que funciona como un microcosmos de la España moderna. Sus habitantes reflejan, en efecto, la ambivalencia que caracteriza a los españoles actuales ante la emigración, captando la película tanto las tensiones que se perciben en ellos (los habitantes de Santa Eulalia y, por extensión, los españoles) entre su deseo de apertura hacia otras culturas y, a la vez, el sentimiento de amenaza hacia su identidad y cultura propias que experimentan ante la presencia de los emigrantes. Estudios recientes sobre la actitud de los españoles hacia la globalización revelan, en efecto, que “aunque en general se hace una valoración positiva de las oportunidades abiertas por los medios de comunicación y de transporte para el establecimiento de relaciones interculturales, frecuentemente se considera que la convivencia de miembros de comunidades culturales diversas es problemática y que la conservación de las tradiciones culturales propias está amenazada” (Noya Miranda, 2010: 452). Esta ambivalencia y tensión se observa en la película tanto entre los habitantes del pueblo que establecen relaciones con mujeres latinoamericanas (Damián y Carmelo) como con el soltero que empieza una relación con una mujer española, pero de la ciudad (Alfonso).

Las actitudes y reacciones de los españoles hacia los inmigrantes de Latinoamérica son particularmente complejas debido al pasado

---

<sup>3</sup> Nathan A. Richardson considera que este éxodo masivo (que comenzó en 1947 cuando Franco declaró la libertad de movimiento dentro del país) resultó en la emigración de más de cuatro millones de españoles del campo a la ciudad entre los años 1951 y 1970 (*Postmodern Paletos* 11-12).

colonial español. La sombra del colonialismo lleva al inconsciente colectivo a formular una percepción peyorativa de la presencia de Latinoamérica en España y conduce en ocasiones a la violencia racial. Según Luis Martín-Cabrera, las emigrantes representadas en la película (Patricia de la República dominicana y Milady de Cuba) encarnan ese pasado colonial y por lo tanto sufren las consecuencias de las asociaciones negativas de los españoles con respecto a ellas. Su presencia en territorio español parece representar una amenaza velada no sólo a la identidad cultural de los habitantes de Santa Eulalia sino a la identidad nacional misma: “These women are the target of racism because they are constructed as the perennial enemies of the essence of the national community: they are black, they come from a very different cultural background, and, on top of everything else, they are systematically accused of being prostitutes” (Martín-Cabrera, 2002: 49).

El cuadro que Bollaín presenta en esta película sobre el fenómeno actual de la emigración se caracteriza así por su sugestiva ambivalencia. Mientras que el impacto humano y político de estos procesos globales de movilidad implica, en efecto, un nivel significativo de riesgo cultural y conflicto social, el encuentro con el otro y la ruptura de fronteras geográficas y culturales resultan a la vez potencialmente enriquecedores. Como se deja entrever en este film, la globalización añade complejidad a la experiencia moderna y trae consigo la necesidad imperante de tener que aprender a enfrentarse al prejuicio racial y cultural, pero también crea a la vez nuevas oportunidades de coexistencia que a la larga parecen constituir un beneficio significativo a las comunidades híbridas creadas. *Flores* no deja claro si las nuevas parejas formadas en la película van a llegar a un final feliz, pero sí deja constancia, por un lado, de la inevitabilidad de la interculturalidad en el siglo XXI y, por otro, de la importancia de involucrarse —tanto a nivel individual como colectivo— en este proceso humano y político de nuestro tiempo.<sup>4</sup>

Si los retos de la globalización se exploran en *Flores* a través del

---

<sup>4</sup> En una entrevista del 2001 Bollaín explica la importancia de tratar el tema de la inmigración en España de una manera más humana, en contraste con el acercamiento frío, numérico y negativo a los emigrantes que prevalece en los medios de comunicación: “Mi intención era dar una imagen, de poner cara y nombre y humanidad a todas esas cifras” (Compitello and Larson, 2001: 199). En *Flores* Bollaín consigue, en efecto, reflejar la complejidad humana, política y cultural de la inmigración, evitando tanto la simplificación formulaica como el reduccionismo estético.

