

Cet article est une synthèse, réalisée par l'auteur, du chapitre que José Luis Sánchez Noriega consacre au film *También la lluvia* dans son ouvrage *Iciar Bollaín*, Madrid, Cátedra, 2021, et reproduit avec l'accord gracieux de l'auteur et de la maison d'édition, que nous remercions chaleureusement de leur générosité. Nous ajoutons à la suite, et sur suggestion de l'auteur, l'introduction générale de l'ouvrage et la table des matières.

El artículo es una síntesis, de la pluma del mismo autor, del capítulo que José Luis Sánchez Noriega dedica a *También la lluvia* en su ensayo *Iciar Bollaín*, Madrid, Cátedra, 2021, y publicado aquí por cortesía del autor y de la editorial, a quienes dirigimos nuestros más sentidos agradecimientos por su generosidad. Añadimos seguidamente, y a propuesta del autor, la introducción general del ensayo así como el índice.

## ***Filmar la ilógica de la dominación : También la lluvia***

**JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA**  
*UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID*  
*FACULTAD DE GEOGRAFÍA Y HISTORIA*  
*noriega@ucm.es*

*Tomado de José Luis Sánchez Noriega, Icíar Bollaín, Madrid, Cátedra,  
2020. (por cortesía del autor y de la editorial)*

1. *También la lluvia* es una reflexión compleja que, al hilo de la historia del rodaje de una película de cine histórico, plantea preguntas y visiones críticas sobre el colonialismo y la dominación de los pueblos a lo largo de toda la Historia; y esto se articula con el compromiso y el dilema moral concreto que tienen las personas, motivadas tanto por la situación de supervivencia como por la solidaridad hacia los más débiles. Respecto a la primera cuestión, se narra, a través de pequeños fragmentos, el proceso de colonización llevado a cabo por la monarquía católica hispana de los pueblos libres de América Latina a partir de 1492, con el sometimiento político y la exigencia de trabajar buscando oro bajo la amenaza de la esclavitud o de torturas. En el presente, cinco siglos después, la dominación adquiere el rostro del neocolonialismo de las empresas multinacionales que, con el apoyo del poder político y la coacción policial-militar, intentan privatizaciones y sometimientos económicos inhumanos; se reviste de modernidad la privatización del bien esencial que es el agua y se impide a los ciudadanos hacer su propia gestión. (...)
2. Los planos de apertura del filme establecen desde el principio una perspectiva visual: las calles polvorientas, las gentes y los mercadillos de Cochabamba vistos desde el coche y la mirada de los cineastas llegados desde fuera de Bolivia. Ese punto de vista es, también, una perspectiva moral: el extranjero rico observa la pobreza de un país en vías de desarrollo.

El espacio social y humano es Latinoamérica en su conjunto, lo que permite establecer una continuidad entre en el pasado en la isla de Santo Domingo (La Española) y el presente de la ciudad boliviana de Cochabamba, separadas por miles de kilómetros, aunque también se puede interpretar como la indiferenciación de los nativos propia de la lógica colonial que no distingue taínos de aimaras o quechuas. En la secuencia inicial se plantea el conflicto con los candidatos a extras de la película porque se sienten despreciados por los cineastas, con lo que se anticipa la desigualdad radical entre extranjeros y latinoamericanos, tema central del filme. La secuencia termina con el helicóptero sobrevolando el lugar con la inmensa cruz, visto con asombro por los indígenas y celebrado por los cineastas. La gran cruz, el coche con los cineastas con una cámara de vídeo y la propia cámara del narrador cinematográfico penetran en la selva en unas imágenes que han sido interpretadas como claves en esa perspectiva moral y psicosociológica.

