

XVII Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia

Universidad Nacional de Catamarca

2, 3, 4 y 5 de octubre de 2019

Mesa temática 149: El cine en las narraciones del pasado – Karin Otero / Fabio Nigra

Título: La representación de la historia latinoamericana -lejana y reciente a la vez- a través del cine. El caso de *También la lluvia* (Icía Bollaín, 2010)

Autora: Mariana Piccinelli

E-mail: marianapiccinelli@hotmail.com

Filiación institucional: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Para publicar

Palabras clave: HISTORIA Y CINE - LATINOAMÉRICA - BOLIVIA

Resumen

En el año 2010 la actriz, directora y guionista española Icía Bollaín dio a conocer su obra *También la lluvia*. En ella se cuenta la historia de un director de cine español y su productor, quienes, en su intento de filmar una película sobre la llegada de Colón a América, arriban a Cochabamba, Bolivia, en el preciso momento en el cual se desata la llamada Guerra del Agua, durante el año 2000. La elección del lugar, que no tiene nada que ver con las Antillas (donde efectivamente arribaron los primeros barcos españoles), da pie a un interesante debate sobre la conformación del indígena latinoamericano y su representación. Ahora bien, el proceso de filmación que se representa en la película, no sólo está signado por una visión estereotípica de los españoles sobre América Latina, sino también por un proceso revolucionario que se acelera rápidamente y obliga a los extranjeros a tomar posiciones extremas en relación al mismo. Como historiadores esta cinta resulta interesante en varias maneras. Primero, porque desde la trama de la película se plantea la representación de un hecho pasado lejano -el "descubrimiento" de América-, que a su vez se inserta dentro de la representación de un proceso histórico más reciente -la Guerra del Agua en Cochabamba. Segundo, porque ambas representaciones se entrelazan dando lugar a una reinterpretación de los hechos pasados desde el presente. Y finalmente, porque esta operación le otorga a la obra cinematográfica un papel activo en la revisión del pasado latinoamericano. Lo que aquí nos interesa, entonces, es estudiar el discurso histórico que se proyecta en el film, las formas que

adopta y sus implicancias. También la película sirve para analizar el discurso histórico que se narra en relación a un presente concreto, que puede evaluar y poner en juego las consecuencias de procesos pasados. El análisis de este film dará lugar a la discusión de la representación de hechos pasados a través del cine, y la caracterización de una América Latina del siglo XXI, a través de los ojos europeos. Que la película provenga de una directora española y de tradición altamente combativa a la hora de plantear sus temáticas, creemos, enriquece y complejiza el análisis.

Introducción

En el año 2010 la actriz, directora y guionista española Icíar Bollain dio a conocer su obra *También la lluvia*. En ella se cuenta la historia de un director de cine español y su productor, quienes, en su intento de filmar una película sobre la llegada de Colón a América, arriban a Cochabamba, Bolivia, en el preciso momento en el cual se desata la llamada Guerra del Agua, durante el año 2000. La elección del lugar, que no tiene nada que ver con las Antillas (donde efectivamente arribaron los primeros barcos españoles), da pie a un interesante debate sobre la conformación del indígena latinoamericano y su representación estereotipada, tanto en el siglo XVI como en el XXI. Ahora bien, el proceso de filmación que se representa en la película, no sólo está signado por una visión estereotípica de los españoles sobre América Latina, sino también por un proceso revolucionario que se acelera rápidamente y obliga a los extranjeros a tomar posiciones extremas en relación al mismo.

También la lluvia es una película sobre cómo hacer una película: es una representación que narra el proceso de elaboración de una recreación cinematográfica; pero también es una obra que une procesos críticos, violentos y opresivos mediante la recreación doble de hechos pasados lejanos y más recientes. La naturaleza compleja de este largometraje permite un análisis múltiple –todo film lo amerita, pero este aún más– tanto en relación a la forma en la que está construida la historia –o las historias– como en relación al contenido con el que trabaja. Al respecto, Bonnie O. Thornton se pregunta cómo analizar esta película. Si bien empieza describiendo la situación que llevó al desarrollo de la Guerra del Agua, al avanzar en su análisis se cuestiona “¿Es entonces el tema la Guerra del Agua? ¿La historia de un filme? ¿La historia de una historia?” (Thornton, 2015: 3)

Dice Sabine Schlickers que esta película:

Reune varios géneros que se entrelazan a modo de juegos de espejo, denunciando sutilmente la explotación de las culturas indígenas desde su “descubrimiento” hasta la actualidad, no solo por parte de los opresores de siempre, en este caso el FMI, que era el responsable de la privatización del agua en Bolivia, sino incluso por parte de aquellos que tienen las mejores intenciones, en este caso los miembros del equipo fílmico. (Schlickers, 2015: 118)

Su definición en este caso es más temática que formal. Para ella la obra tiene un hilo conductor, que es la explotación –ayer, hoy y siempre- de los pueblos originarios bolivianos en manos de opresores extranjeros, más allá de que sus intenciones sean buenas o malas. Pensando en un análisis de tipo ético o moral, más allá de la temática que toca la película, es interesante ver la evolución que tienen los personajes centrales y la reacción que tiene cada uno frente a un conflicto apremiante e inminente, en contraste con sus prenociones o sus acciones previas al desarrollo del problema. Así, podríamos seguir por un largo tiempo apuntando distintas formas de análisis posible. ¿Qué ejes elegimos entonces para tratar en el presente trabajo?

