

GUÍA PEDAGÓGICA



“Tú crees que le estás ayudando, pero no sabes el daño que le estás haciendo. Esto no va de ser abuela por un mes, Marisa”

Caro en *La voluntaria*

SINOPSIS

Marisa, una doctora recién jubilada, decide viajar como voluntaria a un campo de refugiados griego donde, a su parecer, necesitan a gente exactamente como ella. Al llegar allí, se hace evidente que no tiene nada que ver con los demás. Cuando conoce al pequeño Ahmed, los límites entre la necesidad de cuidar y de sentirse útil empiezan a desdibujarse.

FICHA TÉCNICA

País: España

Año: 2022

Duración: 99 minutos

Dirección: Nely Reguera

Guión: Nely Reguera, Valentina Viso Rojas y
Eduard Solà

Producción: Maria Drandaki, Álex Lafuente y Adrià
Monés para El nieto de Marisa AIE, Homemade
Films, Fasten Seat Belt SL y BTeam Prod SL

Dirección de fotografía: Aitor Echeverría Molinero

Dirección artística: Stavros Liokalos

Vestuario: Anna Pons y Aitziber Sanz

Montaje: Juliana Montañés y Aina Calleja

Música: Javier Rodero

Diseño sonoro: Laura Díez Mora

Reparto: Carmen Machi (Marisa), Hamam
Aldrarweesh-Almanawer (Ahmed), Itsaso Arana
(Caro), Arnau Comas (Sergi), Dèlia Brufau (Berta),
Henrietta Rauth (Ingrid), Yohan Levyl (Oliver)



ÍNDICE:

- [Sobre Nely Reguera y las nuevas directoras del cine catalán](#)
- [Marisa en el campo de refugiados](#)
- [La voluntaria \(y los demás\)](#)
- [Sobre Carmen Machi](#)
- [Una estrella rubia entre rostros anónimos](#)
- [Ya no son vacaciones, es tiempo](#)
- [Ahmed y el perro](#)
- [Ver el mundo a través de los ojos de Marisa Rojas](#)
- [La degradación en imágenes: el último acto de La voluntaria](#)
- [Propuesta de actividades](#)
- [Relaciones con otras películas](#)
- [Bibliografía y otras fuentes consultadas](#)

Sobre Nely Reguera y las nuevas directoras del cine catalán

Nely Reguera nace en Barcelona en 1978. A principios de los 2000 estudia Dirección de Cine en la Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC). Tras su paso por la escuela, se adentra en la industria del cine trabajando como ayudante de dirección en diferentes proyectos. Además, al tiempo que desarrolla su carrera como cineasta, Reguera trabaja también de manera continuada en el ámbito educativo, primero dentro del programa de pedagogía del cine “Cine en Curso” (A Bao A Qu) y luego en la Universitat Pompeu Fabra y en la ESCAC.



En 2005 estrena su primer largometraje, el documental *Muxía a ferida*, en torno a la catástrofe medioambiental del petrolero Prestige. Cuatro años después dirige el cortometraje *Pablo*, con el que triunfa en festivales tan importantes como Alcalá de Henares y Gijón. La consagración le llega finalmente en 2016, cuando logra sacar adelante su segundo largometraje, *María (y los demás)*, que se salda con un notable éxito en festivales de todo el mundo. Tras el reconocimiento de *María (y los demás)*, Reguera empieza a trabajar de forma regular como directora de series. En 2022 estrena su tercer largometraje, *La voluntaria*.

Reguera forma parte de una nueva generación de directoras españolas que empiezan a surgir a principios del siglo XXI. Uno de los territorios donde esto se da con más intensidad es Cataluña, al amparo de escuelas como la ESCAC y universidades como la Autónoma de Barcelona y la Pompeu Fabra. Allí empiezan sus carreras artistas como Carla Simón (*Verano 1993*), Mar Coll (*Tres días con la familia*), Elena Martín (*Creatura*), Clara Roquet (*Libertad*), Neus Ballús (*Seis días corrientes*), Belén Funes (*La hija de un ladrón*), Elena Trapé (*Las distancias*), Roser Aguilar (*Lo mejor de mí*) o Carla Subirana (*Sica*), entre otras muchas. Estas cineastas no son solo responsables de algunos de los mayores éxitos artísticos y comerciales de los últimos años, sino que además se convierten en la punta de lanza de un esfuerzo por parte de instituciones e industria para disminuir la brecha de género en el cine. Aunque no conforman una corriente homogénea, sí que es posible encontrar algunos temas comunes en las producciones que han liderado: el paso de la infancia a la adolescencia y de la adolescencia a la madurez, la vida en poblaciones rurales, las relaciones familiares o la precariedad laboral.

Marisa en el campo de refugiados

El proyecto de *La voluntaria* surge de la combinación de dos ideas. Por un lado, la directora, Nely Reguera, estaba interesada en contar la historia de una mujer que sueña con ser abuela, pero se encuentra con que sus hijos no quieren tener niños. Por otro, en 2016 la propia Reguera pasó un mes como voluntaria en un campo de refugiados como el que se ve en la película. A raíz de esta experiencia surgió el deseo de hablar sobre el voluntariado, en particular los casos de breve duración, como fue el suyo. Como explica Reguera, quería reflexionar sobre cómo “muchas veces, más allá de las buenas intenciones que pueda haber en el acto, también se está buscando llenar carencias personales que no tienen nada que ver con las personas a las que están intentando ayudar, sino con uno mismo”.



La primera historia, centrada en esa mujer que sueña con ser abuela, le ofrecía enormes posibilidades para trabajar en territorios similares al de su anterior película, *María (y los demás)*, una comedia muy ácida con chispazos de drama. Sin embargo, al llevarse a esa abuela sin nietos a un campo de refugiados, el enfoque tenía que cambiar. Tanto *María (y los demás)* como *La voluntaria* comparten muchos elementos: tienen como núcleo el análisis psicológico de un personaje femenino, parten de un cambio vital que desconcierta a sus protagonistas, y en ambos casos sus personajes se comportan de maneras poco racionales que evidencian un vacío en su interior, un agujero que tratan de llenar desesperadamente. Pero, mientras la primera se desarrolla en una confortable casa de campo gallega, la segunda conduce al espectador a Grecia en plena crisis de refugiados.

Cualquier artista que retrata una realidad asume una responsabilidad en la construcción de dicho retrato. Gracias al poder de la imagen, el cine, incluso más que otras formas artísticas, tiene la capacidad de forjar opiniones, prejuicios y convicciones. Por ejemplo, la forma en que la mayoría de la gente imagina sucesos del pasado como la caída del Imperio Romano, el colonialismo o el Holocausto parte, en buena medida, de reconstrucciones cinematográficas. Dicho de otra forma, es muy probable que *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993) haya tenido un impacto mayor en el imaginario colectivo que los cientos y cientos de investigaciones académicas y ensayos históricos sobre el exterminio de los judíos por parte del Tercer Reich.

En el momento en que Nely Reguera decide que su tercer largometraje tendrá lugar en un campo de refugiados cerca de Atenas, asume esa misma responsabilidad. Consciente de ello, el tono de la película vira de la comicidad amarga de su anterior trabajo a un drama en el que, solo ocasionalmente, se cuelan destellos de comedia costumbrista. El espacio marca el tono, pero también modifica al personaje.

La voluntaria es, ante todo, la historia de una persona que se sale de su zona de confort para resolver una crisis interna. Sin embargo, en ese intento acaba adentrándose en una realidad que no entiende; superada por las circunstancias e incapaz de gestionar su vacío existencial, empieza a tomar decisiones cada vez más y más difíciles de justificar. La película de Reguera es, por tanto, el resultado de dos elementos que entran en conflicto casi desde el primer minuto: Marisa, la médica jubilada que sueña con volver a sentirse útil y querida, y un campamento lleno de familias desplazadas por la guerra y la miseria.



La primera imagen de *La voluntaria* es un plano de la protagonista, de espaldas, en un espacio indeterminado. Se trata simplemente de una pared gris sobre la que ella, con su vestido azul y su pelo rubio, destaca intensamente. La película comienza incitando a su público a preguntarse quién es esa mujer tan llamativa, evidenciando su interés por diseccionar su psique. En el segundo plano (00:02:19), Marisa sigue siendo el elemento central, pero ahora está en movimiento, montada en un coche que la conduce a un lugar que el espectador aún desconoce. Ese movimiento, junto con la maleta que aparecía en el plano anterior, ya indica, que esta es la historia de un viaje. Si se trata de un periplo interior o no aún está por determinar. En el tercer

plano (00:02:44), Marisa desciende del coche y se adentra en el campo de refugiados; aquí la cámara ya no está anclada en ella, sino que se permite deambular para mostrar la realidad que le rodea, replicando así la curiosidad y, quizá, el choque cultural de la protagonista. Con estos tres planos, la película sienta las bases de ese choque de realidades, que se puede leer de forma literal y también de forma alegórica: Marisa y el campo de refugiados, Occidente y su mirada hacia los países en conflicto o más pobres.

La voluntaria (y los demás)

En una decisión nada arbitraria, Marisa es el único personaje de pelo rubio; todos los refugiados, incluso casi todos los cooperantes son morenos. La única excepción sería Caro, la coordinadora del equipo de voluntarios al que pertenece Marisa. De esta forma, Marisa está constantemente destacando entre la muchedumbre, como si no pudiera encajar, como si estuviera siempre fuera de lugar, pero también representa el privilegio de las sociedades ricas.



Esa dificultad para encontrar su lugar también aparece en la primera conversación con Caro (00:03:48), que apenas la mira a los ojos, concentrada en el móvil, mientras Marisa parlotea nerviosa, siempre esgrimiendo una sonrisa que resulta incómoda porque delata su propia incomodidad. En la forma en que ha planteado esta escena, Reguera apunta a uno de los aspectos que será clave tanto en la relación de los cooperantes con Marisa como en las decisiones de esta: la protagonista se enfrenta a una tarea de gran complejidad humana prácticamente sin apoyo ni entrenamiento. Además, lo hace trabajando con gente de la que la separa una enorme distancia generacional. Sobre la relación entre Marisa, Caro y el

resto de voluntarios se construye toda la tensión del primer bloque de *La voluntaria*, el que transcurre en el campo de refugiados. Una y otra vez, Marisa va a actuar como considera correcto y, una y otra vez, alguno de los voluntarios va a explicarle que ha cometido un error. En lugar de informarle previamente de las normas del campo, los cooperantes de la película optan por dejar que Marisa se lance a la piscina sola y, cuando inevitablemente acabe por transgredir alguna regla que no conocía, amonestarla con un cortés paternalismo. Esta doctora jubilada, que quiere volver a sentir que su experiencia y conocimiento son valorados, se encuentra precisamente con lo contrario. Esto se ve perfectamente en el momento en que acompaña a unos niños mientras dibujan y, para animarles, aporta sus propios dibujos (00:09:20). Berta, otra voluntaria, le dice que “ellos” no dibujan nada porque eso puede suponer una imposición cultural, los niños deben dibujar libremente. El momento está rodado con mucha inteligencia. Marisa se ha sentado junto a los niños en una silla minúscula para estar a su altura; cuando Berta se acerca para explicarle lo que está haciendo mal, lo hace sentándose en una silla de adulto. Marisa, con sus décadas de experiencia profesional, no puede evitar sentirse como una niña pequeña. Constantemente reprendida e ignorada, va progresivamente distanciándose de los cooperantes, llegando a desdeñar por completo tanto sus obligaciones de voluntariado como las normas del campo.



Si la protagonista es capaz de abstraerse de la frustración que le provoca la relación con sus compañeros es precisamente porque son otras personas las que le interesan. Reguera lo evidencia en los primeros minutos del film; cuando Caro la acompaña por el campo por primera vez, su primer gesto genuino es la enorme sonrisa que se le dibuja en el rostro cuando ve a los niños refugiados (00:05:03). Es la sonrisa del que abre una caja de cartón y descubre dentro una camada de gatitos

recién nacidos. Marisa sueña con volver a sentirse útil y valorada profesionalmente, pero por encima de todo busca un afecto incondicional que llene su vacío interior.

“Crecen y se estropean”, le dice la protagonista al dueño del restaurante donde comen los cooperantes ocasionalmente. En esta frase, que va acompañada de un trago de vino y una mirada de amargura, se encuentra una de las claves para entender al personaje central de *La voluntaria*. A lo largo de la película, Marisa trata de charlar con sus tres hijos a través de videollamadas. Una y otra vez, estas conversaciones tienen lugar bajo un patrón claramente marcado tanto en guion como en dirección de actores. Las llamadas siempre las hace la propia Marisa, con la esperanza de recibir algo de afecto y poder hablar con confianza de lo que le ronda por la cabeza. Uno de sus hijos siempre está ausente, el otro siempre se burla de ella (en ocasiones con un mal camuflado desprecio) y su hija, siendo la más afectuosa, parece incapaz de comprender lo que le sucede a su madre. En todos los casos, los dos hijos que hacen acto de presencia no pueden disimular que preferirían ocupar su tiempo lejos de esa conversación. Igualmente, en todos los casos le preguntan a su madre si está bien o si algo le preocupa y ella, invariablemente, es incapaz de sincerarse. Por último, todas estas charlas (menos una) terminan igual: con Marisa abatida y frustrada por no haber encontrado el calor que tanto anhelaba.



Por último, hay un cuarto grupo de personas que marcan la experiencia de Marisa en el campo: los propios refugiados adultos. La mirada de la protagonista hacia ellos es muy diferente de la que muestra hacia los niños. La película lo deja claro en la secuencia inicial. Tras ver a los niños y mostrar su fascinación por ellos, Marisa se decepciona cuando Caro le explica que no solo va a tener que trabajar con los más pequeños, sino también con los mayores (00:05:36). Tras este momento, las montadoras, Juliana Montañés y Aina Calleja, pasan directamente por corte a un plano de Marisa, rodeada de mujeres que hablan animadamente mientras cosen. Una vez más, la protagonista parece fuera de lugar, como si se estuviera preguntando qué hace allí, como si sintiera que no tiene nada que aportar entre adultos.



De hecho, para que esto resulte aún más evidente, de esta escena la película pasa a otra en una clase llena de niños donde, de nuevo, Marisa exhibe una sonrisa permanente. A la protagonista no le interesa particularmente romper la barrera cultural que le separa de los habitantes adultos del campo, a los que acaba tratando con una mezcla de clasismo y paternalismo. Esto se ve bien en la escena en que trata de avisar a los padres de Ahmed de que deben limpiarle la herida con frecuencia (sin saber que no son realmente sus padres) (00:30:18). Durante la charla inicial con la supuesta madre, esta le cuenta a Marisa que es profesora y Marisa responde con un *“Teacher? How good, teacher!”* (“¿Profesora? ¡Profesora está muy bien!”). La película no presenta a Marisa como una persona racista, pero sí como alguien que ha interiorizado los habituales prejuicios occidentales hacia “el otro”. Su desinterés hacia los refugiados a los que, en teoría, ha venido a ayudar evidencia que, aunque no lo quiera reconocer, la historia gira en torno a ella y sus propios conflictos.

Sobre Carmen Machi

Una de las intérpretes de cine, televisión y teatro más importantes y populares del panorama español contemporáneo, Carmen Machi nace en Madrid en 1963. Descendiente de una familia de artistas, Machi quiso ser actriz desde muy joven, lo que la lleva a debutar a los 17 años en el teatro. En los años 90 se establece en los escenarios gracias a la compañía La Abadía, donde trabaja junto a José Luis Gómez, otra leyenda del teatro.



Sin abandonar nunca las tablas, Machi empieza a compaginar el teatro y la televisión al recibir la propuesta de participar, primero de manera episódica y después de forma estable, en una de las series más populares de la España de finales del siglo XX: *Siete vidas*. Allí se gestó el personaje que la lanzaría a la celebridad, Aída, una asistente doméstica cuya vida personal recuerda a la de Carmen Maura en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, 1984). Aída se vuelve tan famosa que termina por recibir su propia serie de televisión, donde Machi alcanza finalmente el estatus de estrella.

A partir de este momento, Machi compagina su presencia en los escenarios con esporádicos retornos a la ficción televisiva y apariciones en la pantalla grande. Allí demuestra un importante olfato para la comedia popular participando en *Ocho apellidos vascos*, la película de Emilio Martínez Lázaro que continúa siendo la más taquillera de la historia del cine español, pero también la voluntad de trabajar con directores establecidos (Pedro Almodóvar, Isabel Coixet, Álex de la Iglesia) y apoyar talento emergente (Javier Rebollo, Eduardo Casanova, Carlota Pereda). Además, su labor como intérprete le ha permitido ganar numerosos galardones, incluyendo tres premios Max y un premio Goya.

Una estrella rubia entre rostros anónimos

Carmen Machi carga sobre sus hombros con buena parte del peso dramático de la película. No solo porque Marisa esté presente en todas y cada una de las escenas de *La voluntaria* o porque el punto de vista del film sea el suyo, sino porque Nely Reguera confía firmemente en el trabajo corporal y gestual de su actriz protagonista para transmitir las complejidades de su personaje. En este sentido, Machi se entrega completamente al papel, evitando atenuar los aspectos incómodos del personaje e incluso aceptando mostrar su rostro sin ningún tipo de maquillaje: las marcas en el rostro de Marisa son resultado de su experiencia vital (esa misma experiencia que los voluntarios menosprecian), pero también una señal de su fragilidad.

Igual que las decisiones de maquillaje y peluquería a la hora de caracterizar a Marisa refuerzan los elementos narrativos de la película, también lo hace el hecho de que Machi sea una gran estrella, mientras que los refugiados están interpretados por actores no profesionales, en su mayoría refugiados reales. Esto favorece esa constante sensación de contraste entre Marisa y su entorno, lo que finalmente lleva a la construcción de un “ellos” y un “nosotros” y conecta con otro de los temas de la película: la forma en que las sociedades occidentales alivian la culpa que surge de su privilegio mediante la acción de ONGs y cooperantes.



El trabajo de Carmen Machi es un absoluto *tour de force* interpretativo a muchos niveles, entre los que destaca su capacidad para sostener, solo con su rostro, múltiples planos de larga duración y sin apenas diálogo. La película empieza con uno de ellos, el ya mencionado momento del traslado al campo. Sin una sola línea de diálogo y con la cámara fija en Marisa, apenas con una mirada inquieta y un suspiro, Carmen Machi es capaz de transmitir la mezcla de anhelo e inseguridad que está viviendo el personaje a nivel interno. La fe de Reguera en su actriz protagonista es tal que repite esta misma operación en numerosas ocasiones, incluyendo la muy notable escena final. Una vez más, esta estrategia recuerda a la de *María (y los demás)*, donde la actriz Barbara Lennie se enfrentaba a un desafío similar. La semejanza en la puesta en escena y la dirección de actrices de ambas películas no es solo una seña de autoría por parte de Nely Reguera, sino que es indicativa de lo mucho que comparten ambas, en particular el deseo de ahondar en la psique de mujeres al borde del abismo. Al fin y al cabo, tanto *María (y los demás)* como *La voluntaria* son, por encima de todo, estudios de personajes.

Ya no son vacaciones, es tiempo

Durante los primeros minutos de metraje, la película va desvelando de dónde viene la protagonista. Marisa ha sido una profesional de la medicina, con muchos años de experiencia en la sanidad pública, que ha terminado quemada por lo que ella percibe como un deterioro del sistema. Es también la madre de tres hijos, todos ellos ya mayores, cada uno con su vida, en algún caso muy lejos de España; ninguno de los tres ha tenido hijos, lo que supone para Marisa una importante desilusión. Se intuye también que está o ha estado casada, aunque su pareja solo es mencionada de pasada en una conversación. Además de sus relaciones familiares, Marisa también tiene un grupo de amigas con las que mantiene un trato aparentemente muy fluido, aunque no lo suficiente como para poder explicarles lo que le está sucediendo a nivel interno.

Marisa está en crisis. Además de las decepciones que le provocan sus relaciones familiares, se enfrenta a una situación nueva para ella, la jubilación. Algo teóricamente positivo se ha vuelto una losa para ella. Nely Reguera lo explica así: “La jubilación puede ser muy drástica, porque pasas de ser un profesional competente a nada. De un día para otro, se acabó. Eso genera un vacío que hay que llenar. A mí me interesaba esta mujer que siente que ya no se la considera útil.” En la película, dos momentos sirven para expresar esa sensación de futilidad. En el primero, Caro le explica a Marisa que no debe curar a los niños por su cuenta, que eso va en contra del protocolo del campo (00:18:01). Cuando Marisa replica que ella es médico, Caro, con una notable falta de tacto, le responde: “Sí, pero jubilada, ¿no?”. Ante eso, Marisa solo puede objetar que “sigo sabiendo cómo poner Betadine”. El segundo momento es también una conversación con un cooperante, aunque en un tono mucho más distendido. Cuando el joven Oliver le pregunta si ha ido a visitar a su hijo, que vive en Shanghái, ella responde que no ha podido por distintas razones, a lo que él argumenta que, como ahora está jubilada, siempre tiene vacaciones y puede ir cuando quiera (00:44:55). Ante esto, ella ríe y, con cierto pesar, responde: “Ya no son vacaciones, es tiempo”.

Por tanto, se puede deducir que Marisa ha viajado a Grecia, convertida en voluntaria, para llenar ese tiempo, que es otra forma de llamar al vacío existencial y afectivo que la corroe por dentro. Para su desgracia, la realidad que allí encuentra no le resulta en absoluto satisfactoria. Su relación con los refugiados adultos está marcada por las dificultades de comunicación y un desinterés del que ella no puede o no quiere desprenderse. El contacto con los voluntarios es igual de frustrante, o incluso más, porque no hace más que evidenciar la brecha generacional que les separa, una brecha que le recuerda su edad y esa sensación de obsolescencia. No

es en absoluto gratuito que ninguno de los cooperantes llegue a la cuarentena (la mayoría, de hecho, apenas supera la treintena); Reguera necesita el contraste para reforzar la soledad de Marisa, una soledad que ha viajado con ella desde España. Esto explica que, al principio del relato, la protagonista encuentre el alivio a su frustración en la compañía de la única persona de su misma generación: el dueño del restaurante. Pero hasta este acaba desapareciendo de la historia en favor del único personaje que puede ofrecer afecto y dependencia incondicionales.

Ahmed y el perro

Mediante la relación entre la protagonista y sus hijos, los cooperantes y los refugiados (tanto adultos como niños), el espectador va progresivamente desvelando capas de ese misterio que es Marisa. Sin embargo, a la hora de completar el puzle, la pieza fundamental del entramado narrativo de *La voluntaria* es Ahmed, el niño huérfano con el que ella se obsesiona. Todo confluye en Ahmed: el miedo a la irrelevancia, el deseo de afecto, la culpa de los privilegiados...



La presentación del personaje de Ahmed, interpretado por el actor no profesional Hamam Aldrarweesh-Almanawer, ofrece bastantes pistas de lo que podemos esperar de él y, sobre todo, de cómo lo percibe Marisa. Ahmed aparece sentado en la tierra, con la rodilla arañada, un perrito entre los brazos y una mirada de fragilidad que automáticamente activa el deseo de Marisa de protegerle, un deseo que solo se irá acrecentando a lo largo de la película. ¿Es el deseo propio de una persona altruista o esconde otros motivos?

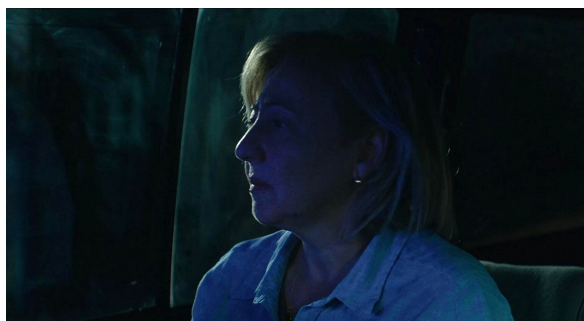
Cuando Ahmed hace acto de presencia, el relato de *La voluntaria* ya ha establecido que Marisa se siente más feliz entre niños que entre adultos. El público también es consciente de que la relación entre la protagonista y sus hijos es, como mínimo, compleja, y que Marisa desearía que estos hubieran tenido descendientes para poder ejercer de abuela. Por tanto, en el momento en que Ahmed entra en escena no resulta sorprendente que ella se preocupe tanto por él. Esta preocupación crece exponencialmente al descubrir que el niño es huérfano, un aspecto que se torna doblemente trágico cuando Berta comenta que muchos niños en situaciones similares acaban prostituyéndose en las calles de Atenas. Pese a que Caro le ha indicado ya el primer día que es mejor no acariciar a los niños para no crear diferencias de trato entre ellos, Marisa decide hacer justo lo contrario y le compra a Ahmed unas zapatillas de deporte que, nuevas y relucientes, destacan de forma inevitable entre el polvo y la precariedad del campo de refugiados. Con esta acción, resulta evidente que Marisa ha decidido compartir su posición de privilegio con Ahmed, convertirse en su salvadora. A partir de este momento, el resto de los niños van prácticamente a desaparecer del relato.

La aparición del muchacho con el perrito genera una deriva en *La voluntaria* que es, sin embargo, plenamente coherente con lo planteado anteriormente. La fascinación de Marisa con los niños, su forma de tratarles, la necesidad de ganarse su afecto, tiene mucho de fetiche. Más que como individuos complejos, Marisa parece verles como seres puros, en perpetuo estado de inocencia e indefensión, siempre necesitados de protección: “Crecen y se estropean”. Por supuesto, esta visión tiene mucho de interesada; que los niños necesiten ese apoyo la hace sentirse útil de nuevo, y ella está más que dispuesta a recibir el cariño que le dan a cambio.

De ahí que todo en Ahmed parezca diseñado para provocar en Marisa una respuesta visceral. Desde el principio, Reguera (adoptando el punto de vista de Marisa) presenta al niño casi como un juguete. Nada en esa primera imagen se ha dejado al azar. La herida en la rodilla que apela a su condición de médico; el perrito con el pelaje sucio como imagen de la pureza y la belleza; los ojos de él, grandes y fijos en Marisa, como si fuera un muñeco triste... De hecho, la protagonista dedica las siguientes escenas a limpiarle, vestirle y alimentarle, como un niño haría con un bebé de juguete. Como colofón de este idilio casi fetichista, Reguera y sus coguionistas introducen el momento en que Marisa lleva a Ahmed a comer al piso que los cooperantes tienen en Atenas. Allí, tras prepararle un plato de pasta, Marisa se dedica a observar, entre la fascinación y la satisfacción, cómo el niño come (00:55:17).

Sin embargo, la relación entre Marisa y Ahmed da un vuelco a partir de la escena siguiente, cuando Caro y el resto de cooperantes llegan al piso y le encuentran dormido en el sofá. Aunque Marisa no es capaz de entender la gravedad de lo que ha hecho, Caro es muy clara al respecto: sacar al niño del campo de refugiados es un delito y al hacerlo Marisa les ha puesto en peligro no solo a ellos, sino también a la ONG para la que trabajan. Ahmed debe volver al campo inmediatamente.

El viaje de vuelta es otro de esos momentos que se sostienen sobre el rostro de Marisa, en este caso con una emoción inédita hasta ahora: la vergüenza. Pero el público descubre rápidamente que esa vergüenza no es la de haber transgredido las normas del campo, sino la de no haberse comprometido lo suficiente con Ahmed. Cuando llegan a su destino, Caro le dice a Marisa que lo que está haciendo es malo para el niño y que el voluntariado no consiste en “ser abuela por un mes”. Acto seguido, se adentra en la oscuridad del campo y acompaña a Ahmed a su tienda. Mientras tanto, Marisa permanece en el coche y es testigo de lo que parece un suceso relativamente trivial: de uno de los barracones cercanos surge una mujer acompañada por varios sanitarios. Está a punto de dar a luz. Esta imagen supone una epifanía para Marisa, que decide en ese momento que ser abuela no es suficiente: debe convertirse en madre de Ahmed.



Ver el mundo a través de los ojos de Marisa Rojas

La voluntaria le hace una propuesta arriesgada a su público: ponerse en la piel, o al menos aceptar como verosímil, a una protagonista que toma una y otra vez decisiones muy cuestionables. Pese al riesgo de que el público se rebele, *La voluntaria*, igual que hiciera *María (y los demás)*, lo apuesta todo a la capacidad del espectador de comprender y habitar a su protagonista. Para ello, es fundamental preguntarse si, lo que se ve en pantalla, se ve a través de los ojos de Marisa.

El punto de vista es, probablemente, uno de los aspectos del arte más complicados de interiorizar. Implica entender que una misma realidad puede ser sustancialmente diferente dependiendo de quién la observe o la experimente, y ese es un concepto

que resulta más fácil de sostener en la teoría que en la práctica porque, al fin y al cabo, cada espectador depende única y exclusivamente de su propia percepción. No puede anular su mirada y percibir el mundo con otros ojos, solo tratar de ajustar, mediante la empatía y la reflexión, esa mirada para que sea más amplia, más diversa, quizá más comprensiva. O, por el contrario, más perversa. Algunas películas, por ejemplo, le piden al público que se ponga en la piel de un asesino despiadado y trate de comprender las razones que le han llevado hasta semejante deshumanización. La gran mayoría de los espectadores se resistirán, como mínimo, a esta petición; la película tiene que darles muy buenas razones dramáticas para que se atrevan a dar semejante salto al vacío. *La voluntaria* no le exige a su público nada tan extremo, sin duda, pero lo que pide puede pasar más desapercibido precisamente porque no se trata de un caso extremo. Su protagonista es, simplemente, una persona angustiada que empieza a tomar decisiones irracionales para paliar esa angustia. Sin embargo, la recompensa que recibe el espectador que consigue colocarse en la piel de Marisa es inmensa.

El retrato de los hijos de la protagonista es uno de los elementos que pueden resultar más discutibles de *La voluntaria*. Lo que se muestra de ellos resulta tan desagradable que cuesta comprender que Marisa aún espere de sus hijos algo de afecto y comprensión. Pero, si se evalúan los momentos en los que estos aparecen desde la óptica de la protagonista, comprendiendo que lo que se muestra no es la realidad, sino la percepción de la realidad que tiene Marisa, el retrato de los hijos resulta mucho más razonable. Partiendo de una persona como la protagonista de *La voluntaria*, tan necesitada de afecto y reafirmación, que se intuye lleva ya bastante tiempo frustrada con sus relaciones familiares, es comprensible que lo que muestre al público sea precisamente eso, lo que le frustra y le ha generado el vacío en el que se encuentra ahora. En cierto modo, Marisa está tratando de justificar sus decisiones más incomprensibles y egoístas al mostrarnos solo lo peor de sus hijos. Eso es lo que significa el punto de vista en el cine: lo que el público ve no es lo que le muestra la directora y su equipo, es lo que le “presenta” la narradora. Y, como en la literatura, un narrador puede ser muy poco fiable, incluso engañoso.

Algo similar se repite, probablemente acrecentado, en el retrato de los voluntarios. Marisa solo permite al público ver aquello que le resulta más doloroso, la enorme distancia generacional que les separa y la condescendencia con que la tratan. Por el contrario, la protagonista oculta prácticamente cualquier momento de cercanía o colaboración con ellos. De nuevo, es como si Marisa estuviera preparando a su público para la gran decisión que va a tomar, consciente, aunque sea de forma instintiva, que es una decisión polémica.

La degradación en imágenes: el último acto de *La voluntaria*

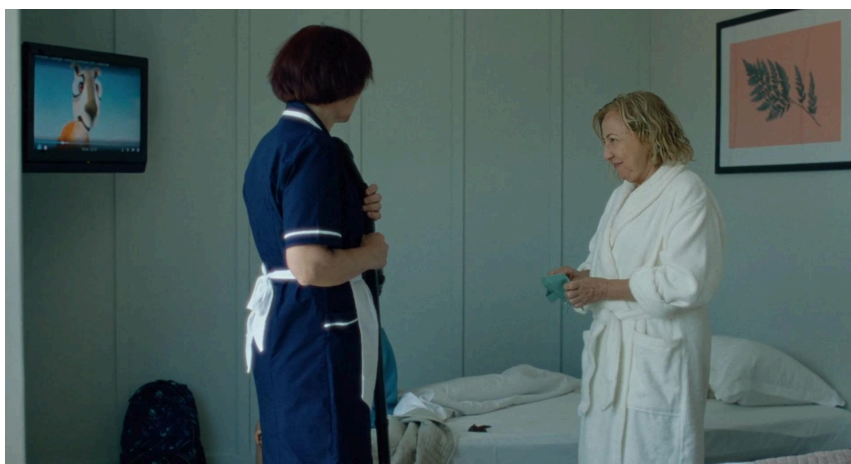
La soledad, la sensación de futilidad, el vacío afectivo, la brecha generacional, la culpa del privilegio... La unión de todos estos elementos conduce a Marisa a sacar secretamente a Ahmed del campo de refugiados, llevárselo a Atenas y tratar de iniciar un proceso de adopción para convertirse en tutora del niño. Esta decisión precipita el segundo bloque narrativo de *La voluntaria*, en el que la película se transforma y pasa a ser el relato de una enajenación.



Como es común en los periodos de locura, todo empieza con un estallido de júbilo. Tras mentir a Caro fingiendo su regreso a España, Marisa lleva a Ahmed a un parque de atracciones. Durante unas horas, los dos son plenamente felices, tanto que Ahmed se permite apoyar la cabeza sobre el hombro de Marisa. Para reforzar la idea de sueño que se hace realidad, de estar viviendo una fantasía, Reguera toma una interesante decisión: este es el único momento del relato con música extradiegética, es decir, música que no proviene de la realidad ficticia. La pieza, además, entra en un instante muy concreto (01:04:23). Ahmed está jugando en una barraca de feria; al conseguir un peluche de premio, el joven encargado se lo entrega a Marisa y le dice “*This is for your grandson*” (“Esto es para su nieto”). Ese reconocimiento como abuela, que la desarma y provoca en ella una sonrisa totalmente sincera, va seguido del inicio de la música. El tema, compuesto por Javier Rodero, tiene un tono dulce y armonioso que representa la felicidad que Marisa siente en ese momento. Una felicidad que, sin embargo, no puede durar.

El primer golpe de realidad, que es también el primer paso hacia el abismo, se construye en la película a través de un cambio de espacio. A la mañana siguiente de su excursión a la feria, Marisa se despierta y descubre a Ahmed mirando por la

ventana de su confortable habitación de hotel, desde donde se puede ver el Partenón y el casco antiguo de Atenas (01:07:06). Al decirle al niño que Barcelona le va a gustar mucho también, Marisa trata de seguir integrando a Ahmed en su propio privilegio. Sin embargo, cuando el personal de limpieza descubre el perro, los dos se ven obligados a marcharse a otro hotel mucho peor, donde probablemente son más laxos en cuanto a las normas sobre mascotas (01:08:03). Esto tiene un enorme valor alegórico: por un lado, es el perro, lo único que sigue vinculando a Ahmed con el campo de refugiados y, quizá, con su familia muerta, el que desencadena la “caída en desgracia” de Marisa; por otro, este cambio le obliga a alejarse de la comodidad de los hoteles para turistas, de la atalaya de la riqueza occidental, para adentrarse en espacios en los que convive con personas en situaciones más complejas. Dicho de otro modo, al aferrarse a Ahmed, Marisa pierde sus privilegios. Es igualmente interesante cómo ella intenta defender esos privilegios mediante el dinero, sobornando a la limpiadora para que haga la vista gorda respecto al perro.

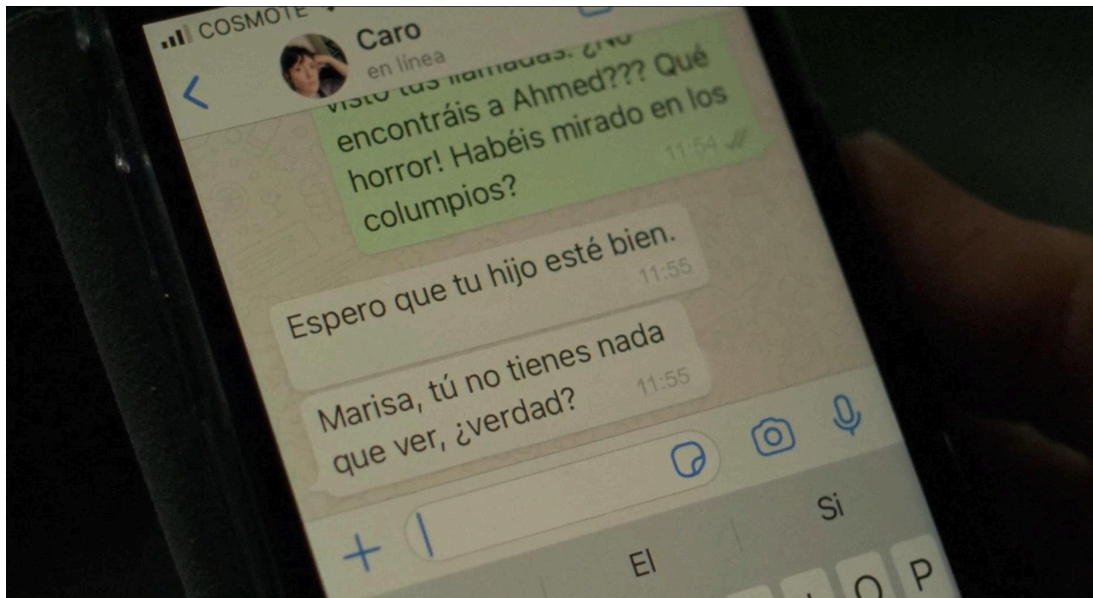


Es esta misma tozudez propia del privilegio occidental la que lleva a Marisa a las oficinas del Ministerio de Inmigración griego. Convencida de que con algo de dinero y esfuerzo todo se puede conseguir, se presenta allí con el niño y el perro, a los que finalmente tiene que dejar solos en la puerta para poder entrar. Su esperanza es poder adoptar a Ahmed rápidamente para volver a su vida en Barcelona convertida en madre. Como es lógico, el proceso no solo no es rápido y fácil, sino que parece imposible. El funcionario que atiende a Marisa le recuerda que ayudar a un refugiado a cruzar la frontera es un delito, pero esta trata de ignorar su advertencia y se concentra en la pequeña esperanza que le han dado, una ONG que tiene un programa de adopción de niños refugiados. Para reforzar el absurdo de la situación y, sobre todo, los esfuerzos de Marisa por negar la realidad, Reguera cierra toda esta secuencia con un plano de seguimiento de Carmen Machi mientras camina junto a una autopista de la ciudad (01:14:56). El entorno resulta agresivo y amenazador (así, sin duda, lo percibe ella como extranjera), pero Marisa, con su blusa azul (la misma que llevaba en la primera escena) y su pelo rubio, sigue adelante, tratando de no mirar a su alrededor para no aceptar lo que ella misma ha provocado. La estampa se vuelve definitivamente patética cuando la cámara se detiene para dejar a Ahmed entrar en el encuadre y capturar a ambos alejándose. Este, con el perrito en brazos, ignora los gestos de Marisa para que le de la mano; finalmente, es ella la que abraza al niño como si no pasara nada.



A partir de aquí, el proceso de degradación se va intensificando con cada escena. Mientras esperan una reunión con la ONG, los dos se recluyen en la habitación de su calurosa pensión viendo la tele, durmiendo y tratando de mantener un atisbo de normalidad. Poco a poco, el comportamiento de Ahmed se vuelve más desafiante, negándose a levantarse de la cama o a separarse del televisor. No es la primera vez que esto ocurre, la película ya había plantado esta semilla en una escena anterior: cuando Ahmed y Marisa comen fruta en el campo y él descubre que tiene un enorme poder sobre ella y puede salirse con la suya siempre que quiera (00:42:33). Sin embargo, la situación ha cambiado. Ahmed ya no está probando los límites de su dominio sobre Marisa, sino que quizá está empezando a darse cuenta de que su situación solo puede terminar de una forma: de vuelta en el campo.

La protagonista, una vez más, trata de ganarse de nuevo al huérfano a base de regalos, pero este no parece demasiado interesado en otra cosa que adormecerse frente a la tele.



“Marisa, tú no tienes nada que ver, ¿verdad?”. Esta acusación de Caro vía WhatsApp provoca en Marisa una enorme sensación de culpabilidad. En respuesta, trata de desenganchar a Ahmed del televisor para que estudie un poco, intentando tratarle como un niño en lugar de un objeto idealizado al que mirar con fascinación. Ahmed, sin embargo, ignora a Marisa, permaneciendo de espaldas a ella en el encuadre. La poca comunicación que había entre los dos se está quebrando. A partir de aquí, incluso la cita con la ONG, que ya no vuelve a ser mencionada, resulta irrelevante. Ya solo queda la huida hacia adelante, el proceso de deterioro de una situación que únicamente puede resolverse a través de una toma de conciencia por parte de Marisa.

La primera llamada de atención es un mensaje de sus amigas (01:22:39). Aunque han estado prácticamente invisibilizadas en el relato (para la narradora no eran relevantes), ganan en este momento un enorme peso al evidenciar que la vida de Marisa tenía muchas cosas buenas. Tras recibir esa foto de sus tres amigas comiendo una paella en la playa, la protagonista reacciona con un gesto de nostalgia. Por primera vez se da cuenta de lo que ha dejado atrás, lo que está poniendo en peligro con su ciega obsesión. Que la película pase de ese momento a Marisa quitando del colchón una mancha del perro con toallitas desmaquilladoras y alcohol no hace más que reforzar la sensación de derrota.

La segunda llamada de atención es, literalmente, una llamada de teléfono que Marisa hace a su hija (01:23:52). Inteligentemente, Reguera y sus coguionistas han planteado aquí que sea una llamada tradicional y no una videollamada, como las anteriores: Marisa sabe que se puede derrumbar y no quiere mostrar su rostro. Efectivamente, su voz se quiebra y su hija no para de preguntarle si está bien. A la mañana siguiente, las tornas han cambiado: ahora es Marisa la que no se levanta de la cama.

La tercera y última llamada de atención llega en forma de discusión. Cuando el personal de limpieza pide entrar en la habitación para poder hacer su trabajo, Marisa trata de sacar a Ahmed de la cama (01:26:30). Este responde revolviéndose y, en el forcejeo, Marisa se hace daño en la cadera (sus hijos ya le habían avisado de que no hiciese esfuerzos innecesarios). A continuación, la película muestra a la protagonista en la azotea del hotel, bebiendo sola, rodeada por esa Atenas que le resulta tan alienígena, tan agresiva. Con estos tres momentos, *La voluntaria* lleva a Marisa a asumir lo que ha hecho: secuestrar a un menor para paliar su miedo a estar sola y a sentirse inútil.



A partir de ahí, la trama se resuelve con dos escenas construidas en torno al rostro de Carmen Machi. La primera tiene lugar en el hotel, cuando Marisa trata de que Ahmed se vaya a su propia cama para dormir (01:29:00). Al levantar al muchacho del colchón, este se aferra a ella en un intento desesperado de mantener su afecto. Marisa vacila, pero finalmente se zafa de su abrazo; es la primera vez en toda la película que la protagonista rehuye un gesto de afecto. La culpabilidad y el sentido de responsabilidad son ya demasiado fuertes. Cuando Marisa se tumba en la cama, la cámara coloca su rostro en primer término, a foco, y el de Ahmed en segundo

término, desenfocado. La protagonista trata de dormir, pero tiene al niño en su cabeza; con solo unos pocos gestos y el poder de la composición del plano el espectador comprende que Marisa está debatiéndose internamente sobre qué hacer. Finalmente, decide levantarse y tumbarse junto a Ahmed, tratándole por primera vez como a un ser humano y asumiendo su responsabilidad en la situación. Para ello, Reguera no necesita cambiar de plano, solo realizar un leve reencuadre y un cambio de foco para acompañar a Marisa en su decisión.



La segunda escena sobre la que *La voluntaria* levanta su clímax es la entrega de Ahmed a Caro, de vuelta en el campo de refugiados (01:31:30). La escena está construida con un único plano que acompaña a Marisa y Ahmed en su viaje en taxi. Los elementos centrales son siempre los rostros de Carmen Machi y el joven Hamam Aldrarweesh-Almanawer. Cuando el taxi se detiene, los dos salen del coche, pero la cámara se mantiene dentro mientras la protagonista habla por última vez con el niño. Esta no es una decisión caprichosa, sino que responde al deseo de Marisa de volver al vehículo, de huir de allí; un deseo que se ve reforzado por el hecho de que, en último término, se puede ver a Caro aproximándose, amenazante. Toda la escena se debate entre el dolor de la protagonista por separarse de Ahmed y la vergüenza que siente por lo que ha hecho. Finalmente, cuando Marisa regresa al vehículo, le pide al conductor que arranque inmediatamente y Ahmed y Caro se convierten en un manchón lejano.

