

Portland State University

**PDXScholar**

---

World Languages and Literatures Faculty  
Publications and Presentations

World Languages and Literatures

---

2019

## El Arte Sinestético en la Obra de Isabel Coixet

Eva Núñez-Méndez

*Portland State University, enunez@pdx.edu*

Follow this and additional works at: [https://pdxscholar.library.pdx.edu/wll\\_fac](https://pdxscholar.library.pdx.edu/wll_fac)



Part of the [Film and Media Studies Commons](#), [Spanish Linguistics Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

**Let us know how access to this document benefits you.**

---

### Citation Details

Núñez-Méndez, Eva, "El Arte Sinestético en la Obra de Isabel Coixet," IN El Cine Como Reflejo de la Historia, de la Literatura y del Arte en la Filmografía Hispanobrasileña, 2019.

This Book Chapter is brought to you for free and open access. It has been accepted for inclusion in World Languages and Literatures Faculty Publications and Presentations by an authorized administrator of PDXScholar. Please contact us if we can make this document more accessible: [pdxscholar@pdx.edu](mailto:pdxscholar@pdx.edu).

# **El cine como reflejo de la historia, de la literatura y del arte en la filmografía hispano-brasileña**

María Marcos Ramos, editora

# El cine como reflejo de la historia, de la literatura y del arte en la filmografía hispano-brasileña

**María Marcos Ramos, editora**

Coordinación: Esther Gambi Giménez

Maquetación: Marta Cerezo Prieto

ISBN: 978-84-09-15397-8

Centro de Estudios Brasileños, 2019



# Índice

<b>El cine como reflejo de la historia, de la literatura y del arte en la filmografía hispano-brasileña. Introducción.</b>	
<b>María Marcos Ramos.....</b>	<b>7</b>
<b>Línea 1. Historia y Cine .....</b>	<b>9</b>
<i>Alfonso Ortega Mantecón, A la sombra de una intelectual suicida, la representación de Antonieta Rivas Mercado en el filme Antonieta (Carlos Saura, 1982) .....</i>	<i>10</i>
<i>Alma Delia Zamorano Rojas, No les pedimos un viaje a la luna: las costureras mexicanas y los sismos en la Ciudad de México.....</i>	<i>22</i>
<i>Antonia Delgado Poust, Cómplices de la opresión: la enemistad femenina y la conspiración con el patriarcado en La voz dormida .....</i>	<i>32</i>
<i>Bárbara Xavier França, Orestes y los espectros marginales de la dictadura .....</i>	<i>43</i>
<i>David Ramírez Gómez, La isla mínima: la impunidad criminal como símbolo político en el cine rural español .....</i>	<i>53</i>
<i>Ellen Mariana Moreira Reis de Jesus, Literatura, cinema e história em Hiroshima Mon Amour .....</i>	<i>66</i>
<i>Ludovico Longhi, El Coyote y los orígenes del western europeo .....</i>	<i>77</i>
<i>Luis Jorge Orcasitas Pacheco, El documental de Miguel Mirra. Cine junto a los oprimidos.....</i>	<i>88</i>
<i>Manuel Herrería Bolado, Cinema Universitario: cine y sociedad en Salamanca (1955-1963).....</i>	<i>102</i>
<i>Marcella Iole da Costa, Do Outro Lado do Atlântico: Questões Linguísticas de Identidade Retratadas em Formato de Documentário.....</i>	<i>114</i>
<i>Margarita Savchenkova, El movimiento feminista en los años 70 a través del cine documental: el caso de la traducción al español de Feminists: what were they thinking? .....</i>	<i>126</i>
<i>María Rocío Ruiz Pleguezuelos, Oro (Agustín Díaz Yanes, 2017): la llave del Apocalipsis .....</i>	<i>137</i>

*Pablo Calvo de Castro*, Roque Funes, un pionero del reporterismo de guerra. Reflexiones en torno a *En el infierno del Chaco* (1932).....147

*Rodrigo Lessa Alvarenga e Ana Maria de Oliveira Galvão*, O “cinema imoral” na imprensa brasileira de 1930 a 1945 .....159

*Sheila Cristina Silva Aragão Caetano y Rosana Maria Pires Barbato Schwartz*, A invisibilidade do negro no Brasil através do filme *Chica da Silva*.....172

*Susana Markendorf Martínez*, *El Clan* de Pablo Trapero o la representación de la violencia intrafamiliar en la figura del padre (Criminis causa) .....187

## **Línea 2. Literatura y Cine ..... 199**

*Alcides Freire Ramos*, Da literatura ao cinema: análise da adaptação do romance *Amar, verbo intransitivo* (1927) de Mário de Andrade..... 200

*Alexandra Lopes Da Cunha e María Elena Morán Atencio*, Quando o filme supera o livro: o caso bem sucedido de *No*, baseado em obras de Antonio Skármeta.....210

*André Soares Vieira*, Manuel Puig: roteiro e crítica cinematográfica no romance.... 223

*David Ramírez Gómez*, El cine español adapta y se adapta al cómic ..... 234

*Edward Waters Hood*, El periodista y novelista en *Crónica de una muerte anunciada*...248

*Elen de Medeiros*, *Grotesca*, cômica ou social: possibilidades de leitura de *A falecida*, de Nelson Rodrigues..... 158

*Gema Bellido Acevedo*, *La Librería*, un análisis de la adaptación cinematográfica de la novela de Penelope Fitzgerald ..... 267

*Giovana Scareli*, Imagens de sertão: literatura, cinema e educação visual..... 278

*Giulia Manera*, Floradas na Serra: Representações do feminino entre literatura e cinema..... 291

*Jesús Guzmán Mora y Santiago Sevilla*, Carmen Kurtz en el cine infantil de la década de 1970: intervenciones y adaptaciones..... 301

*Larissa de Oliveira Neves*, Cala a boca, Etelvina, o filme, e a cultura popular ..... 321

*Luis Martínez Serrano*, Un ángel sin alas. El personaje de Ángel en *La flor de mi secreto* ..... 321

