



Cine y representaciones nacionales: la imagen de España en la ficción internacional¹

.....

Luis Pablo Francescutti²

Universidad Rey Juan Carlos, España
luispablo.francescutti@urjc.es

Recibido: 6 de febrero de 2018
Aprobado: 18 de noviembre de 2018
Disponible en línea: 28 de junio de 2019

.....

¹ Artículo de reflexión, que recoge reflexiones elaboradas en el marco del proyecto de I+D “El periodista como historiador del presente: análisis del documento en las nuevas formas de la información” (Ref: CSO2014 -55527-P).

² Licenciado en Antropología Sociocultural (1990), Universidad Nacional de Rosario (Argentina), homologado por el título español de Licenciado en Sociología y Ciencias Políticas. Doctor en Ciencias Políticas y Sociología (2000), Universidad Complutense de Madrid (España). Profesor Titular, Universidad Rey Juan Carlos (España).

Cine y representaciones nacionales: la imagen de España en la ficción internacional

Resumen

En este artículo se analizan las imágenes sobre la España actual en el cine de ficción extranjero. Las películas retratan un país moderno, próspero y culturalmente homogéneo a través de Barcelona, Madrid, Andalucía y la costa del Mediterráneo; y soslayan las regiones interiores y atlánticas, su diversidad cultural y las tensiones identitarias. Las anglosajonas, europeas y asiáticas enfatizan su atractivo turístico, la mezcla de tradición y modernidad y estereotipos como la tauromaquia, el flamenco o el carácter festivo, orgulloso y pasional de los españoles; las latinoamericanas se centran en las relaciones laborales y afectivas entre españoles y latinos. Las ópticas se complementan: anglosajones, europeos y asiáticos proyectan una mirada equiparable a la de turistas venidos de países ricos; los latinoamericanos adoptan la perspectiva de los inmigrantes de países pobres. Entre ambas iluminan las percepciones externas sobre los españoles y el imaginario latinoamericano acerca de la madre patria.

Palabras clave: España; cine; miradas extranjeras; representaciones nacionales

Film and national representations: the portrayal of Spain in foreign international fiction

Abstract

This article examines the images of Spain in foreign fiction films. With places like Barcelona, Madrid, Andalusia and the Mediterranean coast, these films portray a modern, prosperous and culturally homogeneous country; Inland Spain and the Atlantic region are left out in this depiction, as well as their cultural diversity and identity tensions. The Anglo-Saxon, European and Asian films emphasize in their tourist appeal, the blend of tradition and modernity and stereotypes such as bullfighting, flamenco or the festive, proud and passionate character of the Spaniards; Meanwhile, Latin American films focus on labor and the affective relationships between Spaniards and Latinos. The optics complement each other: Anglo-Saxons, Europeans and Asians project a gaze comparable to that of tourists from rich countries while Latin Americans adopt the perspective of immigrants from poor countries. Both optics help illuminate the foreign perceptions of the Spaniards and the Latin American motherland imaginary.

Keywords: Spain; film; foreign gaze; national representations

Cinema e representações nacionais: a imagem da Espanha na ficção internacional

Resumo

Neste artigo são analisadas as imagens sobre a Espanha atual em filmes de ficção estrangeira. Os filmes retratam um país moderno, próspero e culturalmente homogêneo através de Barcelona, Madri, Andaluzia e a costa do Mediterrâneo e preterem as regiões interiores e atlânticas, a sua diversidade cultural e as tensões identitárias. Os anglo-saxões, europeus e asiáticos enfatizam seu atrativo turístico, a mistura de tradição e modernidade e estereótipos como as touradas, o flamenco ou o carácter festivo, orgulhoso e apaixonado dos espanhóis; os latino-americanos focam-se nas relações laborais e afetivas entre espanhóis e latinos. As ópticas complementam-se: anglo-saxões, europeus e asiáticos projetam um olhar equiparável à dos turistas vindos de países ricos; os latino-americanos adotam a perspectiva dos imigrantes de países pobres. Entre ambas iluminam as percepções externas sobre os espanhóis e o imaginário latino-americano acerca da mãe pátria.

Palavras-chave: Espanha; cinema; olhares estrangeiros; representações nacionais

Introducción

Entre sus múltiples funciones, el cine ha tenido la de acuñar y difundir representaciones nacionales: conjuntos más o menos articulados de imágenes y sonidos que pretenden captar la esencia de una nación. Lo acredita la trayectoria de Hollywood, eficaz divulgador del *American Way of Life* (Wangleitner, 1992). Las películas francesas hicieron lo propio con la Ciudad Luz y las actrices emblemáticas de la feminidad gala (Schwartz, 2007). Más recientemente, el “New Australian Cinema” se benefició del patrocinio estatal “por establecer que Australia tenía una historia y, por tanto, una cultura” (Turner, 1988, p. 144).

Pero el dispositivo cinematográfico no se limita a visualizar el propio país, pues también articula visiones referentes a otras naciones. El mundo árabe y el Extremo Oriente han sido retratados por el cine del Primer Mundo (Bernstein y Studlar, 1997). Numerosas películas occidentales se han ambientado en el África subsahariana (Staples, 2006). México fue llevado a las pantallas por cineastas estadounidenses (Riera, 1990); y Brasil fue recreado en numerosas producciones de Hollywood (Augusto, 1992; Swanson, 2009) y del celuloide europeo (Tunico, 2009). Y los ejemplos podrían continuar.

Desde luego, el prisma cinematográfico reprodujo las desigualdades internacionales: las potencias centrales describían a los países periféricos conforme a sus intereses. Posteriormente, la asimetría se vio atenuada por la irrupción en la periferia de cines nacionales consagrados a la creación de imágenes autóctonas (Hennebelle, 1977).

España constituye un caso interesante: aparte de las películas rodadas en su territorio con temáticas y actores locales, en su periodo de potencia colonial generó un imaginario filmico sobre sus posesiones en Filipinas, Cuba, Guinea y Marruecos (Santoalla, 2005; Vernon, 2007); en paralelo, su atraso relativo le convirtió en la “exótica periferia del centro” a los ojos de países más avanzados.

Desde *La fête espagnole* (Francia, G. Dulac, 1919) se han sucedido las películas extranjeras que retratan distintos momentos y facetas de su historia, plagadas en buena medida de estereotipos, incluidas las realizaciones latinoamericanas ambientadas en la antigua metrópoli, que se remontan a las primeras coproducciones hispano-mexicanas de los años cuarenta (Miquel, 2016).

España, pues, es el blanco de miradas de diversa procedencia. Cabe preguntarse cómo aparece en esas películas: ¿como el paraje exótico de antaño o, acusando recibo de su vertiginoso cambio en las últimas décadas, como un país moderno y progresista? ¿Existen coincidencias entre las ópticas de los directores? Y más precisamente: ¿cuál es la contribución de los cineastas latinoamericanos a la imagen cinematográfica de España? Dar respuesta a tales interrogantes es la finalidad del análisis que se expone a continuación.

Aspectos teóricos: cine y representaciones nacionales

De entrada, corresponde diferenciar auto-representación (la imagen que tenemos de nosotros mismos) de hetero-representación (la imagen que manejan los demás de nosotros). Apunta Noya (2002, p. 35) que en el complejo juego de auto-representación y hetero-representación, la imagen propia depende en buena medida del reflejo que devuelve el “espejo” del Otro (no hay identidad sin alteridad). De ahí el potencial de las visiones cinematográficas sobre un país y sus gentes para influir en la percepción que la audiencia doméstica e incluso los públicos internacionales tienen de dicho país.