3. En cinco breves fragmentos se traza un fresco de los primeros años de la colonización, con el sometimiento forzado de los indios a la autoridad política de la Monarquía española, legitimado por el proselitismo católico y la figura del Papa, que oculta la explotación económica del oro y otros bienes. Se evidencia el autoritarismo y la amenaza de Colón ante los indios, a quienes ofrece un (para ellos, incomprensible) “amor y caridad” como contraprestación por su condición de súbditos, pero de quienes exige el cascabel de oro y amenaza con la esclavitud y «tanto daño como podamos», lo que se verifica posteriormente cuando Hatuey y doce nativos más son quemados vivos. Personajes como Montesinos y Las Casas cuestionan los procedimientos inhumanos de esa dominación y tratan de mediar en el conflicto ante la resistencia de los taínos. Pero esos fragmentos, que cuestionan la visión tradicional del llamado “descubrimiento” de América, ponen la base para mostrar la permanencia de la dominación y la explotación económica en la actualidad, que se ejemplifica mediante el conflicto de la guerra del agua en Cochabamba, aunque también en detalles como las diferencias de sueldo en el rodaje entre los españoles y los bolivianos. Al igual que en el pasado, está unificado el poder político y económico, y se trata de deslegitimar la resistencia popular a la dominación por la vía del aparato jurídico democrático, que siempre prefiere la injusticia al desorden y exige obediencia ciega, anulando cualquier forma de participación y de alternativa o disensión a un sacralizado «gobierno constitucional democráticamente elegido».

4. Hay que destacar dos diferencias en la legitimación del proceso de dominación en el XV-XVI y en el año 2000: en el pasado la autoridad es exterior a los pueblos sometidos y tiene lugar una disensión dentro del catolicismo, con los frailes dominicos que —sin cuestionar de raíz la legitimidad de la Monarquía para el sometimiento político y económico de los nuevos territorios— buscan un trato más humano para los taínos. Por el contrario, en la actualidad la autoridad procede de dentro de los pueblos y posee la legitimidad de la representación democrática, pero aparece como aliada del poder económico externo. Por tanto, a lo largo de la historia la dominación siempre tiene una raíz económica extraña al país y al pueblo que, además, en alguna medida ha interiorizado a su amo (Hegel). La guerra del agua no es cualquier episodio, sino la expresión más radical de dominación y despojo a que puede ser sometido un pueblo, como muy bien refleja el título de la película tomado de la frase en que Daniel como portavoz de la gente expone que se han quedado con ríos, pozos, lagos y que «no nos permiten recoger el agua que cae sobre nuestras cabezas por esa ley; ¿y quién se queda también la lluvia?» (...)

5. En esta historia de dominación, queda en segundo plano el cristianismo liberador, a pesar de su peso en la historia reciente de América Latina. La imagen de la gran cruz llevada por el helicóptero —presente en el cartel del filme— remite inevitablemente a la secuencia inicial de *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) con la escultura del Cristo triunfante sobrevolando la Roma pagana del imperio antiguo, de los nuevos barrios obreros, del erotismo frívolo o del Vaticano liliputiense. En contraste con Fellini, en *También la lluvia* la cruz de madera, sin figura, sigue siendo el símbolo por excelencia del cristianismo, pero va a presidir otras cruces más pequeñas donde serán sacrificados los indios que precisamente no se sometan al orden político-religioso de los conquistadores. En los dos casos, hay una manifiesta secularización del símbolo religioso por la vía del extrañamiento o desplazamiento semántico: en *La dolce vita* se hace de ese vuelo un espectáculo, con otro helicóptero que lleva al periodista Marcello y al fotógrafo Paparazzo, y aquí subvirtiéndolo el rol de víctima a verdugo del referente cristiano. También se han citado imágenes de *La misión* (*The Mission*, Roland Joffé, 1986), con los planos de un jesuita crucificado, arrojado por los indios y cayendo por la catarata, asimismo cita visual en el cartel de este filme; y de *Cabeza de Vaca* (Nicolás Echevarría, 1991), que se cierra con una panorámica de un grupo de indios transportando una gigantesca

cruz azul a ritmo de tambor como —quizá— símbolo del peso que la nueva doctrina va a tener en su futuro.