Como historiadores esta cinta nos resulta interesante en varias maneras. Primero, porque desde la trama de la película se plantea la representación de un hecho pasado lejano -el "descubrimiento" de América-, que a su vez se inserta dentro de la representación de un proceso histórico más reciente -la Guerra del Agua en Cochabamba. Segundo, porque ambas representaciones se entrelazan dando lugar a una reinterpretación de los hechos pasados desde el presente. Y finalmente, porque esta operación le otorga a la obra cinematográfica un papel activo en la revisión del pasado latinoamericano. Lo que aquí nos interesa, entonces, es estudiar el discurso histórico que se proyecta en el film, las formas que adopta y sus implicancias. También la película sirve para analizar el discurso histórico que se narra en relación a un presente concreto, que puede evaluar y poner en juego las consecuencias de procesos pasados.

¿Cómo contar hechos pasados a través del cine?

Desde sus orígenes el medio audiovisual ha abierto numerosas posibilidades de expresión y comunicación entre los cineastas y sus espectadores. Como producto cultural, es claramente expresión de la comunidad que lo crea y a la vez una poderosa herramienta de intervención social, ya que contribuye a la transmisión, reproducción -pero también a la

reelaboración- de ideas, pautas y valores compartidos. Esta doble naturaleza obliga a considerarlo no sólo como un documento artístico-cultural que posee las huellas de la colectividad de la que emana, sino también como discurso destinado a tener algún impacto entre los que lo reciben. Una película, entonces, puede ser entendida como arte pero a la vez como un texto que posee pautas o códigos sociales que adquieren sentido al ser reconocidos por el espectador.

Como historiadores, esta proposición tiene fuertes implicancias: al considerar un film, un documental o incluso una serie televisiva como un texto, debemos entender que cuando este representa hechos del pasado, lo que se evidencia en la pantalla es en esencia un discurso histórico. Como tal, -y pensando en la importancia, vitalidad e influencia que posee el medio audiovisual-, éste entra en relación con otros discursos históricos que se plantean desde el campo intelectual y que en general se manifiestan a través de la escritura. Esta relación puede ser dialogada, de competencia o, en muchos casos, complementaria. En definitiva, al elaborar un film histórico los cineastas se basan en bibliografía específica producida en la Academia, o consultan especialistas para elaborar sus guiones o caracterizar a los personajes. A la vez, dado que muchas personas consumen más películas que libros, el audiovisual entra en competencia directa con las versiones escritas del pasado y en muchos casos la idea de historia que se transmite en las películas es mucho más potente que la que puede transmitirse desde la Academia. A veces, el discurso histórico filmado está en consonancia con el escrito y ciertas cintas contribuyen a difundir y potenciar nociones que ya están instaladas en la sociedad. Otras, los audiovisuales pueden plantear críticas o actualizar este discurso hegemónico del pasado, como es el caso de la película *También la lluvia*. Al hacerlo, afectan necesariamente la visión de la sociedad presente en donde se produce ese audiovisual.

Si bien hay una amplia bibliografía en torno a la relación entre cine e historia, pocos autores se han preocupado por definir qué es un film histórico. Para hacerlo, primero es menester considerar que tipo de análisis se va a realizar: si sólo se va a hacer una lectura contextual del film/serie, entonces podemos determinar que cualquier audiovisual tiene valor histórico, puesto que es un documento de época. Este tipo de operación es la que hace Pierre Sorlin en su famoso libro *Sociología del cine* (Sorlin, 1985), donde estudia la filmografía italiana de posguerra. Si, por añadidura, se va a considerar el film como discurso histórico que interpreta los hechos que representa, entonces es necesario la determinación de lo que se considera un audiovisual propiamente histórico.

Uno de los primeros en plantear una definición concreta fue Marc Ferro. Para él existen cuatro tipos de films históricos: los que reconstruyen acontecimientos (los menos);

aquellos en los que la historia no es objeto, sino que sirve de marco a una intriga (los más); las películas de la memoria, en las que el testimonio de los vivos ayuda a conservar los hechos del pasado; y ciertos films donde los cineastas, sin decir que juegan a ser historiadores, utilizan su arte para rebuscar en el pasado los hechos o situaciones que les permitan servirse de ellos “En estos cineastas, el objeto tratado es menos importante que el estatus que se le atribuye: es Historia aunque no sea histórico.” (Ferro, 2008: 8) Aquí, lo más importante es la forma que adopta la inventiva:

El genio de los cineastas mantiene a los que han podido encontrar, para devolver al pasado su autenticidad, ya sea una idea motriz que da cuenta de una situación que la sobrepasa, ya sea un marco de acción que ejerce la función de un microcosmos revelador; o también, el análisis de un suceso, una investigación sobre cómo se ha producido, les permite revelar cosas no dichas y mostrar el reverso de una sociedad, desempeñando tal suceso una función reveladora, un síntoma, aunque por su naturaleza no cambie el curso de la historia. (Ferro: 2008: 10)

Esta definición de film histórico está en estrecha consonancia con la idea que tiene Ferro sobre la función de reflejo del film con respecto a la sociedad, como algo que se puede develar mediante la observación científica, al igual que los sueños.