fenómeno de la emigración, el racismo y la tensión intercultural, en *Mataharis* (2007) esta exploración se lleva a cabo desde la perspectiva de las relaciones de poder, específicamente desde la infraestructura económica y política del sistema capitalista. En efecto, en esta película Bollaín se enfoca en otro tipo de tensión social que define nuestro tiempo: la que resulta del choque entre los intereses del aparato estatal capitalista y los derechos del individuo. Dado que en general —y particularmente en España— la globalización “se identifica fundamentalmente con las estrategias económicas de las grandes multinacionales, apoyadas por las prácticas neocolonialistas de los países occidentales de las que proceden” (Noya Miranda, 2010: 451), estas estrategias económicas adquieren una relevancia práctica importante en la España actual. Mientras que la película en su totalidad explora los dilemas profesionales, familiares y éticos a los que las tres protagonistas se enfrentan en sus vidas diarias, el enfoque primordial lo constituye específicamente el choque entre los intereses financieros institucionales y los derechos y principios morales del individuo en esta era de capitalismo desenfrenado.

*Mataharis* gira en torno a la historia de varias mujeres que trabajan en una agencia de detectives investigando todo tipo de casos de robo, infidelidad, asuntos de negocios y conflictos familiares. La película nos permite ver las intersecciones entre las experiencias laborales y personales de las tres protagonistas, así como las encrucijadas morales a las que, como mujeres, se enfrentan en su compleja existencia profesional y privada. El marco de *Mataharis* lo constituye una modernidad opresiva en la que se deja sentir la existencia agobiante de las protagonistas, la falta de comunicación entre ellas y sus parejas, la sensación de soledad, la ambivalencia y complejidad del siglo XXI, así como el ambiente gris de la gran ciudad moderna. Este cuarto largometraje de Bollaín resalta sobre todo la división que todavía existe en la actualidad entre los puestos laborales ocupados en nuestra sociedad por los hombres (situados invariablemente en la cima del poder) y las mujeres, generalmente en posiciones de subordinación e inferioridad. Estas anómalas relaciones de poder determinan en gran medida los dilemas humanos a los que se enfrentan las protagonistas como consecuencia de unas situaciones profesionales carentes de paridad. Tal es el caso específicamente de la detective Inés, quien acaba siendo engañada y manipulada por los jefes de la multinacional (todos hombres) en la que se ha infiltrado para hacer su investigación, a la vez que despedida por su propio jefe por negar-

se a sacrificar su integridad personal a favor de los intereses de la multinacional y de la propia agencia para la que trabaja.

A través de Inés se exploran las prácticas y estrategias habituales de las multinacionales actuales que se dedican a subcontratar a los empleados (ofreciendo como consecuencia sólo contratos por hora) con el objetivo de maximizar el rendimiento económico de la empresa y minimizar el poder de los trabajadores y de los sindicatos. Como empleada de la agencia de detectives, Inés tiene la responsabilidad profesional de escribir un informe sobre todo lo que ha averiguado con respecto a los conflictos laborales de la empresa y, en particular, sobre la participación de ciertos empleados y cabecillas en iniciativas que van en contra de los intereses de la compañía multinacional. Pero su responsabilidad moral le impide delatarlos ya que, como ciudadana, se identifica con el activismo de dichos empleados, con sus principios éticos y políticos, y con sus acciones. La actitud despiadada de los representantes del sistema capitalista lleva a Inés en último término a tener que sacrificar su puesto laboral por preservar su integridad personal.