<i>M<sup>a</sup> del Mar García Reina, El padre de Caín</i> de Rafael Vera. Luces y sombras de la obra literaria y su adaptación a la pequeña pantalla .....	330
<i>María del Carmen Herrera Herrera, Imaginar el futuro entre distopía y desengaño: Tiempo después</i> de José Luis Cuerda .....	341
<i>María Fernández Rodríguez, La adaptación. ¿Fiel al cien por cien? El caso de Arrugas</i> de Paco Roca .....	353
<i>Maria Raquel Álvares, Da palavra à imagem fílmica de O Testamento do Senhor Napumoceno</i> da Silva Araújo e <i>Os Dois Irmãos</i> , de Germano Almeida .....	365
<i>Matteo Gigante, Sargento Garcia de Caio Fernando Abreu: entre a narrativa escrita e as adaptações audiovisuais</i> .....	376
<i>Rejane Queiroz, Vidas secas. Mediações literárias e cinematográficas</i> .....	389
<i>Rosangela Patriota, Eles não usam black-tie</i> (Gianfrancesco Guarnieri) – de texto dramático a roteiro cinematográfico – aspectos do diálogo entre cinema e teatro. ....	400
<b>Línea 3. Arte y Cine .....</b>	<b>410</b>
<i>África García Zamora, Dalí y su percepción fílmica. Dos visiones</i> .....	411
<i>Carlos Rojas-Redondo, La isla mínima: hacia una nueva perspectiva diseccionada de un paisaje desmembrado</i> .....	422
<i>Inocente Soto Calzado, La pintura móvil de Picasso: Corrida</i> .....	437
<i>Sara Jácome González, El arte pictórico y el arte cinematográfico como utensilios de captación de la realidad en El sol del membrillo</i> (1992) de Víctor Erice .....	451
<b>Línea 4. Miscelánea.....</b>	<b>460</b>
<i>Adrianna Trzeciakowska, Lenguaje audiovisual al servicio del pensamiento. Retórica del film-ensayo (la forma que piensa)</i> .....	461
<i>Ana Maria de Barros, A construção da personagem ficcional na obra fílmica Joaquim: convergências entre a linguagem, a cultura e a memória — diferença ou representação?</i> .....	475
<i>Anna Carl Lucchese e Pelópidas Cypriano PEL, O documentário e as artes visuais. O filme Andarilho</i> , de Cao Guimarães, e o caminho entre a sala de cinema e o espaço do museu .....	485

<i>Antonio Matei</i> , Las nuevas tendencias de consumo de películas, de la segmentación a la personalización .....	497
<i>Eva Núñez Méndez</i> , El arte sinestético en la obra de Isabel Coixet.....	511
<i>Manuela Penafria</i> , Cinema aberto: os documentários portugueses dos anos 90 ...	528
<i>Marcela Blanco</i> , <i>Aquarius</i> : Conservando la memoria afectiva de una comunidad que se resiste a la modernidad .....	539
<i>Marcos Jiménez González</i> , La influencia del cine oscuro–expresionista alemán en las películas de Álex de la Iglesia.....	553
<i>Paula Pérez–Rodríguez</i> , Hibridismo y estetización hispanoárabes: pliegues espacio–temporales y mestizaje en el hip hop.....	563
<i>Stela Maris da Silva</i> , Cinema e Filosofia: visibilidades e deslocamentos na obra fílmica Joaquim .....	582
<i>Zeloi Aparecida Martins</i> , Cinema e história: as convergências da linguagem, da cultura, e da memória na obra fílmica <i>Joaquim</i> (2017).....	594

# El arte sinestético en la obra de Isabel Coixet

*Eva Núñez Méndez*

Universidad Estatal de Pórtland, Oregón, USA  
enunez@pdx.edu

## Resumen

Entre las directoras españolas más internacionales se destaca Coixet. Sus largometrajes, spots publicitarios, documentales y cortos evidencian un arte cinematográfico que apuesta por destacar la esencia universal del individuo en un marco deconstructivo sin contextos nacionales ni parámetros temporales. Los títulos y textos de sus obras nos hacen reflexionar en el poder de la imagen como vehículo artístico de compromiso social y visual. Ver sus creaciones es una sinestesia: el discurso fílmico conmueve más allá del plano visual-auditivo, haciendo que la imagen despierte sentidos como el gusto, el tacto y el olfato. Esta ponencia se centrará en decodificar su trayectoria como propuesta de un experimento sinestésico donde la experiencia visual despierta efectos sensoriales y

activos que distan del voyerismo pasivo.

## Palabras clave

Coixet, sinestesia, voyerismo, sentidos, mujer-bandeja.



## 1. Introducción

Entre las directoras españolas más internacionales se destaca Coixet. Sus largometrajes, spots publicitarios, documentales y cortos evidencian un arte cinematográfico que apuesta por destacar la esencia universal del individuo en un marco de constructivo sin contextos nacionales ni parámetros temporales. Los títulos y escenas de sus obras nos hacen reflexionar en el poder de la imagen como vehículo artístico de compromiso social y visual. Ver sus creaciones es una especie de sinestesia: el discurso filmico conmueve más allá del plano visual-auditivo, haciendo que la imagen despierte sentidos como el gusto, el tacto y el olfato.

Esta ponencia se centrará en decodificar su trayectoria como propuesta de un experimento sinestésico donde la experiencia visual despierta efectos sensoriales y activos que distan de la pasividad receptiva. Para ello, el presente estudio se divide en tres partes donde la idea de lo sinestésico se aplica como hilo conductor a la obra de Coixet: la primera se centra en la noción de sinestesia aplicada al cine; la segunda, en el desarrollo de este fenómeno en varias películas partiendo específicamente de la voz femenina; y la tercera, en la representación simbólica-sinestésica más frecuente en la ficción coixetiana.

La filmografía de Coixet, bendecida en los festivales y en los Goya, ha traspaso el umbral nacional y hoy en día se encuentra entre las cineastas españolas más reconocidas en el ámbito internacional. En los 23 años de producción filmica (desde su primera creación en 1996) ha revelado que puede crear escenas conmovedoras, llenas de recreación estética y escénica bajo el prisma de lo convencional, lo comercial y lo simbólico. En sus creaciones filmicas se observa una amplitud temática de la realidad cotidiana que incide sobre todo en cuestiones relacionadas con el amor, la soledad, la intimidad, el compromiso social y la falta de comunicación. Rehuyendo el encasillamiento, Coixet apuesta por un cine estético, contemporáneo, que intenta retratar y despertar emociones sin caer en la palabrería innecesaria.

Esta catalana se ha ganado a pulso el reconocimiento de la crítica, sobre todo por su manera única de mostrar la psique de sus personajes y transmitir emociones a la audiencia con un cine íntimo, profundo de una sensibilidad casi tangible que provoca fuertes reacciones sensoriales en el espectador.