No existe un código que fije cuáles y cómo deben ser tales representaciones. Pueden concretarse en una imagen singular (la Estatua de la Libertad de Nueva York) o en un repertorio icónico (la efigie del Tío Sam, John Wayne vestido de *cowboy* disparando una pistola, el Pato Donald, Neil Armstrong en la superficie lunar,

los marines izando la bandera en Iwo Jima, un mapa político de Estados Unidos, una ceremonia del Ku Klux Klan...), o en audios (un discurso de Martin Luther King, una canción de Gershwin...), o en mitos fundacionales de la patria (la Independencia, la Conquista del Oeste...). Juntos o por separado, esos elementos connotan la nacionalidad aludida (“la americanidad”).

El interés por la representación fílmica del Estado-nación ha ganado peso académico, acrecentado por los estudios culturales y postcoloniales (Elsaesser, 2013). Anderson (1991) define la nación como una entidad abstracta e imaginada porque sus miembros nunca llegarán a conocer o a tratar a todos sus compatriotas. Esta noción unitaria se compone de una selección de materiales (mitos, motivos artísticos, canciones, etc.). Anderson hizo hincapié en el rol de la prensa en seleccionar y proveer los materiales que servirían de andamiaje para la constitución de las identidades colectivas (conjuntos de ideas y sistemas mentales de acción generadores de un sentimiento de pertenencia a una comunidad imaginada). Otros autores han defendido la mayor eficacia del cine en el cumplimiento de ese cometido debido a su llegada a públicos no alfabetizados. Shohat y Stam (1994, p. 102) señalan que sus peculiaridades narrativas movilizan eficazmente nociones de tiempo, trama e historia declinadas en un sentido nacional; algo que viene reforzado por el consumo gregario de las películas (la posición de espectador convierte a su audiencia en “una ‘nación’ provisional”). De ahí que Hjort y Mackenzie (2005) consideren legítimo preguntarse “hasta qué extremo, y cómo exactamente, las obras cinematográficas contribuyen a los tipos de imaginarios que sostienen a los Estados-nación” (p. 3).

La auto-representación en el cine español ha sido bastante estudiada. Abunda la literatura acerca de las “esencias nacionales” promovidas por el cine franquista (Sánchez Biosca, 2007; Viadero, 2016) y de la España democrática visible en las realizaciones de Almodóvar (Martínez-Vasseur, 2004), José Luis Garci, Bigas Luna y García-Berlanga (Martínez-Expósito, 2015). También ha merecido atención el cine publicitario oficial de los años sesenta. En

esa década, el franquismo buscó seducir al turismo europeo con los toros y el flamenco, una mercadotecnia de lo pintoresco que internamente recibió el mote de “españolada” (Storm, 2013). Tras la llegada de la democracia, se añadió el reclamo de la “naturaleza espectacular” resumida en la fórmula “sol y playa” (Martínez Pastor y Nicolás Ojeda, 2013). La iconografía hedonista buscaba erradicar la impresión del país atrasado, beato y represivo que había vuelto a reforzarse tras el desenlace de la Guerra civil.

En cuanto a la hetero-representación, cabe aclarar que las imágenes esquemáticas del Otro que exageran unos aspectos y minimizan u ocultan otros son la consecuencia inevitable del contacto intercultural. De hecho, la psicología social sostiene que la estereotipificación es un mecanismo cognitivo necesario para aprehender el entorno (Leyens, 1996). Y Burke (2005, p. 159) admite que, si bien por lo general la simplificación extrema favorece más bien las actitudes hostiles o paternalistas, los estereotipos sobre otros pueblos no son siempre negativos; de hecho, en el siglo XVIII, el tópico del “buen salvaje” motivó una saludable apertura de Europa a las culturas no occidentales.

Lo cierto es que los estereotipos tiñen las hetero-representaciones filmicas. Los mexicanos han sido retratados negativamente por Hollywood (Pettit, 1980). Otro tanto puede decirse del modo en que el cine británico y el cine francés presentaron a sus colonizados (Shohat y Stam, 1994, pp. 100 y ss.). Actualmente, cierto cine occidental ha reducido a los árabes a la condición de pueblo fanático, cruel y codicioso (Shaheen, 2001). Pese a todo, Shohat y Stam (1994, p. 7) vislumbran en el cine actual una apertura a las transformaciones culturales simbióticas capaces de contrarrestar las representaciones prejuiciosas.

Los estereotipos sobre España abrevan en dos fuentes: de un lado, los inspirados en la Leyenda Negra³ que la pintan como la nación oscurantista con ejes geográficos en Toledo y El Escorial (Lucena

.....
³ Conjunto de creencias y opiniones negativas sobre España difundidas en los siglos XVI y XVII, con fines propagandísticos, por potencias rivales como Inglaterra y Holanda (Juderías, 1914).

Guiraldo, 2006, pp. 220 y ss.), regida por reyes tiránicos y una Iglesia inquisitorial que mantienen al pueblo en el atraso y la pobreza; del otro, los orientalistas⁴ acuñados por los visitantes románticos en el siglo XIX sobre la España de clima africano, moruna, taurina y qui-jotesca, de hombres viriles y mujeres sensuales y apasionadas, con epicentro en Sevilla y Granada (Rodríguez Martínez, 2000).

La vigencia de esas fórmulas esquemáticas ha sido confirmada por los estudios de opinión. Las ideas que los europeos tienen de España se hallan determinadas por el recuerdo de su pasado imperial y los clichés románticos del pueblo vital, desordenado, poco amigo del trabajo y custodio de tradiciones fascinantes (Noya, 2002). De estas pautas se apartan ligeramente los norteamericanos al fundir España y Latinoamérica en un bloque “hispano”, mientras los asiáticos carecen de una imagen precisa al respecto.

Su presencia en la literatura, la música y la pintura de otras latitudes también ha sido estudiada (Núñez Florencio, 2001), aunque mucho menos en el cine extranjero. En nuestro ámbito académico destaca el solitario trabajo de Gubern (1996). Su análisis de los filmes europeos y norteamericanos relativos a España y rodados entre 1919 y 1995 constata la pervivencia de los tópicos románticos: Andalucía es el epítome del país atrasado y rural en el que sobresalen las figuras del torero, de Don Juan –emblemas del *macho latino*– y de la apasionada Carmen, seguidas del Quijote, Colón, el Cid y los conquistadores.⁵ A ese conglomerado mítico, Ernst Hemingway añadió el culto a la virilidad centrado en los matadores y la fiesta del San Fermín (Burns Marañón, 2000).

En la bibliografía extranjera encontramos el estudio de Inigo (2007) sobre los personajes españoles en las películas estadounidenses. En su corpus de 40 filmes rodados entre 1920 y 2004 se repiten

⁴ El orientalismo, categoría acuñada por Edward Said (1979), para dar cuenta de las representaciones de Oriente como una entidad homogénea, habitada por gentes violentas, sensuales e irracionales, sometidas por poderes crueles y despóticos, tiene el retrato de España hecho por Washington Irving y otros autores.