De esta manera *Mataharis* pone al descubierto que el tipo de estrategias adoptadas por la mayoría de las multinacionales y corporaciones residen en el núcleo de la apatía y la frustración de muchos ciudadanos actuales que se sienten impotentes ante unas prácticas económicas que sacrifican en gran medida los derechos del ciudadano para proteger sus intereses financieros. Como estudios recientes sobre la globalización han puesto de relieve, “ese poder de las empresas multinacionales (...) profundiza la visión pesimista del papel de la ciudadanía, contribuyendo a destruir los lazos comunitarios, a fomentar y extremar las desigualdades sociales y a debilitar la posición de los ciudadanos (...) al aumentar su precariedad laboral y su inestabilidad” (Noya Miranda, 2010: 450). En *Mataharis* Bollaín expone y condena este engranaje económico capitalista, al mismo tiempo, para integrar de nuevo (aunque tangencialmente en este caso) el tema de la emigración ya que, aunque Bollaín no incide explícitamente en esta temática en *Mataharis*, sí se ve incluida aquí a través de la importante presencia de trabajadores latinoamericanos en la empresa en cuestión. El problema de la inmigración se vuelve más acuciante precisamente en estas situaciones de conflicto laboral: “En este contexto de mayor inseguridad económica aparece la preocupación por la competencia por los empleos y servicios sociales que representaría la inmigración” (Noya Miranda, 2010: 450).

Dentro de la producción cinematográfica de Bollaín, *Mataharis* representa una mirada fría e imparcial a los conflictos propios de la modernidad, resaltando la complejidad inherente a nuestra forma de vida moderna, así como los sacrificios morales y personales que nuestra existencia a menudo exige. La película resalta inequívocamente el alto precio que siguen pagando los ciudadanos (particularmente las mujeres), tanto a nivel profesional como personal, por la falta de paridad. El que la pirámide de género siga imperante en el siglo XXI aumenta la precariedad laboral de las mujeres y contribuye a su vulnerabilidad social como ciudadanas del siglo XXI. El hecho de que la cúspide de la mayoría de las empresas y multinacionales actuales siga siendo ocupada primordialmente por hombres no sólo perpetúa unas relaciones de poder problemáticas y anticuadas, como se muestra en la película, sino que prolonga el mantenimiento de un sistema masculino y androcéntrico que parece estar siempre dispuesto a sacrificar una ética de cuidado y colaboración por el interés propio y el provecho económico.<sup>5</sup>

El contexto de la globalización, así como los conflictos y tensiones entre las fuerzas estatales, las empresas multinacionales y los ciudadanos comunes, residen asimismo en la base de la trama de *También la lluvia* (2010), aunque esta película presenta un contexto marcadamente distinto a las anteriores. En primer lugar, la acción tiene lugar fuera de España, específicamente en Cochabamba, Bolivia. Y si bien el marco sociopolítico en el que se inserta la trama le permite a Bollaín profundizar más en algunos de los aspectos ya presentes en sus películas anteriores así como denunciar modelos de dominio y explotación heredados del pasado y prevalentes todavía hoy, este film le ofrece también la posibilidad de enfocarse en otros temas importantes del siglo XXI: el medio ambiente (específicamente la explotación de recursos naturales) y la importancia del activismo político y ecológico. *También* cuenta la historia de un equipo español-mexicano que viaja a Bolivia para rodar una película sobre el descubrimiento de América, enfocándose especialmente en el comportamiento de los colonizadores hacia los indígenas. Esta dimensión histórica de la película, que pone de relieve las injustas y deshuma-

---

<sup>5</sup> El enfoque en temas que afectan a la mujer no es nuevo en *Mataharis*; ya en el tercer largometraje de Bollaín, *Te doy mis ojos*, de 2003, hay un énfasis específico en la victimización de la mujer a manos del hombre, explorándose en este caso la violencia de género y sus consecuencias físicas y psicológicas.

nizadoras prácticas colonialistas españolas del siglo XV y XVI, se entremezcla con el contexto presente en el que los miembros del equipo español establecen relaciones con los indígenas bolivianos actuales (los indios aimaras), mostrando en ocasiones actitudes y prejuicios similares a los colonizadores del pasado. Los miembros de este equipo se enfrentan, así, por una parte a los hechos históricos de los siglos anteriores y, por otra, a los conflictos de clase, raza e interculturalidad de nuestra época.

