

## DEL CINE ÉPICO AL CINE SOCIAL: EL UNIVERSO METAFÍLMICO EN *TAMBIÉN LA LLUVIA* (2010) DE ICÍAR BOLLAIN

KATARZYNA PASZKIEWICZ  
Centre Dona i Literatura  
Universitat de Barcelona

---

El siguiente artículo consiste en un análisis de la película *También la lluvia* de Icíar Bollaín centrado en el cuestionamiento de dos géneros cinematográficos pertenecientes al modo de significación realista: el cine épico y el cine social. Por un lado nos encontramos ante un uso crítico de las narrativas fílmicas convencionales sobre la colonización, por otro se plantea una reflexión sobre el cine social como una herramienta de cambio político. Una de las claves interpretativas del filme será el papel de María, un personaje secundario a la sombra de los protagonistas masculinos, que filma un documental sobre el rodaje desviando la mirada hacia la Guerra del Agua. Se mostrará cómo Bollaín visibiliza la mirada del “observador ideal”, explorando al mismo tiempo la violencia de la mirada cinematográfica y los límites morales de la creación artística.

PALABRAS CLAVE: cine sobre colonización, realismo fílmico, géneros cinematográficos, cine de mujeres.

### **From Epic Cinema to Social Cinema: the Metafilmic Universe in Icíar Bollaín's *También la lluvia* (2010)**

The aim of this article is to analyze Icíar Bollaín's *También la lluvia*, with a particular emphasis on the questioning of two film genres that belong to the realist style of significance: epic cinema and social cinema. On one hand, there is a critical use of conventional film narratives about colonization; on the other hand, the film offers a reflection on social cinema as a tool of political change. One of the interpretive keys to examining *También la lluvia* is María, a secondary character overshadowed by male protagonists, who shoots a documentary about the filming and who will ultimately shift her gaze toward the “Guerra del Agua”. How Bollaín visualizes the gaze of the “ideal observer”, while simultaneously exploring the violence of the cinematographic gaze and the moral limits of artistic creation will be the main aspects explored in this article.

KEY WORDS: cinema about colonization, realism in film, genres, women's cinema.

---

Comentando el panorama cinematográfico de los primeros años del nuevo milenio, el teórico catalán Àngel Quintana escribió:

El nuevo cine realista español ha sido incapaz de establecer ningún tipo de reflexión sobre cómo el cine puede observar el mundo, cómo puede interrogarlo o cómo puede llegar a implicarse en su devenir, llegando incluso a transformarlo. Es un cine que ignora el legado generado en los debates en torno al realismo cinematográfico o la vigencia que el pensamiento de André Bazin ha adquirido para el cine moderno, (Quintana, 2008: 253).

Entre las películas que encajarían en lo que Quintana llama el “realismo tímido”, el teórico menciona una serie de filmes entre los que incluye *Solas* (1998) de Benito Zambrano, *Princesas* (2005) de Fernando León de Aranoa y dos películas de Icíar Bollaín: *Flores de otro mundo* (1999) y *Te doy mis ojos* (2003), obras que, según él, no se han preocupado “por establecer un discurso sobre las barreras que separan lo real y lo visible” (*ibíd.*).

Quintana escribía estas palabras dos años antes del estreno de *También la lluvia* (2010), la última película de Icíar Bollaín. Nominada en 13 categorías a los premios de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, *También la lluvia* se podría entender como una respuesta directa a su alegato. La película, en la cual se utilizan con maestría muchos recursos del llamado cine realista, constituye al mismo tiempo una profunda reflexión sobre el realismo fílmico, por lo que resulta una importante aportación a los debates sobre esta materia, no solo en el ámbito español, sino también a nivel global. El objetivo de este artículo será analizar el filme, mostrando de qué manera se cuestionan en él dos de los géneros cinematográficos pertenecientes al modo de significación realista: el cine épico-histórico y el cine social. Se intentará mostrar de qué manera, a través del viejo recurso del cine dentro del cine, Bollaín pone de relieve las convenciones de estos dos géneros y plantea cuestiones como la violencia de la mirada cinematográfica o los límites morales de la creación artística.