⁵ Esto es manifiesto en las películas ambientadas en siglos anteriores. *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (Polonia, W. Has, 1965) o *El pozo y el péndulo* (EE. UU., R. Corman, 1962) recrean una España mágica y sobrenatural, mientras que las adaptaciones de *Don Quijote* o de la gesta del Cid por parte de soviéticos, estadounidenses y alemanes la exponen como una tierra de aventuras épicas.

los lugares comunes del romanticismo y la Leyenda Negra. A los españoles, pueblo de tez trigueña compuesto por mujeres de cabello azabache y hombres con barba o mostachos, se les asignan roles de aristócratas, marinos, guerreros, curas o guerrilleros. Mostrándolos elegantes, cultivados y refinados, los distinguen de los latinoamericanos, pintados negativamente. Las localizaciones alternan las costas pletóricas de sol y arena, y la seca y calurosa Castilla, con corridas de toros y música flamenca por telón de fondo. D'Lugo (2007), por su parte, ahonda en la noción de “nación transhispana” (la comunidad hispanoparlante), sugerida en los filmes interpretados por el cantante argentino Carlos Gardel. Y Angoustures (1998) rastrea a los españoles en el cine francés del periodo 1945-1965. En ese lapso se añaden al repertorio de hidalgos, toreros y gitanos los inmigrantes y exiliados recibidos por Francia tras la Guerra Civil, que añaden tonalidades violentas y dramáticas a los tópicos preexistentes.

Mucho menos se conoce de las visiones de la hispanidad en el reciente cine latinoamericano, pese a que, desde los años ochenta, el prestigio adquirido por la madre patria tras la recuperación de la democracia, el giro americanista de su política exterior y el crecimiento de los intercambios entre ambos lados del Atlántico –incluidas coproducciones cinematográficas– (Arenal, 2011), han impulsado a los cineastas de Iberoamérica a ambientar sus obras en la España contemporánea (Moreno Domínguez, 2008).

A la vista del escaso conocimiento disponible sobre las representaciones que de la España actual propagan las cinematografías extranjeras, este trabajo se ha fijado como objetivo identificar e interpretar su presencia en los largometrajes de ficción realizados por directores de otras nacionalidades, con especial atención a los latinoamericanos.

Para ello efectuaremos un meta-análisis de los datos elaborados en dos informes de nuestra autoría, concernientes a películas ambientadas en la España del presente: *Agridulce madre patria: España vista por el cine latinoamericano* (Francescutti, 2015) y *Un paraíso turístico entre la tradición, la modernidad y el crimen*

organizado: España vista por el cine extranjero (Francescutti, 2015). En el primero examinamos el retrato de España y sus habitantes trazado por realizadores latinoamericanos; en el segundo, las visiones ofrecidas por anglosajones, europeos y asiáticos. En este artículo integraremos sus percepciones y relaciones de manera que su cotejo ilumine las coincidencias y divergencias de sus discursos alusivos a la idiosincrasia española de nuestros días.

Este trabajo eminentemente descriptivo se ceñirá a los elementos que surjan de la confrontación de los discursos audiovisuales entre sí. Tratándose de un análisis textual e intertextual, no inferiremos de sus resultados su eventual impacto en la formación y transformación de la identidad nacional española, ni en la proyección internacional de España, su cultura y sus habitantes. Tocaré a los futuros investigadores aprovecharlos de cara al estudio de las influencias mediáticas en las identidades del ámbito iberoamericano. Si aceptamos que la constitución del Otro resulta clave en la configuración de la identidad propia, el conocimiento de los imaginarios acerca de la madre patria arrojará luz en la auto-representación latinoamericana en una era global.

Metodología

Categorías analíticas

Para alcanzar la meta propuesta explicitaremos primeramente en qué aspectos de los filmes buscaremos las representaciones de España. La presencia de los estereotipos mentados (incluidos íconos como la Sagrada Familia, los colores rojo y gualda...) resulta ineludible, al igual que la presentación de los personajes españoles, toda vez que el “carácter nacional” ha sido considerado tradicionalmente un rasgo representativo. También nos fijaremos en las localizaciones de las tramas, fuente de valiosa información sobre las zonas geográficas juzgadas más típicas (¿Un país rural? ¿Urbanizado?...).

Con base en esas consideraciones manejamos las siguientes categorías:

1) Género cinematográfico: existe una relación directa entre verosimilitud y visibilidad, pues lo juzgado inverosímil será excluido. El género nos informará de la España que los realizadores creen “mostrable” en un tiempo y lugar dados. No significa lo mismo ambientar en España una intriga de ciencia ficción –signo de que se la considera un escenario plausible de aventuras de ciencia y alta tecnología, y por ende, un país avanzado–, que una comedia sobre los amores de una inglesa con un bailarín, pues esta confirma el encasillamiento de los españoles en papeles de *amantes latinos*.

2) Roles actanciales: las funciones narrativas delineadas por Greimas (1971) iluminan el sistema de oposiciones que estructura una trama. Cada actante simboliza una posición o colectivo social: las escenas íntimas condensan situaciones colectivas; y las acciones individuales, el devenir de pueblos e instituciones. Desde esta óptica, los roles de españoles y extranjeros (oposición, colaboración, protagonismo...), junto con su adscripción de clase, género sexual y estatuto profesional, entre otros datos, nos proporcionarán valiosas indicaciones de las percepciones de la sociedad española.

3) Localizaciones: la topología visible señala las regiones de España más atractivas para la mirada extranjera y, por omisión, las que carecen de interés. El “paisaje filmico” nos informará de la España visible en las películas y de la que queda fuera de cuadro.

4) Estereotipos de la hispanidad: su presencia o ausencia nos aclarará acerca de la persistencia de la imagen anquilosada de España.

Corpus de estudio

El principal requisito para incluir una película de nacionalidad extranjera en el corpus era que, en todo o en parte de su metraje, estuviesen ambientadas en la España contemporánea y hubiesen

sido estrenadas en los últimos años (2000-2012). Ese criterio redujo el número de producciones susceptibles de análisis a un volumen manejable. A continuación se excluyeron las coproducciones. Se presupone que, habiendo sido concebidas con vista a las taquillas de los países asociados, esas obras tratan de ajustarse a los denominadores comunes de ambas audiencias, cosa que no ocurre en las piezas extranjeras destinadas a exhibirse en su país de origen, que ante todo se rigen por los gustos y expectativas de su audiencia doméstica, con lo que cabe por tanto esperar que estos filmes se expresen con mayor libertad a la hora de hablar sobre España que coproducciones interesadas en empatizar con el espectador español.

Tal restricción dejó fuera un gran número de películas estadounidenses y europeas –entre ellas, *Vicky*, *Cristina*, *Barcelona* (EE.UU., Woody Allen, 2008)–, aceptándose solo coproducciones en las que la contribución española se limitase al apoyo logístico. La selección de las películas latinoamericanas presentó mayor dificultad, ya que todas eran coproducciones con España. Se optó entonces por incluir solo aquellas cuyo director fuera un latinoamericano activo en la industria cinematográfica de su país de origen.

Se obtuvo así un corpus de 20 largometrajes, que se dividió en dos grupos. De un lado, la ficción iberoamericana: cuatro películas argentinas, una chilena, una cubana, una mexicana, una uruguaya, una colombiana y una brasileña; todas coproducidas con España (el universo de obras que cumplían los requisitos, exceptuando dos filmes argentinos excluidos para no distorsionar la muestra con una excesiva presencia de esa nación):

1) *Lugares comunes* (Adolfo Aristarain, 2002, Argentina/España, drama). En la arruinada Argentina del “corralito”, el profesor Fernando Robles es forzado a jubilarse. Con su mujer española, Liliana, intenta una nueva vida en Madrid junto a su hijo allí radicado. Incapaz de adaptarse, regresa a su patria para acabar sus días en un bucólico entorno rural.

2) *Aunque estés lejos* (Cuba-España, Juan Carlos Tabío, 2003, tragicomedia): Mercedes y Pedro, una productora y un guionista cubanos, viajan a Madrid para acordar con Alberto, un actor y productor español, una película sobre la emigración cubana. El argumento acaba fundiendo realidad y ficción en un final trágico e inesperado.