## 2. El concepto de sinestesia y su aplicación a lo visual

Si buscamos el origen de *sinestesia* nos encontramos con varias acepciones aplicadas a su raíz griega de *sin-* “con, junto” y *estesia* “sensación”. Este cultismo se ha utilizado en ámbitos de la biología, la psicología y en la estilística poética para recrear imágenes con dos o más sentidos que evocan sensaciones corporales. Según el DRAE, su primer significado, en biología, la define como la sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte de él. En psicología, se describe como una imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente. En retórica se aplica a aquellos tropos que unen dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales, como en el ejemplo de *soledad sonora*, donde interactúa el sentimiento de la soledad con el sentido de la audición.

Partiendo de la provocación de los sentidos a través de lo visual, del cine, podemos afirmar que Coixet contribuye a recrear el proceso sinestésico en sus largometrajes más populares. El poder de la imagen, la complicidad entre la directora y la espectadora, la mirada femenina constante ofrecen un imaginario visual cargado de estética sensorial. El interés por retratar el protagonismos de las mujeres y sus conflictos internos añaden elementos artísticos a su compromiso fílmico.

Entonces, ¿se puede aplicar la noción de sinestesia al arte fílmico de Coixet? Definitivamente, entendiendo este concepto como una provocación que despierta emociones intensas en la audiencia que se relacionan tanto con lo físico (hambre, sed, el placer del tacto, de un abrazo, de una caricia, el sabor, el oído...) como con lo psicológico (miedo, tristeza, soledad, aislamiento, ternura, desamor, odio, rechazo, agresión, etc.). Sus obras estimulan reacciones físicas, sensaciones que se extienden más allá de la duración de la película. Coixet apuesta por una estética que conmueva, que provoque, que haga reaccionar al espectador para que se pregunte el por qué de todo, de la vida, de la muerte, de la sexualidad, de aquí que Camporesi (2008) haya denominado a su arte, “cine de compromiso”. Bajo esta óptica y partiendo, mayoritariamente, de la visión de la mujer, su arte visual está cargado de elementos sinestésicos que se explicarán a continuación.

### 3. El acto de mirar y de sentir: el cuerpo femenino, elemento activo

La voz de la mujer, su percepción de la cotidianidad y el tejido psicológico en torno a ellas perfilan la estética de Coixet. Aunque ella se ha negado a reconocer que dirige cine de mujeres o “chick flicks” como así lo afirmó en una de sus entrevistas, sí admite que se hace portadora de esa voz femenina tantas veces marginada en el cine, “las mujeres debemos orientar nuestra energía [...] en seguir adelante, encontrar una voz, expresar cosas que queremos expresar a través de esa voz” (Camí-Vela, 2005: 68).

En el universo de Coixet, el centro gravitatorio suele recaer en los personajes femeninos que a menudo aparecen girando en torno a una órbita binaria, compuesta por dos mujeres fuertes, cuyas preocupaciones vitales se muestran desde ángulos diferentes pero entrelazados o cuyas influencias perfilan el comportamiento de los personajes masculinos. Recuérdese, por ejemplo, las dos protagonistas en *Elisa y Marcela* (2019); Florence Green y Violet Garmat en *La librería* (2017); Josephine Peary y Allaka en *Nadie quiere la noche* (2015); Wendy y Tasha en *Aprendiendo a conducir* (2014); Consuelo Castillo y Caroline en *Elegía* (2008) (las dos amantes del protagonista); Ryu y Midori en *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009); Ann y su madre en *Mi vida sin mí* (2003). Pocas veces, estas mujeres se presentan como antagonistas, sino más bien como elementos complementarios para explicar el mundo interior femenino y la fortaleza que las caracteriza. “Yo no busco historia de mujeres fuertes. Ellas me encuentran a mí” desveló Coixet (EFE, 13-II-2019).

Reacia a caer en el tópico feminista, la cineasta prefiere autodefinir su acercamiento a la materia fílmica como vehículo de la voz femenina desde ángulos diferentes y entrelazados, cimentados en el propósito de “abrir mentes”, de hacerse preguntas “que te ayuden a avanzar en la vida, a explorar, a tener una aventura interior” (Camí-Vela, 2005: 69). De ahí que sus personajes inicien un proceso de autobúsqueda, de conocimiento personal, a veces metafórico, compartiendo impresiones, inquietudes o rechazando el conformismo social. Lo principal para Coixet es cuestionarse quién es uno “buscar saber quién es, y a partir de ahí, intentar funcionar en el mundo” (Camí-Vela, 2005: 70), sin depender de la bipolarización de la mirada femenina o masculina (a la cual se apega tanto la crítica). En sus propias palabras, la directora quiere “que el cine me enseñe el otro lado de las cosas. No quiero salir del cine con la reafirmación de lo que pienso. Quiero que me haga entrar en otros mundos, que me dé la vuelta a

ciertas cosas, que me descubra cosas de mi vida cotidiana, que me haga verlas de otra manera” (Camí-Vela, 2005: 79).

A pesar de que intenta distanciar su producción del género de cine de mujeres, no cabe duda de que Coixet invierte en difundir la autenticidad de la voz femenina, la manera de sentir y de observar de la mujer, de percibir belleza, de explicar la existencia por cualquier insignificancia. Sus protagonistas encubren un complejo íntimo, sensible, afectivo que contradice el simplismo al que las figuras masculinas las reducen. Son mujeres fuertes pero vulnerables: “no las definen sus parejas. No se curan encontrando una nueva relación. Son dueñas de sus vidas” (*El País Semanal*, 1-I-2018), así las identifica Coixet.

Siguiendo al poeta John Berger, a quien ha homenajeado y ha caracterizado como crucial en su trayectoria artística, la directora plantea una reflexión constante sobre el poder de la mirada en la historia del arte y en los medios de comunicación. El libro de Berger, *Modos de ver (Ways of Seeing)*, estudia cómo el hombre ha sido y sigue siendo el sujeto de la mirada y la mujer su objeto: “las mujeres se representan de una manera muy diferente a los hombres, no porque lo femenino sea diferente de lo masculino, sino porque el espectador *ideal* es por defecto un hombre y la imagen de la mujer sirve para halagarlo” (2000: 64). Este autor explora la herencia de la representación visual, donde el género marca las formas de ver y de ser visto, donde la mujer existe en el cine solamente como objeto visual del hombre. Mientras que el hombre actúa, la mujer solo aparece para ser observada, como objeto de contemplación. La mujer ante la mirada del propietario-espectador-hombre “se convierte a sí misma en objeto y particularmente en un objeto visual, en una visión” (2000: 58)<sup>1</sup>.