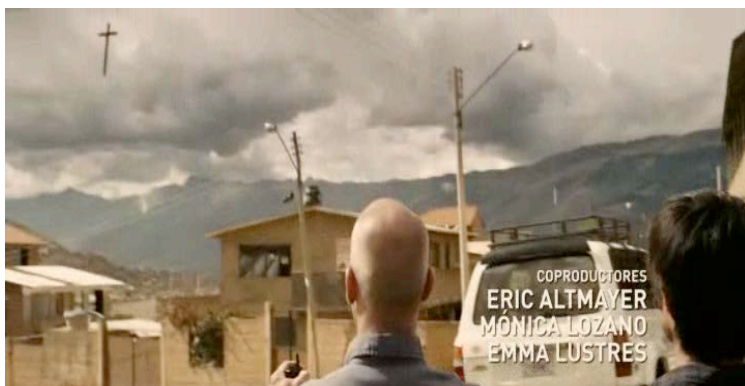
*También la lluvia* es la historia de un equipo cinematográfico que va a Bolivia a rodar una película sobre la conquista española de América. El rodaje se complica cuando estalla la Guerra del Agua, una revuelta social que tuvo lugar en Cochabamba en el año 2000, a raíz de la privatización del suministro del agua municipal —entregado a una multinacional—, lo que provocó un aumento de las tarifas por encima del cincuenta por ciento, dejando sin agua a gran parte de la población. Hay dos filmes claramente diferenciados dentro de *También la lluvia*. Por un lado, está la película que llamaré “social” sobre el equipo de rodaje y las protestas del pueblo boliviano ante la privatización del agua. El segundo filme, al que llamaré “épico”, es la película dentro de la película sobre Cristóbal Colón, los indígenas y la defensa de derechos de los indios por parte de Bartolomé de Las Casas. Hay además una tercera película, un documental sobre el rodaje filmado por María (Cassandra Ciangherotti), un personaje secundario a la sombra de los protagonistas masculinos que —como se verá más adelante— será clave para entender el complejo universo metafílmico de Bollaín.

En una primera lectura, *También la lluvia* establece un claro paralelismo entre la explotación de los indígenas en la conquista del Nuevo Mundo y la represión de las protestas campesinas durante la Guerra de Agua, que fue el tema examinado con mayor frecuencia en las críticas de la película. Sin embargo, el filme de Bollaín muestra otro paralelismo entre el pasado y el presente, que será crucial para este análisis: los personajes de Costa (Luis Tosar) y Sebastián (Gael García Bernal), productor y director de la película sobre la conquista, ejercen sobre los extras indígenas un poder similar a los conquistadores del pasado, reproduciendo el dualismo entre colonizador y colonizado. Una de las secuencias en la que se observa dicho dualismo es al principio de la película cuando se nos muestra una gigantesca cruz sobrevolando la selva boliviana, imagen que fue elegida para el póster de la película. Como ha señalado Alfredo Moreno en su crítica del filme, esta imagen podría ser tratada como síntesis de dos secuencias de filmes diametralmente opuestos: *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) que se abre de manera muy similar con la imagen de una enorme estatua de Jesucristo con los brazos extendidos transportada por el cielo y *The Mission* (Roland Joffé, 1986) que comienza con el martirio de un cura católico que —atado a una cruz de madera— es lanzado por las cataratas del Iguazú (Moreno, 2011). Además de estos dos filmes, cabe mencionar una escena de *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) en la cual un helicóptero eleva una vaca sobre una iglesia, denunciando —como señala Ramón Moreno Cantero— los dogmatismos religiosos y militares, unidos históricamente para justificar la guerra (y la colonización) (Moreno Cantero, 2003: 54). La cruz tiene una enorme carga simbólica en *También la lluvia*. En palabras de Alfredo Moreno,

el mismo signo de la fe que guiaba a los conquistadores de antaño en su persecución de poder, riquezas y gloria, avala ahora la presencia de los intereses extranjeros que solo buscan satisfacer sus necesidades, económicas o creativas, antes de volver a sus lugares de origen con el botín a buen recaudo y sin dejar que la contemplación de los problemas y las miserias a los que han asistido como testigos privilegiados les afecten o les aparten de sus objetivos. (Moreno, 2011)