La exploración de fronteras de tiempo y de espacio constituye aquí un proceso a la inversa al de *Flores de otro mundo*, ya que si en ésta el pasado colonial regresa a la España actual por medio de los inmigrantes de Latinoamérica, en *También la lluvia* los “colonizadores” españoles vuelven a Latinoamérica, donde se ven involucrados de nuevo en una relación conflictiva con los indígenas americanos. Las tensiones entre los aimaras y el Estado, por otro lado, se deben a la privatización del agua que el gobierno ha concedido a una multinacional extranjera. Este elemento específico de la película está basado en un hecho histórico: el caso real que se conoce como la Guerra de Agua de Cochabamba. *También* aúna, así, magistralmente varios de los *leitmotivos* claves del cine de Bollaín: la compleja y difícil experiencia del encuentro intercultural (tanto en los procesos de globalización pasados como presentes<sup>6</sup>) el conflicto de intereses entre las clases o grupos dominantes y los individuos, y la responsabilidad moral de los ciudadanos ante la injusticia (que en este caso incluye también la injusticia ambiental). La película subraya la necesidad de una mayor concienciación sobre los problemas ecológicos actuales, ya que la lucha por los recursos naturales y el respeto por el Otro y por el medio ambiente constituyen el ímpetu temático y desencadenante primordial de los conflictos explorados en la trama.

Los planos temporales y culturales se superponen y difuminan progresivamente en *También la lluvia*, no sólo a medida que se van creando paralelismos temáticos claros entre la historia del descubrimiento de América y los acontecimientos de la Bolivia moderna, sino a medida que los indígenas-actores del presente se transforman ante nuestros ojos en las figuras históricas del pasado, produciéndose una especie de simbiosis simbólica entre ambas épocas y culturas. Sin

---

<sup>6</sup> En su obra clave, *The World is Flat*, Thomas L. Friedman proporciona un estudio detallado sobre las múltiples olas de globalización que se han producido a lo largo de la historia, desde tiempos remotos hasta la actualidad.

embargo, y a pesar del mensaje tal vez un tanto pesimista sobre la naturaleza humana y nuestra tendencia a repetir *ad nauseum* los errores del pasado, *También la lluvia* rompe esa continuidad histórica de forma esperanzadora al final con un acto de salvación y redención. Cuando el productor del equipo, Costa, decide arriesgar su vida para salvar la vida de la hija del indígena Daniel (quien hace el papel del héroe Atuey, que se resistió a la opresión de los conquistadores y fue por ello quemado en la cruz), las líneas divisorias se rompen y se crea un lazo auténtico entre los dos hombres. El encuentro y conexión final entre ambos personajes, junto con la adopción de Costa de la lengua indígena (la última palabra que pronuncia en la película es “YAKU” que en quechua significa agua) supone un borrar de fronteras significativo. En este sentido, aunque ésta es la película de Bollaín que muestra de forma más enfática los riesgos y peligros de los procesos de encuentro y globalización, también es la que ofrece una mirada más constructiva en torno a nuestra capacidad de empatía, de comprensión y de transformación genuina mediante el encuentro y el contacto con el Otro.

El cuestionamiento deliberado y enfático de la infraestructura del poder, así como de las actitudes prevalentes ante el medio ambiente, sitúa esta película en un marco decididamente ecofeminista ya que, como ha señalado Alicia Puleo, “transformar el modelo androcéntrico de desarrollo, conquista y explotación destructivos implica tanto asumir una mirada empática sobre la Naturaleza como un análisis crítico de las relaciones de poder” (Puleo, 2011: 16). Bollaín desenmascara y socava, en efecto, modelos masculinos tradicionales de dominio y explotación (tanto a nivel humano como ambiental) para dar paso a una ética de cuidado y protección que se proyecta en la película como un modelo alternativo de ciudadanía. La mirada empática de Bollaín en *También* parece constituir, en efecto, una propuesta por la paridad, la sostenibilidad y la interculturalidad respetuosa y solidaria.<sup>7</sup>

