

Cine dentro del cine, Historia dentro de la historia: También la Lluvia (Icía Bollaín, 2010).

Miguel Dávila Vargas-Machuca*
[mdavilashadowplay@hotmail.com]
Universidad Internacional de Andalucía
Jaén-España

Resumen

El Cine dentro del Cine es un interesante género transversal que nos permite conocer desde dentro muchos aspectos sobre los profesionales y sus labores, sobre el propio proceso de creación o incluso las consecuencias e influencias sobre quienes se relacionan con él. También la lluvia (Icía Bollaín, 2010) cumple los requisitos para pertenecer a este género y añade también un retrato de dos momentos históricos lejanos entre sí, pero con claras confluencias sobre la injusticia, convirtiéndose en un documento crítico riquísimo que permite reflexionar a la vez sobre el pasado, el presente y la creación cinematográfica.

Palabras clave: Cine, Historia, Conquista de América, Cristóbal Colón, indígenas americanos, injusticia, Guerra del Agua, Cochabamba.

Abstract

Cinema within the cinema, History within history: También la Lluvia (Icía Bollaín, 2010).

The films about filmmaking make up an interesting and transverse cinema genre that allows us to know from the inside many aspects on the cinema professionals and their work, on the creation process itself or even on the consequences and influences on people related to it. También la lluvia (Icía Bollaín, 2010) fulfils the requirements to belong to this genre and also adds a portrait of two historical moments distant between them, but with clear confluences on injustice, turning into a very rich and critical document that lets us think simultaneously about the past, the present and the cinematographic creation.

Keywords: Cinema, History, Conquest of America, Christopher Columbus, indigenous peoples of America, injustice, Cochabamba Water War.

* Licenciado en Humanidades por la Universidad de Jaén y Máster en Documentación Digital por la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, actualmente realizando la tesis doctoral. Perteneció al Grupo de Investigación PAI-HUM870 "Cine y letras: estudios transdisciplinarios sobre el arte cinematográfico"; miembro del Consejo Editor de "Metakinema: Revista de Cine e Historia".

“Nos niegan el agua, también la lluvia”¹
Introducción: la producción.

1. Introducción

En muchas ocasiones encontramos producciones cinematográficas que nos llenan intelectualmente, que nos ayudan a pensar y a reflexionar sobre un determinado aspecto mostrado en ellas. En algunas de estas ocasiones una misma película es capaz de plantear varios temas a la vez, lo que permite que sean varias las líneas de reflexión suscitadas tras su visionado. Pero son muy pocas las felices casualidades en las que una cinta, a la vez que nos entretiene y alimenta nuestra curiosidad, permite que reflexionemos en profundidad y simultáneamente sobre varios aspectos entrelazados o relacionados entre sí. Son estas felices sorpresas las que ayudan a reconocer el valor múltiple del cine, sea como industria, como objeto cultural, como entretenimiento social, como documento histórico, como disciplina artística... Son las ocasiones en las que el cine muestra su riqueza y la posibilidad de ser abordado desde perspectivas multidisciplinares.

También la lluvia, película dramática de la directora española Icía Bollaín estrenada en 2010, cumple con creces con esta posibilidad de reflexión multidisciplinar, ya sea desde el género del Cine dentro del Cine, desde la recreación histórica o como documento de hondo contenido social. Se trata de una cinta muy rica en matices cuya puesta en escena abordando distintas realidades en un mismo segmento temporal justifica múltiples sensaciones, análisis y reflexiones que permiten un buen ejercicio mental desde el espíritu crítico.

Esta película, coproducción internacional entre España, México y Francia estrenada en 2010², se incluye en la corriente definida por Vicente J. Benet como “*look transnacional*”³, explotada en España sobre todo desde este nuevo milenio. Es decir, se trata de una producción que partía de perspectivas de financiación entre diversos países y, sobre todo, plantea temas universales, abiertos y de calado internacional que puedan ser fácilmente reconocidos, asimilados o aprehendidos por públicos de todo el mundo y “que circule con fluidez por los nuevos dispositivos de acceso”⁴. Su directora es la española Icía Bollaín (Madrid, 1967), cuya carrera cinematográfica comenzó como actriz en *El Sur* (Víctor Erice, 1983), extendiéndose por más de una veintena de papeles durante tres décadas.

Bollaín pudo aprovecharse de su condición de actriz para tomar una de las “vías de acceso a la profesión”⁵ para los nuevos realizadores españoles en la década de 1990, un “trato deferente que [...] ha impulsado [...] la consolidación de una nueva hornada de cineastas”⁶ y a la que ella ha respondido con producciones de calidad que le han permitido ser reconocida como una de las directoras más destacadas del cine español de las últimas décadas, a pesar de contar con una carrera aún contenida en número de títulos. Se trata de una de las mujeres que poco a poco han ido incrementando el porcentaje de cineastas femeninas del cine español y que puede ser incluida sin duda en la generación del “Joven Cine Español (JCE); un movimiento cinematográfico –nacido a mitad de los años noventa- que continúa esplendorosamente en el

¹ Tomado de los diálogos de *También la lluvia*.

² Estos y otros datos de la película han sido extraídos de la entrada sobre *También la lluvia* en la base de datos *Internet Movie Database* [en línea; consulta 2016-11-23]. Disponible en Internet: <http://www.imdb.com/title/tt1422032/>

³ BENET, V. J., *El cine español. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2012, p. 428.

⁴ BENET, V. J., *op. cit.*, p. 430.

⁵ RIAMBAU, E., “El periodo «socialista» (1982-1995)”, en GUBERN, R. [et al.], *Historia del cine español* [3ª ed.], Madrid, Cátedra, 2000, p. 452.

⁶ RIAMBAU, E., “El periodo «socialista» (1982-1995)”, *op. cit.*, p. 454.

nuevo milenio”⁷. Si ya obtuvo gran reconocimiento con su primer largometraje como directora, *Hola, ¿estás sola?* (1995), su espaldarazo definitivo llegaría con *Te doy mis ojos* (2003), un duro drama sobre la violencia de género premiado con siete Premios Goya de la Academia del Cine Español, de entre los cuales ella recibiría dos, a la Mejor Dirección y al Mejor Guión Original (coescrito con Alicia Luna). Precisamente *También la lluvia*, su quinto largometraje, se ha convertido en su segundo gran éxito, cargado también con múltiples reconocimientos tanto a nivel español como internacional, recibiendo otros tres Premios Goya, que se pormenorizan más adelante. Su séptimo y último largometraje hasta la fecha actual es el drama de contenidos sociales y ecológicos *El Olivo* (2016).