6. Pasado y presente, ficción e historia, reflexión y realidad, se articulan en el texto fílmico mediante diversos recursos. Se contraponen la ficción fílmica del pasado —tanto en los ensayos como en el rodaje— y la realidad del presente; y es frecuente la mediación de imágenes videográficas (reportaje sobre el rodaje, pero también noticias de televisión sobre la guerra del agua) que establecen una distancia reflexiva. Por una parte, la historia de Colón y la prepotencia de los españoles entra en diálogo con la vida real de los actores y con los cineastas en el presente, que se cuestionan la honradez histórica de la película y su papel ante los indígenas contratados como extras para el rodaje; por otra, es evidente el paralelismo entre la dominación del pueblo indígena en el siglo XV y la actual, con la guerra del agua como reacción a una privatización alentada por una multinacional, lo que abunda en el rol de los cineastas, cuestionados en la medida en que forman parte de los dominadores actuales. El montaje ensambla secuencias que subrayan la continuidad temática mediante la yuxtaposición del pasado y el presente; es destacable, en este sentido, cómo la figura de Hatuey muere quemado y fracasado para renacer como Daniel triunfador que se evade de la policía en el presente; o cómo los actores ensayan sus papeles de De las Casas y Montesinos hablando en medio del decorado a los obreros que lo construyen en un rol subordinado similar al de los nativos del pasado.

7. La cámara de vídeo manejada por María va escrutando la realidad y estableciendo ante el espectador, en todo momento, una distancia y reflexión sobre las imágenes filmadas, tanto de la realidad primaria de los cineastas en Cochabamba como de los ensayos en la misma ciudad o de la reconstrucción histórica en La Española. En consecuencia, es un mecanismo de autoconciencia que, al subrayar la condición de cine en el cine de *También la lluvia*, le plantea al receptor renunciar a la transparencia cinematográfica para indagar en la visión de fondo en que coinciden las representaciones del pasado y el presente de la ficción. También sirven las filmaciones de vídeo para informar al espectador sobre los sucesos y personajes del pasado (De Las Casas, Montesinos) mediante entrevistas a los actores que, de ese modo, muestran su punto de vista e identificación / compromiso. Pero, al final del rodaje, cuando la policía va a detener a Daniel, Costa da un manotazo a la cámara de vídeo e impide que María siga grabando: no es lícito mostrarlo todo, hay que mantener un pudor y una austeridad de la

imagen. Ese mismo pudor había aparecido anteriormente, cuando la construcción de la ficción —bebés ahogados por las madres— resulta insoportable para los indígenas actuales, por más que responda a una realidad histórica; las mujeres que se niegan a esa reconstrucción no tienen distancia hacia la ficción, no hay máscara o disfraz de personaje, diríase que su cultura les lleva sin mediaciones a la verdad de la representación.

8. Al mismo tiempo, para los bolivianos empleados de extras en la película, el rodaje supone una toma de conciencia, pues escuchan las denuncias de Montesinos de los abusos sufridos por los nativos taínos, lo que para ellos tiene actualidad. En otros momentos experimentan el desconcierto, como la camarera a quien Antón quita un pendiente de la oreja en el ensayo de una escena de Colón hablando del oro: su silencio y actitud pasiva la asimilan a los antecesores de hace cinco siglos. Sin embargo, en un diálogo se revela que no les interesa la reconstrucción del pasado, pues bastantes energías necesitan para la supervivencia en el presente: Daniel rechaza explicar a la cámara de vídeo cómo ve a su personaje, si era una figura importante de la resistencia indígena, y sus compañeros hablan del dinero que cobrarán en la película. En el uso del idioma y la posesión de la palabra se contraponen la dominación de los conquistadores españoles —que dan órdenes en su lengua sin esperar respuesta ni interesarse por la comprensión o utilizando un intérprete— con la situación del presente, en que, desde el inicio, los bolivianos que esperan la sesión del *casting* son dueños de su palabra, de un discurso que les sirve para protestar y exigir un trato digno ante los cineastas a quienes inicialmente sólo interesa la relación mercantil y servirse de ellos como paisaje humano.