El otro gran referente del estudio de la relación entre cine e historia es el estadounidense Robert Rosenstone. Para él, existen dos grandes grupos de films: los históricos tradicionales y los históricos posmodernos. En cuanto a los primeros, pasa algo parecido que con la historia tradicional: como los cineastas están obsesionados con el realismo, asumen valores estéticos de la novela del siglo XIX y muestran el pasado de una forma que no suscita interrogantes, sino que lo suprimen. Claro está que dar cuenta de la historia mediante una forma dramática implica algunos cambios importantes respecto del relato escrito. La cantidad de información tradicional que se pueda proporcionar en dos horas es menor, aunque se puede facilitar otro tipo de información: “Al tiempo que privilegia la información visual y emocional el cine está alterando sutilmente nuestro concepto del pasado.” (Rosenstone, 1997: 34) Esta ficción de los films históricos dramáticos es equivalente a la historia escrita tradicional, que descansa en lo empírico como si fuese lo-real. La diferencia entre uno y otro es que la vivencia del mundo visual siempre parece más verídica que la creada por el mundo escrito. Tal y como sucede con la escritura tradicional de la historia, para él estas películas no logran forjar una nueva relación con el pasado.

En cambio los segundos, son para Rosenstone obras que reinventan la historia, que rechazan la ilusión de que la pantalla es una ventana abierta al pasado y por lo tanto utilizan las capacidades inherentes al medio para crear múltiples significados. Estas son películas de densidad intelectual que proponen novedosos procedimientos para tratar el material histórico. La importancia de estos films no radica en su fidelidad a los detalles sino en la manera como han decidido exponer el pasado. Son films que señalan el camino hacia los modos narrativos del siglo XX, hacia las necesarias formas de la modernidad e incluso de la posmodernidad, hacia los métodos de representación dramática del significado del material histórico. No son obras que sólo muestran el pasado, sino que explican cómo y qué significa para el director en la actualidad ese pasado.

Queda claro que tanto Rosenstone como Ferro destacan aquellos films no tradicionales por sobre los que apuntan a una reconstrucción verosímil y buscan la fidelidad del relato hegemónico del pasado. Más allá de que no estamos de acuerdo del todo sobre la valoración extremadamente negativa que los autores hacen de este tipo de audiovisuales, para este caso más nos sirve la visión positiva que tienen de aquellos films novedosos, plurales, donde los cineastas encuentran nuevas formas de acercarse al pasado y plantearse cuestionamientos. Y esto es así porque *También la lluvia* entra claramente en esta categoría. En ella, su directora y guionista sitúan la acción en un lugar –Bolivia- y un momento –la Guerra del Agua-conflictivos, y el tratamiento de los hechos del pasado lejano –que refieren a la llegada de Colón a América- está puesto al servicio de una representación crítica de eventos propios de un pasado muy reciente.

Una película sobre cómo hacer una película

También la lluvia es el quinto largometraje de la directora y actriz española Icíar Bollaín. De coproducción española, francesa y mexicana, el film cuenta con el guión del renombrado Paul Laverty y las actuaciones de Luis Tosar, Gael García Bernal y Juan Carlos Aduviri. Fue filmado enteramente en Bolivia, dividiendo el rodaje entre la selva del Chapare y la Ciudad de Cochabamba. La película cuenta la historia del cineasta Sebastián (Gael García Bernal) y su productor Costa (Luis Tosar), quienes en el año 2000 deciden realizar un film sobre la Conquista y la llegada de Cristóbal Colón a América. La mano de obra barata boliviana y los deseos de Sebastián de hacer una obra grandilocuente llevan al cineasta a viajar a Bolivia, para realizar sus tomas de exteriores. La película de Bollaín comienza entonces en la ciudad de Cochabamba, donde cientos de bolivianos hacen cola para participar

en el casting abierto para el film de Sebastián, donde productor y director esperan dar con el actor protagonista de la obra que van a hacer. Sebastián encuentra al líder-héroe de su proyecto en Daniel, uno de los tantos que están en la fila esperando su oportunidad. Daniel destaca del resto por su belicosidad y determinación, características que encantan al director, ya que lo considera perfecto para hacer el papel de Atuey, el líder de la rebelión taína en su film sobre la conquista.

El guión del proyecto de Sebastián comienza con la llegada de Colón a las Antillas y la exigencia de entregar oro como impuestos a los españoles; continúa con el maltrato que éstos propician a los indios taínos, la defensa del sacerdote Montesinos a los oprimidos y termina con una revuelta taína liderada por Atuey, sofocada por los colonizadores con encarnizada violencia. En paralelo, mientras se ensayan y filman esas escenas, en la Cochabamba actual, los habitantes más pobres se están quedando sin agua. Explican que compraron un pozo y deben cavar siete kilómetros de zanjas para que le llegue el agua a sus hogares. Al respecto, comenta la historiadora Bonnie Thornton:

En 2000, en Bolivia, la Guerra del Agua surgió a causa de las políticas y problemas que acompañan a la globalización. Bechtel, una empresa internacional, hizo un contrato transnacional con el gobierno de Bolivia para gestionar los sistemas y distribución del agua de la región. Antes de la llegada de esta empresa, el control del agua era público, dirigido por grupos indígenas. La privatización del agua por el gobierno instigó protestas violentas durante las cuales los grupos indígenas bloquearon las calles y puentes a Cochabamba, y el ejército intervino utilizando fuerza para manejar la situación. Acabaron con mucha gente herida o muerta. (Thornton, 2015: 2)

