

DISCURSO Y ESTILO. LA MIRADA DE ICÍAR BOLLAÍN EN TAMBIÉN LA LLUVIA

ERNESTO TABORDA-HERNÁNDEZ
FRANCISCO JAVIER MIRANDA GARCÍA

INTRODUCCIÓN

Imágenes de la calle, un lugar árido y desértico, un hombre observa con interés desde un coche una larga cola de indígenas. Al bajar del vehículo, intenta ver el final, pero no puede. Han venido muchos aspirantes a la citación. Se puede ver una gran aglomeración de gente. Costa se acerca a Sebastián, el hombre del principio, y le recrimina haber convocado un *casting* abierto, sin límite de audición. Así comienza *También la lluvia* (2010), la quinta película de Iciar Bollaín y la primera donde sus protagonistas son masculinos. Sus diez largometrajes realizados hasta la fecha mantienen un punto en común: indiferentemente del género de los personajes principales, todos hablan de los problemas de la desigualdad y la injusticia social.

Su segunda película comienza de manera similar, con una carretera seca en medio de un desierto, desde un coche alguien observa, solo que esta vez es un grupo de mujeres de diferentes edades y distintas nacionalidades, principalmente ibe-

roamericanas, que se dirigen a un pueblo de la España profunda y deshabitada, con el fin de conocer hombres solteros. *Flores de otro mundo* (1999) relata la historia, ya contada muchas veces, sobre la inmigración en la España rural y lo complicadas que son las relaciones, con la característica de que en esta ocasión la directora lo hace desde su mirada, que resulta fresca, poderosa, justa, compleja, planteado una ruptura de los estereotipos de los personajes femeninos y del rol que tradicionalmente han ocupado en las películas españolas. La historia está contada desde el punto de vista de las protagonistas, cuatro mujeres: una dominicana, una cubana y una española, que buscan pareja en un pueblo de la España rústica, y la madre de uno de los hombres del poblado, que recela de la mestiza dominicana por temor a que se aproveche de su hijo.

El largometraje *¡Hola, estás sola?* (1995), Bollaín cuenta la historia de dos jóvenes que buscan su lugar en el mundo. En él, las protagonistas son independientes, no son novias, ni amantes, ni ami-

gas de los protagonistas, es decir, tienen su propio peso dramático. Como afirma la directora, la historia se movía a través de los deseos, frustraciones, tristezas y camaradería de las protagonistas:

Para mi sorpresa y alegría, ya que no lo busqué, las andanzas de Trini y la Niña fueron celebradas por mujeres estudiosas de la imagen de la mujer en el cine, o mejor aún, de la voz de la mujer en el cine. Había hecho una película «de mujeres» (Bollaín, 2003a: 84).

Esa mirada, que comenzaba a construir en sus dos primeras películas, se consagra en *Te doy mis ojos* (2003), donde la violencia propiciada por el hombre en la pareja se muestra de manera limpia y abierta, sin decretar culpables, pero sí mostrando a sus víctimas y sus puntos de vista e intentando humanizar las circunstancias. Como resultado de esa perspectiva, la noche del 31 de enero de 2004 surge un hito en la historia del cine español. Por primera vez una obra cinematográfica creada por una mujer gana los principales premios Goya de la Academia, obteniendo los galardones a Mejor dirección, Mejor película y Mejor guion original. El largometraje ganó un total de siete premios de nueve candidaturas posibles. La novedad que aporta Bollaín con su cine le hizo merecedora de dichos premios frente a otros profesionales de la talla de Cesc Gay o Isabel Coixet, quienes competían con películas tan reconocidas como *En la ciudad* (2003) y *Mi vida sin mí* (2003), respectivamente. Cabe comentar que dos años más tarde, Coixet tuvo el privilegio de ganar el mismo trío de premios cinematográficos que su compañera Iciar, con la película *La vida secreta de las palabras* (2005). Sin duda alguna, este reconocimiento respondía a una aportación diferente que indudablemente fue positiva y que sigue presente en la cinematografía nacional.

El cine de Bollaín escapa de las emblemáticas etiquetas que se han vuelto tan necesarias, pero que muchas veces son injustas. Ella misma afirma que nadie habla de un director haciendo referencia a su género, su condición social o religiosa,

preferencia sexual o su personal atractivo, entonces por qué hablar de su cine y del que hacen sus compañeras como «cine de». En el cine, la mirada particular de un director o directora se refleja en cuanto son personas-artistas que tienen cosas que decir desde su punto de vista, su mirada, su idea del mundo y de la vida, y eso marca una diferencia. No es cine de mujeres, ni cine femenino, es cine necesario, único, tan importante —o más en estas épocas— porque es una mirada que, a nuestro pesar, habíamos olvidado.

La propia directora ofrece una reflexión que apoya lo antes expuesto:

La de la necesidad de hablar, delante, detrás, encima y debajo, hablar con nuestra voz, no solo sobre mujeres, sino sobre hombres, sobre niños, sobre la historia, sobre el presente y sobre el futuro. Hablar con nuestra voz, cualquiera que esta sea, porque si no, no estamos. Hablar con humor, con drama, con ironía, con rabia, pero hablar, estar, ser, porque no es ya que la historia, el argumento o la acción de las películas se decida tantas veces sin los personajes femeninos: es la historia de las sociedades, es nuestra historia la que hay que contar con todas las voces posibles (Bollaín, 2003a: 86).

Díaz comenta que hablar de cine de mujeres es darle un matiz peyorativo, implica diferenciar entre el cine hecho por hombres y el hecho por mujeres y discriminar las creaciones firmadas por ellas (Díaz, 2016: 4). Concluye, citando a Castejón (2010), que nunca ha existido el cine de hombres, por tanto, la diferenciación no es necesaria y es errónea.