La secuencia de la cruz, además de evocar los tiempos coloniales, subraya filmicamente las relaciones de poder señaladas anteriormente, en especial la correlación existente entre la actitud de los antiguos colonizadores y el comportamiento del equipo del filme hacia los integrantes indígenas del rodaje. Ya desde la primera imagen, en la cual vemos en un plano medio a Costa y a Sebastián de espaldas, los dos protagonistas serán codificados como “los que miran”. Se inicia una panorámica oblicua, hacia la izquierda y de abajo arriba, que sigue la mirada de ambos. Dentro del mismo encuadre vemos un helicóptero que transporta una enorme cruz de madera que debe situarse en el lugar del rodaje como parte de la recreación del escenario histórico. La cámara sigue al

helicóptero en una panorámica circular desde abajo —la máquina pasando sobre la cabeza del espectador, como si quisiera aplastarlo con su magnitud— y en el siguiente plano medio se nos muestra nuevamente a Sebastián y a Costa.



Desde el principio de la película se establecen claramente las jerarquías. En un gran plano general vemos a los bolivianos reducidos a pequeñas figuras dentro del espacio de la ciudad invadido por el helicóptero, y se inicia una panorámica descendente —que pareciera señalar la opresión— que muestra a los bolivianos en la cola para el *casting*, alzando las cabezas en dirección al helicóptero. El siguiente plano encuadra el rostro de Daniel (Juan Carlos Aduviri), quien será luego contratado como actor para ejercer de líder de los indígenas. Un ligero contrapicado, recurso que habitualmente sirve para transmitir una situación de control, poder y seguridad, anuncia su papel de líder que más tarde ejercerá dentro de la Guerra del Agua. En el plano siguiente vemos el coche en el cual viaja el equipo de rodaje, acompañado por una panorámica hacia la izquierda, por donde desaparece el helicóptero. Se inicia un *travelling* ralentizado que sigue al helicóptero con la cruz, significativamente inclinada

sobre la selva boliviana, mientras en la siguiente imagen se ve al coche avanzando rápido por la selva.





En estas últimas imágenes se establece un paralelismo entre la cruz, el coche y la cámara, que penetran la tierra virginal de Bolivia. Por un lado se da una fusión entre la mirada masculina y la mirada colonial, que será cuestionada por Bollaín; por otro lado, la comparación entre la cruz —signo de fe, salvación y testimonio— y la cámara permitirá discernir otro tema clave, que se desarrollará más adelante: el papel del cine social como arma de denuncia y de reivindicación.

De acuerdo con E. Ann Kaplan, la cámara ha sido utilizada por numerosos viajeros occidentales (científicos, antropológicos, misioneros) para documentar y al mismo tiempo controlar las culturas “primitivas” que encontraban (Kaplan, 1997: 61). Esta práctica se basaba en la suposición de que la cámara puede capturar realidad. En este sentido, el cine puede ser comparado con un viaje, al estar estrechamente ligado con el hecho de mirar al Otro, según afirma Kaplan:

Film itself travels, is a particular kind of space, and offers narratives about spatial relations. The film site allows speculation on how changes

in looking relations may mitigate racism as well as sexism and homophobia: Who is allowed or forbidden to look? What constraints does western culture set up around the look? How do looking relations exacerbate race relations? How may new visual paradigms and technological possibilities ameliorate or worsen race relations?<sup>1</sup> (Kaplan, 1997: 6)

Así, en la secuencia analizada previamente Bollaín hace una referencia al viaje, que será constante durante toda la película. De esta manera, se inscribe a los dos protagonistas en una larga tradición de viajeros blancos —exploradores, misioneros, científicos— que, a través de una “mirada turística”, presentan el espectáculo de los Otros para satisfacer la voracidad de las industrias cinematográficas. La libre movilidad posibilita al cineasta occidental la construcción ficticia de una posición privilegiada, “poscultural” o “culturalmente transparente”, ya que, tal como lo formula María Lugones, “la ‘cultura’, para poder ser vista, requiere ser estática, fija y separada a la vez, diferente de lo ‘postcultural’” (Lugones, 1999: 240).