En consonancia con esta pequeña explicación de la Guerra del Agua, el conflicto en el film de Bollain comienza cuando los agentes de gobierno que controlan el agua quieren cerrar los pozos que recogen el agua de lluvia y destruir el trabajo que los pobladores del cerro hicieron para conseguir ese recurso natural básico. El primer enfrentamiento es entre la policía y las mujeres, pero se aviva aún más con una protesta liderada por Daniel, que denuncia la venta de recursos ambientales como los lagos y la prohibición de recoger agua de lluvia, todo en favor de compañías británicas y estadounidenses. A esto le sigue una asamblea de todo el barrio afectado, donde se discute la necesidad de ir a una marcha para reclamar por el agua y se presentan argumentos a favor y en contra. La asamblea decide finalmente acudir a la enorme manifestación que se realiza al día siguiente en la plaza principal. Mientras, en el

edificio colindante a la plaza, el equipo entero de filmación es recibido con champagne por el Gobernador de la ciudad. Como antes, Daniel lidera la manifestación y su encarcelamiento pone en peligro la realización de la película.

En un principio la violencia del presente de la película de Bollaín se asemeja a la crueldad representada en las escenas de la obra de Sebastián, pero a medida que avanza la historia, la guerra por el agua se recrudece, acelera y desborda, arrasándolo todo y subsumiendo la filmación extranjera en los apremiantes acontecimientos de la guerra del agua cochabambina. De nada sirven los sobornos pagados a la policía, en cuanto Daniel sale del calabozo la ciudad entera estalla y los españoles deben huir de Bolivia, ya que se encuentran en abierto peligro.

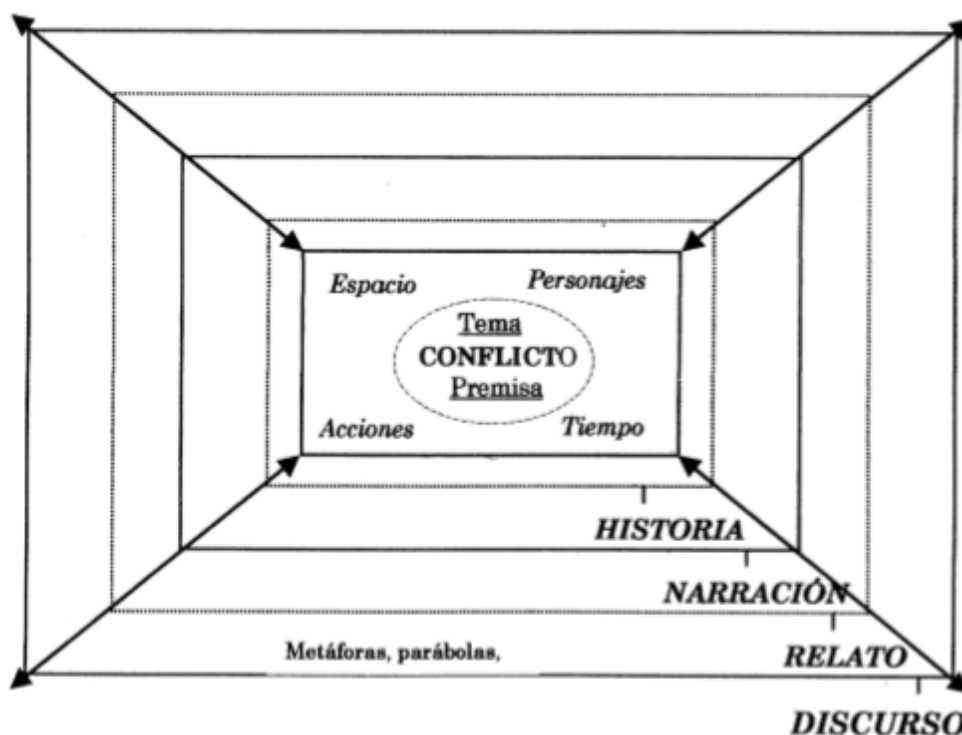
El golpe de realidad apremiante que la Guerra impone a los extranjeros, encuentra a Sebastián y a Costa en posiciones enfrentadas, no solo entre ellos, sino consigo mismos. Si en un principio el director parecía sensible a la situación de los quechuas –tanto como lo era con el sufrimiento taíno en las épocas de Colón-, promete que todos sus actores serán tratados de la mejor manera y se enfrenta al gobernador cuando habla mal de los manifestantes en la plaza; la imposibilidad de filmar la escena principal de su obra tras fallidos intentos lo vuelve egoísta, ensimismado y poco sensible ante la realidad –esa realidad a la que le juró fidelidad cuando escribió su guión-, al punto de gritar “donde chingados están mis indígenas” en el medio de la filmación.

En este juego de espejos que es la película, Costa realiza el camino contrario: pragmático e indiferente con la situación de los quechuas, fastidiado por las molestias que el compromiso con la revuelta de su protagonista principal le pueda traer, no duda en menospreciar a su mano de obra, la cual “hace cualquier cosa por 2 dólares” o coimear a Daniel para que se mantenga al margen de los problemas. A medida que crece el conflicto y gracias a la relación que establece con Daniel y su familia, resulta ser el más involucrado de todo el equipo, y antes de irse de Cochabamba logra asistirlos en medio de un enfrentamiento violento. Claro que esta ayuda parece insuficiente frente a la situación en la que quedan los miles de cochabambinos, pero en relación al personaje de Costa, su accionar es muchísimo más comprometido que lo que mostraba al comienzo; en él, la Guerra del Agua y su tiempo en Cochabamba han operado un cambio significativo.