3) *Roma* (Argentina/España, Adolfo Aristarain, 2004, drama): el joven Manuel acepta el encargo de una editorial madrileña de ayudar al escritor argentino Joaquín a terminar su libro. Su compañía impulsará a este solitario a evocar su juventud en el Buenos Aires de los años sesenta y sobre todo a Roma, la madre inteligente y fuerte que le marcó para siempre.

4) *Lifting de corazón* (Argentina/España, Eliseo Subiela, 2005, comedia): Antonio Ruiz, un exitoso cirujano plástico, lleva una feliz vida de familia en Sevilla. En un congreso en Buenos Aires se enamora de Delia, su asistente. Al volver a casa, se verá dividido entre el deseo de volver a verla y sus lazos familiares, y, tras una serie de enredos, deberá elegir.

5) *El método* (Argentina/España, Marcelo Piñeyro, 2005, drama): en esta adaptación de la pieza teatral *El método Grönholm*, siete aspirantes a un puesto ejecutivo en una multinacional acuden a una prueba de selección en un rascacielos madrileño. Contra el fondo de las protestas contra la globalización, la “atmósfera claustrofóbica pone de manifiesto la falta de escrúpulos de los aspirantes y los costos humanos del éxito”.

6) *Rabia* (Colombia/España, Sebastián Cordero, 2009, *thriller*): José María, albañil, y Rosa, criada, son una pareja de inmigrantes sudamericanos que viven en España. José María no tolera humillaciones y mata accidentalmente a su capataz en una riña. Buscado por la policía, se refugia en la mansión donde trabaja Rosa, y allí encuentra su trágico fin.

7) *Biutiful* (México/España, Alejandro González Iñárritu, 2010, drama): la Barcelona más sórdida es el escenario de las cuitas de Uxmal, un exdrogadicto hijo de un antifranquista fallecido en México que vive de “trabajillos” ilegales. Tras saber que padece un cáncer terminal, se concentrará en asegurar el cuidado de sus dos hijos cuando él ya no esté.

8) *Onde está a felicidade* (Brasil/España, Carlos Alberto Ricelli, 2011, comedia romántica): Teodora, sexóloga brasileña, pierde el empleo y el marido a la vez. En compañía de su productor y de una amiga española, emprende el Camino de Santiago, a lo largo del cual vivirá experiencias que le ayudarán a reencontrarse.

9) *199 recetas para ser feliz* (Chile/España, Andrés Weissbluth, 2008, drama): Tomás y Helena son una pareja chilena residente en Barcelona. Él trabaja en una editorial de auto-ayuda; ella está deprimida por la muerte de su hermano. La inesperada llegada de la joven novia del fallecido altera la vida del matrimonio, agravada por el despido de Tomás.

10) *En la puta vida* (Uruguay/España, Beatriz Flores Silva, 2001, drama): la joven Elisa sueña con abrir una peluquería en Montevideo. Sin recursos y con dos hijos a su cargo, se dedica a la prostitución. Un proxeneta la embauca y acaba en Barcelona, atrapada en una red de trata de mujeres.

Del otro lado, el grupo que denominaremos ficción no ibero-parlante, integrado por dos filmes británicos, cinco estadounidenses, uno italiano, uno indio y uno japonés:

1) *Sexy Beast* (Reino Unido/España, Jonathan Glazer, 2000, *thriller*): el exgánster inglés Gal Dove vive con su mujer, felizmente retirado, en su finca de la costa andaluza. Su dicha se ve empañada por la llegada de Don Logan, un antiguo compinche que viene a convencerle de que vuelva a Londres a ayudarlo a robar un banco.

2) *The Business* (Reino Unido, Nick Love, 2005, *thriller*): Frankie, un joven londinense, comete un crimen y escapa a la Costa del Sol. Allí se une a la banda de Charlie, un compatriota que regenta una discoteca. Dedicados a pasar droga a través del Estrecho con destino a los *yuppies* británicos, se enriquecen hasta que la policía liquida su negocio.

3) *The Cheetah Girls 2: When in Spain* (EE. UU./España, Kenny Ortega, 2006, comedia): Juanita, la madre de la cantante de una banda femenina de pop, viaja a Barcelona a casarse con su novio Luke, de familia catalana, y las cuatro chicas la acompañan para participar en un concurso musical. Entre tanto, la cantante sufre al verse desplazada por Luke. Al final, las chicas ganan el certamen y la boda reconcilia a madre, hija y padrastro.

4) *Manuale d'amore 2* (Italia, G. Veronesi, 2007, comedia): en un episodio, una pareja italiana impedida de recurrir a la inseminación artificial debido a la legislación italiana, acude a una clínica barcelonesa. En otro, una pareja gay quiere casarse en Italia, pero como allí el matrimonio homosexual está prohibido, viaja a Barcelona para su enlace.

5) *Vantage Point* (EE. UU., Pete Travis, 2008, *thriller*): la amenaza de un atentado planea sobre la cumbre mundial reunida en Salamanca para secundar la estrategia antiterrorista de Estados Unidos. Le tocar al agente Barnes proteger a su presidente y a la vez capturar a los islamistas autores del atentado, objetivos que al final corona con éxito.

6) *The Limits of Control* (EE. UU./España, Jim Jarmusch, 2009, *thriller*): un sicario extranjero llega a España con una misión. En Madrid recibe instrucciones y se desplaza a Andalucía, donde reside el jefe de la organización internacional, a quien debe liquidar.

7) *Knight and Day/Noche y día* (EE. UU., James Mangold, 2010, *thriller*): June, una joven restauradora de autos antiguos, se enreda con Roy Miller, un espía estadounidense en desgracia.

Este la arrastrará en una serie de peripecias que culminan en Sevilla, donde Miller se enfrenta a un traficante de armas por el Zephir, la batería de la energía inagotable. En el desenlace, Miller se reivindica ante sus jefes y se empareja con June.

8) *Zindagi* (India, Zoya Akhtar, 2011, *road movie*⁶): un joven arquitecto indio organiza una despedida de soltero en España con sus dos mejores amigos. En el viaje, aparte de disfrutar de los atractivos de la Península, se reencontrarán consigo mismos.

9) *Andalucía: Revenge of the Goddess* (Japón, Hiroshi Nishitani, 2011, *thriller*): el diplomático japonés Kuroda quiere aclarar el asesinato de un compatriota en Andorra y destapa una trama de lavado de dinero de terroristas que implica a un banco español. Su hallazgo facilita las gestiones de su país dirigidas a poner coto a los paraísos fiscales.

10) *The Stranger Within* (EE. UU./Dinamarca, Adam Neutzky-Wulf, 2012, *thriller*): Emily, actriz norteamericana, viaja con su marido a las Baleares a recuperarse de una crisis nerviosa. Una joven compatriota en apuros quiebra su frágil tranquilidad y comienzan a preguntarse si la chica puede ser una amenaza para su matrimonio... o para su vida.

Análisis filmico

En las obras las alusiones a España se producen a raíz de un viaje realizado por uno o varios extranjeros por motivos diversos. El contacto cultural genera itinerarios narrativos en los cuales las categorías analíticas detectaron los siguientes núcleos temáticos:

1) La geografía del delito: que ocho de las 20 películas estudiadas se encuadren en el género del *thriller* indica que España es considerada propicia para las acciones criminales. Anteriormente

⁶ *Road movie*: género cuyas tramas se desenvuelven a lo largo de un viaje iniciático por carretera a bordo de vehículos motorizados y habitualmente protagonizado por varones. El *buddy film* es un género centrado en enaltecer la camaradería masculina.

eran escasas las películas que escenificaban allí ajustes de cuentas entre gánsteres extranjeros –*Professione: reporter* (Italia, M. Antonioni, 1975); *The Hit* (Reino Unido, S. Frears, 1984)–. En los filmes no iberoparlantes, forma parte del mapa mundial del delito, desde el tráfico de armas (*Knight and Day*) al terrorismo (*Vantage Point* la pone en el primer plano del combate contra el yihadismo) y el delito de guante blanco (*Andalucía: Revenge of the Goddess*). En su suelo operan narcos, traficantes de armas, yihadistas y blanqueadores de dinero. La corrupción política y el lujo ostentoso se codean con las miserables barriadas y el submundo de los camellos (*The Business*). Las autoridades locales no salen bien paradas; en el mejor caso actúan a rebufo de sus colegas extranjeros; en el peor, son cómplices de los malhechores. Es recurrente la asociación entre la costa andaluza y la delincuencia, visible en la quejencia de los mafiosos por la “Spanish Villa”: la finca con piscina, sol eterno y vistas al mar (*Sexy Beast y The Business*).