*Katmandú, un espejo en el cielo* (2011) expande esta perspectiva internacional y transcultural al situar la acción fuera de España de nuevo (concretamente en Nepal) y al profundizar en temas globales

---

<sup>7</sup> La obra de Alicia Puleo, *Ecofeminismo: Para otro mundo posible*, constituye un importante estudio filosófico sobre la importante labor que están ya desempeñando movimientos como el ecologismo y el feminismo en el siglo XXI. Puleo considera ambos movimientos indispensables para enfrentarse de manera eficaz y empática a los retos y necesidades más acuciantes de nuestro tiempo.

como la justicia social y ambiental; el sistema de castas; el analfabetismo y el difícil acceso a la educación de los niños pobres; la explotación social y sexual de las niñas; las condiciones de vida inhumanas en las cloacas; y la contaminación ambiental. Rodada por un equipo cinematográfico con miembros de diferentes partes del mundo (nepalís, checos, españoles e indios) y basada en la vida real de una ciudadana española, esta película cuenta la historia de una maestra española (Laia) que decide viajar a Katmandú para trabajar en un colegio con los niños más pobres de la región. Siguiendo la filosofía pedagógica de Montessori, Laia inculca a sus jóvenes alumnos la creencia de que, como individuos, podemos cambiarnos a nosotros mismos y así mejorar no sólo nuestras vidas sino también nuestro entorno y las vidas de los demás.

Bollaín hace hincapié en el gran reto que supone adoptar una filosofía democrática, igualitaria e inclusiva en sociedades fuertemente jerarquizadas que se asientan en un sistema de castas inflexible e inalterable. La persistencia de prácticas arraigadas de exclusión y marginación sistemática de los más pobres (los intocables) dificulta el cambio y la mejora social. *Katmandú* denuncia, por otro lado, los efectos nocivos de la modernización y la globalización en esta parte del mundo, específicamente el incremento del tráfico humano y la explotación sexual de niñas en los núcleos urbanos. Tal es el caso de Kushila, una de las alumnas de la escuela, quien desaparece del pueblo un día para regresar meses más tarde traumatizada y psicológicamente destruida por la prostitución forzada a la que se vio sometida. El tráfico humano, como ha indicado Saskia Sassen, constituye una de las prácticas más rentables en los mercados globales actuales: “Prostitution and labor migration are ways of making a living; the legal and illegal trafficking in workers, including workers for the sex industry, is growing in importance as a way of making a profit” (Sassen, 2007: 151). La economía global facilita el movimiento y la exportación de trabajadores, tanto legales como ilegales, gracias a la infraestructura tecnológica, las redes translocales y los mercados internacionales (151). El tráfico de niñas y mujeres, en particular, ha incrementado de manera significativa con la globalización: “International trafficking in women for the sex industry has grown sharply over the last decade” (Sassen, 2007: 159).

A pesar de la complejidad del entorno que se refleja en *Katmandú* (pobreza extrema, marginación social, explotación sexual, condiciones de vida extremas, etc.), la película examina también aspectos

más positivos de la experiencia humana, tales como la pertenencia, la integración y el compromiso ético. La historia de Laia ilustra, en efecto, que es posible encontrar nuestro pedazo de tierra (o nuestro espejo en el cielo) lejos de nuestro lugar de origen y que, como individuos, tenemos la capacidad de integrarnos plenamente en sociedades y culturas que nos son ajenas. La interculturalidad, que sólo se vislumbra en *Flores de otro mundo*, constituye aquí un proceso humano plenamente desarrollado y asumido, manifestándose como una experiencia intelectual y emocional que es desafiante y a la vez liberadora. La experiencia de Laia representa, en este sentido, una simbiosis cultural y transnacional significativa, a la vez que un poderoso ejemplo del impacto que un solo individuo puede tener en su entorno, a pesar de las aparentemente insuperables dificultades y obstáculos a los que se enfrenta.