Un discurso sobre la Conquista que nos habla del Imperialismo del presente

También la lluvia está construida en torno a dicotomías y paralelismos: a lo largo de toda la obra, se desarrollan ejes de conflicto, oposición y similitudes que tienen distintos niveles y alcances y confluyen en la creación de un discurso actual y crítico sobre la conquista de América. Para analizarlos nos resulta útil traer a colación la aplicación de la teoría semiótica y el análisis narrativo del film que presenta Eugenio Sulbarán Piñeiro, el cual resume en el siguiente cuadro:

Elementos básicos del film argumental: recorridos de creación y análisis



Cuadro 1. Fuente (Sulbarán Piñeiro, 2000: 69).

Según el autor,

El film argumental surge de personajes y acciones que generan un conflicto en función de un tema central, que, junto con el tiempo y el espacio configuran la historia. La historia no existe por sí misma sin la intervención de la narración. Esta última define al relato como estructura para finalmente emitir un discurso dentro del cual se sitúan las metáforas y parábolas. Por lo tanto, se perciben dos caminos: la creación del discurso fílmico (del

centro al último recuadro) y el proceso del análisis (del último recuadro al centro).
(Sulbarán Piñeiro, 2000: 69-70)

Para empezar a desgranar el modelo que propone Sulbarán Piñeiro es menester definir en primer lugar qué entendemos por relato, narración e historia. Según Jacques Aumont, que aplica el análisis literario al estudio del cine narrativo, son tres instancias diferentes que se pueden distinguir en un texto literario –y por extensión en un texto fílmico. El relato es el enunciado en su materialidad, el texto narrativo que se encarga de contar la historia y que en el caso del cine comprende imágenes, palabras, escritura, ruidos y música. “El relato fílmico es un enunciado que se presenta como discurso, puesto que implica a la vez un enunciador y un lector-espectador” (Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. & Vernet, M., 2005: 107).

En cuanto a la narración, según Aumont está compuesta por las relaciones existentes entre el enunciado y la enunciación, tal y como se pueden leer en el relato. Lo más interesante de su propuesta es la utilización del concepto de instancia narrativa para reemplazar la idea del narrador en el cine; es “el lugar abstracto donde se elaboran las elecciones para la conducción del relato y de la historia, donde juegan los códigos y donde se definen los parámetros de producción del relato fílmico”. (Aumont, 2005: 110). A su vez, distingue una instancia narrativa ficticia: aquella interna a la historia y que está explícitamente enunciada por uno o más personajes; de una instancia narrativa real, que generalmente queda afuera del cuadro. Esta última instancia es colectiva, ya que la película es obra de un equipo y requiere de decisiones y acciones asumidas por varias personas (guionista, director, operador, montador, etc.) y por ello no se puede analizar más que en función de las huellas dejadas por el texto narrativo. Es decir, no podemos tener acceso a cada elección y decisión de cada persona o grupo de técnicos que tomaron a lo largo de la realización de la película y que en su conjunto conforman la instancia narrativa, solo podemos percibir o comprender esta instancia a partir de lo que observamos al analizar el film. Lo interesante de esta compleja obra que estamos estudiando en la ponencia, es que en el devenir de su historia se cuenta el proceso de hacer una película, y en ese caso, podemos ver la representación de la instancia narrativa real, donde el personaje del cineasta Sebastián y el del productor Costa, toman las decisiones para producir un relato fílmico, en este caso, una obra sobre la llegada de Colón a América.

Por último está la historia, que es propiamente el contenido narrativo. “La idea de historia implica que se trata de elementos ficticios surgidos de lo imaginario, ordenados los unos en relación con los otros a través de un desarrollo, una expansión y una resolución final, para acabar formando un todo coherente.” (Aumont, 2005: 113). Dice Sulbarán Piñeiro que

los elementos narrativos centrales que conforman la historia son los personajes y las acciones que estos realizan. Otras variables que influyen en ésta son la conformación del tiempo y del espacio del acción, el tema tratado en la película y el conflicto central de la historia, que está en estrecha relación con todos los otros elementos.

Si volvemos al modelo del autor español, sintetizado en el cuadro 1, tendríamos que analizar nuestra película siguiendo el gráfico de afuera hacia adentro. Podemos decir entonces, que *También la lluvia* nos ofrece un discurso crítico sobre la opresión de países extranjeros por sobre comunidades empobrecidas y expoliadas; haciendo hincapié en la constancia de dicha situación de dominación, que se repite desde los comienzos de la conquista de América por parte de Europa hasta la actualidad –incluso por parte de aquellos que intentan poner al descubierto esta situación. Esto se puede ver en numerosas escenas. Por ejemplo, en la apertura junto con los títulos, una gran cruz es llevada en helicóptero hacia la selva. Luego esta misma cruz debe ser clavada en la tierra: para ahorrar dinero en grúas y especialistas, Costa encarga la tarea a los quechuas contratados para la escenografía, sin entregarles herramientas ni protección y poniéndolos en abierto peligro, lo cual se asemeja mucho al trato que le otorgaban los conquistadores a los indios -de toda América francamente- en el siglo XVI. Así, en una corta escena, Bollaín y su equipo nos tiende una línea crítica de la actitud de los españoles hacia los latinoamericanos, desde la conquista hasta la actualidad.