Las tramas con mafias internacionales y grandes despliegues de recursos y violencia poco tienen que ver con la criminalidad expuesta en los filmes latinoamericanos. Sacando la trata de blancas de *En la puta vida*, se trata de delitos poco espectaculares: un homicidio inintencionado (*Rabia*), inmigración ilegal, especulación inmobiliaria, corrupción policial (*Biutiful*) y violencia machista (*Aunque esté lejos*). Aquí las autoridades no salen mal paradas. En la cinta *En la puta vida*, la policía española no solo libera a la uruguaya de sus chulos, sino que uno de sus agentes se empareja con ella. Los filmes no iberoparlantes atribuyen la delincuencia (por lo general a gran escala) a los gánsteres que han hecho de España su base de operaciones. Los latinoamericanos, a excepción de los proxenetas uruguayos de *En la puta vida*, la achacan a causas enraizadas en los intersticios de la sociedad: los celos, la xenofobia, la codicia de empresarios y policías...

2) Estereotipos de la hispanidad: la presencia de clichés es notoria en la ficción no iberoparlante. El tópico del español de baja estatura y agitanado lo personifican el alcalde y los traficantes de droga de *The Business*. La española morena y sensual pervive en la Cecilia

de *Manual d'amore 2*, en la Nuria de *Zindagi* y en la joven de labios rojos de *The Limits of Control*. Los figurantes mexicanos en el papel de salmantinos en *The Vantage Point* (ambientada en Salamanca pero rodada en Cuernavaca y Oaxaca, México), y la aparición del actor mexicano Gael García Bernal en un pueblo andaluz (*The Limits of the Control*) reafirman la tendencia estadounidense a confundir a los españoles con los latinos. Se apartan de esos patrones los personajes interpretados por españoles de rasgos caucásicos: Jordi Mollà, Eduardo Noriega o la cantante Belinda, entre otros.

En esas películas, la asociación entre España y la tauromaquia es omnipresente, alcanzando el absurdo de situar en Sevilla la fiesta de San Fermín (*Knight and Day*). El orientalismo asoma en los aires flamencos de casi todas sus bandas sonoras, en el tablado de *The Limits of Control*, en las sevillanas vestidas de faralaes de *Zindagi*, y en el palacio mudéjar del traficante de armas de *Knight and Day*. Esos tópicos seducen incluso a los cineastas asiáticos: véase la atracción de los indios de *Zindagi* por el San Fermín, o de los japoneses de *Andalucía: Revenge of the Goddess* por la comida española y lo andaluz.

En cambio, toreros, bailaoras, Quijotes y molinos de viento brillan por su ausencia en las ficciones latinoamericanas. Sus personajes se mueven por una España moderna, amante del buen vino y la buena comida, destacada por su fútbol y su religiosidad, y en pleno disfrute de la bonanza económica. Los españoles son blancos, altos y de buena complexión, mientras los inmigrantes y turistas son racialmente variopintos. Se observa una inversión: el cine anglosajón opone los extranjeros de semblante caucásico a españoles de aire latino; el latinoamericano –exceptuando a las películas argentinas– opone españoles caucásicos a asiáticos y latinos de apariencia mestiza. Y pese a que este último ignora las ideas comunes sobre la hispanidad, la española morena, sensual y apasionada reaparece en la joven latina de similares atributos. En contrapartida, la película que los cubanos quieren producir con España en *Aunque estés lejos*, pretende desmontar los prejuicios que los españoles abrigan acerca de los pueblos caribeños.

3) Tradición y modernidad: en la ficción no iberoparlante, el contraste entre la tradición y la modernidad es un rasgo definitorio de la España actual. Sus tramas se desenvuelven en cascos antiguos, plazas de toros, monumentos y construcciones ultramodernas (p. ej. el edificio brutalista Torres Blancas de Madrid); en suma, en un país con un valioso patrimonio histórico y artístico, y fascinantes tradiciones, y a la vez muy avanzado en urbanismo, finanzas e infraestructuras (véanse las autovías y el tren de alta velocidad en el que se desplazan los visitantes) y con una eficiente economía de servicios. La España de charanga y pandereta es tan apreciada como su modernización (los italianos de *Manuale d'amore 2* no ocultan su admiración por la sanidad y las leyes españolas sobre matrimonio homosexual y fertilización *in vitro*, propias de un país tolerante y progresista).

Una ciudad domina el campo visual: Barcelona. La capital catalana se proyecta como la metrópolis española más seductora, dechado de urbanismo y de articulación de lo nuevo y lo viejo. Condensado de hispanidad y, en ocasiones, de "latinidad" (véase la mezcla de tango y flamenco en la coreografía de *The Cheetah Girls 2*), se antoja una muestra representativa de toda España. Contribuye a dar esa impresión la omisión de particularidades como el nacionalismo catalán, el idioma catalán, el conflicto territorial...

Quitando *Onde está a felicidade*, cuyos brasileños combinan el Camino de Santiago con las comodidades de la vida moderna, la ficción latinoamericana soslaya la yuxtaposición de lo tradicional con lo novedoso. Aquí España es presentada como una nación moderna cuya apariencia tolerante y acogedora a veces es empañada por el racismo y la xenofobia. De ahí el énfasis en las relaciones laborales y afectivas en un entorno de Primer Mundo (no es casual que *El método* se desarrolle en el complejo de rascacielos de Azca, la pretendida versión madrileña de Manhattan), relatadas desde el punto de vista de los inmigrantes y sus vivencias por lo general duras, pues siendo verdad que algunos logran progresar en su patria de acogida, otros apenas consiguen sobrevivir.

4) Paraíso turístico: otro rasgo identitario de la España del cine no ibero parlante es su atractivo turístico. No por azar sus tramas se concentran en Cataluña, Baleares y Andalucía; sacando Salamanca y Pamplona, no se aventuran lejos de los sitios más conocidos. Barcelona es España: un destino de primer nivel (incluido el turismo sanitario), y las películas registran sus lugares emblemáticos: Ramblas, Plaza Real, Sagrada Familia, Torre Agbar, Monumento a Colón, Barceloneta... Y España, a su vez, es una suerte de gigantesca Andalucía definida por las costas del Mediterráneo, el sol eterno, las catedrales barrocas; la cultura enológica; la tauromaquia; el legado árabe; las fiestas y la industria turística que asegura estancias rodeada de lujos accesibles (descapotables, hoteles suntuosos, buceo en el mar Mediterráneo...). Nótese que se trata siempre de un turismo de gama alta, ajeno a la masificación habitual en los parajes mencionados.