Al igual que las otras películas analizadas, *Katmandú* expone las dos caras de la globalización en el siglo XXI ya que si, por un lado, ésta facilita el contacto e interacción entre individuos, culturas y naciones, por otro, exacerba problemas sociales como el racismo, la explotación económica, el tráfico humano y la vulnerabilidad del individuo frente al engranaje capitalista. El cine de Bollaín no deja duda alguna sobre la complejidad, variedad y multidimensionalidad de los problemas políticos, sociales y ecológicos de nuestro tiempo. Pero la temática recurrente de sus películas apunta una y otra vez hacia un hecho incontrovertible: los retos del siglo XXI son tan prevalentes y globales en sus dimensiones que sólo pueden solucionarse por medio de un esfuerzo colectivo basado en principios éticos de colaboración, igualdad, respeto y sostenibilidad.<sup>8</sup> En efecto, a través de su cine Bollaín parece recordarnos que cómo nos enfrentamos a estos desafíos de la actualidad define nuestra humanidad y cómo tratamos a los demás y a nuestro planeta determinará, en último término, nuestro futuro. Las cuatro películas analizadas en este ensayo nos enseñan, sobre todo, que el cine de Bollaín tiene la capacidad de enfrentarnos a las preguntas difíciles de nuestro tiempo y de implicarnos a todos en la compleja resolución de los dilemas planteados.

---

<sup>8</sup> Muchos estudiosos de los problemas sociales y ambientales de nuestra época apuntan asimismo a la necesidad de enfrentarse a dichos problemas desde perspectivas múltiples, que a menudo incluyen consideraciones científicas, tecnológicas y económicas, pero también éticas, filosóficas y morales (Jamieson: 2008, 23-25).

OBRAS CITADAS

- Begin, Paul. (2009). "Regarding the Pain of Others: The Art of Realism in Icíar Bollaín's *Te doy mis ojos*." *Studies in Hispanic Cinemas* (6): 31-45.
- Bollaín, Icíar. (1999). *Flores de otro mundo*. La Iguana Films.
- . (1995). *Hola, ¿estás sola?* La Iguana Films.
- . (2011). *Katmandú, un espejo en el cielo*. Afrodita Audiovisual.
- . (2007). *Mataharis*. La Iguana Films.
- . (2010). *También la lluvia*. Morena Films.
- . (2003). *Te doy mis ojos*. Manga Films.
- Compitello, Malcolm A. and Susan Larson. (2001). "A ambos lados de la pantalla con Icíar Bollaín." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* (5): 195-202.
- Friedman, Thomas L. (2005). *The World is Flat: A Brief History of the Twenty-first Century*. New York: Farrar, Straus, and Giroux.
- Jamieson, Dale (2008). *Ethics and the Environment*. New York: Cambridge UP.
- Martín-Cabrera, Luis (2002). "Postcolonial Memories and Racial Violence in *Flores de otro mundo*." *Journal of Cultural Studies* (3): 43-55.
- Martin-Márquez, Susan (2002). "A World of Difference in Home-Making: The Films of Icíar Bollaín." *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain*. Eds. Ofelia Ferrán and Kathleen M. Glenn. New York and London: Routledge, 256-271.
- Noya Miranda, Javier *et al* (2010). *Internacionalización, crecimiento y solidaridad: Los españoles ante la globalización*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Puleo, Alicia (2011). *Ecofeminismo: Para otro mundo posible*. Madrid: Cátedra.
- Richardson, Nathan E. (2002). *Postmodern Paletos: Immigration, Democracy and Globalization in Spanish Narrative and Film, 1950-2000*. Lewisburg: Bucknell UP.
- Sassen, Saskia (2007). *A Sociology of Globalization*. New York and London: W.W. Norton & Company.
- Zimmerman, Marc (2001). "Postmodernidad y globalización: Transformaciones de los paradigmas teóricos en América Latina." *Globalización, Nación, Postmodernidad*. Eds. Luis Felipe Díaz and Marc Zimmerman. Puerto Rico: Ediciones Lacasa, 19-56.

BLANK PAGE