También la lluvia reflexiona sobre el conflicto que significó el descubrimiento de América haciendo un símil con la desavenencia actual sobre el agua y la lucha civil por impedir la privatización del servicio, expresada a través del recurso del cine dentro del cine (metacine), que constituye el esqueleto estructural de la película. El largometraje cuenta la historia de un equipo técnico y artístico iberoamericano que llega a Bolivia en el año 2000 para rodar una película sobre Colón y la conquista de América. En ese año, el país se en-

contraba en una profunda crisis, que llevó al gobierno a intentar privatizar el suministro de agua. La negativa del pueblo en contra de dicha medida y las intensas protestas llevaron a paralizar el país e implantar la ley marcial para evitar mayores consecuencias. En esta coyuntura, el equipo de rodaje sufre las consecuencias de la protesta, porque tanto Daniel, el actor indígena protagonista, como los extras se ven involucrados en un conflicto que paraliza el rodaje y les obliga a abandonar. El objetivo de este artículo es el análisis del discurso de Iciar Bollaín para determinar cómo se plantea su mirada y su estilo en *También la lluvia* (2010), una *rara avis* en su filmografía, porque por primera vez en su obra los protagonistas son personajes masculinos y no femeninos, como suele presentarnos. También nos interesa indagar si esta particularidad produce un impacto determinante en su discurso como autora y en su estilo como cineasta.

MIRADA CONCENTRADA

Las referencias del cine de Iciar Bollaín son muy claras, y parten de la cercanía con Ken Loach y el cine social cultivado tanto por el director británico como por el guionista y marido de la cineasta, Paul Laverty, que ha colaborado como escritor en una decena de películas de Loach y de cuatro de su esposa. Pasa por el realismo como movimiento al que Sánchez Noriega bautiza como «realismo de la autenticidad» (Sánchez Noriega, 2021: 154), para terminar en el funcionamiento de las personas, de cómo piensan y sienten, y de la virtud de abordar historias dispares en cuanto a temática desde una posición y estilo reconocibles. Aspectos todos, entre otros muchos, que definen su capacidad como autora. La cineasta afirma: «Me gusta entender lo que conozco y conocer lo que otros piensan y sienten..., que cuenten algo que desconozco como si lo hubiera vivido yo o desde un punto de vista nuevo» (Bollaín, 2003b: 91).

La mirada y el punto de vista son uno de los principios básicos de las herramientas con las

EL ESTILO DE BOLLAÍN NO ES IMPORTANTE POR SU GÉNERO, SINO POR SU TALENTO, PORQUE SE ACERCA AL MUNDO DESDE UNA MIRADA PERSONAL, PROPIA, ÚNICA, PORQUE TIENE HISTORIAS DIVERSAS QUE CONTAR YA SEA DESDE SU DIMENSIÓN COMO GUIONISTA, COMO DE DIRECTORA O EN SU FACETA INTEGRAL DONDE MANEJA TODAS LAS ETAPAS DE LA PRODUCCIÓN DE SUS PELÍCULAS

que se cuenta para dirigir, como afirma Castellani (1996). La mirada es propia de quien dirige y se compone de las características básicas de su personalidad, su bagaje, sus referencias, etc. El punto de vista, en cambio, se establece en un personaje o entre varios, o es externo y funciona como un gran observador (Aumont y Marie, 1990).

El caso del género de quien dirige no es tan determinante siempre y cuando los profesionales que estén detrás de las cámaras sean capaces de contar una historia desde su interior y buscando expresar unas ideas determinadas, que inviten al espectador a reflexionar sobre estos aspectos que van mucho más allá de lo que vemos en pantalla. La mirada de cada director o directora es fundamental porque de esta manera se disecciona el prejuicio del género del profesional en cuestión. Sin embargo, el punto de vista sí que es determinante, ya que la perspectiva que presenta cada uno lo hace de una manera diferente.

La mirada de Bollaín ha sido reconocida a lo largo de su filmografía porque «la temática social y el punto de vista femenino es un elemento que destaca» (Barrenetxea Marañón, 2014: 454), aunque nuevamente Díaz (2016: 6) enfatiza que las directoras y directores organizan sus trabajos desde su propia subjetividad y experiencia como persona y como autor, por lo que no se puede hablar de mirada femenina ni masculina. En las primeras películas de la autora, resultaba interesante ver el

desarrollo de las historias desde el punto de vista de sus protagonistas, no en un mundo de mujeres, sino en el mundo real donde estas deben luchar por encontrar su lugar. Las mujeres de sus cuatro primeras películas comandaban las acciones, decidiendo qué hacer y plantaban cara cuando su voluntad no era respetada. El punto de vista de sus historias definía su mirada y hacía reconocible sus películas, pero es injusto enmarcar su cine en esa única característica, pensando que es cine de mujeres y hecho por mujeres, como un atributo diferenciador. El estilo de Bollaín no es importante por su género, sino por su talento, porque se acerca al mundo desde una mirada personal, propia, única, porque tiene historias diversas que contar ya sea desde su dimensión como guionista, como directora o en su faceta integral donde maneja todas las etapas de la producción de sus películas. Resulta que es mujer y, aunque es determinante que lo sea, su cine y sus películas no son valiosas por eso, lo son porque el lenguaje y los recursos que utilizamos abren una nueva ventana a través de la cual el espectador es capaz de verse desde otro lugar. En palabras de la propia cineasta, demuestran que el ingenio antes nombrado va más allá de una dirección estereotipada: «Siempre le he dado mucha más importancia a la palabra, a la interpretación, a la emoción y, en realidad, puedes estar construyendo tu historia también por otro lado. Y no lo desestimo en absoluto, mientras seas consciente de cuáles son tus elementos y los juegues bien» (en Hernández Miñano, Castellote Herranz y Martín Núñez, 2015: 71).