La ficción latinoamericana concede menos atención a esa faceta; de ahí los escasos planos de parajes turísticos en beneficio de unos pocos lugares receptores de inmigración: Madrid, Barcelona, el País Vasco (*Rabia*). La España turística se asoma en las sendas del Camino de Santiago (*Onde está a felicidade*), y las callejuelas de sabor andaluz, la Giralda y el río Guadalquivir (*Lifting de corazón*). Pero entre esas vistas se cuela una realidad dura, polarizada entre los barrios humildes poblados de inmigrantes y los chalés, departamentos y despachos suntuosos de los españoles acomodados.

Los choques entre la policía y los altermundistas en el desolado Paseo de la Castellana desmienten las postales idílicas (*El método*). En las vistas de Barcelona priman paisajes urbanos poco fotogénicos: la “zona roja” del Rabal, los polígonos industriales y los barrios marginales cuya fealdad resalta la fotografía “sucia” de *Biutiful*. Un plano reúne el futurista centro Maremagnum con los cadáveres de los inmigrantes arrojados a la playa (*Biutiful*); mientras en *199 recetas para ser feliz*, el calor asfixiante, los andamios y los grafitis que saturan las paredes infunden tintes claustrofóbicos al Barrio Gótico.

5) Españoles y extranjeros: los protagonistas del cine no ibero-parlante son los extranjeros (turistas, criminales o agentes de la ley). En sus tramas, los españoles, gente jovial, pacífica y hospitalaria que vive sin complejos a caballo de la modernidad y sus tradiciones, cumple por lo general roles secundarios positivos; solo en un caso ejercen de antagonista (el traficante de armas en *Knight and Day*) y en dos de ayudantes de los criminales (la cómplice de los yihadistas en *Vantage Point*; el alcalde de *The Business*). Esta valoración positiva está teñida de condescendencia: los españoles ejercen oficios menores (camareros, personal de hostelería...), apenas conocen idiomas y se ocupan posiciones subalternas respecto de los extranjeros (amigos, colaboradores o amantes). La subordinación se extiende al plano amoroso: las españolas (jóvenes, guapas y disponibles) son seducidas por extranjeros; apenas hay extranjeras seducidas por españoles (el *flirt* de una de las *Cheetah Girl* con un bailarín). Los tópicos de la feminidad hispana perviven mientras no se aprecian huellas del español hipóvirilizado.

La situación difiere radicalmente en la ficción latinoamericana. Aquí los españoles ejercen el protagonismo y lo comparten con los extranjeros, vale decir, los latinoamericanos (inmigrantes, turistas, delincuentes, gente de negocios...). Salvo el buscavidas de *Beautiful*, aquellos ocupan posiciones de alto rango (policías, patrones, ejecutivos, chefs, cirujanos, productores de cine...) y casi todos ejercen algún poder sobre los latinos. Unos se muestran racistas, corruptos o xenófobos, y otros desempeñan papeles positivos: Alberto, el protector de la artista cubana (*Aunque estés lejos*); Marcelo, el policía compasivo (*En la puta vida*); la señora que ampara a la criada colombiana (*Rabia*); Milena, la amiga leal de Teodora (*Onde está a felicidade*); o Manuel, el ayudante de Joaquín (*Roma*). Adviértase que no faltan latinos en roles censurables: el argentino espía de la empresa (*El método*); los proxenetes uruguayos (*En la puta vida*); el cubano uxoricida (*Aunque estés lejos*); o los frívolos brasileños (*Onde está a felicidade*).

A los españoles se los muestra muy abiertos a los latinos. A menudo las interacciones dan lugar a intercambios amorosos: el brasileño Nando y la española Milena (*Onde está a felicidade*); la española Lili y el argentino Fernando (*Lugares comunes*); Alberto y la cubana Mercedes (*Aunque estés lejos*); el sevillano Antonio y la argentina Delia (*Lifting de corazón*); la esposa de Antonio y su psicólogo argentino (*Lifting de corazón*); Marcelo y la uruguaya Elisa (*En la puta vida*); y la brasileña Teodora y el chef español (*Onde está a felicidade*). Hay amores efímeros y amores duraderos, aunque el asesinato machista de *Aunque estés lejos* nos recuerda el lado oscuro de estas pasiones.

Dominio, subordinación, rebelión, amor, celos, amistad, protección... la gama de relaciones y sentimientos en danza es coherente con los variables roles actanciales de españoles y latinos, y habla de pueblos muy próximos en valores y en afectos. Una cultura familiar y una lengua común nunca sonarán exóticas; tampoco una nación receptora de inmigrantes será vista como mero destino vacacional. La proximidad da pie a situaciones e interacciones complejas, narradas sin complacencia ni tópicos trillados.

Discusión: miradas opuestas y/o complementarias

Los dos grupos de películas coinciden en unos pocos puntos y difieren en la mayoría. Entre sus coincidencias figura la predilección por ciertas regiones en detrimento de la mayor parte del territorio (islas Canarias, el interior, el norte y Galicia). Y en su limitación al *thriller*, la comedia o el drama: la España visible se enmarca en coordenadas realistas, donde no ocurre nada épico ni maravilloso; la nota aventurera si acaso la pone la delincuencia internacional. Un dato susceptible de tomarse como un signo de normalización de un país asociado a gestas imperiales o a una decadencia secular.

Coinciden asimismo en la descripción de un país de cultura homogénea, salvo los filmes latinoamericanos que tocan la aportación de los inmigrantes o el uso del catalán. Y comparten la

premisa de que la España soleada esconde facetas oscuras. Pero mientras que para el cine no iberoparlante esa faceta la conforman los delincuentes que campan a sus anchas, el latinoamericano, si bien admite la existencia del delito, juzga mucho peor la injusticia social que sufren las capas bajas de la población, incluidos los inmigrantes.

Las diferencias se tornan más acusadas si reparamos en el eje modernidad/tradición privilegiado por uno y el eje opulencia/pobreza preferido por el otro. Los ejes contrapuestos explicarían los escasos clichés en la ficción latinoamericana y la abundancia de estereotipos tradicionales en el grupo no iberoparlante.

Otra diferencia estriba en el registro de los Otros (los españoles). En la ficción no iberoparlante prima una mirada amable y condescendiente, con cierta tendencia a equipararlos a los latinos. La latinoamericana, por el contrario, otorga a los españoles el protagonismo y, sin simplificaciones ni maniqueísmos, los describe como europeos. Notablemente, en ella algunos estereotipos sobre el carácter español se desplazan a los personajes latinos: las mujeres sensuales, el hombre capaz de matar por celos... Lo cual nos autoriza a formular la siguiente analogía: en el cine no iberoparlante, los extranjeros son a los españoles lo que los españoles son a los extranjeros (es decir, a los latinos) en el cine latinoamericano. Para los latinoamericanos, España pertenece al Norte; para el resto sigue siendo, con matices, la nación exótica al sur de los Pirineos. Unos proyectan una mirada “desde arriba” (la posición de turistas del Norte más desarrollado) y otros “desde abajo” (la perspectiva de inmigrantes procedentes de entornos más pobres).

Otra discrepancia pasa por la ubicación de España en el mundo. Para la ficción no iberoparlante es un tablero en donde la política y el delito libran partidas globales; una nación inserta de plano en el Primer Mundo y sin conexiones con países en desarrollo (salvo la India de *Zindagi*). El cine latinoamericano observa

a España aisladamente, o, como mucho, la relaciona con países de Sudamérica (Uruguay, Argentina o Brasil).

Por último, su dispar actitud frente al turismo. La ficción no iberoparlante se figura a España como una potencia turística mundial con atributos muy similares a los promocionados por el cine publicitario español. El otro grupo, focalizado en los problemas de la supervivencia, la inadaptación, o el racismo, ignora dichos atributos.