En *También la lluvia* se establece un diálogo con las narraciones fílmicas convencionales sobre la colonización. Clásicos del género como *1492: The Conquest of Paradise* (1992) de Ridley Scott o *The Mission* (1986) de Roland Joffé aparentan ser revisionistas, pero desde una mirada masculina y occidental. E. Ann Kaplan, revisando la semiótica de la “mirada imperial”, menciona algunos de los sistemas de signos que se repiten en las imágenes del cine de Hollywood<sup>2</sup> (y que también están presentes en las películas mencionadas): las minorías sufren una infantilización (se las representa como indefensas), una animalización (se las asocia con lo salvaje y con la naturaleza) y una degradación como inmorales (los indígenas no saben la diferencia entre el bien y el mal) (1997: 80). Pero no se trata únicamente de las representaciones, sino también de una relación violenta entre el cineasta y el actor, entre la cámara y el cuerpo del Otro. En *También la lluvia* hay una impactante secuencia que ilustra esta relación: Sebastián intenta convencer a un grupo de madres indígenas de que en una de las escenas sus personajes deben ahogar a sus hijos en el río. Ellas se niegan, incapaces tan solo de imaginar la idea de hacer lo que dicho acto representaría. Esta escena ejemplifica la intersección entre las estructuras de la mirada masculina, tal y como la examinaron las teorías feministas inauguradas por el famoso ensayo de Laura Mulvey “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975), y las estructuras

---

<sup>1</sup> Estas miradas nunca son inocentes, continúa Kaplan, sino que son determinadas por los sistemas culturales y por los sistemas visuales que la tecnología hace posibles (1997: 6).

<sup>2</sup> Aunque *The Mission* es una película británica y *1492: The Conquest of Paradise* es una producción anglo-franco-española, ambas se nutren de los modelos narrativos hollywoodienses, según el paradigma del cine clásico de Hollywood de Bordwell, Staiger y Thompson (1985).



de la “mirada imperial”, de la cual habla Kaplan en su libro *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze* (1997). Siguiendo las concepciones de Mulvey y Kaplan en el clásico cine épico sobre la colonización, la gente no-blanca continúa siendo un objeto y no el sujeto de la mirada. En *También la lluvia*, el rostro de Daniel es mirado y manipulado, como se observa en la escena en que los productores deciden el reparto del filme, evaluando la actuación de Daniel a través de una pantalla de ordenador. La cámara se coloca detrás de los protagonistas, de manera que el espectador/a está directamente invitado a mirar, siendo cómplice de la objetivización del Otro. La composición del siguiente encuadre, en cambio, parece romper con el binomio mirada-mirado. En la pantalla del ordenador vemos el rostro de Daniel, reflejado en el espejo durante el proceso de caracterización. Bollaín juega con la profundidad de campo: en el exterior inserta un fragmento de la cabeza de Daniel de espaldas y la mano de la maquilladora, que a la vez forman parte del marco de la imagen, mientras en el centro de interés vemos el reflejo de Daniel devolviéndonos la mirada (“looking back” en términos de Kaplan, 1997: xxi). Esta escena tiene el mérito de exponer una práctica colonial como es la exhibición del Otro, al tiempo que muestra una resistencia a las relaciones de mirar dominantes, otorgando al Otro el derecho a mirar. A través de la imagen multifocal del triple vidrio —la pantalla de ordenador, el espejo y la propia cámara de Bollaín— la directora problematiza la idea del vidrio transparente o “ventana hacia el mundo”, que caracteriza el modo de significación realista.<sup>3</sup>



---

<sup>3</sup> Sobre el realismo como modo de significación, véase Abercrombie, Lash, Longhurst (1992: 115-140).





Este recurso de desnaturalización del realismo, junto con un juego constante con el tema del “cine dentro del cine”, permite “des-cubrir” al autor del texto filmico y recordarnos que el cineasta siempre habla —y mira— desde un lugar concreto histórica y culturalmente. De esta manera, Bollaín participa en el debate sobre el realismo filmico, desestabilizando la posición privilegiada del “observador ideal” o “el razonador imparcial” —que de acuerdo con María Lugones, pretende hallarse “fuera de la historia, fuera de la cultura”— visibilizando las relaciones de poder que caracterizan al cine épico de tradición hollywoodense.<sup>4</sup>

Este desenmascaramiento será la función principal del personaje de María, un personaje secundario, casi invisible, que nos hará reflexionar sobre el papel de las mujeres directoras en la industria cinematográfica. María filma un documental sobre la preparación del rodaje, el trabajo de *casting* y los ensayos. Durante la película se nos muestran algunos fragmentos, diferenciados del tono narrativo principal —en blanco y negro y con un uso claramente subjetivo de la cámara— en los cuales la joven directora dirige la mirada hacia los hechos “actuales” de la Guerra del Agua dándole voz por primera vez al pueblo boliviano. A través de María, Bollaín cambia la mirada opresiva y unidireccional (“gaze”) dominante por un tipo de mirada llamado “looking relation”, un proceso que, según Kaplan, connota la curiosidad por el Otro.<sup>5</sup> En uno de los