El estreno de *También la lluvia* supone un punto de inflexión en la trayectoria de Iciar Bollaín en el séptimo arte. La cineasta asegura que la película «es diferente, porque tiene más narración y más acción, además de mi mirada a los personajes» (en Caballero Wangüemert, 2011: 366). Podemos observar en primer lugar que la directora nos cuenta una historia desde su mirada y lo hace de manera reconocible, personal y cinematográficamente interesante. En segundo lugar, que por primera vez

en toda su filmografía los personajes principales de su relato son masculinos y los femeninos están relegados a un segundo plano. En tercer lugar, mientras que hasta la fecha solo había realizado guiones propios, en esta ocasión dirige una historia escrita y dialogada en solitario por su marido, Paul Laverty. En cuarto lugar porque presenta el recurso del metacine por primera vez en su recorrido cinematográfico. Gracias a esta herramienta, el tándem compuesto por la directora y el guionista hace posible que el discurso pueda intercalar momentos históricos diferentes en Bolivia: por un lado, las guerras del agua en la Cochabamba y por otro, la conquista de América, que se ve representada mediante el rodaje del filme en cuestión. El paralelismo de los dos acontecimientos es representado a través del metacine, de la película que están rodando, de la película ya rodada, las transiciones que hacen de una a otra, intercalándolo con la lucha del pueblo por los derechos del agua y por María, uno de los pocos personajes femeninos que, como ayudante de dirección de Sebastián, está grabando un *making of* de la película que están rodando. Aunque su participación es corta, funciona como una voz crítica sobre la situación que están viviendo los personajes. Además, esta herramienta le sirve a la directora como reflexión sobre la conquista y como alegato social en defensa de la injusticia y las luchas por las desigualdades universales, tal y como afirma Barrenetxea Marañón (2014).

La directora también asegura, en la misma entrevista arriba citada, que más que un cambio es un salto en su carrera y en su filmografía pero que si se analiza en profundidad no resulta tan diferente, y explica cómo es su discurso y estilo en la película y cómo se refleja su mirada.

DE LA REPRESENTACIÓN HISTÓRICA A LA CINEMATOGRÁFICA

Iciar Bollaín y el guionista Paul Laverty proponen desde el comienzo los conflictos que se quieren

plantear a través de tres temas completamente diferentes: el rodaje de una película, la conquista de América y la guerra del agua en Bolivia. Este trío de situaciones asincrónicas no está por mero capricho, sino que está tratado de tal modo que invita al espectador a reflexionar.

Vargas-Machuca reflexiona sobre los recursos presentes en la película:

Aunque como hemos visto la película es un ejercicio de cine dentro del cine que puede ser abordado desde distintas ópticas, su mayor riqueza e interés consiste precisamente en que se trata también de un drama social con una crítica múltiple derivada de los argumentos paralelos que se van entrelazando en ella de forma muy acertada (Vargas-Machuca, 2017: 175).

La herramienta del metacine ha sido usada en numerosas ocasiones a lo largo de la historia del cine por directores de diversas nacionalidades y en distintos géneros cinematográficos en películas como *Cantando bajo la lluvia* (Singin' in the Rain, Stanley Donen, Gene Kelly, 1952), *Fellini 8 y ½* (Otto e mezzo, Federico Fellini, 1963), *La noche americana* (La nuit américaine, François Truffaut, 1973), *Ed Wood* (Tim Burton, 1994), *Bowfinger, el Pícaro* (Bowfinger, Frank Oz, 1999), *Adaptation. El Ladrón de Orquídeas* (Adaptation, Spike Jonze, 2002), o más recientemente *¡Ave, César!* (Hail Caesar, Joel y Ethan Coen, 2015), *The Disaster Artist* (James Franco, 2017), o *Dolor y gloria* (Pedro Almodóvar, 2019).

El cine dentro del cine no es una coincidencia dentro del universo diegético cinematográfico de la película *También la lluvia*. El recurso es utilizado de dos maneras diferentes: la primera, mostrándonos al personaje de María y el *making of* de la película. La segunda, enseñando momentos del largometraje que están rodando sobre la ocupación de América junto con secuencias de la película rodada y montada. Ambos planteamientos pretenden determinar y posicionarse con un punto de vista concreto, el de la población nativa en dos momentos trascendentales diferentes: el presente



También la lluvia (Icía Bollaín, 2010)

de una historia cinematográfica y un pasado histórico, basado en hechos reales.

En el caso de *También la lluvia*, mediante el recurso del cine dentro del cine, se profundiza en el significado del conflicto entre naciones y/o étnico, una idea que se tiene muy presente a lo largo del metraje. Un ejemplo claro es la escena en la que los tres miembros del equipo técnico de producción viajan hacia el lugar de rodaje. María comienza a grabar opiniones del director (Sebastián) y productor (Costa) de la película, donde se puede apreciar claramente el conflicto cultural entre Europa y América. Costa quiere que los extras sean indígenas, pero no le importa de dónde procedan; Sebastián se queja por la falta de fidelidad en el reparto. Además, el productor se muestra firme en que hay que ahorrar, ya que los indígenas son más fáciles de convencer en lo que a acuerdos económicos se refiere. Esto es una clara comparación que muestra que la explotación sigue en pie. Esta idea se refuerza en la secuencia siguiente, la primera secuencia que vemos de la película ya rodada donde Colón exige a los indígenas pagar un tributo llenando una pequeña bolsa con oro.

El *making of* actúa como soporte y testigo histórico de los acontecimientos del rodaje. Con este recurso se presentan los personajes del filme, como Bartolomé de las Casas y Antonio Montesinos, interpretados por los actores Carlos Santos y Raúl Arévalo respectivamente. Ambos personajes fueron dos frailes dominicos pioneros en la lucha por los derechos de los ciudadanos aboríge-

nes. Tras la exposición de ambos, que se sigue mostrando mediante las grabaciones de María, se pasa a un conflicto actual: la privatización del agua. No es una transición histórica caprichosa, es una técnica que nos muestra un símil: la falta de derechos en dos momentos históricos completamente diferentes con una distancia de cinco siglos.