A guisa de resumen, observemos que en el cine no iberoparlante los aspectos negativos no eclipsan su valoración positiva de España. No ocurre así en el latinoamericano, cuya orientación dramática es congruente con su elección de España como escenario de conflictos sociales e individuales (no es casual que la comedia *El método Grönholm* fuera adaptada como drama). Pese a la benévola conducta de algunos de sus miembros, el racismo, la explotación y los prejuicios de una sociedad rica pero desigual cuestionan cualquier imagen complaciente de la madre patria.

Conclusiones

En cumplimiento del objetivo fijado, el análisis ha identificado en el corpus algunas representaciones de España y ha respondido a las preguntas de investigación formuladas. Ha verificado que el imaginario exótico sí ha acusado recibo de la modernización experimentada por ese país, y ha identificado estereotipos en el cine no iberoparlante,⁷ casi todos de tono amable. La Leyenda Negra ha desaparecido y han cuajado nuevos rasgos identitarios: la gastronomía y el deporte (la Marca España se solapa con la Marca FC Barcelona). Asimismo, ha detectado coincidencias y diferencias que justifican hablar de una mirada específicamente latinoamericana sobre España.

.....
⁷ No es un hallazgo menor la constatación de que, a despecho de lo sostenido por las encuestas de opinión mentadas en el apartado teórico, indios y japoneses sí poseen una imagen estereotipada de España.

En cierto sentido, las visiones de los grupos se complementan: la España turística, la España del crimen internacional y la España de la inmigración recrean facetas de una sociedad compleja. Y a la vez incurren en la misma “miopía” al homogeneizar una nación geográfica y culturalmente heterogénea, con el efecto de invisibilizar a la mayor parte del territorio español y a rasgos relevantes de su fisonomía actual como su poderío industrial, su base científico-técnica, su creatividad artística, su diversidad cultural y las tensiones con los nacionalismos periféricos que no han querido o no han sabido mostrar. Con todo, es de justicia admitir que el cine latinoamericano se ha mostrado capaz de imaginar una España alejada de los lugares comunes de las representaciones hegemónicas.

El corpus nos ofrece un fresco cinematográfico receptivo a las metamorfosis de las últimas décadas y trufado de esquematismos que se resisten a morir. Un fresco cuya riqueza suscita nuevos interrogantes: ¿por qué tanta insistencia en la temática criminal? ¿Se oye aquí el eco de una actividad delictiva real? ¿O es la consecuencia del ingreso de España en el “club de los países ricos” donde se juegan las grandes ligas? En cuanto a la excesiva presencia del turismo y los estereotipos folklóricos: ¿en qué medida expresan el impacto de la publicidad turística española? Respecto de la tensión entre inmigrantes y españoles: ¿responde a un problema concreto o sintomatiza un malestar sobre la relación entre España y Latinoamérica? Y para finalizar: ¿hasta qué punto estas configuraciones se corresponden con la percepción que los españoles tienen de sí mismos?

A estas cuestiones el análisis cumplido no aporta respuestas, pero sí la certeza en que su abordaje nos dará una comprensión mejor del rol del cine en la articulación de la nacionalidad y el sentimiento de pertenencia en tiempos de identidades líquidas.

Película	Localización	Sujeto	Objeto	Antisujeto	Ayudantes del sujeto	Ayudantes del antisujeto
<i>Sexy Beast</i>	Costa española del Mediterráneo, Londres	Gal, gánster inglés retirado	Vejez tranquila	Don, gánster inglés exsocio de Gal	Policía española, criado español de Gal	
<i>The Business</i>	Londres, costa española del Mediterráneo, Marruecos	Frankie y Charlie, gánsteres británicos	Dinero (tráfico de drogas)	Policía española	Alcalde español	Alcalde español
<i>Manual d'amore 2 (primer episodio)</i>	Italia, Barcelona	Pareja gay italiana	Casamiento	Ley italiana	Ley española de matrimonio igualitario, empleada catalana	Familia italiana homófoba
<i>Manual d'amore 2 (segundo episodio)</i>	Italia, Barcelona	Pareja heterosexual italiana	Procrear	Ley italiana	Ley española de reproducción asistida, personal médico español	
<i>Andalucía: Revenge of the Goddess</i>	Andorra, Barcelona, Andalucía	Diplomático japonés, policía japonés de Interpol	Resolver un crimen, acabar con paraísos fiscales	Red criminal de lavado de dinero	Policía española, periodista japonés	
<i>Vantage Point</i>	Salamanca	Agentes secretos estadounidense, policía español	Proteger al presidente de EE. UU.	Terroristas yihadistas	Policía española	Novia española del policía
<i>Knight and Day</i>	Estados Unidos, Austria, Sevilla, Cádiz	Agente secreto estadounidense, muchacha estadounidense,	Batería energética revolucionaria	Traficante de armas español	Corredores del San Fermín	Secuaces del traficante
<i>Zindagi</i>	India, Cataluña, Levante, Andalucía, Pamplona	Jóvenes amigos indios	Celebración de la amistad	Compromiso matrimonial	Amigas españolas	Familiares
<i>The Cheetah Girls 2</i>	Nueva York, Barcelona	Banda de pop juvenil de chicas neoyorquinas	Premio del concurso de música pop	Cantante competidora española	Bailarines y músicos españoles	Madre de la competidora española
<i>The Limits of the Control</i>	Madrid, Andalucía	Asesino a sueldo de raza negra y nacionalidad desconocida	Asesinar al capo de una mafia internacional	Capo mafioso	Españoles y españolas	Secuaces del capo mafioso
<i>The Stranger Within</i>	Nueva York, Islas Baleares	Actriz estadounidense	Recuperar la salud mental	Marido estadounidense de la actriz	Policía española	Expaciente del marido psiquiatra

Tabla 1. Localizaciones y análisis actancial de las películas no iberoarlatantes
Fuente: elaboración propia.

Película	Localizaciones	Sujeto	Objeto	Antisujeto	Ayudante del sujeto	Ayudante del antisujeto
<i>Lifting de corazón</i>	Argentina, Sevilla	Cirujano sevillano	Amor (secretaria argentina)	Esposa española		Psicoanalista argentino
<i>En la puta vida</i>	Montevideo, Barcelona	Prostituya uruguaya	Manutención de sus hijos	Proxenas uruguayos	Policia español	Estado uruguayo
<i>Roma</i>	Buenos Aires, Madrid, sierra madrileña	Manuel, joven escritor español; Joaquín, escritor argentino	Conseguir que Joaquín acabe su autobiografía	La inconstancia de Joaquín	Madre argentina de Joaquín, editor español	
<i>Onde está a felicidade</i>	Brasil, Camino de Santiago	Teodora, presentadora de la televisión brasileña	Recuperar el amor perdido (Nando)	Nando, marido infiel	Amiga española; amantes españoles; Zeca, amigo brasileño	
<i>Lugares comunes</i>	Argentina, Madrid	Fernando, profesor jubilado argentino, y Liliana, su esposa española	Vejez tranquila	El Estado argentino	Carlos, amigo argentino	Hijo y nuera radicados en España
<i>99 recetas para ser feliz</i>	Chile, Barcelona	Ejecutivo chileno inmigrante	Éxito profesional (producir un best seller)	Medio laboral hostil	Autor español del best seller	Ejecutivo catalán rival
<i>Biutiful</i>	Barcelona	Uxbal, marginal español	Manutención de sus hijos	Enfermedad terminal	Igé, inmigrante africana	Policia español corrupto
<i>Aunque esté lejos</i>	Madrid	Pareja cubana de profesionales del cine	Producción de una película hispano-cubana	Productor de cine español	Productor de cine español	
<i>El método Gronholm</i>	Madrid	Candidatos a puestos directivos	Puesto en una compañía multinacional	Competidores y compañía multinacional		Competidores/ confidente de la compañía
<i>Rabia</i>	Ciudad española indeterminada	José María y Rosa, pareja de inmigrantes latinoamericanos	Amor	Capataz de José María; policia española, vecinos xenófobos	Patronas españolas de Rosa	

Tabla 2. Localizaciones y análisis actancial de las películas iberoamericanas**Fuente:** elaboración propia.