<sup>4</sup> Cuando hablo del cine épico me refiero a la definición empleada por Robert Burgoyne en su estudio sobre este género. Según el autor, el filme épico es un filme tradicionalmente centrado en el espectáculo que expresa los mitos y aspiraciones de una nación: “a genre noted for its flamboyant mise-en-scène, monumental sets, and mass choreography” (Burgoyne, 2011: 3).

<sup>5</sup> E. Ann Kaplan, desde las teorías psicoanalíticas, hace la distinción entre el concepto de “mirar” (“looking”) y “la mirada” (“gaze”). El primero lo entiende como una relación (“looking relation”) o un proceso, mientras que el segundo es “one-way subjective vision”. “Looking will connote curiosity about the Other, a wanting to know (which can of course still be oppressive

cuadros de la secuencia de la cruz previamente analizada, detrás de Sebastián y de Costa, al fondo del plano se sitúa María, filmando con su cámara la llegada del helicóptero. La joven directora actúa como una suerte de “commentator”, denominado así por Louis Marin en sus *Essais sémiologiques* y citado por Umberto Eco y Omar Calabrese en el libro *El tiempo en la pintura*: un personaje marginal dentro de la pintura que indica al espectador la manera apropiada de mirar el cuadro. “Su papel es el de señalar la pintura desde dentro de la pintura, es decir, de hablar de ella, de construir un discurso sobre el discurso pictórico” (Eco y Calabrese, 1987: 40-41). María sería en este caso la *commentatrice* del filme que —a pesar de las protestas de Costa, el productor— decide filmar las revueltas sociales, indicando con su cámara hacia dónde debemos dirigir la mirada. Bollaín parece identificarse con este personaje cuya cámara subjetiva contrasta con la supuesta transparencia de los géneros realistas. De esta manera, nos muestra el realismo como una construcción estética.



Si bien la película contiene una crítica muy pronunciada del cine épico sobre la colonización —entendido como el cine clásico hollywoodiense de acuerdo con el paradigma propuesto por David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson (1985)— Bollaín extiende este cuestionamiento hacia el cine social. Bajo esta etiqueta me referiré a dos tendencias específicas: por un lado, al nuevo realismo social en el cine español a partir de los noventa, descrito por Núria Triana-Toribio (2003), Pascale Thibaudeau (2007) y Àngel Quintana (2008) entre otros@s autor@s, y por otro lado al cine social británico, principalmente al estilo representado por Ken Loach.<sup>6</sup>

---

but does not have to be), while the gaze I take to involve extreme anxiety -an attempt in a sense *not* to know, to deny, in fact” (1997: xvii).

<sup>6</sup> Es muy significativo que el autor del guión de *También la lluvia* sea Paul Laverty, guionista habitual de las películas de Ken Loach desde mediados de los noventa.



Según la definición de Thibaudeau, el cine social abarca las películas que “ponen en escena disfuncionamientos sociales debidos a macro-estructuras socioeconómicas y que adoptan el punto de vista de los personajes afectados por ellas” y que además contienen una “denuncia social y una voluntad explícita por parte de los directores de producir una toma de conciencia e impulsar cambios” (Thibaudeau, 2007: 236). De acuerdo con esta definición, *También la lluvia* es claramente un filme social. Sin embargo, Bollaín, en un gesto metafílmico, explora los límites morales de la creación artística y plantea la cuestión de si es suficiente construir un relato sobre la realidad o se debe intervenir para tratar de transformarla. En el momento que Daniel —pieza fundamental dentro de la película sobre la conquista— se implica en las protestas por la Guerra del Agua, poniendo en riesgo la finalización del rodaje, Sebastián dice: “este conflicto pasará, pero nuestra película quedará para siempre”. Esta actitud se verá finalmente atenuada por la “conversión” de Costa quien, cuando la mujer de Daniel le pide que acuda a ayudar a su hija, que ha sido víctima de los disturbios, abandonará el rodaje para rescatarla.