En el equipo técnico de *También la lluvia* destaca por múltiples razones el experimentado Paul Laverty (Calcuta, 1957), escocés nacido en la India y guionista habitual de un director comprometido como el también británico Ken Loach (Nuneaton, 1936), quien por su parte nos tiene acostumbrados a cintas de potente contenido social y reivindicativo. Laverty, pareja actual de Bollaín, desde que se conocieran en el rodaje de *Land and freedom (Tierra y libertad*, Ken Loach, 1995), realiza en esta ocasión otro guión⁸ en la línea del compromiso social, pero añadiendo además un planteamiento innovador en el que varias tramas se van entrecruzando de forma inteligente y no forzada, uniendo pasado y presente para convertirse en un film reivindicativo que se opone a las injusticias de los poderosos hacia los oprimidos.

De entre el resto del equipo merece ser citada también la excelente fotografía en color de Álex Catalán (*El Pobo de Dueñas*, Guadalajara, 1968), sin duda apuntalada por los bellos escenarios naturales de Bolivia, país sudamericano en el que se rodó la película por completo y que nos deja algunas escenas impresionantes. El Premio Goya recibido por la madrileña Cristina Zumárraga en la categoría de Mejor Dirección de Producción es un dato a tener en cuenta para comprender el gran esfuerzo realizado para la puesta en escena de la película, cuya cuidada ambientación tanto de la recreación de la conquista española como del presente de Cochabamba en el año 2000 se convierte en una labor realmente meritoria y más difícil de lo normal por las diferencias en vestuarios y atrezzo en relación con los distintos tratamientos temporales. Por último, dentro también del apartado técnico, debe ser nombrada la música firmada por Alberto Iglesias (San Sebastián, 1955), experimentado compositor de bandas sonoras con trabajos tanto en el cine español como a nivel internacional, quien también recibiría un Premio Goya a la Mejor Música Original por su creación para *También la lluvia*.

En cuanto al elenco artístico, parte de un núcleo de intérpretes españoles, algunos de los cuales cuentan con sólidas carreras a sus espaldas, especialmente Karra Elejalde (Vitoria, 1960) con su gran papel, que le valdría el tercer Goya que recibiría la película como Mejor Actor de Reparto, y Luis Tosar (Lugo, 1970)⁹ con una interpretación impresionante, llena de fuerza. Junto a ellos, otros nombres más nuevos del cine español, aunque ya sobradamente contrastados, como Raúl Arévalo (Móstoles, 1979) o Carlos Santos (Murcia, 1977). Se completa el reparto con diversos intérpretes latinoamericanos como los mexicanos Gael García Bernal (Guadalajara, 1978) y Cassandra Ciangherotti (México D. F., 1987). Pero si hay alguien que debe ser recordado por encima de todos los demás en esta película es el boliviano Juan Carlos Aduviri (El Alto, 1976), quien de la noche a la mañana se convirtió en actor con esta película y cuya solvencia y naturalidad son de una rotundidad manifiesta.

⁷ CAPARRÓS LERA, J. M., *Historia del cine español*, Madrid, T & B, 2007, p.217.

⁸ Se trata de la primera película de Bollaín en la que ella misma no escribe el guión.

⁹ Tosar ya había participado a las órdenes de Bollaín en *Flores de otro mundo* (1999) y *Te doy mis ojos* (2003).

2. El argumento

La acción de *También la lluvia* se sitúa en el año 2000, cuando un equipo de rodaje cinematográfico internacional (al menos con españoles y mexicanos) se traslada a la región boliviana de Cochabamba para hacer una película, aprovechando los menores costes y la cantidad de extras indígenas disponibles. El *casting* o selección de actores en esta zona de Bolivia coincide con la llegada allí del productor, Costa (interpretado por Luis Tosar) y del director, Sebastián (Gael García Bernal). Ambos comprueban *in situ* cómo los indígenas se presentan más batalladores de lo esperado al plantear la ferviente necesidad de tomar parte en el rodaje para hacer frente a la pobreza y a los acuciantes problemas que están sufriendo. La película que están a punto de rodar pretende recrear los primeros momentos del descubrimiento y la conquista de América por los españoles, y para ello el director quiere ser lo más fiel posible a la Historia y busca realismo, prefiriendo por ejemplo contar con extras y escenarios reales para no tener que recurrir a la manipulación con tecnologías digitales. Pero estas preferencias de Sebastián son en gran medida la razón de que la producción presente costes bastante elevados. Precisamente el *casting* en Bolivia, que responde junto con el rodaje al completo a razones de ahorro económico, permite al equipo advertir sobre las claras diferencias físicas entre los indígenas quechuas disponibles en la zona y los taínos que se encontró Colón y deberían ser reflejados en la película. Pero para el pragmático productor Costa esto no supone ningún problema para la recreación de la realidad histórica, algo que él mismo declara con cierto desdén hacia los nativos contratados.

El rodaje comienza de forma satisfactoria en increíbles localizaciones en plena selva, pero desde el principio algunos de los intérpretes españoles empiezan a plantearse problemas éticos referidos a los personajes reales que se disponen a interpretar. La supuesta estrella del equipo, Antón (Karra Elejalde), que encarna a Colón, y los jóvenes que hacen lo propio con fray Antonio de Montesinos (Raúl Arévalo) y fray Bartolomé de las Casas (Carlos Santos) lo manifiestan en una serie de diálogos muy críticos con la “gloriosa” memoria en la que se basa la trama de la película, considerada como verdadera sin más en un principio, pero que va haciendo aguas por muchos sitios y termina por demostrar que los conquistadores españoles fueron mucho más injustos con los indígenas de lo que podía parecer. Lo que no espera el equipo de la película venido desde otros países es que, lejos del jolgorio que ellos disfrutaban en los hoteles en los que se alojan, la grave y tensa realidad que sufren los extras del lugar amenaza con salpicar al propio rodaje y condicionarlo. Y es que los indígenas contratados se están enfrentando a las autoridades por una ley que les impide el abastecimiento de agua potable, ya que este bien tan necesario ha sido vendido a multinacionales extranjeras y los costes se han disparado hasta ser casi inalcanzables para ellos. El boliviano Daniel (Juan Carlos Aduviri), que fue elegido en el *casting* para interpretar a Hatuey, el indígena protagonista de la película, es en ese momento uno de los cabecillas de las reivindicaciones, pero esta faceta de activista es otro peligro más para la película, un contrat tiempo abordado personalmente por Costa, quien intenta disuadirle en varias ocasiones de seguir protagonizando altercados.