Otro momento a destacar es la escena en la que están ensayando una de las homilías de Montesinos. Es una clara referencia a un llamamiento de una voz de la conciencia en el pasado. Icíar Bollaín consigue rodar la escena dando importancia tanto al discurso del fraile como a los obreros bolivianos que están trabajando en la construcción de un escenario. Los trabajadores observan el discurso del personaje en cuestión como espectadores silenciosos. Esto nos invita a hacer una comparación de gran importancia: de nuevo, los conflictos del ayer están muy vigentes en el presente de la película. Los trabajadores no tienen buenas condiciones salariales o están siendo explotados. Además, la escena que se desarrolla a continuación está vinculada, una vez más, con el conflicto del agua. En este caso, Daniel, el actor que actúa como jefe indígena, es el líder del pueblo ante la privatización del agua, motivo por el que se está quejando ante unos manifestantes. Esto le convierte en un referente moral, tanto en la historia narrada como en la historia actual. En este caso, el cine dentro del cine vuelve a vincular las dos historias.

La última vez que se usa este recurso y que se vuelve a unir con el presente histórico es el momento en el que sacrifican a trece indígenas, entre los que se encuentra Hatuey (Daniel). Cuando finaliza esa parte del rodaje, aparece la policía para arrestar al actor. Este hecho ya se había producido anteriormente, pero Costa y Sebastián habían sobornado a la policía para liberarlo con la condición



También la lluvia (Icíar Bollaín, 2010)

de arrestarlo de nuevo al finalizar el rodaje de la película. Es otra comparación entre lo que la directora quiere mostrar tanto en el pasado como en la actualidad: por mucho que luche el pueblo no tiene nada que hacer frente a los que tienen el poder.

Respecto a la guerra del agua, el largometraje invita al espectador a pensar sobre las diferentes acciones que se muestran, como el momento en que los cuerpos de seguridad intentan hacerse con un pozo de agua que están cavando los ciudadanos, que refleja el discurso político reivindicando el agua como un bien del pueblo, el alzamiento de los campesinos ante el gobierno por el decreto del estado de excepción o la ayuda de Costa a la hija de Daniel en medio de las protestas y, por último, el regalo tan simbólico que recibe Costa de Daniel: una pequeña botella de agua. Prácticamente todas las acciones citadas pueden relacionarse con muchas de las escenas del rodaje, por lo que, a su vez, se puede hacer una comparativa con los supuestos

acontecimientos históricos del pasado. Los cuerpos de seguridad actuales son el equivalente de los conquistadores españoles, el conflicto del agua es comparable con el oro, los conquistadores piden un tributo a los indígenas, mientras que el gobierno boliviano exige a los campesinos impuestos por un bien tan común y de uso diario como el agua. Las reivindicaciones de los nativos y de los campesinos dan lugar a un conflicto armado, tanto el de los aldeanos con los cuerpos de seguridad como el de los indígenas con los conquistadores. Ambas confrontaciones van aumentando en dramatismo hasta llegar a la contienda. En el caso de la historia contada del pasado, trece indígenas son quemados, y, en el caso de la guerra del agua, la hija de Daniel acaba herida. Una gran diferencia es que en la historia del presente, el agua acaba siendo del pueblo— el espectador llega a esa deducción gracias a la aparición de un sacerdote que dice «el agua es de ustedes». Este personaje es una clara referencia a otras dos figuras ya mencionadas, de las Casas y Montesinos, lo que nos hace vincular una vez más el pasado y el presente gracias a que los tres personajes se alzan ante las injusticias de la sociedad con el necesitado.

LOS PERSONAJES: DISCURSOS EN CONFLICTO

La progresión del personaje de Costa en *También la Lluvia* es una de las más significativas en toda la filmografía de Iciar Bollain, y muestra un arco de transformación muy radical. Tiene un carácter muy distinto y un desequilibrio que no es habitual en el tipo de personalidades que la directora siempre plantea en sus relatos, unido a la novedad, antes comentada, del personaje como primer protagonista masculino en solitario de su filmografía.

Todo personaje tiene que despertar en el público un cierto interés, de lo contrario, no generará una conexión con la audiencia ni con el discurso. Las personalidades narrativas tienen que ser contradictorias, tener objetivos, conflictos y cambios

LA CONJUNCIÓN DE LA MIRADA Y DEL ESTILO CONFORMAN SU EXPRESIÓN, REFLEJADA EN CÓMO CUENTA LOS SUCESOS, CÓMO LOS CONSTRUYE DESDE EL LENGUAJE Y QUÉ PROFUNDIDAD A NIVEL CONCEPTUAL POSEE SU DISCURSO

a lo largo de la historia. Tienen una evolución desde el comienzo hasta el final del relato para evitar crear personajes planos. En el cine se habla de una transformación desde la primera hasta la última vez que aparece el personaje en pantalla, pero hay que tener en cuenta que suele cambiar más veces; de hecho, suele tener tres cambios, uno por cada acto correspondiente de la historia, según la división aristotélica de las tragedias griegas que tanto han influido en la historia de la narrativa teatral, novelística y cinematográfica. Pero el cambio más radical normalmente se percibe cuando se realiza una comparativa del temperamento desde el estado inicial hasta la resolución del largometraje. Como afirma McKee (2011: 447), la verdadera personalidad solo se puede expresar a través de las decisiones tomadas ante los dilemas.

En *También la lluvia*, Costa es un productor que desde su aparición en escena deja muy clara su motivación principal: ahorrar tiempo y dinero — hacer una película con un presupuesto reducido— en un hábitat completamente desconocido para él: Bolivia. Desde la secuencia inicial se muestra su carácter estricto, cuando intenta expulsar a unos campesinos que iban a hacer un *casting* abierto para el largometraje.