Partiendo de este marco ideológico, el cine de Coixet dialoga con este planteamiento de Berger, empujando el acto de mirar a través de los ojos de una mujer, no por seguir o defender filosofías feministas sino para asumir la voz de un sujeto femenino universal. Así, la cineasta pretende neutralizar la estética visual masculina tradicional que Garro describe como aquella en que “la mujer obtiene en la pantalla el placer de ser un objeto para ser mirado, de ser algo para el espectáculo. En cambio, el hombre, en su apropiación del polo activo, se localiza como un soporte activo y narrativo, creador de la película y, por extensión, de la sociedad” (2011: 305).

---

<sup>1</sup> “Men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves. The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object, and most particularly an object of vision” (Berger 1977: 47).

El cine según Mulvey (1975) proporciona placeres relacionados con el disfrute como, por ejemplo, el acto de mirar que viene delimitado por el género del espectador, dividiéndose en dos polos opuestos: el polo masculino y activo, y el polo femenino y pasivo. Desde el siglo XIX, la cultura visual ha desarrollado esta polaridad, precedida por la cultura icónica anterior. Ante esta problemática y como alternativa, surge una estética de distanciamiento del cuerpo de la mujer como espectáculo-pasivo y objeto de contemplación masculina que la propia Mulvey pone en práctica en sus películas.

La trayectoria de Coixet sigue esta corriente artística. Contribuye a cambiar el enfoque filmico popular de ver el mundo desde el prisma masculino o desde una dicotomía marcada por la objetivación de la mujer. Facilita la creación de una subjetividad filmica tendente a la mirada de la mujer, a ver el mundo desde la perspectiva de las mujeres. La mujer como individuo universal, con sus emociones, sentimientos, no cosificada o limitada por la interpretación masculina. Ya que como ella misma declara: “la visión que tiene la mujer del hombre es más compleja que la que el hombre tiene de nosotras” (Camí-Vela, 2005: 79).

El arte de Coixet habla en nombre de la mujer desde un punto de partida universal, donde la mirada de la cámara es inclusiva, complementaria y negociadora. En otras palabras, la cineasta se sirve de la representación filmica como instrumento concienciador de la igualdad de la mujer en la narrativa visual dominante. Partiendo de la voz de la mujer y del cuerpo femenino como generadores de experiencias sensoriales o sinestésicas, se analizan a continuación cuatro largometrajes ilustrativos.

### **3.1. *Elisa y Marcela* (2019): la sexualidad como redención sensorial e identitaria**

En *Elisa y Marcela* (2019), la cineasta rescata la historia de dos mujeres que se casaron en la Galicia de 1901. Partiendo de la reconstrucción de un hecho real, muy bien documentado, y del tema del despertar lésbico, la directora defiende la lucha contra los vetos al amor. “No se trata de un manifiesto” aclara Coixet (EFE, 13-II-2019) pero sí representa un homenaje a los que siguen perseguidos por su homosexualidad. Rodada en blanco y negro, con una delicadeza fotográfica y musical exquisita, despierta sensaciones fuertes gracias al magnetismo sexual entre las dos protagonistas. La visualidad táctil se manifiesta aquí con sugerentes imágenes sexuales cargadas de sensualidad y veracismo. La desnudez, las caricias, los besos, los abrazos, construyen

una estética sensual del cuerpo femenino, mostrando un esplendor escultural bien orquestado que acapara el interés del espectador. Las dos protagonistas desnudas descubren el cuerpo erótico como fuente de placer y la cámara lo convierte en una muestra de contemplación artística y de deseo femenino activo. Según el periodista Ocaña “la película exhibe un erotismo desinhibido, donde ambas mujeres tienen un conocimiento del propio cuerpo y del deseo mutuo” (*El País*, 13-VI-2019). Y es precisamente ese acercamiento físico entre ellas lo que despierta nuestro sentido del tacto. De este modo, Coixet logra construir una película táctil y visual que evoca el placer del contacto, la transmisión del placer erótico, yendo de la vista al tacto, enfatizando ambos.

### **3.2. *Mapa de los sonidos de Tokio (2009): efectos sensoriales, comer y ser comida***

En esta película, la cineasta crea personajes misteriosos, de gran profundidad psicológica que plantean cuestiones sobre la comunicación y la interacción humana. Recurre al oriente, a Japón, para retratar un mosaico de efectos sensoriales que afectan sobre todo al oído, al gusto y al tacto. La cosificación de la mujer-bandeja, los ruidos, la comida y las escenas eróticas más extremas de Coixet intensifican el resultado final donde se combina lo auditivo, lo oral y lo sexual.

Ya desde la primera escena se vincula el cuerpo de la mujer-bandera a la comida y al sonido. En un restaurante, lleno de ruido y de empresarios borrachos, unas mujeres desnudas posan de bandejas con sushi encima. Inmóviles, de piel blanca y con pelucas rubias, permanecen mudas dejándose comer por los palillos de los hombres que se acercan a ellas. El placer de la mirada, de observar la desnudez, se transforma ahora en el placer de comer de un cuerpo desnudo (sitofilia). El silencio se rompe cuando uno de los comensales le da un manotazo a una de las mujeres, provocando que todas se levanten de la mesa, cubriéndose los pechos, quejándose, emitiendo sonidos, recobrando su humanidad. De ese modo la imagen de mujer-comida, muda e inmóvil, queda destruida, marcando uno de los temas principales de este thriller: la relación entre sonido y comida, entre lo auditivo y lo oral.

El espectador se deja llevar por la fuerza de la banda sonora que se sobrepone a lo visual. El sonido prevalece sobre la imagen. Los ruidos de esta ciudad bullente se amplifican desde el bullicio del restaurante, el llanto, desconsolado del padre de Mi-

dori, y, contenido, de su enamorado Ishida, seguido por los sonidos de las calles, los canales, los puestos de comida, los templos, el interior de las casas y de los hoteles, hasta los ruidos del mercado de pescado, de la sierra eléctrica de cortar atún, etc. Sonidos puntuales específicos que hacen que el público sienta, escuchando, el despertar de la ciudad.