En el caso del relato, y siguiendo las definiciones de Aumont que trajimos a colación en párrafos anteriores, el texto narrativo que se encarga de contar la historia lo hace con tomas impactantes en el medio de la selva, una enorme cantidad de extras y diálogos comprometidos con la historia que se relata. En cuanto a la narración encontramos una instancia narrativa ficticia asumida por varios personajes, entre los cuales se destaca el de María -la asistente de producción- quien gracias a su intención de hacer un documental acompaña la filmación de la película de Sebastián, entrevista al director y a los actores y también se involucra en la documentación de los hechos concernientes al presente de la película, o sea la Guerra del Agua. Su presencia es bastante constante y une las distintas temáticas tratadas en la obra; y por eso asume la instancia narrativa interna en varias ocasiones. Tal y como mencionamos antes, la instancia narrativa real que menciona Aumont es más complicada de determinar, puesto que no podemos dar cuenta de todas las decisiones que tomó el equipo que elaboró *También la lluvia*. Sí podemos destacar algunos elementos que se dejan traslucir en la propia obra. El más interesante para nuestro campo de estudio, creemos, es la forma en que se construye la narración en relación al tratamiento de eventos pasados lejanos y recientes. Para

representar la llegada de Colón a América Bollaín y su equipo deciden escenificar el proceso de realización de una película grandilocuente y tradicional, al estilo clásico de Hollywood, donde se busca una fuerte verosimilitud en la recreación de los hechos y se montan las escenas de manera que no se note la hechura del film (entre otros elementos que hacen al cine clásico).

Mientras, el largometraje propiamente dicho pone en duda este estilo clásico realista permitiendo la construcción de una narración compleja, con distintos niveles, que da pie al cuestionamiento, la crítica y la reflexión. Esto se puede ver en el personaje que hace de Colón, quien constantemente está cuestionando el guión tan cercano a la verosimilitud extrema que le presenta el director Sebastián. Por ejemplo, cuando debe recitar palabra por palabra la carta que el comisionado le envió a los Reyes Católicos describiéndole las nuevas tierras encontradas. Para Antón –quien interpreta a Colón en el film de Sebastián- esto es demasiado acartonado y no deja ver ni la sensibilidad ni las tribulaciones de su personaje. En su figura, Antón encarna el cuestionamiento a una forma de filmar tradicional, apegada a una supuesta fidelidad hacia lo que sucedió. Esto permite que la narración de Bollaín esté construida al estilo de lo que Rosenstone llama film posmoderno, utilizando -como se dijo más arriba- las capacidades inherentes al medio para crear múltiples significados.

Si atendemos a la historia, vemos que esta está construida a partir de variables opuestas –en espejo dice Schlickers- con algunas similitudes que se mantienen constantes a través de toda la trama. Pensemos primero en los personajes y sus acciones, elementos centrales de la narración según Sulbarán Piñeiro.¹ Los personajes rectores de la película son tres: el cineasta Sebastián, el productor Costa y el actor revolucionario Daniel. Los primeros dos forman un binomio de oposiciones constantes, mientras que el personaje de Daniel/Atuey se mantiene coherente y por ello presenta el hilo conductor de una historia de por sí dual y compleja. Sebastián y Costa no solo tienen actitudes contrarias entre sí sino también con ellos mismos, puesto que las acciones desarrolladas a lo largo de la película los llevan a ubicarse en el lado opuesto de donde comenzaron. Esto se ve incluso con respecto a la opinión que cada uno tiene de Daniel: durante el casting inicial, cuando están eligiendo a los actores, Sebastián prefiere a Daniel –un albañil- por sobre el actor peruano profesional que le ofrecen y al que tilda de “malísimo, televisivo, totalmente predecible”. Costa no lo quiere, dice que es problemático –después de todo llamó la atención de Sebastián después de protestar porque no

¹ Cabe aclarar que aquí analizaremos la historia del film de Bollaín, pero también se podría intentar –cual juego de muñecas rusas- un examen de la historia de la película de Sebastián, que es parte de la historia de la obra principal.

hacían el casting a todos los presentes y advierte que será incontrolable. Tal como había profetizado Costa, Daniel genera problemas para la filmación. Sin embargo, frente a los inconvenientes, la pasión y hambre de denuncia del cineasta darán paso a la ira y el egoísmo: empeñado en rendir fidelidad a la historia, Sebastián pierde la noción de la realidad de aquellos que pretendía defender. Mientras, la ambición y egocentrismo de las que el productor hacía gala al inicio de la película se van suavizando hasta llegar a comprometerse con la situación por la que está atravesando Daniel y su familia.

Esta construcción dual de los personajes nos interesa en tanto es la manera en la que Bollaín y su equipo encuentran para interpretar eventos del pasado -tanto lejanos como recientes-, y es en el estudio de los personajes, sus diálogos y acciones una de las formas de poner al descubierto lo que directora y guionista tienen para decir sobre aquello que representan. Sirva de ejemplo la descripción y el análisis del diálogo de esta escena. Camino a la selva, donde van a hacer algunas tomas para la película, la asistente de producción le pregunta a Sebastián sobre su lugar de filmación, puesto que parece no tener sentido: están en Bolivia, a 2500 metros sobre el nivel del mar, entre las montañas y a miles de quilómetros del Caribe –lugar de la llegada de Colón y ambiente lógico de la historia que quieren contar. El responsable de esa situación es Costa, quien explica que “esto está lleno de indígenas hambrientos y eso significa extras, miles de extras. Nada de recurrir a esa mierda de efectos digitales, quiero poderío, que se vea que nos hemos gastado la pasta.” Sebastián le dice que esto podría ser un gran problema, porque los rasgos de sus actores quechuas son muy distintos a los indios taínos del guión de su película: ¿qué hace Colón entrevistándose con indígenas de los Andes? Pero para Costa, son indígenas, sean de donde sean ya que “son todos iguales”. Si Sebastián hubiese aceptado inversores estadounidenses, otro sería el presupuesto y el lugar de filmación, pero ya que no lo hizo, deberán conformarse con Bolivia. Para Sebastián hacer una obra donde los españoles hablasen en inglés era una aberración porque “los españoles hablan en español”. La respuesta de su asistente de producción deja al descubierto lo superficial de su postura: “entonces ¿los españoles hablan en español, pero los taínos que encontró Colón hablan quechua?”