Sebastián, el director, es un personaje aparentemente más flexible, con un objetivo claro: hacer una película sobre la colonización de América. Al pertenecer a un país con ciertas semejanzas al suyo, tiene mucha más empatía hacia los bolivianos. Es la antítesis de Costa, de hecho y por ello entre ambos se originan varios conflictos. Sebastián acepta hacer la audición a todos los posibles

candidatos a actores, a pesar de la opinión del productor. Por otro lado, también opina que se necesita maquinaria para erigir una gran cruz, mientras Costa insiste en la importancia de ahorrar dinero y que lo hagan los indígenas. El espectador se encuentra con un binomio de personalidades completamente diferentes, pero necesarias, para finalizar con éxito el proyecto cinematográfico.

Daniel, aunque inicialmente se presenta a la audición para acompañar a su hija, acaba interpretando el papel principal de los indígenas en la historia de la película de la conquista y es uno de los personajes con gran relevancia dentro del presente histórico. Es seleccionado como actor gracias a Sebastián, en contra de la opinión inicial de Costa, que es consciente de que podría ser un problema para la producción por su temperamento colérico.

La definición de Sánchez-Escalonilla (2008: 279) sobre el personaje colérico que tiende a dejarse dominar por las pasiones es la más adecuada

También la lluvia (Icíar Bollain, 2010)



para entender al personaje de Daniel. Prueba de ello es su forma de reaccionar cuando intentan expulsarlo del *casting*, al oponerse cuando intentan privatizar el agua o en los enfrentamientos con la policía. Esta manera de ser supone un problema para sacar la película adelante ya que, en ocasiones, es golpeado en la cara e incluso encarcelado. La motivación del personaje va más allá de una interpretación de sí mismo en la película, pues quiere evitar la privatización del agua y, para ello, lidera el alzamiento de los campesinos contra el gobierno. El conflicto es aparentemente ajeno al rodaje, pero se va vinculando a medida que los personajes avanzan en la trama.

Los tres personajes tienen un arco de transformación completamente distinto, pero el que más cambia es Costa, lo que se aprecia de manera lenta a lo largo de los tres actos que presenta la historia. Al comienzo se muestra como una persona que solo se preocupa de sí mismo y de su propio objetivo,

pero, poco a poco, se va involucrando con los campesinos. Por ejemplo, cuando ve a Daniel alentándoles frente a la empresa de agua, Costa se queda un rato pensativo, aunque no cambia del todo; también cuando Daniel le escucha una conversación en inglés, que aparentemente no entiende, en la que habla sobre las condiciones salariales. Finalmente, cuando Costa es requerido por la esposa de Daniel porque su hija está herida en medio de la sublevación del pueblo. Costa después de muchas dudas decide ir a ayudarla y la salva, acción que significa una transformación radical.

Sebastián deja muy clara su preferencia cuando dice a Costa que «la película es lo primero». Ambos saben que Daniel es problemático para el rodaje, pero su frase describe perfectamente al personaje. Podemos destacar tres momentos dramáticos, entre otros, en los

que vemos clara su obsesión. El primero de ellos, cuando quiere rodar una escena donde las indígenas deben ahogar a sus hijos, a lo que se niegan, Sebastián intenta convencer a las actrices haciéndoles ver que no les va a pasar nada a sus niños, pero no les hace cambiar de opinión, algo que Sebastián no comprende. El segundo es cuando Daniel es encarcelado por la policía. El director ve peligrar su proyecto y entra en crisis, pero Costa hace que supere ese estado porque accede a chantajear con dinero a los agentes de la ley para que Daniel pueda terminar el rodaje, siempre y cuando al finalizar la grabación vuelva a estar recluido. Pero lo que hace realmente paradójico a este personaje es que, aunque esté posicionado al lado de la causa más justa, no lucha por el aumento salarial de los autóctonos, se muestra extrañado cuando no quieren rodar escenas peligrosas o, cuando el pueblo está sublevado, no le importan los indígenas ni el equipo de rodaje; quiere seguir con la grabación de la película en una zona ajena al conflicto y cumplir su meta.

Respecto al resto de los personajes secundarios, debe destacarse que también se mueven entre el presente histórico y la historia que están rodando y que, aunque no tengan la importancia de los principales, también sufren cambios. Alberto (de las Casas), tanto en la historia presente como en el largometraje que se está rodando, se posiciona con los indígenas. Sin embargo, Juan (Montesinos) tiene esta inclinación solo cuando interpreta a su personaje. A medida que el conflicto entre gobierno y campesinos va creciendo, ambos actores no dudan en intentar abandonar el proyecto, algo que muestra que lo que decían en cualquiera de las historias eran meras palabras. Uno acaba dejando de lado a los campesinos y los dos abandonan el largometraje. La evolución, aunque no tan importante como la de Costa, invita a reflexionar a los espectadores, si se hace una comparativa entre los actores y los personajes a los que interpretan. Finalmente, Antón (Colón) tiene problemas con el alcohol y con su familia, y trabaja «por el oro», pero

no da problemas en el rodaje y es muy profesional. Aparentemente, no está posicionado con ningún conflicto. Si lo equiparamos con Colón, tal y como se presenta en la película, no estaría del lado de los nativos. Sin embargo, a lo largo de la historia se muestra siempre firme con sus decisiones; tanto es así que las ocasiones en que el equipo técnico y artístico quiere dejar el rodaje, es él quien les convence para que continúen. Cuando ya no puede hacer cambiar de opinión a los que quieren dejar la producción, se mantiene fiel al rodaje. Esto confirma que, aunque los cambios sean prácticamente imperceptibles, el personaje no deja de ser interesante: a pesar de sus limitaciones personales, se mantiene estable en sus motivaciones.

EL ESTILO DEL DISCURSO EN TAMBIÉN LA LLUVIA / EL DISCURSO DEL ESTILO DE ICÍAR BOLAÍN

La mirada de Bollaín se construye desde un discurso común presente en todas sus películas. Su estilo va incrustado en los límites de su mirada (su voz) como autora. La conjunción de la mirada y del estilo conforman su expresión, reflejada en cómo cuenta los sucesos, cómo los construye desde el lenguaje y qué profundidad a nivel conceptual posee su discurso.

Al hablar de discurso, conviene hacer referencia al clásico de Chatman, publicado originalmente en 1980, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (Chatman, 2021). Cuando se habla de expresión, innegablemente tenemos que hablar de la voz. En muchas ocasiones, se confunde con el punto de vista, el cual está siempre en la historia, como afirma Chatman (2021: 165). Cuando es del personaje o lo acompaña como esa falsa tercera persona, «que no tiene personalidad ni incluso presencia y por lo tanto no tiene otra motivación que la puramente teórica de construir la narración misma» (Chatman, 2021: 169). La voz narrativa está siempre en el discurso, es el aporte que configura el estilo desde dos perspectivas,

desde el lenguaje y desde el discurso. Este último aspecto es muy distintivo en la película analizada, con respecto a la forma y al contenido.

Para contar la historia, el guionista emplea un conjunto de recursos dramáticos que la directora expone y expresa de manera cinematográficamente valiosa, como el ya mencionado recurso del cine dentro del cine, planteado en tres niveles y que Paszkiewicz (2012) entiende como la confrontación entre el cine social y el cine épico. El primero se plantea dentro de la película, la que vemos como espectadores (la de Bollaín), en la película que ruedan sobre la conquista (la de Sebastián y Costa) y en el documental que graba María sobre el rodaje de la película. En conjunto, forman una articulación del pasado con el presente y la relación entre la lucha contra la invasión en la conquista y la actual contienda por la privatización del agua. Se plantea un desencuentro social en la actualidad de la película y el acontecimiento histórico que ruedan en el largometraje de la conquista enfrentados en varias ocasiones (Llorente, 2019).

Durante la lectura de guion en el hotel, cuando Antón se mete en el personaje de Colón y construye una escena en la que todos le siguen, en algunos planos cuando habla con el capitán, se trata visualmente como una secuencia terminada. La forma visual es la de la película de Sebastián en referencia al lenguaje, como un recurso dentro de la película de Bollaín. Colón avanza hacia unos trabajadores del hotel (indígenas), y sigue con su actuación en la búsqueda del oro. Se produce un choque entre el discurso de la película de Sebastián y la de Bollaín, pero también entre los sucesos históricos, el de la conquista y de la guerra del agua. La mirada de la directora se entrecruza con la de Sebastián y con la de la historia y se impone formalmente, apropiándose de ella como discurso.

Tras el conflicto nombrado, Sebastián decide elegir a Daniel para interpretar a Hatuey, y no es casualidad que acto seguido se utilice por primera vez el recurso del metacine porque nos muestra una confrontación histórica entre el pasado y el



También la lluvia (Iciar Bollaín, 2010)

presente cinematográfico. Es el momento en el que Colón muestra a través de un indígena la importancia de los tributos que deben pagar a la Corona española. A continuación, María graba por tercera vez para el *making of*, pero en esta ocasión lo que nos muestra como espectadores es una entrevista a algunos de los actores de la película donde exponen su implicación y compromiso con la causa social pero que finalmente se convierte en solo palabras porque en el momento de la verdad, exigen un billete de vuelta cuando la guerra del agua está en su máximo apogeo y ven peligrar sus vidas.

La segunda vez que se introduce este recurso viene de la confrontación de Costa con Daniel por el pago a los extras. Se muestra a un grupo de indígenas batiendo arena del río para conseguir oro. Aparece por segunda vez Belén, la hija de Daniel, cuando castigan a los indios por no conseguir suficiente tributo. Este conflicto se muestra en la proyección de la primera semana de rodaje. Antón (Colón) está mirando los planos y Belén, acompañada por Costa, sonríe cuando se miran. Daniel va a buscar a su hija y hay un cruce de miradas con Costa quien, seguidamente, va a pedirle disculpas. Después de unos planos de transición de coches por una carretera rural, Sebastián lee el guion de camino al rodaje, secuencia que cuenta la persecución, la captura y muerte de una indígena mayor por un perro de presa y vuelve para mostrar a Sebastián afectado, que cierra el guion.

Una secuencia similar es la de la crucifixión de Hatuey y sus aliados, quien en su lecho de muerte maldice a los invasores. Se trata de la misma cruz



También la lluvia (Icár Bollaín, 2010)



de madera que cruzó el cielo en un helicóptero al principio del metraje y que da pie para insertar el título de la película. Justo antes de que en la cola del *casting* seleccionen extras para el rodaje, se muestra un paralelismo entre los conquistadores del pasado —Colón sometiendo a Hatuey para que busque oro como tributo— y los conquistadores modernos —Sebastián y Costa—.

El tercer recurso, ya comentado, son las imágenes a través de la cámara de María desde su visor en blanco y negro, especialmente la primera vez que aparece cuando van en el coche del principio, porque es una declaración de intenciones al mostrarlos debatir sobre la veracidad de la adaptación y de los hechos históricos. En este aspecto, María cobra ligeramente importancia al ser el personaje que se da cuenta de las consecuencias del problema del agua, cuando se observa que la motivación de Daniel es construir una zanja de siete kilómetros para llevar agua a la comunidad. Es la primera referencia a la guerra del agua en la película. Los conflictos de los personajes están siempre presentes, como cuando Sebastián duda con devolver a Daniel a la cárcel, por temor a que lo maten, miedo que se le olvida en cuanto ruedan la secuencia de la cruz. Asimismo, Alberto y Juan —los dominicos— tampoco se cuestionan la solidaridad con los indígenas frente a estar a salvo y salir del país cuanto antes. Igualmente, Antón comienza como el personaje más indigno y termina siendo el más solidario y poseedor de la verdad. Finalmente, Costa va adquiriendo conciencia progresivamente, no después de presentar varias dudas, hasta que ocurre el accidente de Belén, clímax

de la película, y se arriesga y va a rescatarla. Es el momento de mayor tensión de la historia, Costa le dice que va a enviar a alguien, pero Teresa, madre de Belén, insiste. Cuando está convencido, Sebastián se niega a que vaya. De nuevo, lo más importante es la película, lo convence y vuelve a decir que «luego te envío a alguien». Por segunda vez, Sebastián intenta impedirselo, pues le dice: «Este enfrentamiento va a pasar y se va a olvidar, nuestra película no. Nuestra película va a durar para siempre».

En este momento, Costa, después de muchas dudas, accede a ayudar a Teresa, salvando un conflicto moral y ético que refleja su transformación. Encuentran a Belén y la llevan al hospital. En la espera decide ir a buscar a Daniel, para informarle, y se da cuenta de que la protesta ha terminado y los campesinos han ganado. Costa parece resurgir como el héroe salvador frente a los límites del discurso moral de Sebastián, que se rompe de lleno y se contradice en varias ocasiones. El personaje amoral del principio termina ayudando a Teresa, a Belén y a Daniel. Esta acción establece una amistad que se cierra con el abrazo del final y el regalo de la botella de Yaku (agua) en la última secuencia, con lo que la directora demuestra que los personajes pueden mejorar y aprender en sus procesos.

CONCLUSIONES

El estudio de la mirada, desde el discurso y el estilo presentes en *También la lluvia* tiene elementos de considerable valor cuando el discurso se transforma en estilo y su mirada de directora, de persona,

de mujer, no se ve perjudicada por no contar historias con protagonistas femeninos, sino que es capaz de hacer reivindicaciones similares contando relatos donde los personajes son masculinos. Significa que su mirada, su punto de vista, sobrepasa los géneros y los tipos de historias. Su voz narrativa, su discurso de artista y su estilo diferenciado emergen sobre todo lo demás, dejándola en una posición única y privilegiada, ya que su referencia es personal y su mirada, en la que convergen su estilo y su discurso, es discutida constantemente por ella misma.

Un aspecto a resaltar es la posición desde donde se establece el discurso, que podemos llamar la distancia discursiva. La distancia del discurso es la posición que se adopta en el relato, el lugar desde donde se observa, se estudia y analiza el tema que se trata y las acciones que se organizan para mostrarlo. Las cuatro primeras películas de Bollaín mantenían una distancia discursiva donde el narrador se comportaba como observador, dejando al espectador libre de sacar sus propias conclusiones y sin establecer juicios de valor como artista. En cambio, la película analizada establece una nueva relación en el cine de la directora porque si bien la distancia del discurso se mantiene —es una marca personal—, propone un paralelismo que establece relaciones comparativas entre dos sucesos, dos temas, dos conceptos que hacen que como espectadores entendamos la naturaleza del mensaje y se genere una crítica clara en la construcción de este. Por esto *También la lluvia* se convierte en una evolución del estilo de Bollaín ya que esa distancia se recorta y se reconfigura.

También la lluvia es una película que se centra en las tensiones que producen las desigualdades sociales que forman parte de esos aspectos que generan tensión social, como la inmigración y sus consecuencias, la discriminación y maltrato de la mujer, las relaciones de poder, los fenómenos cíclicos producto de la explotación del hombre y del capitalismo. ¿Acaso no es la película un alegato social en contra de la desigualdad? Una novedad en la filmo-

grafía de Bollaín es que está contada desde el punto de vista de un grupo de hombres que se dan cuenta de que sus convicciones eran erróneas, y tienen que desaprender. Siendo el mismo discurso de denuncia de la desigualdad que se halla presente en todas las películas de la directora, en esta ocasión la estructuración de esa lucha es sin reivindicación de género, reclamo del que la directora nunca ha hecho alarde en sus películas de manera abierta e intencionada, pero resulta idéntica a la reivindicación de la lucha feminista. ■

REFERENCIAS

- Aumont, J., Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Barrenetxea Marañón, I. (2014). *También la lluvia* (2010), de Icíar Bollaín: El Redescubrimiento (Amargo) de América. En T. Fernández Ulloa (ed.), *Changes, Conflicts and Ideologies in Contemporary Hispanic Culture* (pp. 453-475). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Bollaín, I. (2003a). El cine no es inocente. *DUODA. Revista d'estudis feministes*, 24, 83-88. Recuperado de <https://raco.cat/index.php/DUODA/article/view/62924>
- Bollaín, I. (2003b). Cine con tetas. *DUODA. Revista d'estudis feministes*, 24, 89-93. Recuperado de <https://raco.cat/index.php/DUODA/article/view/62926>
- Caballero Wangüemert, M. (ed.) (2011). *Mujeres de cine: 360° alrededor de la cámara*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Castellani, J.-P. (1996). Icíar Bollaín, la crisálida del cine español. *Hispanística XX*, 14, 163-182. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3609087>
- Castells Molina, I. (2017). Visiones y revisiones de la conquista en el cine, desde Werner Herzog hasta Icíar Bollaín. En A. Cano Ginés y C. Brito Díaz (eds.), *Oro y plomo en las Indias. Los tornaviajes de la escritura virreinal* (pp. 239-258). Madrid: Iberoamericana.
- Chatman, S. (2021). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press. <https://doi.org/10.1515/9781501741616>
- Cibreiro, E. (2015). El cine social y comprometido de Icíar Bollaín: hacia una perspectiva global, transcultural y

- ecologista. *España contemporánea. Revista de literatura y cultura*, 24-25(2-1), 161-173. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5970228>
- Díaz, L. T. (2016). La 'mirada femenina': estereotipos y roles de género en el cine español (1918-2015). *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, (34). Recuperado a partir de <https://revistascientificas.us.es/index.php/Ambitos/article/view/930>
- Hernández Miñano, P., Castellote Herranz, N., Martín Núñez, V. (2015). Filmar / ser filmada. El trabajo actoral según Icíar Bollaín, cineasta y actriz. «Los actores son grandes guionistas porque se inventan cosas que el guionista tendría que haber escrito». *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 19, 68-80. Recuperado de <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=266>
- Leoni-Hughes, H. (2021). La reproducción de narrativas coloniales en *También la lluvia* y su relación a la política boliviana. *PORTALES: The LAIC Undergraduate Journal of the Department of Latin American and Iberian Cultures*, 5(1), 1-8. Recuperado de <https://journals.library.columbia.edu/index.php/portales/article/view/7660/4070>
- Llorente, N. (2019). Retóricas y estéticas del Descubrimiento de América en *También la lluvia* (2010), de Icíar Bollaín. *Quaderns de Cine*, 14, 21-31. <https://doi.org/10.14198/QdCINE.2019.14.03>
- McKee, R. (2011). *El Guion Story. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba Minus.
- Osorio, M. (2015). Discursos en contienda: *También la lluvia* de Icíar Bollaín. *Revista Iberoamericana*, 81(251), 523-537. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2015.7278>
- Paszkievicz, K. (2012). Del cine épico al cine social: el universo metafilmico en *También la lluvia* (2010) de Icíar Bollaín. *Lectora: revista de dones i textualitat*, 18, 227-240. <https://doi.org/10.2436/20.8020.01.47>
- Sánchez-Escalonilla, A. (2008). *Estrategias de guion cinematográfico*. Barcelona: Ariel.
- Sánchez Noriega, José Luis. Icíar Bollaín (2021). Ediciones Cátedra. 448 pp
- Vargas-Machuca, M. D. (2017). Cine dentro del cine, Historia dentro de la historia: También la lluvia (Icíar Bollaín, 2010). *Procesos históricos: revista de historia, arte y ciencias sociales*, 31, 168-184. Recuperado de <https://www.redalyc.org/journal/200/20049680015/html/>

DISCURSO Y ESTILO. LA MIRADA DE ICÍAR BOLLAÍN EN TAMBIÉN LA LLUVIA

Resumen

El cine de Icíar Bollaín se ha convertido en una obra necesaria y profunda dentro del cine español. Sus películas se enmarcan dentro de diferentes frentes, del cine social, del cine con reivindicaciones feministas y de un cine con sello propio. En el discurso de la directora convergen su estilo diferenciado y su mirada hacia el mundo desde el hecho cinematográfico. Del análisis de *También la lluvia* (2010) se extraen elementos presentes en el discurso a modo de recursos expresivos comunes en el cine, pero renovados y reconfigurados, que ella convierte en elementos de su estilo. La película significa un salto en su filmografía por el enfoque planteado. No obstante, al analizarla a fondo, se descubre que la mirada de la artista lejos de cambiar, de desdibujarse, se transforma y se consolida en un estilo claro y en un discurso que sobrepasa los géneros y las etiquetas.

Palabras clave

Icíar Bollaín; Discurso; Estilo; Análisis cinematográfico; *También la lluvia*; Mirada narrativa.

Autor/a

Ernesto Taborda-Hernández (Venezuela, 1974) es profesor asociado de tecnologías audiovisuales (cámara, sonido y edición) en la Universidad Rey Juan Carlos. Sus investigaciones se centran en el análisis cinematográfico y de series, así como en estudios sobre el guion. También es fotógrafo y realizador. Contacto: ernesto.taborda@urjc.es

Javier Miranda García (España, 1985) es profesor asociado de Producción Audiovisual en la Universidad Rey Juan Carlos. Sus especialidades como investigador se centran en el análisis cinematográfico nacional e internacional. Además, es técnico audiovisual especializado en grabación, edición y postproducción de vídeos Mooc. Contacto: javier.miranda@urjc.es

Referencia de este artículo

Taborda-Hernández, E., Miranda García, J. (2022). Discurso y estilo. La mirada de Icíar Bollaín en *También la lluvia*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, -100.

DISCOURSE AND STYLE. THE GAZE OF ICÍAR BOLLAÍN IN TAMBIÉN LA LLUVIA

Abstract

Icíar Bollaín's cinema has become a necessary and profound work within Spanish cinema. His films are framed within different fronts, social cinema, cinema with feminist demands and a cinema with its own stamp. In the director's discourse, her differentiated style and her gaze towards the world from the cinematographic fact converge. From the analysis of *También la lluvia* (2010) elements present in her speech are extracted as common expressive resources in the cinema but renewed and reconfigured that she turns into elements of her style. The film means a leap in her filmography due to the approach proposed but analyzing it thoroughly we will discover that the artist's gaze, far from changing, blurring, is transformed and consolidated in a clear style and in a discourse that goes beyond genres and labels.

Key words

Icíar Bollaín; Discourse; Style; Film Analysis; *También la lluvia*; Narrative gaze.

Author

Ernesto Taborda-Hernández (Venezuela, 1974) is an associate professor of audiovisual technologies: Camera, sound and editing at the Rey Juan Carlos University. His research focuses on film and series analysis, as well as studies on the script. He is also a photographer and filmmaker. Contact: ernesto.taborda@urjc.es

Javier Miranda García (Spain, 1985) is an associate professor of Audiovisual Production: Cinema at the Rey Juan Carlos University. His specialties as a researcher focus on national and international film analysis. He is also an audiovisual technician specialized in the recording, editing and post-production of Mooc videos. Contact: javier.miranda@urjc.es

Article reference

Taborda-Hernández, E., Miranda García, J. (2022). Discourse and Style. The Gaze of Icíar Bollaín in *También la lluvia*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, -100.

recibido/received: 30/04/2021 | aceptado/accepted: 13/09/2021

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com