A pesar de la necesidad de los habitantes del lugar de participar en la película como extras para añadir dinero que les ayude a sobrellevar mejor su precariedad, la necesidad básica de agua es para ellos mucho más importante que el propio rodaje. De hecho, los bolivianos empiezan a incomodarse no sólo durante las tomas de algunas escenas concretas que les resultan denigrantes, sino también por las implicaciones éticas que conlleva recrear unos hechos especialmente injustos para la población indígena a la que los españoles sometieron durante su conquista y colonización de América. La opresión hacia los indígenas de finales del siglo XV y principios del XVI se asemeja demasiado a la que están sufriendo en pleno año

2000. Y el equipo de rodaje de la película se encuentra en una encrucijada: hay que acabar la producción como sea, mientras ante sus ojos se está cometiendo una injusticia que está a punto de hacer estallar una verdadera guerra en Cochabamba.

3. El Cine dentro del Cine

Retratarse uno mismo es retratar las bonanzas y las miserias, es desnudarse desde dentro y mostrar los detalles más insospechados o intentar resumir la propia esencia. Y así ha podido obrar el Cine desde sus inicios, ya que en muchas ocasiones “ha podido permitirse el lujo de retratar su propia esencia y muchos de sus aspectos intrínsecos, además de su influencia en el mundo de la cultura y en la propia sociedad que le rodea”¹⁰. Los múltiples ejemplos de este tipo de producciones conforman un corpus que podríamos definir como autorreflexivo o autocrítico, a través del cual el espectador puede conocer cómo se trabaja en los distintos oficios del Cine, acercarse a alguno de sus grandes nombres técnicos o artísticos, al propio proceso de creación cinematográfica en sí mismo e incluso a la influencia del medio en las personas directa o indirectamente relacionadas con él.

A lo largo y ancho de la cinematografía mundial encontramos variados ejemplos de películas relacionadas con el Cine: miradas cómicas como *The Cameraman* (Edward Sedgwick y Buster Keaton, 1928) o la reciente *Hail, Caesar!* (*¡Ave, César!*, Joel y Ethan Coen, 2016); clásicos del Cine Negro como *Sunset Blvd.* (*El crepúsculo de los dioses*, Billy Wilder, 1950) o *The bad and the beautiful* (*Cautivos del mal*, Vincente Minnelli, 1952); *biopics* de lo más dispar sobre personajes reales como *Ed Wood* (Tim Burton, 1994) o *Hitchcock* (Sacha Gervasi, 2012); el proceso de creación desde dentro en cintas ilustres como *8 ½* (*Fellini 8 ½*, Federico Fellini, 1963) o *La nuit américaine* (*La noche americana*, François Truffaut, 1973); miradas nostálgicas al pasado del medio como *Good morning, Babilonia* (Paolo y Vittorio Taviani, 1986) o *Hugo* (*La invención de Hugo*, Martin Scorsese, 2011); retratos de alguna etapa concreta de la Historia del Cine, caso de la transición al cine sonoro¹¹ en *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011); documentales con perspectivas y temáticas variadas como *Lost in La Mancha* (Keith Fulton y Louis Pepe, 2002) o *Hollywood contra Franco* (Oriol Porta, 2008); falsos documentales o pseudodocumentales como *Agarrando pueblo* (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1977) o *Forgotten Silver* (*La verdadera Historia del Cine*, Peter Jackson, 1995); e incluso miradas auténticamente cinéfilas como *Nuovo Cinema Paradiso* (*Cinema Paradiso*, Giuseppe Tornatore, 1988).

La lista de títulos o de puntos de vista de este tipo de producciones podría ser interminable, pero queda claro que existe una filmografía suficientemente abundante de obras que reflejan aspectos relacionados con el mundo del Cine como para poder convertir lo que en ocasiones ha sido considerado un subgénero en un género en sí mismo. Como en otros muchos casos de denominaciones de géneros, el componente subjetivo hace difícil definir los límites dentro de los cuales se pueden adscribir las películas, sobre todo pensando en que las que tienen relación con el Cine pueden ser asociadas también a otros muchos géneros, ya sea el Cine Negro, el *Biopic*, la Comedia, etc. Pero la cantidad de producciones de este tipo posibilita

¹⁰ DÁVILA VARGAS-MACHUCA, M., “Ciclo de cine «El cine retrata al cine»”, Universidad Internacional de Andalucía, Campus Antonio Machado de Baeza (octubre de 2013 – junio de 2014) [en línea; consulta 2016-11-23]. Disponible en Internet:

http://www.old.unia.es/images/stories/Ac_Culturales/2014/ciclo%20cine%20baeza/triptico_cine_baeza2013_14_02.pdf

¹¹ Lo más correcto sería denominarlo “cine con sonido sincronizado”, puesto que las películas realmente nunca han sido mudas del todo, debido al acompañamiento de música o de narradores (no sincronizados) en las salas de proyección desde los inicios del medio.

que pueda superarse la denominación de estas películas como subgénero e incluirlas dentro de un género por definición de carácter transversal que conocemos como Cine dentro del Cine.

También la lluvia entronca con este género desde varias perspectivas que son perfectamente reflejadas a lo largo de su metraje, añadiendo interés a la riqueza de puntos de vista desde los cuales puede ser abordada. En ella todo parece muy cercano y a la vez muy lejano respecto a las recreaciones de rodajes de Hollywood, y todo se plantea de una forma tan real que a veces uno no sabe si lo mostrado en pantalla es el rodaje o si realmente se trata de una vuelta al pasado de la conquista y colonización de América por los españoles, algo que, por ejemplo, redundaría en las dudas éticas del director de la película ficticia.

Una de las citadas perspectivas es el retrato del propio proceso de creación cinematográfica al mostrar ese rodaje ficticio de una película de recreación histórica en Bolivia. Esto permite al espectador acercarse de una forma bastante clara y sin demasiados artificios a los entresijos de un rodaje que se presenta difícil para sus creadores. El *casting* que se muestra al principio de la cinta incluye no sólo el propio trabajo de selección de autores, sino también la citada controversia étnica entre el afán de ser lo más fiel posible al momento histórico a reflejar en la película (según los designios de su director), y la cuestión económica y de localización del rodaje.

También se muestra la elección de lugares de rodaje y las dificultades que pueden acarrear tanto el ahorro de costes como las condiciones atmosféricas, algo que el equipo real a las órdenes de Bollaín también sufrió en sus propias carnes. Situaciones de lo más cotidiano se van sucediendo a lo largo del metraje, como el duro trabajo de construcción de decorados, los ensayos previos a la toma con cámara o la disposición de los actores en el set de rodaje en exteriores. Así mismo, los problemas internos entre el propio equipo de producción saltan a la pantalla, destacando la lógica lucha de poder entre los deseos de un director que no quiere escatimar gastos y los límites y soluciones planteados por el productor de la película.

Por último, como suele ocurrir en muchas ocasiones, se recrean también rencillas internas entre diversos miembros del equipo, como el choque entre técnicos y actores que son bastante sencillos, obedientes y desinteresados y las “estrellas” que se creen por encima del resto y de algún modo son mucho más independientes, excéntricas y contestatarias que el resto, algo que se muestra perfectamente en el personaje de Antón (que encarna en la película ficticia a Cristóbal Colón). Avanzando en el metraje, el contexto sociopolítico tendrá sus consecuencias también en el rodaje de la película, lo cual llevará al equipo a un punto límite en el que sopesar si lo que más interesa es terminar la obra cinematográfica, ponerse a salvo frente a las graves dificultades que encuentran en Bolivia o ayudar de algún modo a las reivindicaciones de los indígenas, tomando partido por una situación que reconocen como injusta, por mucho que las autoridades locales intenten enmascararlas con algún diálogo que, todo hay que decirlo, también muestra lo injusto de algunas decisiones presupuestarias de la película.

Otro de los aspectos retratados en *También la lluvia* que mantiene relación con el Cine son las implicaciones para con quienes se relacionan con la película ficticia. Más allá de los citados problemas que surgen entre el equipo, la cinta encara los condicionantes económicos del rodaje en Bolivia, un lugar que parece haber sido escogido por el equipo de producción en gran medida para aprovechar la pobreza de sus habitantes, a quienes se les ofrecen unos sueldos míseros, permitiendo así que el presupuesto de la película se vea mucho menos lastrado en comparación con el montante que sería necesario en otras localizaciones menos deprimidas. En este sentido Costa, como experimentado productor, intenta solventar las apreturas económicas y optimizar los recursos de que disponen, pero sus decisiones derivan en ciertos problemas de injusticia cuando Daniel, el actor boliviano elegido en el *casting* para encarnar al líder indígena

Hatuey, se percata al escuchar una conversación de Costa de que los miembros bolivianos del equipo han sido contratados conscientemente por una cantidad de dinero irrisoria.

De hecho, esta secuencia introduce un detalle muy interesante, una tremenda cura de humildad para Costa (y, por extensión, para el equipo extranjero de la película desplazado hasta Bolivia), cuyo menosprecio a la posible formación que pueden tener los indígenas contratados choca de forma tremenda con los conocimientos de lengua inglesa de Daniel tras haber tenido cierta experiencia laboral en Estados Unidos. Evidentemente, a pesar de la injusticia referida sobre los bajos sueldos de los indígenas que participan en la película, la relación con el entorno del rodaje introduce también la influencia social que la industria cinematográfica puede llevar consigo, un hecho patente por la importante inyección económica para quienes fueron seleccionados en el *casting*, pero también para terceras personas que de algún modo se vieran enriquecidas por la presencia allí del equipo de rodaje, caso de hostelería o comercio locales.

Por último, aunque no por ello menos importante porque en realidad tiene relación con la doble confluencia histórica que retrata *También la lluvia*, hay que mencionar la influencia del cine en cuestiones políticas, sociales e ideológicas. En este caso, el rodaje tiene su relación con el poder establecido, cuando las autoridades de Cochabamba ofrecen una recepción oficial al equipo de la película ficticia que se rueda allí y surge cierta controversia sobre los altercados callejeros a los que asisten, aunque el poder local apela a su superioridad sobre unos indígenas analfabetos y desconfiados por naturaleza, “dada su larga historia de explotación”¹².

En cuanto al aspecto social, además del anteriormente mencionado impacto económico en el entorno, la película deja claro que el equipo cinematográfico extranjero no puede hacer oídos sordos a las desigualdades y las injusticias que sufren los indígenas que trabajan con ellos, un hecho reflejado en las intenciones de María, miembro del rodaje que está realizando el *making-of* de la película, que encuentra la situación lo suficientemente interesante como para realizar un documental al respecto. De hecho, el estar inmersos en esta situación de gran tensión en la Cochabamba del año 2000 influirá decididamente en el desenlace de la película por la implicación de algunos de los extranjeros (en especial Costa) en los hechos que les rodean y por los cuales también peligran el rodaje y sus propias vidas.

Y, para añadir aún más riqueza a los posibles análisis sobre el Cine dentro del Cine en la película de Bollaín, la película ficticia plantea unos problemas éticos y morales muy interesantes en relación con el papel del equipo de producción respecto a los indígenas. Y no sólo por el abismo entre la comodidad de los extranjeros y la pobreza y las dificultades de los habitantes de la zona, muy bien mostrados mediante algunos diálogos, sino también porque la América de tiempos de Colón que se pretende recrear en la película va mostrando a todos los participantes en ella la opresión minimizada o pasada por alto en muchos libros de Historia, pero patente en este rodaje del año 2000 y con un paralelismo directo en las injusticias y atrocidades cometidas quinientos años atrás. Al respecto, la película nos deja una escena sobrecogedora en la que los indígenas se niegan a rodar una recreación ciertamente humillante para ellos, ya que unas madres deben simular cómo ahogan a sus hijos en un río y no llegan a comprender cómo esa situación pudo llegar a ser posible (al menos, según el guión de la película ficticia, pretendidamente basado de forma respetuosa en la Historia).

4. La Historia dentro de la Historia

Aunque como hemos visto la película es un ejercicio de Cine dentro del Cine que puede ser abordado desde distintas ópticas, su mayor riqueza e interés consiste precisamente en que se trata también de un drama social con una crítica múltiple derivada de los argumentos paralelos

¹² Extraído de los propios diálogos de la película, en la citada escena de la recepción oficial al equipo en Cochabamba.

que se van entrelazando en ella de forma muy acertada. De hecho, estas tramas paralelas planteadas en dos momentos históricos con medio milenio de distancia (tanto la realidad en Cochabamba en el año 2000 como la conquista española de América) permiten que podamos hablar también de Historia dentro de la Historia. Porque las facetas más oscuras de la labor de los conquistadores españoles son puestas en paralelo a la injusticia que los indígenas están sufriendo en los albores del nuevo milenio, manifestando claramente cómo la Historia puede repetirse una y otra vez, aunque sea con diferentes personajes implicados. O quizá, al contrario, estemos hablando de los mismos personajes de forma genérica, porque quienes sufren la opresión en *También la lluvia* son los mismos, los indígenas, despreciados y vilipendiados, ya fuera por Colón a finales del siglo XV y principios del XVI o por las autoridades locales y gubernamentales bolivianas que se ponen al servicio de las multinacionales occidentales que causaron la restricción del acceso al abastecimiento de agua potable a la población de Cochabamba en el año 2000.

La realidad histórica que se pretende recrear en Bolivia mediante el “rodaje sobre la conquista de América”¹³ tiene muchas más sombras de las que se suelen mencionar normalmente. La conquista y la colonización de América por los españoles puede relacionarse por extensión con la expansión colonial de otras metrópolis europeas desde el mismo siglo XV, e incluso más allá, tiene su parangón con la gran etapa del colonialismo que el ilustre historiador británico Eric J. Hobsbawm (1914-2012) definió como “Era del Imperio”¹⁴. En todas estas etapas en las que un determinado país ha sometido a otros territorios por razones normalmente económicas o militares es inevitable constatar las profundas desigualdades entre colonizador y colonizado, así como la opresión de los sometidos muchas veces justificada por falacias científicas o religiosas.

En lo referente al proceso de conquista y colonización de América por España, su eco en el Cine viene reflejado en multitud de producciones desde los inicios del medio. Centrándonos en la época del descubrimiento de América, en la que se ambienta la película ficticia cuyo rodaje se muestra en *También la lluvia*, respecto a la figura de Cristóbal Colón hay que decir que, “a pesar de su importancia capital en el conjunto de la historia de Occidente, sus apariciones cinematográficas han sido contadas, muy por debajo de las de otros grandes personajes como, por ejemplo, Napoleón”¹⁵. Resulta sorprendente que un acontecimiento de tanta trascendencia histórica haya tenido “escasa fortuna [...] a la hora de ser tratado en las pantallas de cine”¹⁶. Porque, aunque es lógico y necesario abordar posturas críticas ante los muchos hechos reprobables que toda colonización o conquista lleva consigo (y la de América por supuesto no es una excepción), hay que reconocer que “la llegada de los españoles al continente americano, a finales del siglo XV, [...] supuso que el mundo entero tuviera constancia de la existencia de un nuevo territorio aún por explorar, y que de dicha exploración, surgieran una pluralidad de naciones cuyas vicisitudes han formado parte esencial del patrimonio cultural del ser humano”¹⁷.

Si seguimos afinando el punto de vista y lo restringimos a su presencia en el cine español, son bastante escasas las producciones que abordan la figura de Colón y su descubrimiento de América. Por ejemplo, aún en la etapa silente, destaca la coproducción franco-española *La Vida*

¹³ CAPARRÓS LERA, J. M., “Cine histórico español contemporáneo. De *El espíritu de la colmena* (1973) a *La voz dormida* (2011)”, en HUESO MONTÓN, A. L. y CAMARERO GÓMEZ, G. (coords.), *Hacer historia con imágenes*, Madrid, Síntesis, 2014, p.196.

¹⁴ HOBBSBAMM, E. J., *La era del imperio, 1875-1914* [4ª ed.], Crítica, Buenos Aires, 2004.

¹⁵ DE ESPAÑA, R., *Las sombras del encuentro. España y América: cuatro siglos de Historia a través del Cine*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 2002, p. 49.

¹⁶ PINUAGA, A. y VAN DER VAART, Y., *Rodamos historia*, Madrid, T & B, 2010, p. 89.

¹⁷ PINUAGA, A. y VAN DER VAART, Y., *ibidem*.

de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América / *La vie de Christophe Colomb et sa découverte de l'Amérique* (Gérard Bourgeois, 1916), una “reconstrucción de la vida de Cristóbal Colón”¹⁸ que la abarcaba por completo. Años después, una de las grandes producciones de la etapa franquista, *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), que surgió “como respuesta a la versión británica de la vida del célebre descubridor que se había rodado apenas un año y medio antes”¹⁹, se convertirá en una obra de mitificación de la misión descubridora y colonizadora, condicionada por la ideología del nacional-catolicismo imperante en España bajo la dictadura, apelando a la grandeza de España en el pasado con “un deseo explícito, una intención propiamente política en su producción, distribución y exhibición”²⁰.

Décadas más adelante, ya bajo el régimen democrático, contamos con una película en clave de “parodia histórica disparatada”²¹ y anacrónica, *Cristóbal Colón de oficio... descubridor* (Mariano Ozores, 1982), una sátira histórica con Juan José Alonso Millán como guionista que entronca con otras producciones similares escritas por él mismo²². Por último llegamos al año de 1992, una fecha en la que España “organizó grandes fastos en los más dispares campos”²³ con motivo del “Quinto Centenario de no se sabe muy bien qué”²⁴, o quizá sí, si tenemos en cuenta que las conmemoraciones se referían al descubrimiento del continente americano por la civilización occidental, un concepto “sujeto a polémica, ya que [...] supone ignorar la existencia de civilizaciones anteriores a la llegada de Colón a América”²⁵.

Dentro de los muchos esfuerzos culturales de 1992, en relación con el Cine hay que nombrar las dos ambiciosas coproducciones internacionales con participación española, cuya “calidad cinematográfica, rigor histórico y, desde luego, la interpretación resultó muy dispar”²⁶. Por una parte, “la mediocre cinta de aventuras”²⁷ *Christopher Columbus: the Discovery* (*Cristóbal Colón: el Descubrimiento*) (John Glen, 1992); y, por otra, “la espectacular superproducción”²⁸ *1492: Conquest of Paradise* (*1492, la conquista del paraíso*, Ridley Scott, 1992), “una obra de gran calidad aunque no llegase a alcanzar un gran éxito comercial”²⁹, aunque en este sentido hay que diferenciar entre el éxito de la puesta en escena y un rigor histórico realmente deficiente y no sólo en detalles mínimos, sino en cuestiones cruciales como presentar a Colón “como un héroe protector de los taínos”³⁰.

Las películas citadas son ejemplos de cómo la figura de Colón y su descubrimiento del continente americano han sido tratados por el cine español principalmente como

¹⁸ RUBIO, R., *La Historia de España a través del Cine*, Madrid, Polifemo/AECI, 2007, p. 43.

¹⁹ Se refiere a *Christopher Columbus* (David MacDonald, 1949). Cfr. PA YÁN, M. J., *La historia de España a través del cine*, Madrid, Cacitel, 2007, pp. 45-46.

²⁰ MONTERO DÍAZ, J., “Iberoamérica como imagen cinematográfica en España. Su evolución”, en MONTERO, J. y RODRÍGUEZ, A. (dirs.), *El cine cambia la historia*, Madrid, Rialp, 2005, p. 92.

²¹ RUBIO, R., *op. cit.*, p. 43.

²² *Juana la Loca... de vez en cuando* (José Ramón Larraz, 1983), *La loca historia de los Tres Mosqueteros* (Mariano Ozores, 1983) y *El Cid cabreador* (Angelino Fons, 1983). Cfr. DÁVILA VARGAS-MACHUCA, M., “Locura de amor o pasión obsesiva. La figura de Juana la Loca en el cine”, *Metakinema, Revista de Cine e Historia*, nº 0 (2007), pp. 33-34.

²³ QUESADA MARTÍNEZ, M., “1492 en 1992”, en SALVADOR VENTURA, F. (ed.), *Cine y cosmopolitismo. Aproximaciones multidisciplinares a imaginarios visuales cosmopolitas*, Santa Cruz de Tenerife, Intramar, 2010, p. 99.

²⁴ SANTANA PÉREZ, J. M. y SANTANA PÉREZ, G., *Las representaciones de la Historia Moderna en el Cine*, Las Palmas de Gran Canaria, Anroart, 2008, p. 24.

²⁵ PA YÁN, M. J., *op. cit.*, p. 40.

²⁶ QUESADA MARTÍNEZ, M., “1492 en 1992”, *op. cit.*, pp. 99-100.

²⁷ CAPARRÓS LERA, J. M., *Historia del cine español, op. cit.*, p.177.

²⁸ CAPARRÓS LERA, J. M., *Historia del cine español, op. cit.*, p.176.

²⁹ QUESADA MARTÍNEZ, M., “1492 en 1992”, *op. cit.*, p. 100.

³⁰ VON TUNZELMANN, A., *La loca, loca, loca historia del mundo según el cine*, Madrid, T & B, 2016, p. 138.

entretenimiento, como un relato histórico sin demasiada reflexión crítica, con la excepción cargada de ideología encaminada a encumbrar la misión conquistadora y evangelizadora inaugurada por Colón en el caso de la película de Orduña.

En *También la lluvia* el propio Cristóbal Colón (o, mejor dicho, Antón, el actor que le interpreta en la película ficticia rodada en Bolivia) reflexiona sobre cómo se desencadenó la conquista y colonización a partir de su descubrimiento, introduciendo condicionantes morales que, como hemos ido advirtiendo, tienen su paralelismo con el presente del año 2000. En este sentido, las conversaciones fuera del set o en los ensayos de los actores que encarnan a Colón, fray Antonio de Montesinos y fray Bartolomé de las Casas demuestran que la crítica hacia el papel de los conquistadores y colonizadores ya está mucho más avanzada en la sociedad española a las puertas del nuevo milenio. Por cierto, la misión evangelizadora recibe un potente impulso iconográfico al inicio de la película, en la secuencia en la que una enorme cruz de madera es transportada por un helicóptero mientras sobrevuela Cochabamba y las cabezas de los asistentes al *casting*, generando una imagen que entronca con otras similares en *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) con una estatua de un Cristo redentor o en *Good Bye Lenin!* (Wolfgang Becker, 2003) con una efigie de Lenin.

Pero la férrea e injusta dominación de las tierras colonizadas y de sus habitantes indígenas bajo supuestas razones religiosas será duramente criticada por estos actores españoles, que por ejemplo discuten sobre el maltrato a los esclavos que Colón tenía a su cargo mediante la fórmula de la encomienda, una situación recreada en la película ficticia a través de una escena en la que los indígenas deben entregar como tributo un cascabel lleno de oro y cuyo incumplimiento conlleva nefastas consecuencias. El realismo de esta escena del rodaje ficticio precisamente incide en las dudas que *También la lluvia* puede suscitar en el espectador, ya que es difícil discernir si ésta y otras escenas son ese Cine dentro del Cine (una película sobre la colonización de América recreada en una película ambientada en el año 2000) o directamente una recreación histórica.

Otro de los grandes momentos de crítica al maltrato a los indígenas aparece en un ensayo con los actores vestidos de paisano y en unos decorados aún a medio construir, cuando recurren con gran pasión al sermón “Ego sum clamantis in deserto” (“Yo soy el que clama en el desierto”) de fray Antonio de Montesinos, en el que se atacaba a la crueldad y la tiranía de los colonizadores con los indígenas. Así mismo, la figura de Bartolomé de las Casas será también objeto de crítica en estos discursos entre los actores de la producción ficticia, apelando a la “conocida paradoja de que Las Casas, tan apasionado en la protección del indio, no sintiera la misma caridad hacia los negros, a los que consideraba dignos de la esclavitud sin el menor escrúpulo”³¹, un hecho que ya había sido tratado anteriormente en la película mexicana *Bartolomé de las Casas (La leyenda negra)* (Sergio Olhovich, 1992). De las Casas y Colón son mostrados por tanto en la película de Bollaín como personajes ambiguos y alejados de una concepción moral infalible con la que la historiografía tradicional les solía definir de forma unívoca.

Como hemos visto, la producción ficticia dentro de *También la lluvia* pone en la palestra algunas de las facetas más oscuras de la conquista española de América. Pues bien, este desprecio hacia los indígenas por parte de los españoles encuentra su paralelo en la actualidad en la que tiene lugar el citado rodaje ficticio. Este eco en la Bolivia del año 2000 tiene lugar por dos razones principales que también se complementan de una forma muy inteligente en el guión de Laverty. Por un lado, la producción que se realiza en Cochabamba hace que la industria cinematográfica sea vista como otra ramificación más de la muchas veces injusta

³¹ DE ESPAÑA, R., *op. cit.*, p. 185.

lógica del capitalismo actual, una idea apuntalada por la propia decisión de rodar en Bolivia para ahorrar costes y materializada de forma directa en la mencionada escena en la que Daniel conoce que los sueldos míseros para los indígenas que trabajan en la película responden a esta lógica capitalista sin tener en cuenta la dignidad de los bolivianos.

Por otro lado, los acontecimientos a los que se enfrentan los habitantes de la región de Cochabamba y que tendrán su repercusión en el rodaje de la producción ficticia, recrean el episodio real de la “Guerra del Agua”, que tuvo lugar en el año 2000. “Quizás el caso más sonado de la codicia de las grandes compañías por el agua es el de Cochabamba”, y éste es realmente el trasfondo más determinante de *También la lluvia*, la privatización del abastecimiento del agua potable en la región de Cochabamba, explicada por Vandana Shiva con estas palabras:

En 1999, el Banco Mundial recomendó la privatización de la compañía de aguas municipal de Cochabamba, el Servicio Municipal de Agua Potable y Alcantarillado (SEMAPA), mediante la concesión a la empresa Internacional Water, una filial de Bechtel. Siguiendo las recomendaciones del Banco, en octubre de 1999 se aprobó la Ley de Agua Potable y Saneamiento Básico, que ponía fin a las subvenciones del gobierno, abriendo las puertas al proceso privatizador³².

Esta decisión mercantilista en la que el fin económico justificó unos medios muy injustos provocó tal aumento del precio del agua potable en Cochabamba que las estranguladas economías familiares de la zona tuvieron muy difícil podían hacer frente a los pagos por ella. No es la primera vez que la Guerra del Agua era tratada en el Cine, puesto que ya aparecía (entre otros muchos temas) en el documental canadiense *The Corporation (La Corporación / Corporaciones. ¿Instituciones o psicópatas?*, Mark Achbar y Jennifer Abbott, 2003), pero sí es cierto que *También la lluvia* era la primera que lo hacía desde la ficción. En ésta última se muestra incluso un intento de los habitantes locales por crear una estructura cooperativa propia (canalizaciones y pozos) para abastecerse del agua fuera del sistema “oficial”, aunque precisamente las autoridades entran en escena para abortar mediante amenazas los trabajos comunitarios. Evidentemente, la situación es tan grave que los habitantes del lugar expresan su desesperación por no poder pagar ni el abastecimiento ni incluso el autoabastecimiento, como puede comprobarse en un diálogo de Daniel que precisamente da nombre a la cinta dirigida por Bollaín: “nos niegan el agua, también la lluvia”.

Las protestas populares que tuvieron lugar en enero y febrero de 2000 en torno a la “alianza ciudadana denominada Coordinadora de Defensa del Agua y de la Vida”³³ son recreadas en la película incidiendo sobre todo en el personaje de Daniel, que es mostrado como uno de los líderes activistas contra esta injusticia. Cuando el equipo de la película ficticia (en especial el productor, Costa) ve un peligro en que Daniel sufra algún tipo de represión y, por consiguiente, no pueda acudir a los rodajes, la escalada de los altercados ya no tiene vuelta atrás. Daniel y, por extensión, todos los habitantes de la zona saben bien que el abastecimiento de agua es un derecho básico que les ha sido arrebatado de forma injusta por el gobierno y las compañías transnacionales. Y sin el acceso al agua (recordemos, ni siquiera a la de la lluvia que pudieran recoger y/o canalizar), sus vidas iban a convertirse en un esfuerzo extremadamente difícil, por muchos dólares que pudieran cobrar en el rodaje de la película ficticia sobre la conquista y colonización de América.

Finalmente, tras las citadas protestas, tendría lugar en abril de 2000 una dura represión hacia la ciudadanía en las calles de Cochabamba por parte de las fuerzas del orden, tras haber decretado la ley marcial en la ciudad. Estos hechos son recreados de forma realista en la

³² SHIVA, V., *Las guerras del agua. Contaminación, privatización y negocio*, Icaria, Barcelona, 2002, p. 118.

³³ SHIVA, V., *ibídem*.

película y son los causantes del total caos entre el equipo de rodaje de la producción ficticia, que decide huir de la zona por los escasos medios a su alcance, dando lugar a momentos de gran tensión. El único miembro extranjero que de algún modo llega a comprender la gravedad y la injusticia que están sufriendo los extras contratados es precisamente el más insospechado, el que más desdén y falta de respeto había mostrado por los indígenas. Costa, el productor, comprende al fin que los derechos básicos están mucho más allá de los condicionantes económicos, de las apreturas de gastos, de las triquiñuelas para abaratar costes o de los posibles beneficios de la película. De hecho, es el momento de optar por un camino en la encrucijada entre el propósito con el que el equipo se desplazó a Bolivia o la inmediatez de la injusticia y el peligro vital de los integrantes de las protestas. Costa se despoja de mercantilismo y de la lógica capitalista y opta por abrazar la causa de los derechos fundamentales de los individuos, desde el del acceso al agua potable hasta el más perentorio e importante: el derecho a vivir.

5. A modo de conclusión

También la lluvia es una de las cintas más interesantes de los últimos tiempos en el cine español por la multiplicidad de temas que plantea de forma simultánea y por permitir que sea analizada (de forma positiva) desde diferentes puntos de vista. Una cinta que invita a reflexionar sobre los entresijos de la industria del Cine, sobre algunas de las miserias de la Historia de España y sobre las injusticias en los países más pobres causadas por el capitalismo furibundo. Una cinta que es muchas películas en una, desde ese ejercicio de Cine dentro del Cine al planteamiento de una Historia lejana dentro de una Historia muy reciente. O, mejor dicho, de una Historia aparentemente lejana que no deja de repetirse a lo largo del tiempo, y cuyos agentes presentan nombres diferentes según la época, pero cuyas implicaciones en esta lucha de poderes entre explotadores y explotados tiene su eco en el devenir de la Historia de la Humanidad.

Queda a juicio del espectador, partiendo de apertura de miras y de un firme espíritu crítico, sopesar el fracaso de Hatuey frente a los invasores españoles (que desembocaría en su muerte en la hoguera en 1512, también recreada en el rodaje ficticio) y ponerlo en relación con la victoria del activista Daniel y de sus compañeros de lucha mostrada en la película. Así sucedió en la realidad de la Guerra del Agua, que finalizó en abril de 2000 cuando tanto el gobierno boliviano como las empresas transnacionales que la habían explotado capitularon ante las protestas ciudadanas y el abastecimiento municipal de agua potable de Cochabamba fue normalizado. “Al recuperar las aguas, arrebatándose las al poder empresarial y al mercado, los ciudadanos de Bolivia han demostrado que la privatización no es algo inevitable y que la voluntad democrática de un pueblo puede evitar que las grandes compañías se apoderen de sus recursos vitales”³⁴. Efectivamente, en esta ocasión, y no sin esfuerzo, una injusticia manifiesta de los poderosos hacia los débiles fue superada y solventada, un resultado que podríamos extrapolar a la opresión de los conquistadores y colonizadores de América (y, por extensión, a quienes han sometido de manera forzosa a otros territorios y a sus habitantes), aunque la Historia contiene innumerables testimonios de desequilibrios e injusticias que no tuvieron un final feliz para los sometidos.

Podemos incluso reflexionar sobre la victoria moral personal de Costa por ayudar de forma humanitaria a quienes se vieron inmersos en esta rebelión ciudadana en Bolivia y sobre si habría tenido su paralelo en el caso de que él hubiera sido uno de los colonizadores españoles de América; sería el momento de plantearse si éste habría abrazado entonces también el respeto

³⁴ SHIVA, V., *op. cit.*, p. 119.

a la vida de los indígenas o se habría decantado por enriquecerse a toda costa con el oro saqueado del Nuevo Mundo, tal como otros muchos hicieron desde que los europeos llegaron allí a partir de 1492.

Todas estas y otras muchas preguntas caben en una película que invita al espectador a plantearse sus dudas sobre la Historia lejana y sobre la Historia actual. El Cine se muestra por tanto a través de *También la lluvia* como una poderosa herramienta de conocimiento y de pensamiento que apela a múltiples puntos de vista. Y por ello debemos estar agradecidos al tándem creativo que formaron Laverty y Bollaín en 2010. Su producto cinematográfico es un excelente documento para reflexionar.

6. Bibliografía

Monografías:

- BENET, V. J., *El cine español. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2012.
- CAPARRÓS LERA, J. M., *Historia del cine español*, Madrid, T & B, 2007.
- CAPARRÓS LERA, J. M., “Cine histórico español contemporáneo. De *El espíritu de la colmena* (1973) a *La voz dormida* (2011)”, en HUESO MONTÓN, A. L. y CAMARERO GÓMEZ, G. (coords.), *Hacer historia con imágenes*, Madrid, Síntesis, 2014, pp. 167-198.
- DÁVILA VARGAS-MACHUCA, M., “Locura de amor o pasión obsesiva. La figura de Juana la Loca en el cine”, *Metakinema, Revista de Cine e Historia*, nº 0 (2007), pp. 29-40.
- DE ESPAÑA, R., *Las sombras del encuentro. España y América: cuatro siglos de Historia a través del Cine*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 2002, p. 53.
- HOBSBAWM, E. J., *La era del imperio, 1875-1914* [4ª ed.], Crítica, Buenos Aires, 2004.
- MONTERO DÍAZ, J., “Iberoamérica como imagen cinematográfica en España. Su evolución”, en MONTERO, J. y RODRÍGUEZ, A. (dirs.), *El cine cambia la historia*, Madrid, Rialp, 2005, pp. 89-102.
- PAYÁN, M. J., *La historia de España a través del cine*, Madrid, Cacitel, 2007.
- PINUAGA, A. y VAN DER VAART, Y., *Rodamos historia*, Madrid, T & B, 2010.
- QUESADA MARTÍNEZ, M., “1492 en 1992”, en SALVADOR VENTURA, F. (ed.), *Cine y cosmopolitismo. Aproximaciones multidisciplinares a imaginarios visuales cosmopolitas*, Santa Cruz de Tenerife, Intramar, 2010, pp. 99-114.
- RIAMBAU, E., “El periodo «socialista» (1982-1995)”, en GUBERN, R. [et al.], *Historia del cine español* [3ª ed.], Madrid, Cátedra, 2000, pp. 399-454.
- RUBIO, R., *La Historia de España a través del Cine*, Madrid, Polifemo/AECI, 2007.
- SANTANA PÉREZ, J. M. y SANTANA PÉREZ, G., *Las representaciones de la Historia Moderna en el Cine*, Las Palmas de Gran Canaria, Anroart, 2008, p. 24.
- SHIVA, V., *Las guerras del agua. Contaminación, privatización y negocio*, Icaria, Barcelona, 2002.
- VON TUNZELMANN, A., *La loca, loca, loca historia del mundo según el cine*, Madrid, T & B, 2016.

Referencias en Internet:

- DÁVILA VARGAS-MACHUCA, M., “Ciclo de cine «El cine retrata al cine»”, Universidad Internacional de Andalucía, Campus Antonio Machado de Baeza (Jaén), 2013 [en línea; consulta 2016-11-23]. Disponible en Internet:
http://www.old.unia.es/images/stories/Ac_Culturales/2014/ciclo%20cine%20baeza/triptico_cine_baeza2013_14_02.pdf

Evento: "También la lluvia" Dir. Icía Bollaín, 2010 [en línea; consulta 2016-11-23].
Disponible en Internet:

http://www.old.unia.es/component/option,com_jcalpro/Itemid,99999999/extmode,view/extid,784/

Internet Movie Database [en línea; consulta 2016-11-23]. Disponible en Internet:

<http://www.imdb.com/>

“También la lluvia, de Icía Bollaín, en el Campus Antonio Machado de Baeza”, *UNIA se comunica, Comunicados de prensa*, 2014 [en línea; consulta 2016-11-23]. Disponible en Internet:

<http://www.old.unia.es/content/view/3884/164/>

7. Apéndice gráfico.



1. Daniel protesta en el casting (*También la lluvia*, Morena Films, Paramount Pictures, 2010).



2. Una gigantesca cruz sobrevuela la zona de Cochabamba (*También la lluvia*, Morena Films, Paramount Pictures, 2010).



3. Ensayo en el hotel de la escena del descubrimiento (*También la lluvia*, Morena Films, Paramount Pictures, 2010).



4. Antón/Colón presenta a Daniel/Hatuey el cascabel a llenar de oro como impuesto (*También la lluvia*, Morena Films, Paramount Pictures, 2010).



5. Juan/Montesinos ensaya su sermón (*También la lluvia*, Morena Films, Paramount Pictures, 2010).



6. Rodaje de la escena del castigo por no llenar el cascabel de oro (*También la lluvia*, Morena Films, Paramount Pictures, 2010).



7. Las madres indígenas se niegan a rodar la escena en la que deben ahogar a sus hijos (*También la lluvia*, Morena Films, Paramount Pictures, 2010).



8. Daniel en las protestas de Cochabamba (*También la lluvia*, Morena Films, Paramount Pictures, 2010).



9. Rodaje de la muerte de Hatuey y otros indígenas en la hoguera (*También la lluvia*, Morena Films, Paramount Pictures, 2010).



10. Daniel, caracterizado como Hatuey, es detenido por las autoridades en el set rodaje (*También la lluvia*, Morena Films, Paramount Pictures, 2010).



11. El edificio de Aguas de Bolivia en Cochabamba durante las protestas (*También la lluvia*, Morena Films, Paramount Pictures, 2010).