Esta escena es del comienzo de la obra, y muestra el supuesto compromiso de Sebastián frente a una actitud despectiva e irrespetuosa de Costa. La presencia de la asistente de dirección y sus preguntas inquisitivas están destinadas a establecer un elemento importante con respecto a la recreación de hechos pasados: la representación es siempre una construcción y una interpretación de esos hechos. Más aún, la verdad y la fidelidad absolutas para con la Historia no existen y son también construcciones que implican decisiones de aquel que las

enuncia. Así, mediante este diálogo -que parece sencillo pero no lo es-, Bollaín puede criticar la representación tradicional verosímil del cine clásico, mientras que propone otra forma de filmar y de interpretar la historia.

El resto de los elementos que hacen a la historia y que están dentro del cuadro de Sulbarán Piñeiro también se dan en una sintonía dicotómica: tiempo y espacio están sincronizados a partir de pares opuestos. Gracias a la representación de la elaboración de una película dentro de otra película, se pueden manejar dos líneas temporales: aquella que refiere a la llegada de Colón a América, y la que remite a la Guerra del Agua del año 2000. Al mismo tiempo, la construcción de dos espacios bien diferenciados en la selva y en la ciudad permite establecer escenarios diferentes y opuestos que guardan relación con el tiempo escenificado: los conflictos de la Guerra del Agua suceden en la ciudad, mientras que la filmación de las escenas de la llegada de Colón a América se hacen en la selva.

Con respecto al tema (conformado por reiteraciones de objetivos en la historia, según la definición del propio Sulbarán Piñeiro), se presenta una situación dual -que responde a la presencia de dos tiempos y dos escenarios en una misma historia-, aunque no opuesta, ya que el tema de la explotación -de los conquistadores hacia los taínos y de los extranjeros hacia los quechuas bolivianos- parece repetirse y sostenerse, sin importar el escenario o la temporalidad. Las escenas de la película de Sebastián no hacen más que espejar la explotación de los quechuas bolivianos -por parte de las compañías extranjeras pero también por parte del equipo técnico de filmación- con la expoliación de los indios tainos por parte de los colonizadores.

Esto se ve especialmente en el ensayo y filmación de partes del guión de Sebastián que muestran la relación entre españoles y taínos en siglo XVI. Tal es el caso de la escena del sermón de Montesinos y Bartolomé de las Casas: los actores que hacen de sendos personajes practican la escena del discurso de Montesinos con el director, Sebastián, mientras los trabajadores quechuas construyen la escenografía en plena selva. Les piden que dejen de trabajar diez minutos para que cese el ruido, entonces, todos los quechuas pueden escuchar a Juan en la piel de Montesinos recitar: “Los fariseos mandaron a alguien a preguntarle a San Juan Bautista y este replicó ‘soy una voz que clama en el medio del desierto’. Los indios están extrayendo el oro con el que construimos nuestras ciudades incluso nuestras iglesias. Un oro que sirve para financiar nuestras conquistas en lugares remotos y hace girar la inmensa rueda del comercio. A todos los alcanza el sudor de los indios, y a los que más a Su Majestad y a sus obispos. Como sacerdote que soy me debo a los mandamientos del Evangelio y el primero de ellos es predicar la verdad: yo soy la voz de Cristo en el desierto de esta isla y

estáis en pecado mortal. ... Con qué derecho les tenéis así de oprimidos y de hambrientos. Se están muriendo por vuestra culpa. Mejor dicho, les matáis.” Así, con unas pocas imágenes y palabras Bollaín puede mostrar el etnocentrismo español de la conquista fundiéndose perfectamente con la sensación de superioridad de los españoles hacia los bolivianos en pleno comienzo del siglo XXI.

Como último elemento parte de la historia debemos mencionar el conflicto –que está conformado gracias a los personajes, sus acciones, sus objetivos puestos en marcha en un espacio y tiempo determinados. En la película el conflicto se resume en el personaje de Atuey, actuado por Daniel. Este es en sí mismo una figura que exhuda rebeldía en toda la película: desde que protesta en el casting por la discriminación que sufren algunos hasta que toma el control de la revuelta en la plaza, poniendo en peligro la realización de la película. Es su accionar, por lo pronto siempre comprometido, siempre constante, el que une las dos puntas de esta historia espejada: modifica la relación opuesta entre los personajes de Sebastián y de Costa y sus acciones, mientras que une la recreación de los hechos pasados con el presente, al ser el líder de dos revueltas: la taína representada en la película de Sebastián, y la quechua en la Guerra del Agua.