Los personajes se crean a través de los sonidos mientras que desarrollan sus relaciones afectivas mediante la comida. Los misteriosos silencios de Ryu, asesina a sueldo, que trabaja de noche en un mercado de pescado, contrastan con la verborrea de David, comerciante de vinos. Ryu quiere sentir, escuchar, y la voz de David satisface ese deseo auditivo-sensitivo. Por otro lado, la voz del narrador-ingeniero de sonido parece ser la que dirige los sonidos que envuelven a Ryu y determinan su realidad. Graba sus escuetos intercambios mientras comen. Desde el anonimato, la observa, la graba y la escucha repetidamente, de forma obsesiva como un espectador omnipresente. La voz y los ruidos que produce Ryu se amplifican de forma extraña en sus grabaciones. Es la voz del narrador la que cierra la película, cuando se desvanece con el silencio de la muerte de la protagonista.

Frente a los ruidos de la ciudad, la falta de palabras envuelve a la protagonista, de la que emana un silencio casi permanente. A esta estrategia acústica se le asigna un valor pre-edípico o pre-lingüístico (según el psicoanálisis) dominado por el papel de la madre. “Para Freud lo acústico representa un retorno a los orígenes, a la *escena primaria* (cuando el ser humano en sus primeros meses de vida oye sin entender a los padres durante el coito)” (Zecchi, 2014: 203). De hecho, el narrador-ingeniero de sonido queda fascinado por Ryu por recordarle ruidos maternos cuando Ryu come la sopa de fideos. La acción de sorber, chupar, nos recuerda al recién nacido que solo reconoce a la madre por el oído, sintiéndose aún fusionado a su cuerpo por la acción de mamar. Ryu simboliza la estética auditiva como etapa primigenia, es el primer periodo que Freud o Klein definen como fase oral (Zecchi, 2014: 204). No cabe duda de que este drama evoca sensaciones como resultado de la combinación de lo auditivo, lo oral y lo sexual.

Por otro lado, Coixet presenta las comidas como iniciadoras de las relaciones afectivas entre los personajes, evocando la sensación de degustar. Los personajes se interrelacionan comiendo. El narrador y Ryu se conocen en un restaurante; se encuentran siempre para comer. Tanto Ryu como David trabajan en ámbitos relacionados con la comida: él vende vinos y ella trabaja en un mercado donde corta y limpia el pescado cuyas manchas de sangre nos recuerdan el vino. Cuando están juntos las escenas de

comida, desembocan en secuencias de sexo oral. A diferencia de otras películas más comerciales con penetración y felación, aquí las escenas de sexo son de *cunnilingus* lo que según la directora “gusta más a las mujeres, porque a los hombres esto de que haya tanto sexo oral les descoloca” (*Fotogramas* II-2009). Ryu se deja comer por David que describe su sexo con sabor a limón. Estas escenas eróticas se graban con cámara en mano, muy de cerca para producir movimientos mareantes, para crear mayor realismo y para “subrayar la confusión que acompaña el deseo, al cual el público, por los planos subjetivos, está invitado a participar” (Zecchi, 2014: 209)<sup>2</sup>.

La comida se presenta como elemento fuertemente erotizado y erotizador. Los limones con los cuales se duchan las mujeres-bandejas o con los que se lava también Ryu para eliminar el olor a pescado se asocian a la desnudez de los cuerpos femeninos y al sabor del sexo de Ryu. Se vincula así el sentido del gusto a lo erótico, lo provocador. También los *mochis* (unos pasteles pegajosos de harina de arroz) que Ryu saborea con una sensualidad libidinosa conectan lo gustativo a lo sexual. En una ocasión, David y Ryu unen sus bocas masticando un mismo *mochi*, creando un momento íntimo y turbador, cargado de erotismo, “son cosas así las que me turban y erotizan” añade la propia Coixet (*El País*, 23-VIII-2009).

Desde el principio de la película se presenta la ambivalencia del placer de comer y el placer de ser comido, combinando la comida con lo sexual. Las mujeres-bandeja se dejan comer simbólicamente, Ryu aparece en numerosas escenas comiendo, además, se deja comer sexualmente por David. Esta ambivalencia también se traslada al complejo psicológico de la doble vida de la heroína: por un lado, su aspecto dulce y femenino pero por otro es una asesina a sueldo; silenciosa con David pero permite que el ingeniero grabe su voz; callada y pasiva como amante pero articulada y exigente con el hombre que la contrata para matar. Estas ambivalencias inducen al público a sentir cierta pena por Ryu, presagiando que tendrá un mal final, que sufrirá del mismo modo que sus víctimas. Su muerte sirve de lección moral.

El espectador se siente conmovido por las estridencias de lo acústico y también por los frecuentes silencios que definen las relaciones entre los personajes. La banda sonora en un inicio nos transporta a sobrevolar la ciudad con panorámicas aéreas que después se adentran en las disonancias de la ciudad. La imagen subordinada al sonido delata una estética muy cuidada que se esfuerza por presentar la idea de la mujer-co-

---

<sup>2</sup> Martín-Márquez contrasta los movimientos bamboleantes y rápidos de grabar con cámara en mano del rodaje tradicional con la manera de rodar de Coixet. Los actores comentan que eso crea una intimidad muy vívida cuando Coixet se mueve de pie muy cerca, atrapando las reverberaciones emocionales (2013: 556).



sa-comida bajo varios prismas sensoriales.

Coixet privilegia lo auditivo frente a lo visual en este drama que comienza con una estética carnavalesca, simbólica y termina con un fin ordenado: David vuelve a España, la asesina acaba asesinada, la manguera limpia su sangre, la misma que limpia la sangre del pescado y todo vuelve a un orden universal. La directora trata de ordenar y transformar lo auditivo en un repertorio, en una cartografía, que ponga orden al caos original mediante la presencia o ausencia de la palabra oída. Esta película explora el tema de la comunicación humana a través de lo auditivo (frente a la vista) y del silencio (frente al lenguaje) como elementos integrales de su estética sensorial.

### **3.3. El cuerpo femenino como experiencia sinestésica: *La vida secreta de las palabras* (2005) y *Mi vida sin mí* (2003)**

En estas películas se propone una espectacularización del cuerpo femenino, de uno violado y maltratado en la primera, y otro moribundo en la segunda. En este marco discursivo, Coixet ejercita emociones conectadas a lo visual, al tacto, al gusto y al oído. Los personajes de Hanna y Ann (ambas representadas por la actriz canadiense Sarah Polley) se desarrollan en torno a la idea de rechazar o satisfacer los deseos físicos más básicos respectivamente. Hanna reprime cualquier forma de placer, castigándose por su destino como víctima sobreviviente de la guerra de los Balcanes. Como resultado de las torturas, sufre de sordera y se aísla del mundo de los sonidos apagando su audífono. Come lo mismo todos los días (arroz, pollo y una manzana), anulando su sentido del gusto; vive aislada, incomunicada, sin contacto físico humano y se lava compulsivamente (no solo para limpiar su cuerpo sino también para expiar su autculpa). El punto de partida de la película, nos muestra una Hanna apática en un mundo sin sonidos, sin palabras, sin sabores, sin emociones, sin compañía, sin goces físicos o emocionales. Sin embargo, al final, su relación con Joseph vuelve a despertar todos sus sentidos, recuperando el gusto de comer, el placer del contacto físico de las caricias, oír las historias de Joseph, narrar las suyas. El amor la transforma, la rescata de su apatía y su anestesia sexual. Coixet, galardonada con cuatro Goyas por esta película, logra conmover al público, haciéndolo partícipe de las mismas emociones que viven sus personajes.

Por otro lado, Ann con solo unos meses de vida, intenta aliviar su cuerpo de una muerte certera y distanciarlo del acoso médico. Para ello se propone cumplir una lista

de deseos básicos antes de morir; casi todos ellos relacionados con placeres físicos, como sentir la lluvia mojándole la piel, pisar la tierra mojada, acariciar a su marido, abrazar a sus hijas, visitar a su padre, acostarse con otro hombre que no sea su marido..., sobre todo, placeres del sentido del tacto. La protagonista los cumple pero se rinde ante el avance de su enfermedad e intenta sobrevivir más allá de su cuerpo en las grabaciones que prepara para sus hijas. Su voz perdurará y sobrepasará la muerte. El espectador se introduce en el mundo interior de Ann, siente su sufrimiento, oye su voz después de su muerte.

Podemos resaltar entonces que el arte de sentir, física y emocionalmente, que Coixet provoca con su estética cinematográfica parte de una subjetividad femenina universal, que le da prioridad a la mujer con identidad propia, activa y creadora, alejada del discurso masculino estereotipado. El desenfoco estético de lo masculino no hace sino enfatizar más lo femenino en su arte visual. Desde ángulos diferentes, esta directora rescata la representación del cuerpo femenino, dándole un espacio agente por medio de una estética y de prácticas que se alejan de la mirada hegemónica (por tradición masculina), ofreciendo otras alternativas al placer visual.

#### 4. Simbología y trayectoria sensorial

Coixet logra diseñar una estética cinematográfica que desarrolla un discurso simbólico, constante y presente en su trayectoria artística. Sus películas se pueden distinguir por ese denominador común. Se evocan efectos sensoriales a partir del mundo interior de los personajes (mujeres casi siempre) que se desarrolla ante la cámara con un despliegue psicológico muy estudiado. Esta cineasta no crea arquetipos, sino protagonistas únicos con una vida interior compleja, relacionados entre sí por su aventura de búsqueda identitaria y de construcción personal.

Paralelamente, se distancia del espacio geográfico-político. No deja que el lugar, el ámbito nacional-oficial, condicione su iniciativa fílmica sino que es el mundo interior de sus protagonistas el que guía su acción creativa, “tiende a desenredar las películas de su contexto nacional para privilegiar la esencia universal del individuo, sus emociones, sus sentimientos” (Pavlović, 2009: 220)<sup>3</sup>. Tampoco quiere encasillarse en todos los *ismos* a los que la crítica intenta asociarla, feminismo, neofeminismo,

---

3 “Untangling films from their national context to privilege the universal essence of the individual: emotions, feelings, and existential conflict”.

sexismo, nacionalismo, victimismo, localismos, etc. Coixet opera desde la más absoluta libertad para crear una estética de cine artesanal e independiente. Esto se aprecia en casi todas sus películas, constituyendo su “sello de fábrica”, su “marca personal”.

Teniendo en cuenta que algunos filmes se parecen más en lo emocional que en lo estético (compárese *Mi vida sin mí*, *El secreto de las palabras* y *Elegía*) destacamos algunos elementos simbólicos que, desde el análisis sinestésico, se repiten en su carrera artística. Mediante estos símbolos, Coixet conecta sus objetivos escénicos con la función sensorial de su producción.

a) Tómese como punto de partida el simbolismo del la corporeidad femenina. La directora ofrece una lectura múltiple y trastocada del cuerpo de la mujer. Lo presenta como un cuerpo enfermo (En *Mi vida sin mí*, en *Elegía*); un cuerpo violado, mutilado y traumatizado (en *El secreto de las palabras*); y por último, un cuerpo cosificado, fetichizado (en *Mapa de los sonidos de Tokio*). El primero provoca compasión, tristeza en el espectador que se conmueve ante la muerte inminente de la protagonista. El segundo despierta rabia ante la agresión sexual y la tortura psicológica sufridas por la víctima; nos afecta, nos sentimos empáticos al dolor, a la barbarie sufrida por Hanna. En tercer lugar, ofrece un cuerpo fetiche para ser mirado, objetizado, una mujer-bandeja que ha perdido su humanidad, muda, inmóvil, su función es complacer a los comensales, todos hombres. La imagen de la mujer-comida, la mujer-objeto perturba a la audiencia, desconcertándola.

Mediante estas lecturas del cuerpo femenino, Coixet invita a reflexionar sobre el papel de la mujer en el cine, y sobre todo, nos guía a mirar de otro modo, a ver a la mujer como sujeto activo de su representación. Su cine nos hace preguntarnos por la cultura visual que promueve la polaridad activa-masculina y pasiva-femenina. Nos estimula, ofreciendo otra alternativa a la narrativa fílmica heredada y centrada en la mirada del hombre.

b) Otro símbolo frecuente es la recurrencia al agua en diferentes formas (mar, canal, río). En casi todas sus películas aparece el agua como referente purificador, sanador, que lava no solo el cuerpo sino también la culpa. El agua ha sido a lo largo de la literatura universal y la astrología el elemento más representativo de las emociones, de la sensibilidad y del subconsciente. Del mar se han originado grandes mitos y símbolos religiosos. Venus, la diosa del amor, nació de la espuma del mar. En la tradición cristiana, el bautismo purga los pecados simbólicamente con agua.

En *Mi vida sin mí*, Ann se deja mojar bajo la lluvia para sentirse viva en un cuerpo ya moribundo. La lluvia mojándola, le devuelve la sensación de ser, de sentir placer

táctil en su piel, sabiendo que está destinada a no volver a vivirlo. Hanna, en *La vida secreta de las palabras*, está rodeada de mar en la plataforma petrolífera pero es en este lugar aislado donde encuentra el amor y se redime de su parálisis emocional. El mar inicia una fase terapéutica y redentora tanto para ella como para Josef. Los dos se purifican emocionalmente. Tanto Hanna como Florence de *La librería*, se aíslan de su pasado, internándose en lugares apartados por el agua; buscan la soledad para redimirse del sufrimiento de su vida pasada, Hanna en medio del mar de Irlanda del Norte y Florence en un pueblecito de la costa británica al que solo se llega en barco.

Conectada al simbolismo del agua también aparece a menudo la acción de lavar(se) o la escena de la lavandería: por ejemplo, es en este lugar donde se conoce Ann y Lee en *Mi vida sin mí*; Hanna se lava compulsivamente y también lava las quemaduras de Josef. En *Mapa de los sonidos de Tokio*, Ryu trabaja limpiando pescado; el agua que lava la sangre de los atunes, acabará lavando su propia sangre, cerrando así un ciclo de equilibrio universal y de muerte. En *Elisa y Marcela*, el baño en el río destapa las intenciones amorosas de las dos mujeres, anunciando la atracción sexual entre ellas. El chapoteo en el agua, con los cuerpos semidesnudos, esclarece la confusión erótica, las libera de su culpa y de cualquier dilema interno. Más allá del mar está su liberación: tienen que huir a Argentina para escapar de la sociedad que las condena.

El agua como mecanismo purgativo, libertador, cíclico y catártico se presenta como una constante en la obra de Coixet, encubriendo otro planteamiento mayor relacionado con su preocupación por el medio ambiente, por mantener limpias las aguas, lo que la llevó a grabar el documental *Aral, el mar perdido* (2010).

c) Relacionadas con el agua y sus evocaciones, la soledad y la falta de comunicación también priman en la estética simbólica de Coixet. Se nos ofrece un mosaico de personajes solitarios, aislados, indefinidos que buscan una reconciliación interior con ellos mismos y con el mundo externo inhóspito que los rodea. La soledad se metafórica en el silencio monótono a nivel auditivo y en el apartamiento escénico a nivel visual. Sus protagonistas viven apartados física y espiritualmente de un entorno estandarizado. Esto perturba al espectador que siente ambigüedad, tristeza, desconcierto, pena ante esta narración estética.

La cineasta plasma las relaciones afectivas desde un enfoque muy auditivo. Sus protagonistas se definen mediante silencios pausados o mediante la reproducción mecánica de la voz (a través de cintas, llamadas o grabaciones). Hanna, intensamente silenciosa, recupera la voz y el gusto por contar y oír historias cuando se enamora. Escucha insistentemente un mensaje amoroso de voz dejado en el contestador de Josef.

Con llamadas espaciadas y mudas, prueba su existencia a su contacto en Copenhague, la doctora Inge del Consejo Internacional para la Rehabilitación de las Víctimas de la Tortura<sup>4</sup>. Finalmente con conversaciones íntimas y existencialistas logra superar su encerramiento emocional. En *Elegy*, los protagonistas se comunican a menudo por teléfono; las llamadas contribuyen a formar su relación, marcando el progreso de los altibajos en la aventura amorosa, la ruptura y la reconciliación final.

En *Mapa de los sonidos de Tokio* se subraya la ausencia de palabras en la interacción entre personajes, pero al mismo tiempo se marcan los ruidos de la ciudad. El narrador cuenta la historia a partir de las grabaciones de voz y de las escuetas conversaciones con Ryu, acumulando multitud de cintas que escucha repetidamente. Los silencios, la reproducción de voz ofrecen un universo auditivo que conmueve al espectador. El oído, la palabra, los ruidos suplen a la imagen visual.

En *La librería* (2017) la soledad se personaliza en la casa de Edmund Brundish, vieja, descuidada, aislada, como el propio Edmund. Florence la encarna: sola y viuda. Encontramos un intento de recomponer la soledad a través de los libros que es lo único que vincula a estos dos personajes: su devoción a la palabra escrita, a leer historias. En *Elisa y Marcela*, la soledad viene forzada por el rechazo social. Estas dos maestras se recluyen para vivir su relación; se autoimponen el aislamiento como único recurso para disfrutar de su sexualidad.

La soledad aparece visualmente reflejada en espacios remotos, inhóspitos o variopintos: la caravana, la lavandería, la fábrica, la plataforma petrolera en altamar, el hotel temático, el mercado de pescado, un coche estacionado, un iglú en la tundra en el Polo Norte, la librería de un pueblito, una casa de campo en medio de la nada, la escuela pobre de una aldea, la cárcel, etc. En condiciones extremas, estos espacios no solo metaforizan el estado anímico de los personajes, atrapados en un viaje personal e introspectivo de redención sino que también perturban visualmente al espectador. Esta aproximación al espacio satisface más al goce artístico y sensorial que a la demanda comercial; acercando la creatividad de Coixet a un cine altamente subjetivo y estético.

d) Otra fuente de recursos simbólicos sensoriales se deriva de la comida y la bebida y su conexión a lo emocional y a lo erótico. Desde la perspectiva de lo gustativo se destaca *Mapa de los sonidos de Tokio*, donde las relaciones entre los personajes se desenvuelven a partir de la comida, fundamental en esta película. Los limones, los fideos, los *mocchis*, el sushi, los vinos..., estimulan efectos gustativos y olfativos en el

4 IRCT, International Rehabilitation Council for Torture Victims.

espectador. En una entrevista, la misma Coixet declaró: “Ferran Adrià me ha dicho que es una de las películas donde mejor se muestra el mundo de la comida” (*El País*, 23-VIII-2009).

En *La vida secreta de las palabras*, Hanna sale de su inapetencia con la comida del cocinero español del barco; vuelve a saborear las comidas, mostrando un proceso de mejoramiento psicológico; el placer culinario despierta otros placeres aletargados. En *Elisa y Marcela*, la leche derramada en la cara de Marcela inicia una escena muy erótica, en la que las dos mujeres se lamen la cara impacientemente, anunciando el avance sexual. La manera de comer el queso que Elisa le ofrece a Marcela, con apetito voraz y placentero, recuerda la manera de comer *mozzarella* de Ryu. En esta película se exploran los sentidos del gusto y del tacto como iniciadores del deseo erótico; las dos mujeres se tocan, se abrazan, se acarician con ternura, pasión, ofreciendo una intimidad táctil conmovedora.

En cambio, en *La librería* se reincide más en el sentido olfativo. Florence huele los libros nuevos con sumo placer, recordándole los momentos felices de las lecturas con su esposo. Su afición por los libros, por leer, la acerca más a la propia Coixet que cualquier otro de sus personajes. Florence es su alter ego como ella misma ha descrito “me gusta que cada libro huelga, se sienta y se toque diferente, porque hay otros sentidos que no son la vista. Tocar las cosas es importante” (*El Español*, 28-I-2018).

## 5. Conclusión

Directora de culto, no sometida a encargos estandarizados, Coixet ofrece una propuesta fílmica independiente y reveladora que trasmite un arte visual lleno de sensibilidad creadora sin derroche de palabras, donde el lenguaje casi se interpone como obstáculo para revelar lo que realmente se quiere decir. Las miradas, los gestos, los silencios revelan más que las palabras en sus películas. Esta estrategia la caracteriza y la ha llevado a sobresalir en el mundo del cine. Con esa aproximación cinematográfica, muy propia y personal, mediante la cual la psique de los personajes se nos revela con una fuerza única, sensorial, provocadora, Coixet logra conmover a la audiencia. Suscita emociones y estímulos; seduce. Acerca al espectador al producto fílmico como una experiencia artística y física, donde lo visual despierta sensaciones adyacentes al gusto, al oído, al olfato, al tacto. Nos transporta más allá de la experiencia visual o auditiva. El arte creativo de Coixet nos hace sentir abrazados, acariciados; nos da sed y hambre;

sentimos los olores, el frío, la soledad. Ver su cine se traduce en una contemplación sensorial activa. “Delante de sus cintas no somos voyeurs pasivos sino sinestéticos activos” (Zecchi, 2015: 158).

## Bibliografía

BERGER, J. (1977). *Ways of seeing*. New York: Pinguin.

\_\_\_\_ (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

CAMPORESI, V. (2007). “A ambos lados de todas las fronteras: Isabel Coixet y el cine español contemporáneo”. En *Las mujeres y los espacios fronterizos*, pp. 55-69. Prensas Universitarias de Zaragoza.

CAMÍ-VELA, M. (2005). *Mujeres detrás de la cámara: entrevistas con cineastas españolas 1990-2004*. Madrid: Ocho y Medio.

EFE. (2019). “Isabel Coixet homenajea la lucha contra los vetos al amor con *Elisa y Marcela*”. 13-II-2019. <<https://www.efe.com/efe/espana/cultura/isabel-coixet-homenajea-la-lucha-contra-los-vetos-al-amor-con-elisa-y-marcela/10005-3896672#>>  
(en línea; fecha de consulta: 20 de junio de 2019)

*El Español*. (2018). “Isabel Coixet: no me engancho a nada, ni a las series, ni a las drogas”. 28-I-2018.

<[https://www.elespanol.com/cultura/cine/20180128/isabel-coixet-no-engancho-series-drogas/280472308\\_0.html](https://www.elespanol.com/cultura/cine/20180128/isabel-coixet-no-engancho-series-drogas/280472308_0.html)>

(en línea; fecha de consulta: 21 de junio 2019).

*El País*. (2019). “La voz de *Elisa y Marcela*”. 13-VI-2019.

<[https://elpais.com/elpais/2019/06/13/opinion/1560438692\\_341937.html](https://elpais.com/elpais/2019/06/13/opinion/1560438692_341937.html)>

(en línea; fecha de consulta: 20 de junio 2019).

*El País*. (2009). “Así suena Japón”. 23-VIII-2009.

*El País Semanal*. (2018). “Isabel Coixet: “Odio la palabra empoderamiento”. 1-II-2018

<[https://elpais.com/elpais/2018/01/19/eps/1516365000\\_218345.html](https://elpais.com/elpais/2018/01/19/eps/1516365000_218345.html)>

(en línea; fecha de consulta: 20 de junio 2019).

*Fotogramas*. XI-2009, p. 92.

GARRO LARRAÑAGA, O. (2011). “Aprender a mirar: la mujer como sujeto activo de la representación”. *La ventana. Revista de estudios de género* vol. 4, n.º 33, pp. 302-320.

MARTIN-MÁRQUEZ, S. (2013). “Isabel Coixet’s engagement with feminist theory”. En *A companion of Spanish Cinema*, J. Labanyi y T. Pavlovic (eds.), pp. 545-562. Oxford: Wiley Blackwell.

- MULVEY, L. (1975). "Visual pleasure and narrative cinema". *Screen* vol. 16, n.º 3, pp. 6-18.
- PAVLOVIĆ, T., et al. (2009). *100 years of Spanish cinema*. Hoboken, NJ: John Wiley.
- ZECCHI, B. (2015). *Desenfocadas: cineastas españolas y discurso de género*. Barcelona: Icaria.
- \_\_\_\_ (2014). *La pantalla sexuada*. Madrid: Cátedra.

## Fuentes audiovisuales

- COIXET, I. (2003). *Mi vida sin mí. My life without me*. España-Canadá: Sony Pictures.
- \_\_\_\_ (2005). *La vida secreta de las palabras. The Secret Life of Words*. España-Irlanda: NBC Universal.
- \_\_\_\_ (2008). *Elegía. Elegy*. Estados Unidos: Universum Film.
- \_\_\_\_ (2009). *Mapa de los sonidos de Tokio. Map of the Sounds of Tokyo*. España: IFC Independent Film.
- \_\_\_\_ (2010). *Aral, el mar perdido*. España: Miss Wasabi.
- \_\_\_\_ (2015). *Nadie quiere la noche. Endless Night*. España-Francia: Mer Film / New Art / Noodles Production.
- \_\_\_\_ (2017). *La librería. The Bookshop*. España-Gran Bretaña: Greenwich Entertainment.
- \_\_\_\_ (2019). *Elisa y Marcela*. España: Netflix.