

Cine en feminino: as mulleres de I. Bollaín

JOSÉ M^a FOLGAR DE LA CALLE, RITA MARTÍN SÁNCHEZ

Universidade de Santiago de Compostela

RESUME

Na derradeira década do século pasado, ‘feminizouse’ tímidamente a industria do cinema español. Nese proceso, o papel de Bollaín é relevante.

Palabras chave: Cinema español. Mulleres. Relacións familiares. Maltrato. Inmigración.

ABSTRACT

In the last decade of the last century the industry of Spanish cinema timidly became feminine. In that process, the paper of Bollaín is excellent.

Keywords: Spanish cinema. Women. Familiar relationships. Mistreat. Immigration.

“La diferencia entre los hombres y las mujeres es que ellos son hombres y nosotras mujeres, básicamente. Ellos tienen cola, y nosotras no. Nosotras tenemos tetas, y ellos no. También tenemos más cintura, y ellos menos culo (algunos). Y aunque parezca muy obvio, cuando nos ponemos a hacer cine resulta que todo se complica, y entonces los medios de comunicación, es decir, los que cuentan (algo de) lo que pasa, se rascan la cabeza y nos preguntan, y se preguntan: ¿pero, dos tetas ven lo mismo que el poco culo cuando miran por la cámara?”¹.

“Érase una vez, y sigue siendo todavía, pero no una sino muchas, un reino en el que las damas crecían felices aprendiendo en sus casas a bordar, cocinar, lavar, y fregar, mientras que los apuestos caballeros tenían que marchar más allá de las murallas a defender sus tierras y los tesoros que guardaban en el cofre de sus cabezas, que no eran otros que

1 Icíar Bollaín, “Cine con tetas” en Carlos F. Heredero (ed.), *La mitad del cielo. Directoras españolas de los años 90*. Málaga, Primer festival de cine español de Málaga, 1998, p. 51.

sus ideas de poder y riqueza. Como no había guerra (cuando no la había) organizaban espectáculos y competiciones donde mostrar y hacer gala de sus cualidades viriles, para después, mientras las damas cocinaban y atendían a su prole, comentar alrededor de una copa de vino o una jarra de cerveza las incidencias y anécdotas de su arriesgada vida. Luego, al regresar al hogar, la dama debía hacerle recuperar la tranquilidad y eliminar la tensión acumulada, así como procurar su bienestar físico buscando la comodidad y saciando sus necesidades. Es la paz del hogar.”²

1. MULLERES E CINEMA: O CASO ESPAÑOL

Hai, con relación ao traballo feminino no cinema, unha afirmación bastante reiterada –case un tópico– acerca da súa tardía incorporación, agás no eido das actrices, a este medio artístico e industrial, que xurdiu a finais do século XIX. No noso país é común situar na década dos 80 o comezo do “desembarco” da muller na produción cinematográfica no campo do guión e da dirección. Esta é a teoría que desenvolven, entre outras, Soledad Alameda e María Camí-Vela. A primeira, se ben considera que no resto dos países europeos existía unha situación similar, nomea a Ana Mariscal, nos anos 40, e andando o século, a Cecilia Bartolomé, Pilar Miró e Josefina Molina³. Pola súa parte, Camí-Vela simplifica o feito, cando culpa da situación ás “estructuras de patriarcado del régimen franquista”⁴.

A presenza feminina estivo orientada tradicionalmente, na industria cinematográfica mundial, a traballos “específicos” como os de secretaria de rodaxe, vestiario, perruquería, montaxe, ... Aínda así, temos que lembrar os nomes da francesa Alice Guy, das ianquis Lois Weber (1882-1939) e Ida Lupino (1918-1995), e da xermana Leni Riefensthal (1902-2003), que sobresaen no eido da dirección⁵. Coincidindo coa aparición dos novos cinemas, a finais da década de 1950 e comezos da seguinte, deixan de ser excepción as directoras e guionistas, o que vai quedar reflexado en diferentes aportacións bibliográficas⁶.

-
- 2 Miguel Lorente Acosta, *El rompecabezas. Anatomía del maltratador*. Barcelona, Ares y mares, 2004, p. 31. Do mesmo autor, *Mi marido me pega lo normal*. Barcelona, Ares y mares, 2001.
 - 3 “Mujer y guionista, un empeño doblemente arduo”, en *Seis mujeres guionistas*, Dolores Devesa, Alicia Potes (coords.), Málaga, Festival de cine español de Málaga, 1999, pp. 13-23; p. 13 para estas referencias concretas.
 - 4 M. Camí-Vela, *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90*, Madrid, Semana de cine experimental de Madrid, 2001, p. 13. Con anterioridade a 1940, recordamos o labor de Helena Cortesina (1904-1984) e sobre todo de Rosario Pi (1899-1967).
 - 5 V. Victor Bachy, *Alice Guy-Blaché (1873-1968): la première femme cinéaste du monde*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1993; Ally Acker, *Reel Women. Pioneers of the Cinema. 1896 to the Present*, London, B.T. Batsford, 1991, pp. 7-16; 74-78 e 298-303.
 - 6 Citamos por orde de edición en castelán: Teresa De Laurentis, *Alicia ya no: feminismo, semiótica y cine*, Madrid, Cátedra, 1982; Annette Kuhn, *Cine de mujeres: feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1992; Giulia Colaizzi, *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme, 1995; E. Ann Kaplan, *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998. Así mesmo, ademais do repertorio xa nomeado de A. Acker, *Women Filmmakers. Refocusing*, editado por Jacqueline Levitin, Judith Plessis e Valerie Raoul, na Routledge de New York, en 2003.

Bartolomé, Miró e Molina saen da “Escuela oficial de cine” a finais dos 60. Pilar Miró cursou a especialidade de guión; as outras dúas licenciáronse en dirección. As súas carreiras abranguen no só o cinema, senon tamén a realización televisiva (obras teatrais, adaptacións literarias, series). Por eses anos, en distintos países europeos van entrando na industria directoras como Agnès Varda, Liliana Cavani, Margarete von Trotta ou Márta Mészáros, coa presentación das súas primeiras longametraxes, o que indica que a situación española –rexime político aparte– non difere da que ocorre noutros lugares.

Na derradeira década do pasado século, achéganse novos valores á nosa cinematografía. Carlos F. Heredero establece nun texto publicado en 1999⁷, baixo o epígrafe “los directores de cabecera”, un elenco de nomes entre os que sitúa os de Icíar Bollain, Isabel Coixet, Chus Gutiérrez, Gracia Querejeta, Rosa Vergés, o que ven constituir un número significativo de directoras, unha cuarta parte dos que selecciona. É unha proporción que sobe no capítulo “Otras películas realizadas por nuevos directores”: 34 homes e 10 mulleres.

Entramos, pois, no novo século cunha sensación dunha certa igualdade home-muller no campo da creación cinematográfica. Fronte a isto, unha parte significativa das profesionais do sector negan esta puxanza, e veñen de formar a “Asociación de mujeres cineastas y de medios audiovisuales” (Cima), que se deu a coñecer en xuño de 2007⁸.

2. A DIRECTORA

Icíar Bollaín Pérez-Mínguez naceu en Madrid en 1967. Víctor Erice a escolle para o papel de Estrella en *El sur* (1983). Comeza daquela a súa carreira como actriz que vai simultanear con outras facetas, como guionista ou axudante de dirección. En 1991 funda, con outros socios, “La Iguana P.C.”. Catro anos despois realiza a súa primeira longametraxe, *Hola, ¿estás sola?*. Nestes momentos, xullo de 2007, está pendente de estrea *Mataharis*, a súa cuarta película.

O seu debut coincide cos de David Trueba, *La buena vida* e Alejandro Amenábar, quen con *Tesis* acadou éxito comercial e un refrendo artístico con sete premios Goya. En 1995 destacan, así mesmo, *El perro del hortelano*, derradeira obra de Pilar Miró e o asentamento das realizadoras Coixet, Gutiérrez e Querejeta, que estrean *Cosas que nunca te dije*, *Alma gitana* e *El último viaje de Robert Rylands*.

7 *20 nuevos directores del cine español*, Madrid, Alianza. Este libro é un resumo e reelaboración de *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*. Alcalá de Henares, Festival de cine, 1997. O mesmo autor viña de publicar, o ano 1998, o xa citado *La mitad del cielo. Directoras españolas de los años 90*. Un tempo despois, en colaboración con Antonio Santamarina, abonda no tema en *Semillas de futuro. Cine español 1990-2001*, Madrid, Sociedad estatal España nuevo milenio, 2002.

8 Véxase a prensa madrileña do 29 de xuño de 2007, e tamén a páxina web da asociación, www.cimamujercineastas.es.

Son coetáneas de *Flores de otro mundo* (1999), *Todo sobre mi madre*, de Pedro Almodóvar, unha das cintas máis premiadas do cinema español, *Solas*, do novel Benito Zambrano, *Cuando vuelvas a mi lado*, de Gracia Querejeta, así como *Said*, de Llorenç Soler e *Me llamo Sara*, de Dolores Payás.

En 2003, ano de *Te doy mis ojos*, exhíbense, tamén, a derradeira obra de Eloy de la Iglesia, *Los novios búlgaros*⁹, e a primeira de Ángeles González Sinde, *La suerte dormida. La pelota vasca*, de Julio Medem, suscitou unha encendida polémica por tratar fundamentalmente o independentismo vasco. *Mi vida sin mí*, de Isabel Coixet, xunto con *El regalo de Silvia*, de Dionisio Pérez Galindo, enfocan outros temas tabú na nosa sociedade: a morte por cancro e o suicidio, en dúas mulleres moi novas (v. apéndice 2 para as cifras de espectadores).

Hola ¿estás sola?

A idea argumental atópase nun relato escrito por Bollain en 1988¹⁰. Despois de cinco versións en tres anos –nos que desenvolveu a súa actividade como actriz– comezou a rodaxe do guión definitivo, no que participou Julio Medem. Esta forma de traballo, en tandem, vaise repetir nas súas longametraxes ata o día de hoxe. A súa produción correu a cargo de Fernando Colomo P.C. e La Iguana, quen aportou un 25% do seu custo. Esta productora, da que Bollain é, como dixemos, cofundadora¹¹, participará así mesmo nos seus seguintes filmes. A súa estrea en Madrid, precedida por varios paseos non comerciais, foi o 19 de xaneiro de 1996. Angel Fernández Santos no seu comentario afirma que:

“Hay proximidad entre lo buscado y lo encontrado, lo que revela madurez en una aprendiz, que compone un relato más difícil de contar de lo que a primera vista parece y lo hace con mirada propia, de modo que con ella nace un estilo”¹².

La Niña e Trini son dúas amigas de 20 anos que deixan a súa cidade, Valladolid, para probar fortuna na costa de Málaga. Fartas de traballar nun hotel como animadoras de grupos de estranxeiros, van a Madrid, onde está Mariló, a nai de La Niña que a abandonou hai anos. Alí coñecen a un xove ruso, Olaf, de quen se enamora La Niña, e que vai vivir con elas, e a Pepe. Mariló lles propón facer unha sociedade, que ela constitúe co diñeiro

9 De la Iglesia, que faleceu no 2006, é para Diego Galán “un director popular y comprometido (...). Si las películas de De la Iglesia no van a pasar a la historia por sus cualidades estéticas, sí lo serán como reflejo del tiempo que él vivió”, *El país.com*, do 23 de marzo de 2006. *Los novios búlgaros* é unha adaptación da novela do mesmo título de Eduardo Mendicutti, publicada por Tusquets en 1993.

10 Recollido en Iciar Bollain, *Hola, ¿estás sola?*, Barcelona, Planeta, 1997, pp. 147-210. O guión impreso nese texto (páxs. 15-144) non responde con exactitude aos diálogos do filme no dvd, que empregamos para este artigo. En 1996, publicase Ken Loach. *Un observador solidario*. El país/Aguilar, Madrid, no que a directora relata a rodaxe de *La canción de Carla*.

11 Os outros socios foron Santiago García de Leániz, Gonzalo Tapia, Juan Butragueño e Antonio Relanzón.

12 En *El país*, 21 de xaneiro de 1996, p. 34.

da venta do seu negocio, unha perruquería de barrio. Compra un chiringo na praia de Torremolinos. A colaboración crebra polo desexo de La Niña de repartir as ganancias. As dúas amigas regresan a Madrid.

Flores de otro mundo

O punto de partida do seu segundo guión está, por un lado, na repercusión mediática que tivo a chamada “caravana de Plan”, e polo outro, nunha entrega do programa da TVE, “Línea 900”, “Soltero y solo en el campo”¹³. A directora recabou a axuda do escritor J. Llamazares, a quen coñecera na rodaxe de *El techo del mundo* (Felipe Vega, 1995), posto que necesitaba dun “experto” en temas rurais, pois “...yo, en un pueblo, he estado de visita”¹⁴. Sen embargo, Bollain procurou introducirse na historia que relataría formando parte dunha caravana de mulleres en Granada, en 1997¹⁵.

Coproducida por La Iguana e Alta Films, a súa estrea comercial foi en Madrid, o 28 de maio de 1999, en dez salas.

En Santa Eulalia, provincia de Guadalajara, apenas hai mulleres. Os solteiros organizan unha viaxe dun grupo delas, que chega nun autobús. Despois do encontro e da festa, só restan dúas relacións: a de Damián, un labrego, con Patricia, unha dominicana que ten dous fillos, e a de Alfonso, dono dun viveiro, con Marirrosi, unha enfermeira bilbaína. Pola súa parte, Carmelo, que ten unha pequena empresa de construción, trae a Milady, unha cubana que coñeceu nunha viaxe ao seu país. As dificultades que comporta cada relación orixinan remates diferentes.

Te doy mis ojos

No ano 2000, Bollain dirixira unha curta, *Amores que matan*, coguionizada con Alicia Luna¹⁶. A parella vai ser, tamén, autora do guión deste filme. En ámbolos dous casos, as autoras parten dun longo traballo de documentación que, para a longametraxe, contou coa colaboración da asociación “María de Padilla” de Toledo. *Te doy...* parte da pregunta

13 Segundo declara a cineasta en Iciar Bollain/Julio Llamazares, *Cine y literatura (Reflexiones a partir de Flores de otro mundo)*, Madrid, Páginas de espuma, 2000, p. 29. Plan, unha poboación dun val oscense dos Pirineos, saltou ás páxinas da prensa en 1985 polo anuncio dun grupo de solteiros da localidade, “Se necesitan mujeres de entre 20 y 40 años con fines matrimoniales”. A idea xurdiulles logo de ver na televisión o filme de W. Wellman, *Caravana de mujeres/Westward the Women* (1951). Lembramos que un anuncio na prensa, solicitando mulleres casadeiras, da lugar a unha das secuencias máis áxiles do cinema silencioso cómico en *Seven Chances* (Buster Keaton/Donald Crisp, 1925). A iniciativa tivo imitacións en anos sucesivos, noutros lugares cunha poboación semellante á de Plan, e no 2007 mesmo queda rexistrada na prensa europea: v., *The Independent* e *Il corriere della sera*, en ámbolos dous casos nas súas edicións electrónicas de 31 de xullo: “Spain’s ‘caravans of love’ bring romance, and future, to a man’s world” e “Il bus dell’amore contro lo spopolamento” (respectivamente en <http://news.independent.co.uk>, e <http://www.corriere.it>).

14 Bollain/Llamazares, *Cine y literatura*, p. 26.

15 En entrevista reproducida en *El semanal*, nº 623, 12 de nadal de 1999, p. 15.

16 Segundo a guionista, a obra forma parte dun proxecto de Canal +, chamado “Del largo al corto”.

de por qué “una mujer aguanta una media de diez años junto a un hombre que la machaca”¹⁷. A súa estrea en Madrid foi o 10 de outubro de 2003, acadando unha boa recepción tanto crítica como de público, e varios premios.

Pilar está casada con Antonio. Debaixo dunha capa de normalidade, a relación co seu marido é, cando menos, dobre. Terror ás agresións que sofre a cotío, e o convencemento de que el pode mudar e, desta maneira, recuperar a suposta felicidade dos primeiros tempos. Despois de varios intentos, Pilar rompe definitivamente con Antonio.

3. O ARRANQUE DAS HISTORIAS

Bollain “irrumpe” nas vidas das súas protagonistas, cando estas se atopan nun momento de crise. As tres narracións manteñen no prólogo unha estrutura bastante similar: os créditos rotulan sobre cada unha das secuencias, sen interferir no decurso das imaxes e tampouco nos curtos diálogos que se nos ofrecen. A directora pretende, desta maneira, implicar ao espectador. As tres narracións presentan un “tránsito” entre uns feitos pasados que máis adiante, parcialmente, serán reconstruídos verbal ou iconográficamente, e o presente que imos presenciar.

En *Hola...?* La Niña abandoa a vivenda que comparte co seu pai, cando este lle da unha labazada no transcurso dunha discusión máis pola súa forma de vida. En *Flores...* un autobús cheo de mulleres percorre unha paisaxe inhóspita, ata chegar a unha localidade, Santa Eulalia, na que lles espera unha festa de benvida. En *Te doy...*, en noite pecha, unha muller sae precipitadamente dun piso. Leva con ela un rapaz, e collen un autobús que os deixa no centro histórico de Toledo.

A crise das personaxes, nos tres casos, queda reflexada na planificación pola cámara de acompañamento: o “paseo” de La Niña por Valladolid, cando marcha da súa casa; o autobús que circula por unha estrada rural; Pilar e Juan nun autobús urbano, con moi poucos pasaxeiros.

4. AS MULLERES CINEMATOGRAFICAS DE BOLLAÍN¹⁸

Os tres filmes mostran o punto de vista da directora sobre a muller, e son mulleres as que levan o peso da narración. A colaboración de dous homes no guión de *Hola...?*, e no de *Flores...* (J. Medem e J. Llamazares) non comporta modificación a esa perspectiva, toda vez que esos autores recoñecen que o seu papel non é sustancial, senon que eles, respectivamente, aportan apoio sobre todo técnico e escenográfico, nunhas historias xa

17 Bollain en “Comentarios de la directora”, en *Te doy mis ojos. Guión cinematográfico de Iciar Bollain y Alicia Luna*, Madrid, Ocho y medio, 2003, pág. 7. Reproducido, logo, no “Dossier informativo” da obra, páxina de internet de La Iguana/Alta Producción; consultado o 20 de xullo de 2007.

18 Para a identificación actoral das personaxes, v. as fichas técnico-artísticas do Apéndice.

concebidas¹⁹. Nas dúas últimas, esta colaboración é con mulleres: coa xa citada Alicia Luna e, na derradeira, *Mataharis*²⁰, con Tatiana Rodríguez, con experiencia contrastada en teleseries, como *Compañeros* (da cadea Antena3, emitida entre 1998 e 2002). A directora concede unha importancia decisiva ao guión. Desta maneira non é fortuito que os textos literarios das tres cintas teñan a súa correspondente edición en libro:

“El guión debe funcionar en dos sentido(sic): por sí solo y como el primer ladrillo de lo que finalmente será la película. A mí, sinceramente, me parece lo más complicado (...) es muy complejo hacer una buena película de un guión al que le falten los elementos básicos (...) Todo lo que luego construyes en la película está explícito en el guión. Si no, el trabajo resulta muy difícil”²¹.

Na súa primeira obra, e quizais por proximidade cronolóxica, Bollain presenta personaxes duns vinte anos, con pouca ou ningunha atadura social e, polo tanto, que funcionan por impulsos. La Niña sae da casa familiar posto que o seu pai, que a sorprende na cama cun mozo, reacciona airadamente, como xa indicamos, e lle recrimina que non traballa nin estudia, nunha discusión que evidencia ser repetición doutras anteriores. O pai non reaparecerá nas imaxes: será “un personaje que está sin estar (...) que se desvela por desvelamiento de otros”²². Vai a casa da súa amiga Trini que, ao levar varios meses sen pagar o aluguer, ten (teñen) que deixala. No seu estado de *sen teito* comezan unha aventura, fóra da súa cidade, coa idea de que se van facer ricas. A escolla do destino é aleatoria, se ben logo hai unha xustificación: cara o sur, posto que no norte fai frío. En canto ao rexistro lingüístico (do que logo falaremos, noutro sentido) estas secuencias iniciais mostran a linguaxe conversacional urbana –lixeiramente depurada- de finais do pasado século, e sinala algo peculiar dos seus filmes: as conversas van ser unha compoñente do seu estilo.

As dúas amigas proceden de familias desestructuradas e non teñen traballo. Van conformar unha parella, na que os roles están tópicamente repartidos. Podemos dicir que La Niña é o lado masculino. O seu “look” é máis ben andróxino; toma a decisión de ir a Málaga; sae á procura do home e, tamén, vai buscar outro para Trini. Pola súa parte, Trini sería o lado feminino: é presumida (preocupase polo seu peiteado, polo seu vestiario e calza uns zapatos de plataforma)²³; no piso de Madrid exerce como ama de casa (fai a compra, cociña, serve a mesa,...); o seu soño é vivir nunha “casa, casa”, en familia, algo

19 V., para cada un dos filmes citados, Cecilia Vera, *Cómo hacer cine 3. Hola, estás sola? de Iciar Bollain*, Madrid, Fundamentos, 2003, p. 38a; Bollain/Llamazares, *Cine y literatura*, pp. 25 e ss.

20 En xullo de 2007 aínda non proxectada comercialmente.

21 “Reflexiones de Iciar Bollain en torno al guión cinematográfico”, en *Seis manifestaciones artísticas. Seis creadoras actuales*, Francisco Gutiérrez Carbajo (comp.), Madrid, U.N.E.D., 2006, p. 61.

22 A. Fernández Santos, na crítica citada en nota 12. Nos outros dous filmes, a ‘figura paterna’ está debaixo das lápidas (é o caso de Damián, e o de Ana e Pilar), e a súa ausencia serve de catalizador narrativo (véxase *infra*, n. 41).

23 Un feito incide nesta imaxe: ela vai á perruquería de Mariló, de onde sae totalmente transformada.

que tenta formar cos que ten máis a mán (Mariló, Pepe, La Niña...). Nunha conversa con Pepe deixa caer a posibilidade de ter un “pepito”.

Na idea inicial da directora estaba a voz en off de La Niña²⁴, que conducía o relato. Se ben esta foi suprimida na montaxe final, a súa traxectoria segue sendo o eixo arredor do cal xiran, non só as outras personaxes senon a mesma acción.

A película comeza no cuarto de La Niña. Ao romper co seu pai, abandoa unha certa seguridade que parece recuperar cando, no sur, Mariló monta un bar de verán.

A película remata cando La Niña rompe tamén coa súa nai e, xunto con Trini, marchan a Madrid, reiniciando o seu periplo²⁵. Só nunha ocasión adquire protagonismo estrutural Trini. Trátase do momento no que La Niña baixa do tren e tenciona regresar a Madrid para atopar a Olaf. A súa amiga consegue que mude de opinión.

De Mariló temos, nun principio, a información que nos proporciona La Niña, “... es borde, impaciente, histérica y egoista (...) Mi madre es una completa hija de puta”, que se complementará, máis adiante, coa versión do abandono que ela da á súa filla. A primeira vez que a vemos é en Madrid, na súa perruquería. Non é gratuito o feito de que apareza cunha máscara facial, cando chegan as dúas mozas. A distancia entre a filla e a nai non se acurta, por moitos esforzos que Trini fai para conseguilo, nin siquera despois da convivencia ‘forzosa’ no apartamento da praia²⁶.

Os dous homes son achádegos de La Niña: o ruso, bautizado por Trini como Olaf²⁷, e Pepe. Olaf introduce unha especie de marca, que se repetirá non seguintes filmes de Bollain: personaxes estranxeiros que están caracterizados pola súa lingua²⁸. Neste caso, La Niña vaise namorar dun home completamente descoñecido e co que non se pode comunicar verbalmente. Esa é a causa de que o mozo desapareza, xusto antes da viaxe a Torremolinos. Pola súa parte, Pepe é o contrapunto de Olaf. Roto o triángulo sexual Trini/Olaf/La Niña, esta procura para a súa amiga “un churri”. Pepe, ademáis, é servicial e con recursos para os traballos cotiáns. Entra no grupo como parella de Trini, pero cara ao final achégase a Mariló.

Como sinalábamos con anterioridade, o punto de vista da directora sobre a muller despréndese xa do propio título, se ben a pregunta failla en masculino La Niña a Pepe,

24 O que se recolle no guión literario publicado.

25 O plano final é unha panorámica con cámara fixa, sobre o tendido do ferrocarril cun convoi que se alonxa pola paisaxe manchega. Nos seguintes filmes, o plano correspondente, tamén con cámara fixa, é o doutro autobús que chega á aldea con novas mulleres e o da protagonista de *Te doy...* coas amigas deixa atrás o domicilio conxugal.

26 Con todo, a nai regaláralle a La Niña un vestido negro, de tirantes, moi suxerente que, a pesar de non responder ao seu estilo, lle gusta e agradece.

27 Olaf é o nome co que as rapazas ‘identifican’ á personaxe, que non é noruegués precisamente. Interpretado polo actor ruso Arcadi Levin, a súa personaxe fala na súa lingua orixinal, que non se subtítula, polo que o espectador ten a mesma información sobre él que o resto das personaxes.

28 Cfr. as declaracións da directora en Julieta Martialay, “Achero Mañas, Iciar Bollain. Una misma visión, dos estilos diferentes”, *Fotogramas&Video*, 1920 (outubro 2003), p. 132. En *Flores...* recorre á unha asociación de mulleres dominicanas para “pulir” os seus diálogos, v., M^a Camí-Vela, *Mujeres detrás*, cit., p. 59.

cando o atopa no bar²⁹. Seguindo esta liña, *Flores...* refírese ás personaxes que chegan a Santa Eulalia, e *Te doy mis ojos* é unha frase de Pilar ao seu home.

Flores de otro mundo incrementa a presenza e o protagonismo femininos con relación ao anterior filme. Tamén en contraste con *Hola...* hai na práctica un único espacio escénico, a poboación rural, onde un autobús, que chega de non sabemos qué lugar, ‘descarga hembras’ procedentes de distintos puntos. O mundo da aldea que mostra a película posibilita unha maior profundidade dramática

Son tres as mulleres que van centrar o relato. Dúas delas baixaron do autobús. Patricia, duns trinta anos, é dominicana e leva catro traballando en Madrid, como criada; ten dous fillos no seu país que, despois de casar con Damián, veñen a instalarse coa parella. Pero Patricia agocha un segredo: segue casada cun compatriota, que a extorsiona. O seu desvelamento provoca unha crise que rematará, felizmente, coa consolidación do segundo matrimonio cun novo fillo. Marirrosi é unha enfermeira bilbaina e ten coarenta e cinco anos. Está divorciada, e ten un fillo adolescente. Ela manterá durante un tempo unha relación con Alfonso, un dos organizadores da caravana. Ao rexeitar o home a posibilidade de trasladarse á Bilbao –xa que vive na aldea, despois de fuxir dunha cidade– o noivado queda roto. Milady, con vinte anos, chega á Santa Eulalia da man de Carmelo, construtor, que a trae de Cuba, a onde viaxa con frecuencia por motivos sexuais³⁰. Menosprecia o seu título de “técnico medio de laboratorio azucarero”³¹. A realidade cotiá na que se atopa choca frontalmente coas súas expectativas, o que a leva a marchar con destino descoñecido e incerto.

Nin Patricia nin Milady contan co apoio das demais mulleres da aldea. Por exemplo, Aurora, a irmán de Alfonso, que co seu home rexenta o bar, as enxuicia despectivamente (dí que van só polos cartos e polos papeis). Pola contra, as viaxes de Carmelo a América non lle merecen comentario algún. Milady é como un boneco de feira: Carmelo a exhibe; Felipe a ten no bar, posto que atrae clientela; Oscar tateja diante dela; mesmo os vellos falan dela en termos ofensivos³²; Gregoria, a nai de Damián, non quere que entre na súa casa, posto que a toma por puta. Só Patricia, os seus fillos, e Alfonso a tratan con normalidade, mesmo con afectividade.

Hai dramatismo na maneira que Milady lle conta a Patricia que Carmelo, en Cuba, era xeneroso e moi atento, mentras que aquí é todo o contrario, malia que a ten na súa casa –ben posta e que está de escaparate– como se fora unha gaiola de ouro, pero gaiola. No seu interior non hai marcas persoais, agás as fotos que ela coloca no marco dun espello,

29 A autora aclarou que a frase, no relato orixinal, era dirixida á protagonista, “es una frase barata para ligar (...), una frase hortera. Es una frase a la que luego se le da mil vueltas... Parece que tiene explicación metafísica..., pero no tiene ninguna”, M^a Camí-Vela, *Mujeres* detrás, p. 56.

30 Desa práctica participou tamén o camioneiro que leva a Milady a Valencia.

31 Patricia fixera estudos de estética e perruquería. Como acontece con moitos inmigrantes, esa formación é inútil tanto no seu país de orixe como no de acollida.

32 “(Paisano).- Ahí va la de Carmelo. (Viejo 1).- Como no la dome pronto... (Paisano).- No sé... Las mujeres son como las puntas. Si entran bien, pueden torcerse; ahora, como entren atravesadas no las endereza ni dios”, Bollain/Llamazares. *Cine y literatura*, p. 126. Na poboación, Patricia e Milady son nomeadas en varios momentos como “la de Damián”, “la de Carmelo”, ou con “esas”.

fotografías que son a súa única propiedade, e que vai levar con ela cando se vaia. O seu vestuario é moi limitado: ou aparece con mallas ou cunha breve minifalda, e calza zapatos deportivos. Non ten roupa de abrigo. Como non dispón de cartos, cando quere arreglarse acude a Patricia.

A hostilidade que acosa a “esas” en Santa Eulalia chega ao seu cénit na convivencia que manteñen Carmelo e Milady. Do aillamento, pásase á agresión verbal e á física, feito que determina a fuxida da moza.

De todos os personaxes femeninos Patricia é a personaxe máis completa. Vai evolucionar da súa primeira intención –conseguir “os papeis” e un hogar, para poder traer aos seus fillos, algo meramente conxuntural– ata a súa integración nese medio campesiño, con tódalas consecuencias. Damián píntalle moi ben a situación, na súa primeira conversa: “Trabajo hay para hartarse, la verdad, pero no se vive mal. Ahora, muchas diversiones no hay...”³³. Esta adaptación comporta outra correspondente, a da nai de Damián. Da clara hostilidade que manifesta cara a Patricia, chegaremos á súa completa aceptación. Non é inocente que a directora mostre, primeiro, a foto de voda da parella, na que a nai non está, e logo, a segunda foto, a da comunión de Janai, na que Gregoria, nunha posición central, está rodeada da familia, cunha Patricia embarazada, e das súas amigas dominicanas. O punto de inflexión é o momento en que a súa nora e os nenos abandonan o fogar. Será ela quen decida a Damián a impedi-lo.

Outro aspecto de Patricia é o de servir de “guía” da recién chegada Milady, en cuestións que van dende ensinala a facer a compra nun supermercado ata aconsellala sobre a vida en Madrid. Tamén é quen lle tira as fotos na perfumería, na xamonería (“Esta es para mi mamá, que todavía se acuerda de cuando había jamón en Cuba”), ou diante dun deportivo vermello. Toda esta iconografía tende a mostrar, ante os seus familiares na illa, a bondade da súa situación en España.

En derradeiro lugar, Marirrosi. O seu papel difire un pouco dos anteriores. É española, non inmigrante³⁴. A pesar diso, non trata cos habitantes de Santa Eulalia, a non ser coa familia de Alfonso, na cea de Noiteboa. A súa relación con el, que dura un ano, mantense a base de cartas e de visitas dela de fin de semana. Vive nunha grande cidade, na que traballa, e non está disposta a perder o seu status. A súa intención é sacar, levar, ao home a Bilbao, posto que ‘daría ben’ no seu ambiente³⁵. Mentras que as relacións sexuais de Carmelo e Milady e de Damián e Patricia son representadas dunha maneira moderadamente ostensiva, as de Alfonso e Marirrosi son polo precedemento da clásica elipse: a cámara mantén o seu punto de vista, e a parella sae de cadro, tanto no viveiro de Alfonso como na aldea abandonada. Notamos que, nos casos anteriores, esas esceas suceden en espacios privados.

33 *Ibid.*, p. 87.

34 As americanas forman grupo no autobús, sendo a súa presenza motivo de rexeitamento por parte das outras mulleres: “Si es que están en todas partes...”.

35 Alfonso non é un aldeán máis, é un “urbanita” arrependido. Por outra parte, o seu aspecto, vestuario e comportamentos o singularizan.

Te doy mis ojos, como apuntabamos, comeza cun tránsito, de noite. Coa pantalla en negro, a banda son, en off, antecede cunha respiración entrecortada á presenza da que vai ser a protagonista. Os seus movementos indican un alto grao de nerviosismo, que van a máis cando esperta ao seu fillo, e baixan á rúa. O desvelo chega cando Ana, a súa irmán, vai recoller máis roupa ao piso: as paredes da cociña mostran restos de comida, e hai pratos rotos no chan, signos evidentes dunha grave discusión doméstica. Mentras a abertura do primeiro filme é unha descripción cunha pequena dose de dramatismo, e no segundo hai unha presentación un tanto lúdica, neste o rexistro é totalmente diferente. A directora quere suliñar a traxedia que está a vivir Pilar, sen ningún tipo de paliativos: está casada cun maltratador de quen está enamorada:

“No queríamos reconocerlo pero teníamos que aceptar que estábamos contando una historia de amor. Violencia doméstica, de género, terrorismo doméstico... Así es como lo llaman, nos recordábamos, nos avisábamos, la una a la otra”³⁶.

A protagonista é unha muller duns trinta e poucos anos, de clase media. Casada hai nove anos, ten un fillo de oito. Descoñemos a súa formación académica. Non traballa fora do fogar: está adicada só aos labores domésticos. O seu aspecto ten dous “tempos” diferenciados: roupa escura, sen maquillaxe, sen pendentes, ata que empeza a traballar no museo. Esta iniciativa persoal produce en Antonio medo, e máis intolerancia e violencia. A obsesión do home evidenciase no feito de que lle regala un móbil para poder controlar os movementos da súa dona en todo momento.

Pilar pasa de estar vendendo as entradas a guiar visitas, implicándose cada vez máis na esencia dos cadros. As súas explicacións non se desenvolven sobre obras do barroco español, maioritarias no museo, senon sobre pinturas renacentistas ou contemporáneas, máis sensuais e luminosas, como *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, de Tiziano, e *Orfeo y Eurídice*, de Rubens. Este comportamento mostra unha nova actitude vital, que en certa maneira conlevará á ruptura co seu marido³⁷.

Pilar está nunha especie de gaiola, da que tenta saír nada máis comezar o filme, buscando refuxio e axuda na casa da súa irmán, Ana. Antonio non só reclúe á súa muller, senon que trata de afastala de calquera influencia externa, mesmo da súa familia, e cando asiste a actos sociais, como o cumpleanos do seu fillo, na casa da avó, ou á voda de Ana, non participa neles, non se relaciona con ningún, e vai saír en ambos casos dun modo intempestivo.

Ana acolle a Pilar e ao seu fillo; lle busca traballo; explícatlle nídiamente a súa opinión; está presente en momentos moi tensos, como o xa mencionado de recoller roupa no seu piso, ou, cara ao final, acompaña a Pilar, no hospital, despois do suposto intento

36 *Te doy mis ojos*, cit., p. 15.

37 Os comentarios de Pilar sobre estas obras veñen ser un refrexo da súa situación persoal. Dánae está encerrada polo seu pai, e Eurídice vive no inferno.

de suicidio do seu cuñado. Neste sentido funciona como unha “leal conselheira” da súa irmán, nun papel que ten como correlato ao sicólogo que atende a Antonio.

A casa de Pilar é un piso nun arrabalde de Toledo, a de Ana está no casco antigo, e ten unha terraza ‘con vistas’. A de Pilar ten un mobiliario convencional, a de Ana e John mixtura estilos diferentes, con cores máis vivos; fronte ao ameazante silencio que impeira na primeira, na outra hai familiaridade e movemento³⁸. Neste espazo irrompe Antonio que, ao deitarse con Pilar na cama de Ana e John, contamina a normalidade da vivenda. Esa secuencia, por outra parte, é a única esceca de cama da película e a que mostra a sumisión da muller, quen a pedido do home lle regala todo: brazos, pernas, dedos, peitos..., os ollos e maila boca. Antonio anula a súa dona xa dende o seu nome, que só o utiliza cando a recrimina por algo, pero nos momentos tranquilos a chama *cani* (de canija), o que resulta dobremente insultante³⁹. Sen embargo, hai outro momento de coincidencia da parella que se da cando, á beira do río, Antonio incita a Pilar a berrar xuntos en contra do medio no que viven: familia, traballo, cidade: “a tomar por culo todo...”.

A nai de Pilar e Ana, Aurora, é viúva de militar, preocupada pola aparencias, conservadora (lle disgusta a voda civil da súa filla e que o seu xenro sexa protestante; nun principio, non acepta a separación de Pilar). Aurora leva construída unha imaxe ‘modelo’ do seu matrimonio que, na visita recordatorio á tumba do seu marido, Pilar destrúe ao evidenciar que o seu pai era un maltratador⁴⁰:

- “¿Qué pasa, que te gustaba tu vida de mártir, siempre cuidando de alguien que te amargaba la vida? ¿O te gustaba siempre ser la más buena, la más comprensiva y que todo el mundo te compadeciera por lo que aguantabas?
- Yo aguanté por vosotras; si no es por vosotras, hubiera hecho otra cosa.
- Mentira, aguantaste por ti, porque era más fácil soportarle las voces que empezar de cero.
- Yo no supe hacerlo mejor, hija... A lo mejor tú, sí⁴¹.

Esta conversa é a derradeira aparición da nai no relato. Pilar, na seguinte secuencia que entra por corte⁴², está preparando a roupa que vai levar para a entrevista de traballo en

38 Juan, o fillo, acaba por sentirse a gusto na casa dos seus tíos; mentras que na dos seus pais, pide permiso para ir xunto a un veciño, cando presinte que algo vai pasar.

39 Hai un contraste físico: pequena estatura, fragilidade, voz suave, en Pilar e unha maior envergadura, un físico sólido, unha voz estoupante, en Antonio.

40 “La agresión a la mujer se da por igual en todas las clases sociales, con independencia del nivel educativo o de los ingresos económicos, y sin que exista una relación directa entre la agresión y el consumo de alcohol o de otras sustancias tóxicas (...) y así lo han demostrado los estudios que han considerado grupos amplios de población, no sólo víctimas y agresores denunciados”, véxase Lorente, *El rompecabezas*, cit., p. 44.

41 *Te doy mis ojos*, cit., p. 139. Tamén nun cemiterio –o de Santa Eulalia– tiña lugar o encontro entre Gregoria e Patricia en *Flores...* Só que naquela ocasión o recordo do pai de Damián –un bó home segundo a súa viúva e polo tanto igual que o fillo, apuntaba Patricia– serve de punto de encontro entre as dúas. A nai de Damián comprende por fin que son unha familia.

42 Corte e fundido en negro son dúas das formas que, preponderantemente, emprega Bollain na súa escritura cinematográfica nos filmes que tratamos.

Madrid. Comeza o punto de non retorno na traxectoria común, que se concreta nas dúas secuencias máis violentas da película: a da agresión que, nunha mañán, sofre a muller, cando o home a espide e empurra a saír ao balcón, mentras a insulta, e a da ameaza do suicidio de Antonio, que se autolesiona despois da última cea da parella.

Ana é restauradora; viviu bastante tempo no estranxeiro, polo que descoñece moitas das intimidades da familia; convive con John, un escocés con quen casará no relato⁴³, e que se comporta dun modo servicial, atento (é un claro contrapunto de Antonio). Na súa relación con Pilar, esta actúa como se tivese cobiza de todo o que a ela lle dou a vida. Con todo, o ingreso de Antonio no hospital reúne, de novo, ás irmáns⁴⁴.

Rosa, Lola, Carmen e Raquel aceptan no seu xineceo a Pilar. E a primeira vez que se relaciona con persoas fóra do seu ámbito familiar. Rosa e Lola son as que a invitan a participar na sociedade que van formar para facer visitas guiadas, co que conseguen que Pilar colla confianza en sí mesma. Elas son a súa “garda pretoriana” cando vai recoller as súas pertenzas á casa familiar. O derradeiro plano do filme presenta ás tres mulleres que se alonxan, dende o punto de vista de Antonio, desde a ventana.

5. O MUNDO REPRODUCIDO

A directora presenta espacios reais da xeografía española, que só no caso do segundo filme están “disfrazados”: a Santa Eulalia cinematográfica é Cantalojas, na provincia de Guadalajara⁴⁵. As localizacións no seu cine, o vestiario e a escenografía están en función dunha busca de verosimilitude que lle confire un selo propio⁴⁶. Afán de verosimilitude que, por citar un claro exemplo, queda refrexado na presenza/ausencia do totem da sociedade actual: o televisor.

43 A súa presenza aporta a caracterización lingüística dunha personaxe, que Bollain, como dixemos, emprega como un dos sinais de identidade dos seus filmes: neste caso, o castelán cun marcado acento británico. Esta peculiaridade complementábase coa celebración da voda á maneira escocesa.

44 Na súa primeira fuxida, Pilar –xa na casa de Ana– dase conta de que vai en zapatillas. Na súa primeira visita ao museo, mentras mira *La Dolorosa* de L. Morales, Ana se lle achega sen facer ruído e lle comenta “Acaba de darse cuenta de que acaba de salir a la calle en zapatillas”. Por terceira vez, Bollain mostra este calzado, e dunha maneira reiterativa. No hospital, Ana lle sinala a súa irmán os pés dunha señora que pasa diante delas: “Mira, ésa es de las tuyas”. Pilar dase conta que ela está en zapatillas, tamén. Ana, burlona, dille, “A ver si va a ser la moda y yo no me he enterado...”, *Te doy mis ojos*, p. 153.

45 Lembramos un dos moitos antecedentes neste tratamento no cinema español, Villar del Río, Miraflores de la Sierra, en *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (L.G. Berlanga, 1952).

46 Por exemplo, con relación a súa primeira cinta, Bollaín ten declarado: “El realismo era una obsesión mía, porque como actriz me había tocado hacer de estudiante en un piso de Madrid de 200 metros cuadrados, con parqué y chimenea, y yo me preguntaba: ‘¿Y esto quien lo paga?’ Ésas son cosas que me enfadan de las películas. Cuando estás jugando a hacer alta comedia, todo está subido de tono. Pero si es una película un poco realista, debes tener en cuenta que aquello sea verosímil. ¿Qué pueden pagarse las dos protagonistas de mi película? Un apartamento modesto. Pues eso es lo que tienen (...)” en *Cómo hacer cine 3*, p. 25.

Na primeira historia só aparecerá na habitación de hotel onde Trini y la Niña viven e traballan, apenas por uns segundos: mentres as rapazas falan, a voz dun locutor comenta a situación duns chabolistas en Madrid. En *Flores...* a televisión sirve para suliñar distintas soedades. A do bar de Felipe –espacio masculino por excelencia– en torno á que se reunen os homes de Santa Eulalia para ver, ben o futbol, ben a película pornográfica que algún canal privado emite pola noite. O modernísimo aparello que ten Carmelo no seu salón –dispón de “*Canal +, parabólica, sesenta y cinco canales y pico... y también era la más grande que había en la tienda*”–, acompaña a Milady no seu encerro, pero sobre todo, a Carmelo que escoita a mensaxe de noiteboa do rei, mentres, só, cea un par de ovos. Cando o construtor abandoa o salón e sae de campo, a cámara permanece atenta a mesa valeira e ao televisor, onde o xefe do estado segue a falar. No momento en que Juan Carlos abandoa o discurso familiar para adentrarse en cuestións de goberno, funde a negro. Tamén Alfonso, na súa casa, cea diante dunha televisión inestablemente asentada nunha cadeira mentres, en off, escoitamos a voz de Marirrosi contándolle nunha carta o seu día a día en Bilbao. Na casa de Damián, Gregoria entretén a velada calcetando e vendo un programa nocturno de variedades, mentres agarda que regrese a familia do seu fillo da súa excursión a Guadalajara.

Finalmente, en *Te doy...* aparece en casa de Pilar –non a vemos, só escoitamos a retransmisión dun acontecemento deportivo– co que Antonio entretén a espera ata que chega a súa muller.

6. CONCLUSIONES

As tres películas permiten unhas recapitulacións sobre as ideas que a directora ten sobre a sociedade española contemporánea.

En primeiro lugar o papel social que a familia desempeña. En *Hola...* non existe a familia: Trini non a tivo, e a de la Niña está rota dende hai tempo. Na segunda obra, se constrúe a partir dos “restos” de outras anteriores e, por último, en *Te doy...* seguimos paso a paso á catártica destrución da de Pilar e Antonio, mentres John e Ana afianzan a súa.

Nas tres, son as mulleres as que toman as decisións importantes que determinan o seu porvir. Por outra parte, as relacións sociais das protagonistas fóra do marco de parella ou familiar, son en feminino: Trini e la Niña ; Patricia, Milady, Lorna e Daisi; Rosa, Lola, Raquel, Carmen e Pilar.

Na liña creativa de Ken Loach (cfr., n. 10), Bollaín reivindica a función social do cinema, o que é evidente nestos filmes.

Apéndices

APÉNDICE I.

Fichas técnico-artísticas abreviadas⁴⁷.

¿Hola, estás sola?

Dirección, Iciar Bollain. Guión, Iciar Bollain, Julio Medem. Fotografía, Teo Delgado, Montaxe, Ángel Hernández Zoido. Música, Bernardo Bonezzi. Vestuario, Vicente Ruín. Producción ejecutiva, Santiago García de Leániz. Producción: Fernando Colomo, P.C. e La Iguana, 1996.

Intérpretes: Silke (La Niña), Candela Peña (Trini), Alex Angulo (Pepe), Arcadi Levín (Olaf), Elena Irureta (Mariló), Daniel Guzmán (noivo), Pedro Miguel Martínez (pai).

Flores de otro mundo

Dirección, Iciar Bollain. Guión, I. Bollain, Julio Llamazares. Fotografía, Teo Delgado. Montaxe, Ángel Hernández Zoido. Música, Pascal Gaigne. Dirección artística, Josune Lasa. Vestuario, Teresa Mora. Maquillaxe, Lola López.. Producción ejecutiva, Santiago García de Leániz. Producción, La Iguana, S.L. e Altafims, S.A, 1999.

Intérpretes, José Sancho (Carmelo), Luis Tosar (Damián), Lissete Mejía (Patricia), , Marilyn Torres (Milady), Chete Lera (Alfonso), Elena Irureta (Marirrosi), Chiqui Martín (Aurora), Rubén Ochandiano (Óscar), Amparo Valle (Gregoria).

Te doy mis ojos

Dirección, Iciar Bollain. Guión, I. Bollain, Alicia Luna. Fotografía, Carles Gusi. Montaxe, Angel Hernández Zoido. Música, Alberto Iglesias. Vestuario, Estíbaliz Markiegi. Producción ejecutiva, Santiago García de Leániz. Producción, La Iguana e Alta Producción, 2003.

Intérpretes, Laia Marull (Pilar), Luis Tosar (Antonio), Candela Peña (Ana), Rosa María Sardá (Aurora), Kiti Manver (Rosa), Elisabet Gelabert (Lola), Chus Gutiérrez (Raquel), Elena Irureta (Carmen), Sergi Calleja (sicólogo), Dave Mooney (John).

47 Traballamos sobre copias en dvd, editadas respectivamente por Producciones JRB, 2003; Filmax Home Video, 2000; Manga Films, 2003.

APÉNDICE 2

Frecuentación dos filmes españois, citados no corpus, segundo datos do Ministerio de Cultura

Hola, ¿estás sola?: 300.596

La buena vida: 224.611

Tesis: 854.735

El perro del hortelano: 975.689

Cosas que nunca te dije: 237.345

Alma gitana: 231.710

El último viaje de Robert Rylands: 140.687

Flores de otro mundo: 372.765

Todo sobre mi madre: 2.590.237

Solas: 944.573

Cuando vuelvas a mi lado: 397.466

Saïd: 7.072

Me llamo Sara: 18.761

Te doy mis ojos: 1.063.305

Los novios búlgaros: 86.520

La suerte dormida: 50.572

La pelota vasca: 377.094

Mi vida sin mí: 562.434

El regalo de Silvia: 16.437