En el rodaje del encuentro de Colón con los taínos, éste le dice a un Atuey rebelde que lo increpa preguntando qué sucedería si ellos no obedeciesen: “Sino, os haremos esclavos, dispondremos de vosotros a voluntad, nos apropiaremos de vuestras posesiones, y os causaremos tanto dolor como podamos”. Basta reinterpretar esta respuesta en clave actual y pensar que en el año 2000 esas “posesiones” ya no están representadas por el oro, sino por el agua para entender cómo Bollaín tiende ese puente entre hechos lejanos y recientes, para mostrarnos una reflexión del pasado muy actual.

Palabras finales

Volviendo a la definición de cine histórico que planteábamos al principio, Nogales Cardenas apunta adecuadamente que “a través de los films también podemos aprender qué imagen o qué idea se tiene de ese pasado en determinados períodos históricos.” (Nogales Cárdenas, 2004: 71). Si algo queda claro en *También la lluvia* desde el primer momento es que la idea del pasado que se plantea –ya hablemos del pasado lejano o reciente- es conflictiva, no clausurada y bastante –por no decir extremadamente- crítica. Y aquí debemos hacer una salvedad, porque Sabine Schlickers da cuenta en su libro que la multipremiada obra española tuvo varios cuestionamientos, sobre todo de estudiosos alemanes que hicieron

observaciones hacia la visión paternalista, externa y unidimensional que el film adopta hacia los quechuas, ya que siempre se ve el punto de vista español y nunca el propio. Al respecto nos hacemos eco de las observaciones de la propia Schlickers, que explica que representar esta perspectiva indígena hubiese sido una imposición por parte de la propia Bollaín (Schlickers, 2015: 119); después de todo lo que ha mostrado en el audiovisual es la visión de los dominadores, al tiempo que presenta una crítica hacia esa misma visión.

La obra de Bollaín tiene numerosos niveles de análisis y mucho más podría escribirse sobre ella, sobre todo para justificar el planteo precedente de que es, más allá de todo lo que pueda decirse, una obra polémica. En especial, es una reflexión profunda hacia el accionar actual de los españoles –del año 2010- frente a lo que sucede en América Latina, y que ellos, como parte de una nación imperialista primero y luego como miembros de un primer mundo opresor contribuyeron a crear. El personaje de Costa resume bastante bien esta postura hacia el final de la película, cuando siente que su opinión sobre los quechuas estaba errada y a la vez que quiere ayudar, siente que su apoyo a la familia de Daniel es escaso. Por un lado Bollaín muestra cierto involucramiento en la situación boliviana, pero al final los españoles huyen dejando el conflicto atrás sin hacer mucho más por ellos. Por otro lado, el tiempo que estuvieron en Cochabamba logró operar cambios en los personajes principales, sacando a la luz su verdadera personalidad.

Quizás para terminar podamos resaltar la autoreflexión que directora y guionista presentan en la figura del cineasta Sebastián y en su imperativo de contar-lo-que-pasó y ser ante todo fiel a la verdad. Robert Burgoyne plantea que “en la recreación del pasado, el film histórico emplea una variedad de técnicas para producir un elevado sentido de la fidelidad y verosimilitud, creando una experiencia de inmersión poderosa para el espectador.”² (Burgoyne, 2007: 552) La recreación en este sentido implica una imaginación del pasado, un repensarlo, no sólo revivir la experiencia. Es la búsqueda de esta fidelidad con la Historia (en mayúsculas) que lleva al cineasta Sebastián a sambullirse en el guión de su película; mientras que la presencia de los indígenas y su entorno (aunque sean quechuas en vez de taínos y esté en la selva boliviana en vez del Caribe) lo compele a imaginar, repensar y revivir ese pasado hasta el punto de perder el sentido de la realidad apremiante que lo rodea y de pasar de ser una persona aparentemente comprometida, a un extranjero absolutamente egocentrista.

¿Qué es lo importante a contar? ¿Lo que pasó hace siglos o lo que está pasando en el momento? ¿Lo importante es lo que aparece en la película o lo que le pasa a la gente

² “In reenacting the past, the historical film employs a variety of techniques to produce a heightened sense of fidelity and verosimilitude, creating a powerfully immersive experience for the spectator.” Traducción personal.

mientras la hace? *También la lluvia* nos plantea que ambas cosas son fundamentales: es menester poder reflexionar críticamente sobre la historia, pero al mismo tiempo, no se puede perder de vista el presente, a riesgo de que este nos pase por encima.

Referencias Bibliográficas

- Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. & Vernet, M. (2005). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Burgoyne, R. (2007). "The Balcony of History". *Rethinking History*, 11, 4, pp. 547-554.
- Ferro, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal.
- Tesis de grado online: Nogales Cárdena, P. (2004). *Cine amateur e historia local de Reus* (Tesis doctoral). Recuperado en <https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/8609/Indice.pdf?sequence=43&isAllowed=y>
- Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- Schlickers, S. (2015). *La conquista imaginaria de América: crónicas, literatura y cine*. Frankfurt: Peter Lang.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine*. México: FCE.
- Sulbarán Piñero, E. (2000). "El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica". *Opción*, 16, 31, pp. 44-71.
- Thornton, B.O. (2015). "También la lluvia: cómo entendemos nuestras historias a través del cine". *Spanish: Student Scholarship & Creative Works*. Recuperado en https://digitalcommons.augustana.edu/spanstudent/1/?utm_source=digitalcommons.augustana.edu%2Fspanstudent%2F1&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages