

**Historia y comunicación social**

ISSN: 1137-0734

<http://dx.doi.org/10.5209/hics.81591> EDICIONES  
COMPLUTENSE

Sánchez Noriega, José Luis (2021). *Iciar Bollaín*. Madrid: Ediciones Cátedra. 443 pp. ISBN: 978-84-376-4203-1.

José Luis Sánchez Noriega es, no hay muchas dudas al respecto, uno de los principales estudiosos de cine en España desde hace ya varios lustros. Libros como *De la literatura al cine. Teoría y práctica de la adaptación* (Paidós, 2000) o su famosa *Historia del Cine. Teorías, estéticas, géneros* (Alianza, 2018) son obras de referencia tanto de carácter pedagógico como para los investigadores. Es Noriega un ensayista de pluma clara, perseverante al documentarse y decidido en sus juicios, que acoraza con una muy sana costumbre de proponer clasificaciones y categorías, bastante útiles a la hora de enfrentarse también a biografías de cineastas como la que ahora nos ocupa.

No es el primer volumen en que Sánchez Noriega acomete en particular la obra de un director, –ahí está el voluminoso *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno* (Alianza, 2017) para demostrarlo–, aunque sí es su primer libro sobre una realizadora, lo que quizás explique una subdivisión formulada como *parti pris*: el compromiso social y la sensibilidad feminista se establecen como ejes sobre los que va a circular la obra de Iciar Bollaín (¿recuerdan esa bendita manía de categorizar?).

Y es que como es costumbre en el autor, el libro comienza con una necesaria contextualización declaradamente no pretenciosa pero que confirma la perenne voluntad escolástica. En ella se marcan las líneas de fuerza y se sitúa a la autora en su generación y contexto para entrar en materia durante un segundo capítulo dedicado a la vertiente interpretativa de Bollaín, aunque también se trata en esta parte el trabajo que ella lleva a cabo con los actores y actrices en su rol de cineasta.

Alternando los testimonios de colaboradores y de la propia directora –en prensa o en declaraciones al autor– se van deslizado algunas perlas, la mayoría consecuencia de la lucidez de la retratada, como cuando compara

el trabajo del director y guionista con el del escarabajo pelotero. Yo sé que no suena muy halagüeño ni glamuroso, pero es que me parece que hay algo del tesón de ese insecto cuando amasa su bola empujándola con paciencia en el que me siento retratada, esos meses y meses en que vas empujando tu pelota película, dejando que se adhieran a ella el trabajo creativo del equipo técnico, de los actores, desechando lo que no es útil, aprovechando lo que sí lo es para contar la historia, dando forma con tantas y tantas colaboraciones a esa pelota que por fin llega a su forma final y, con suerte, a los cines (pp. 31 y 32).

Tras un exhaustivo recorrido por sus películas como intérprete –22 largometrajes además de varios cortos y trabajos televisivos– aún queda un tercer capítulo/reflexión en torno al realismo al que se adscribe Bollaín, tendiendo puentes con los principales teóricos y cineastas, entre los que destaca, como es lógico, el británico Ken Loach.

El cuarto capítulo («Creadora tras la cámara») es el tuétano del volumen, dividido, de forma obviamente desigual, en los cortometrajes, los videoclips, los *spots* y los largometrajes de la realizadora. A propósito de cada una de sus obras Noriega demuestra su capacidad sincrética para describir argumentos, comienzo común en cada una de las películas. Tras la sinopsis –de extensión un tanto variable– y la recepción y crítica con las que acaba cada largometraje, hay cierta variedad en los esquemas.

*Hola ¿estás sola?* encuentra su fuerte en la génesis del proyecto, un relato/germen que el autor disecciona, como hace lo propio con la realidad coetánea y el trabajo de Bollaín con Julio Llamazares en *Flores de otro mundo*. A propósito de *Te doy mis ojos* hay una interesante reflexión en torno a las pinturas que aparecen en la cinta y la resonancia posterior de esta como filme-documento. En *Mataharis* el autor se detiene en las reversiones genéricas que lleva a cabo la película, desde una visión feminista, y en *También la lluvia* el prisma vira hacia la visión colonial y las culpas del pasado y del presente, sin que se sepan cuáles son más profundas.

Llegamos a *Katmandú, un espejo en el cielo* y se plantea, al final y como de pasada, un tema en el que el autor no entra en demasía, este es el de la visión occidental y eurocéntrica de dos realidades, las que se corresponden con este filme y el anterior, ambientado en Latinoamérica. Bien es verdad que Bollaín cita a Howard Zinn, pero a la luz de los pujantes estudios neocoloniales, tal vez determinadas lecturas deberían entrar en revisión, como Jordi Costa arguye en la crítica a *Katmandú, un espejo en el cielo* y con la que Noriega cierra el abordaje de ese filme.

La atinada reflexión sobre la mayor agilidad del documental para reflejar la realidad coetánea a propósito de *En tierra extraña*; el carácter de fábula de *El olivo*, el biográfico y vigoroso de *Yuli* y la aparente vuelta a los orígenes de *La boda de Rosa*, al menos en lo que a tono se refiere, cierran esta decena de largometrajes de la cineasta, que siempre se ha movido entre la realidad y la ficción, o según el autor entre el realismo y los personajes.

Porque en el último de los capítulos Sánchez Noriega profundiza en la forma de trabajar de Bollaín y plantea, de manera pedagógica, una especie de conclusiones, de puntos de fuga comunes en su obra, desde la relevancia de los personajes frente a la historia hasta ese «cine sobre mujeres» (p.389), –estupenda la glosa postrera sobre personajes femeninos–, pasando por los espacios hasta llegar a lo que el autor llama «un cine más allá del ocio/espectáculo» (p.405) y salpicando esa clausura con las referencias interdisciplinarias tan habituales en el autor de un libro que pasa a ser esencial para entender la filmografía de la realizadora madrileña.

Ernesto Pérez Morán  
Universidad Complutense de Madrid