9. Es el personaje dual Hatuey / Daniel quien se erige en contrapoder de la colonización en el pasado y en la actualidad gracias a esa *posesión de la palabra* que le lleva a a) preguntar a Colón qué pasa si no quieren someterse al Papa y a los reyes españoles; b) a rechazar el bautismo y la fe de los conquistadores; c) a actuar como portavoz de las protestas en la guerra del agua; y d) a comprender el diálogo en inglés de Costa con los productores norteamericanos y no permitir la manipulación. Hatuey deja como herencia la palabra —en su lengua indígena— al pueblo taíno torturado y masacrado: inermes ante los conquistadores, los nativos sólo pueden pronunciar el nombre de su líder para mantener su memoria y la imprecación «Os desprecio, desprecio a vuestro dios, desprecio vuestra codicia». Si Hatuey cuestiona el poder de Colón, Daniel lo hará con el de Costa, que queda minado

por la honradez del boliviano y su agradecimiento cuando el productor se comporte con humanidad por encima de sus intereses con la película.

10. *También la lluvia* habla del mundo del cine, de las películas que quieren captar la realidad presente o histórica, del compromiso de los cineastas, de las ilusiones y energías de un cine militante, de las dificultades y renuncias cuando el entorno no facilita el rodaje, de los desánimos y desconcierto entre los cineastas. Como queda indicado, estos se cuestionan su doble rol dominador: el de los personajes colombinos en el pasado y el de cineastas europeos en el presente. El artificio de cine en el cine no es retórico ni un mero recurso expresivo para solapar las dos historias, sino que plantea cuestiones mucho más de fondo como las señaladas<sup>1</sup>, propone un *espectador activo que siempre es consciente del aparato cinematográfico y de cómo la ficción está construida desde miradas e intereses*; y, en definitiva, se pregunta por el lugar de las películas ante los conflictos sociales y su capacidad para reproducir miradas dominantes o construir disidencias liberadoras. La mera presencia del equipo de la película en Cochabamba tiene consecuencias en la realidad, al margen del resultado del filme que se rueda, como se refleja en la recepción de las autoridades que coincide con un momento álgido de protestas en la misma plaza 14 de Septiembre.
11. La autoconciencia estimulada por los reportajes videográficos y por los insertos de *cine en el cine* se incrementa con los fragmentos en los que el pasado no se reconstruye en el rodaje, sino en los *ensayos*. El ensayo teatral como preparación para la filmación tiene interés en cuanto se evoca el pasado desde un presente que nunca se abandona, a diferencia de la ficcionalización completa que supone el resultado del rodaje, donde el presente desaparece; pero también tiene el poder añadido de que en los ensayos se evidencia cómo los intérpretes tienen que construir a sus personajes, cómo cuestionan la verdad de la historia heredada y, en definitiva, *cómo la*

1 Para Prádanos (“Iluminando el lado oscuro de la modernidad occidental: colonialismo, neocolonialismo y metalepsis en *También la lluvia* de Iciar Bollaín”, *Confluencia. Revista hispánica de cultura y literatura*, vol. 30, núm. 1, otoño 2014, p. 95) la estructura enunciativa de *También la lluvia* articula una red de observaciones para hacer visible la «compleja matriz de poder colonial» y habla de que «al observar a un observador observando y luego siendo observado, el espectador puede deconstruir la manera en la que el observador de primer orden construye significado a partir de lo que puede ver y, más importante, de lo que no puede ver. Es decir, que el observador de segundo orden (espectador) puede ver los puntos muertos observacionales del observador de primer orden y cómo lo que no ve le influye en la construcción de significado».

*reconstrucción del pasado histórico se hace desde el presente y plantea no pocas sospechas y preguntas.* Hay dos fragmentos de ensayos, además del repaso de texto de Antón (Colón) con el productor Costa en la habitación del hotel, exigidos por el ajuste presupuestario de la producción, que llevó a cambiar una secuencia ambientada en el XV —con los más costosos vestuario, atrezzo y decorado de época— por un presente en que los actores ensayan esa secuencia, como hace notar la directora de producción Cristina Zumárraga (2020); nos referimos al ensayo de la llegada de Colón, su toma de posesión de las tierras y la orden de buscar oro (min. 9-12 aprox.) y al discurso de Antonio de Montesinos protestado por indígenas (min. 24-26).