Aunque en la segunda mitad de la película Bollaín parece privilegiar el género del “cine social”, la directora no se limita a confrontarlo con el cine épico, ni pretende dar a entender que el primero retrate mejor la realidad. La actitud colonizadora del cineasta y otras cuestiones, como la violencia de la cámara que captura al Otro y la posición privilegiada del “razonador imparcial”, no desaparecen en el cine social. Este género, tal y como lo representa el estilo de Ken Loach en la mayoría de sus películas, se suele definir empleando la noción de transparencia formal, que enfatiza la actuación, el desarrollo del personaje y la referencialidad prefilmica (Hallam y Marshment, 2000: 210). Cabe mencionar que la teórica Deborah Knight sitúa a Loach en la tradición del naturalismo en la novela del siglo XIX, definiendo su estilo de narración como una “tercera persona,

observacional, no intervencionista y descriptiva” (Knight citada en Hallam y Marshment, 2000: 212). Según Knight, la suya no es una narración omnisciente, ya que el narrador no sabe cómo se sienten los personajes y solamente se le informa sobre lo que los protagonistas hacen o dicen. Tanto el distanciamiento aparentemente objetivo y científico del mundo (es significativo que Knight use el término “behavioural narration”), que recuerda mucho al “observador ideal” oculto detrás de la supuesta transparencia de la cámara, como el uso de un lenguaje codificado, derivado de la composición, el montaje, los movimientos de cámara, etc., crean el “efecto de realidad”. Al conjugar dos géneros pertenecientes al modo de significación realista, Bollaín dibuja los paralelismos entre el realismo clásico hollywoodiense y el cine social, mostrando que el segundo está, al igual que el primero, gobernado por convenciones muy concretas. El personaje de María, que ante nuestros ojos alterna la dirección de la mirada, descubre las decisiones que tiene que tomar el/la cineasta antes de encender la cámara: ¿qué es lo que voy a mostrar?, ¿cómo lo voy a mostrar? y ante todo, ¿qué es lo que *no* voy a mostrar?

*También la lluvia* refleja ciertas tensiones entre distintos acercamientos al realismo en la historia del cine, como los que señalan por ejemplo Julia Hallam y Margaret Marshment (2000). Según estas autoras, están por un lado los críticos de la cultura popular inspirados por el pensamiento de la Escuela de Frankfurt, que conceptualizan el cine de Hollywood como un sistema de significación convencional y conservador, que a través de las estrategias miméticas (realistas) construye una falsa imagen del mundo real; por otro lado están los directores de izquierda que subrayan la referencialidad del realismo, usualmente como parte de su agenda política y/o social (2000: 98). Tomando en consideración su filmografía, Bollaín no parece dudar que el cine pueda funcionar como una herramienta para la reivindicación de determinados cambios sociales. No obstante, cabe mencionar que la directora muestra una actitud muy ambigua hacia el cine social: “la etiqueta social me espanta porque suena a algo aburrido” (Prieto, 2011). “Lo primero es darle al espectador una buena historia y que se emocione, y si luego, ya en casa, piensa en ello, genial” (Rivera, 2011). Su opinión se ve reflejada en *También la lluvia*, en la cual se utilizan con maestría los recursos del cine épico. Un claro ejemplo es el final de la película, en el que Daniel y Costa terminan abrazándose en un *happy end* en toda regla, que podría considerarse como una infiltración de las estrategias hollywoodienses dentro del cine social. De esta manera, Bollaín no le niega al cine épico su poder reivindicativo, siempre que se muestre crítico con sus propias convenciones, tal y como lo postula Claire Johnston:

The internal criticism facilitates a process of de-naturalisation; behind the film’s apparent coherence there exists an ‘internal tension’ so that the ideology no longer has an independent existence but is ‘presented’ by the film. The pressure of this tension cracks open the surface of the

film; instead of its ideology being simply assumed and therefore virtually invisible, it is revealed and made explicit. (Johnston, 1975: 3)

Así, Bollaín deja al descubierto las estrategias narrativas hollywoodienses clásicas, pero sin renunciar a ellas. En este sentido su “proyecto crítico”, más que una lucha contra la manipulación de los formatos realistas, es una “proliferación de los centros de manipulación” tal y como lo entiende Giulia Colaizzi: “no [es] la búsqueda de la verdad absoluta, sino el análisis de los modos de fabricación de la verdad, de la *apariencia* de verdad de cada imagen o enunciado, el análisis de los mecanismos de inclusión/exclusión del discurso, de los juegos de poder que dan a un enunciado esa apariencia de verdad” (1997: 40).

A través de su película, que conjuga distintos formatos pertenecientes al modo de significación realista, Bollaín muestra que el realismo no es un sistema homogéneo, desnaturalizando las estrategias de mimesis y referencialidad. *También la lluvia*, no se limita a confrontar las oposiciones entre cine épico y cine social, sino que intenta al mismo tiempo desestabilizarlas. De esta manera el realismo, el modo de representación dominante en la cultura occidental, es expuesto como un campo de batalla para dar sentido a nuestras realidades. La rica y contradictoria propuesta de Bollaín no solo es autorreferencial, sino sobre todo —en términos de Chuck Kleinhans<sup>7</sup>— autocrítica, ya que su autorreferencialidad cuestiona la propia mirada de la directora.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abercrombie, Nicholas, Scott Lash y Brian Longhurst (1992), “Popular representation: recasting realism”, *Modernity and Identity*, Scott Lash y Jonathan Friedman (eds.), Oxford, Basil Blackwell: 115-140.
- Bordwell, David, Janet Staiger y Kristin Thompson (1985), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press.
- Burgoyne, Robert (ed.) (2011), *The Epic Film in World Culture*, New York-London, Routledge.
- Colaizzi, Giulia (1997), “Leer/escribir/contar la imagen: tres miradas al cine”, *La Conjura del olvido: escritura y feminismo*, Nieves Ibeas y María Ángeles Millán (eds.), Barcelona, Icaria: 39-60.
- Eco, Umberto y Omar Calabrese (1987), *El tiempo en la pintura*, Madrid, Mondadori.
- Hallam, Julia y Margaret Marshment (2000), *Realism and popular cinema*, Manchester-New York, Manchester University Press.

---

<sup>7</sup> “The self-reflective film (...) questions its own filmic form and thereby produces knowledge about film; the self-critical film goes a step further, criticizes its form *and* content, and thereby criticizes itself, its audience, and its audience’s world” (Kleinhans, 1974).

- Johnston, Claire (ed.) (1975), *Notes on Women's Cinema*, London, Society for Education in Film and Television.
- Kaplan, E. Ann (1997), *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze*, New York-London, Routledge.
- Kleinhans, Chuck (1974), "From Tear-jerkers to Thought-provokers: Types of Audience Response", *Jump Cut*, 20/08/2010.  
<<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinesays/JC04folder/AudienceResponse.html>>
- Lugones, María (1999), "Pureza, impureza y separación", *Feminismos literarios*, Neus Carbonell y Meri Torras (compiladoras), Madrid, Arco Libros: 235-264.
- Moreno, Alfredo (2011), "*También la lluvia*: América redescubre el Viejo Mundo", *Diario Aragonés*, 25/08/2010.  
<<http://www.diarioaragones.com/especiales/canalcultura/11776-tambien-la-lluvia-america-redescubre-el-viejo-mundo.html>>
- Moreno Cantero, Ramón (2003), *Apocalypse Now Redux: Francis Ford Coppola 1979-2001*, Valencia, Nau llibres.
- Prieto, Carlos (2011), "Me espanta la etiqueta de cine social", *Público*, 25/08/2010.  
<<http://www.publico.es/culturas/354229/me-espanta-la-etiqueta-de-cine-social>>
- Quintana, Àngel (2008), "Fernando León de Aranoa: *Princesas* (2005) y el realismo tímido en el cine español", *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*, Pietsie Feenstra (ed.), Amsterdam-New York, Hub. Hermans: 251-263.
- Rivera, Alfonso (2011), "En esta época hace falta más y mejor política. Entrevista con Iciar Bollain", *Cambio 16*, nº 2.043, enero: 48-49.
- Thibaudeau, Pascale (2007), "¿Hacia un nuevo realismo social en el cine español?", *Cine, nación y nacionalidades en España*, Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin (eds.), Madrid, Casa de Velázquez: 233-246.
- Triana-Toribio, Núria (2003), *Spanish National Cinema*, London-New York, Routledge.