Referencias

Anderson, B. (1991). *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.

Andreu Miralles, X. (2016). *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*. Barcelona: Taurus.

Angel, M. (2016). *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Angoustures, A. (1998). Les Espagnols dans le cinéma français (1945-1965). *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 14(1), 221-252.

Arenal, C. (2011). *Política exterior de España y relaciones con América Latina: iberoamericanidad, europeización y atlantismo en la política exterior española*. Madrid: Fundación Carolina.

Augusto, S. (1992). Hollywood looks at Brazil: From Carmen Miranda to Moonraker. En R. Johnson y R. Stam (Eds.), *Brazilian Cinema*. Nueva York: Associated University Press.

Bernstein, M. y Studlar, G. (Eds.). (1997). *Visions of the East. Orientalism in Film*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

Burns Marañón, T. (2000). *Hispanomanía*. Barcelona: Plaza y Janés.

Elsaesser, T. (2013). ImpersoNations: National Cinema, Historical Imaginaries and New Cinema Europe. *Mise au Point*, 5. Recuperado de <https://journals.openedition.org/map/1480>

Figuerola, C. M. (2012). Hacia la globalización del tópico andaluz: Andalucía te quiere. *Questiones Publicitarias. Revista Internacional de Comunicación y Publicidad*, 17, 54-70.

Francescutti, P. (2015). Un paraíso turístico entre la modernidad, la tradición y el crimen organizado: España vista por el cine extranjero. *Análisis del Real Instituto Elcano*. Recuperado de http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/rielcano_es/contenido?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/elcano/elcano_es/observatoriomarcaespana/ari30-2015-espana-vista-cine-extranjero

Francescutti, P. (2016). Agridulce madre patria: España vista por el cine latinoamericano. *Análisis del Real Instituto Elcano*. Recuperado de http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/rielcano_es/contenido?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/elcano/elcano_es/observatoriomarcaespana/ari6-2016-francescutti-agridulce-madre-patria-espana-vista-por-el-cine-latinoamericano

Greimas, A. (1971). Reflexiones acerca de los modelos actanciales. En *Semántica estructural* (pp. 263-293). Madrid: Gredos.

Gubern, R. (1996). La imagen de España en el cine extranjero. *Claves de Razón Práctica*, 63, 74-80.

Hennebelle, G. (1977). *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood*. Valencia: Fernando Torres.

Hjort, M. y Mackenzie, S. (Eds.). (2005). *Cinema and Nation*. Londres: Routledge.

Inigo, M. (2007). The Stereotyping of Spanish Characters and their Speech Patterns in Anglo-American Films. *RAEL/Revista Electrónica de Lingüística Aplicada*, 6, 1-15.

Juderías, J. (1914). *La Leyenda Negra y la verdad histórica: contribución al estudio del concepto de España en Europa, de las causas de este concepto y de la tolerancia política y religiosa en los países civilizados*. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos.

Leyens, J.P. (1996). *Stereotypes et cognition sociales*. Bruxelles: Mardaga.

Lucena Giraldo, M. (2006). Los estereotipos sobre la imagen de España. *Norba. Revista de Historia*, 19, 219-229.

Mariottini, L. (2012). I Need Spain. Análisis pragmático de la campaña de promoción turística. *Pasos, revista de turismo y patrimonio cultural*, 10(4), 105-113.

Martínez Expósito, A. (2015). *Cuestión de imagen: cine y Marca España*. Vigo: Academia del Hispanismo.

Martínez Pastor, E. y Nicolás Ojeda, M. A. (2013). La construcción de la imagen de marca Andalucía como destino turístico a través de las campañas publicitarias “Smile! You are in Andalucía” y “Andalucía te quiere”. *Cuadernos de Turismo*, 32, 207-228.

Martínez-Vasseur, P. (2004). La España de los 80 en el cine de Pedro Almodóvar”. En R. Ruzafa Ortega (Ed.), *La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España* (pp. 167-202). Bilbao: Universidad del País Vasco.

Moreno Domínguez, J. M. (2008). Diversidad audiovisual e integración cultural: analizando el programa Ibermedia. *Comunicación y Sociedad*, 9, 95-118.

Noya, J. (2002). *La imagen de España en el exterior*. Madrid: Real Instituto Elcano.

Núñez Florencio, R. (2001). *Sol y sangre. La imagen de España en el mundo*. Madrid: Espasa.

Pettit, A. G. (1980). *Images of the Mexican American in fiction and film*. College Station: Texas AM University Press.

Riera, E. G. (1990). *México visto por el cine extranjero*. Guadalajara: Ediciones Era.

Rodríguez Martínez, F. (2000). El paisaje de España y Andalucía en los viajeros románticos. El mito andaluz en la perspectiva geográfica actual. *Portal del Hispanismo*, Instituto Cervantes. Recuperado de <http://hispanismo.cervantes.es/documentos/rodriguez.pdf>

Said, E. (1979). *Orientalism*. Nueva York: Vintage Books.

Sánchez-Biosca, V. (2007). La nación como espejismo histórico en el primer cine franquista. En J.C. Seguin y N. Berthier (Eds.), *Cine, Nación(es) y nacionalidad(es) en España* (pp. 75-88). Madrid: Casa de Velázquez.

Santoalalla, I. (2005). *Los “otros”: etnicidad y “raza” en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza.

Schwartz, V. (2007). *It's so French! Hollywood, Paris, and the Making of Cosmopolitan Film Culture*. Chicago: University of Chicago.

Seguin, J.C. (2007). El cine en la formación de la conciencia nacional. En J.C. Seguin y N. Berthier (Eds.), *Cine, nación(es) y nacionalidad(es) en España* (pp. 3-10). Madrid: Casa de Velázquez.

Shaheen, J. (2001). *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*. Nueva York: Olive Branch Press.

Shohat, E. y Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Londres: Routledge.

Staples, A. (2006). *Safari adventure: Forgotten cinematic journeys in Africa*. *Film History*, 18, 392-411.

Storm, E. (2013). Una España más española. La influencia del turismo en la imagen nacional. En J. Moreno Luzón y X. M. Núñez Seixas (Eds.), *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX* (pp. 530-560). Barcelona: RBA.

Swanson, P. (2010). *Going Down on Good Neighbors: Imagining América in Hollywood Movies of the 1930s and 1940s*. *Bulletin of Latin American Research*, 29(1), 71-84.

Tunico, A. (2009). Imágenes de Brasil en el cine extranjero. *Ciencia ergo-sum*, 16(1), 82-86.

Turner, G. (1988). *Films as social practice*. New York: Routledge.

Vernon, K. (2007). Imperio, identidad y nostalgia: Cuba recuperada en el reciente cine español. En J.C. Seguin y N. Berthier (Eds.), *Cine, nación(es) y nacionalidad(es) en España* (pp. 185-202). Madrid: Casa de Velázquez.

Viadero, G. (2016). *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*. Madrid: Marcial Pons.

Wangleitner, R. (1992). *American Cultural Diplomacy, the Cinema, and the Cold War in Central Europe*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Cómo citar este artículo

Francescutti, L. P. (2019). Cine y representaciones nacionales: la imagen de España en la ficción internacional. *Universitas Humanística*, 87, 87-119. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.uh87.cрни>