12. En varios momentos, los actores Antón, Alberto y Juan discuten sobre su papel en ese rodaje y su compromiso con la denuncia que plantea la película; el debate se agudiza con la guerra del agua y la alternativa de continuar el rodaje en otro lugar o abandonar el proyecto y salir del país. Antón representa el actor comprometido con su carrera de forma bastante radical, hasta el punto de no haber podido conservar a su familia; ello se aprecia en sus opiniones y en la primera lectura de guión, cuando rompe la cuarta pared y se dirige a una camarera, de quien toma su pendiente de oro para recitar su texto sobre ese preciado metal.
13. Aunque con otros intereses, también están comprometidos Sebastián y Costa. El director responde a un tipo más realista y, en buena medida, paradójico: tiene sensibilidad como para hacer una película crítica sobre la colonización pero no la suficiente como para implicarse en el conflicto de la guerra del agua o, al menos, con las personas concretas que le han ayudado. Costa concita las contradicciones del habitante del primer mundo que puede ganar dinero contando las injusticias. Minusvalora a los indígenas pensando que no saben inglés, cuando resulta que Daniel estuvo trabajando en Estados Unidos. Por el diálogo que tiene con Sebastián al principio de la historia se evidencia que él hubiera querido rodar en inglés y hacer una película con mayor mercado, pero el director no quiso falsear la realidad y poner un idioma postizo a los bolivianos. Aunque parece más frívolo, al final se convierte en un referente moral, pues su compromiso con las personas está por encima de la película. Costa *ha vivido una evolución, un cambio radical en su perspectiva*; como en toda gran película —y más en una estética como la de Bollaín que se cimenta en los personajes— se manifiesta la progresión dramática en la transformación de los personajes. Ahora Costa ya no está dentro del coche como en la secuencia inicial, sino que ha



salido para buscar a Belén y llevarla al hospital: «un viaje moral y emocional desde el cinismo hasta el compromiso total», como señala la directora (*El País*, 28-9-2010).

## **Bibliografía**

---

### BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA DIRECTORA

LYAZRHI, Noureddine Ababou, *Le cinéma postmoderne espagnol: Iciar Bollaín. Réalisme et engagement d'une cinéaste humaniste. La libération de la femme comme dépassement des stigmates sexuels*. Toulouse, Université Toulouse Le Mirail – Toulouse 2, 2012.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Iciar Bollaín*, Madrid, Cátedra, 2021.

SANTAOLALLA, Isabel, *The Cinema of Iciar Bollain*, Manchester, Manchester University Press, 2012.

### BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA PELÍCULA

DÁVILA VARGAS-MACHUCA, Miguel, “Cine dentro del Cine, Historia dentro de la Historia: *También la Lluvia* (Iciar Bollaín, 2010)”, *Procesos Históricos. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, nº31, enero-junio 2017, p. 168-184.

(Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=20049680015>)

LÁZARO, Reyes, “Ética y estética. *También la lluvia*. «Ética y estética en la actuación limitada» en el cine social global”, en Barbara Zecchi (coord.), *Gynocine. Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*, Zaragoza / Amherst, Prensas de la Universidad de Zaragoza / University of Massachusetts, 2013, p. 73-87.

OSORIO, Myriam, “Discursos en contienda: *También la lluvia* de Iciar Bollaín”, *Revista Iberoamericana*, LXXXI, núm. 251, abril-junio 2015, p. 523-537.

PASZKIEWICZ, Katarzyna, “Del cine épico al cine social: el universo metafílmico en *También la lluvia* (2010) de Icíar Bollaín”, *Lectora*, 18, 2012, p. 227-240. D.O.I.: 10.2436/20.8020.01.47

PRÁDANOS, Luis, “Iluminando el lado oscuro de la modernidad occidental: colonialismo, neocolonialismo y metalepsis en *También la lluvia* de Icíar Bollaín”, *Confluencia. Revista hispánica de cultura y literatura*, vol. 30, núm. 1, otoño 2014, p. 87-100.

SCHWERMANN, Michaela (ed.), *También la lluvia. Guion original de Paul Laverty*, Ditzingen (Alemania), Reclam, 2015.