La voluntaria se cierra con un plano general del control de acceso al aeropuerto, en el que Marisa se confunde con el resto de turistas y se aleja de la cámara, perdiéndose entre la publicidad y los estands de los *duty free*. Con amargura y una cierta sorna, la película parece decirle al espectador que Marisa nunca fue una

voluntaria, solo una turista, pero que el problema no es exclusivamente suyo. Con este plano final, Nely Reguera transforma la historia de Marisa Rojas en la historia de tantas y tantas sociedades privilegiadas que no saben cómo reaccionar cuando miran a la miseria y a la injusticia a la cara.



PROPUESTA DE ACTIVIDAD 1

El plano secuencia en *La voluntaria*

Como se ha comentado anteriormente, una de las apuesta formales de *La voluntaria* está en trabajar escenas en un único plano construido en torno a Carmen Machi. Esta actividad propone el análisis de varios de estos momentos para debatir las razones por las que Nely Reguera puede haber tomado esta decisión de puesta en escena.

→ Antes de nada, es importante comprender las implicaciones que rodar así puede tener en la producción. A la hora del rodaje, ¿qué os parece que es más fácil, rodar un único plano muy largo o dividir la acción en varios planos más cortos? Dependiendo de la complejidad de las acciones de los personajes y a nivel interpretativo, rodar un único plano muy largo puede suponer un notable reto: al fin y al cabo, se trata de conseguir una toma de, quizá, varios minutos de longitud donde nada falle. Y, a nivel de montaje, ¿qué os parece más arriesgado, tener una sola opción para resolver ese momento de guion o contar con muchos planos diferentes con los que poder plantear soluciones? En general, el plano secuencia se suele considerar una apuesta narrativa con cierto grado de riesgo; muchos productores, por ejemplo, le piden a los directores que “se protejan” rodando más material que permita luego plantear la escena de muchas formas. Sin embargo, también es cierto que la historia del cine está llena de producciones que han optado por el plano secuencia también por ahorrar costes. ¿Os parece que esa es la motivación de *La voluntaria*, o es una decisión totalmente motivada por cuestiones dramáticas?

→ El segundo plano de la película (00:02:19) es el de Marisa haciendo por primera el recorrido en coche entre el piso en Atenas y el campo de refugiados. Solo vemos su rostro, ni lo que está mirando ni los rostros del resto de personas que la acompañan en el vehículo. ¿Por qué creéis que la cámara no se separa de ella ni un solo momento, qué intenta expresar aquí?



- En el tercer plano de la película, Marisa sale del coche y entra junto a Caro en el campo (00:02:44). Es la primera vez que lo hace. Aquí, a diferencia del plano anterior, la cámara se separa de ella y mira en otras direcciones, como ese maletero sobre el que reposa una pieza de carne. ¿Qué está expresando con esta repentina libertad? El plano es, además, mucho más abierto que el anterior: no solo recoge el rostro de Marisa, sino que permite a los espectadores ver su cuerpo casi completo, a Caro, al resto de voluntarios y la entrada del campo. ¿Qué consigue Reguera al abrir el plano aquí? ¿Cómo sería este momento si, por el contrario, lo hubiera trabajado como el plano anterior, centrándose solo en el rostro de Marisa?



- En el momento en que Caro le explica a Marisa que no debe curar a los refugiados (00:18:03), Reguera opta por un formato habitual de plano-contraplano en lugar de mantener la tendencia de planos largos que ha mantenido hasta ahora. ¿Qué consigue al plantearlo así, con planos independientes de Marisa y de Caro que se suceden en montaje en lugar de un plano único en el que veamos a ambos personajes?



- Tras sacar a Ahmed del campo, Marisa llama a Caro para explicarle que se ha tenido que volver a España por una cuestión personal (01:02:55). ¿Por qué decide Reguera mostrar el momento en un único plano de Marisa, en vez de, por ejemplo, mostrar también a Caro? Si hubiera mostrado la reacción de Caro, ¿el momento sería más tenso o menos? Y, si se asume que el punto de vista es el de Marisa, ¿sería coherente mostrar a Caro aquí?
- En el penúltimo plano de la película, cuando Marisa lleva a Ahmed de vuelta al campo de refugiados (01:31:30), Reguera opta por un largo plano secuencia en el que la cámara, al principio, está totalmente centrada en ambos personajes. Sin embargo, cuando los dos salen del coche, la cámara no les acompaña, sino que les observa desde el interior del vehículo. ¿A nivel expresivo, qué os parece que consigue Reguera con esta decisión?

PROPUESTA DE ACTIVIDAD 2

Marisa y Caro, dos formas de entender el mundo

Uno de los aspectos clave de *La voluntaria* está en el choque constante entre Marisa y Caro, dos formas diferentes de entender las responsabilidades de profesiones en el fondo no tan lejanas como la ayuda humanitaria y la salud.

La película ofrece una visión crítica de ambas miradas, tratando de dar al espectador la posibilidad de construir su propia reflexión sobre la enorme complejidad de esta realidad.

- Dividíos en dos grupos: uno defenderá las posturas de Caro y el resto de cooperantes, mientras que el otro defenderá las acciones y planteamientos de Marisa.
- Partiendo únicamente de lo que se ve en la película, ¿tenía Marisa conocimiento y formación suficientes para realizar correctamente sus labores como voluntaria en el campo de refugiados?
- Cuando Marisa se sienta a dibujar junto a los niños, Berta le dice que no debe hacerlo para no imponer sus referentes culturales. ¿Cómo defenderíais la postura de ambas en este momento?
- Después de que Marisa cure a Ahmed, Caro le dice que debería haber llevado al niño a Cruz Roja, que ni ella ni el resto de su equipo pueden curar a ninguno de los refugiados. ¿Cuáles pensáis que son los motivos detrás de esta norma? Teniendo en cuenta lo que sabía y lo que le había contado Caro, ¿ha hecho bien Marisa al limpiar la herida de Ahmed?
- ¿Por qué le regala Marisa ropa y otros objetos a Ahmed? ¿Os parece que está ayudando al niño o, por el contrario, es verdad lo que dice Caro y le está haciendo mucho daño?
- Plantead argumentos a favor y en contra de la decisión de Marisa de llevarse a Ahmed del campo y tratar de adoptarlo. ¿Vuestra percepción de Marisa sería la misma si, de alguna forma, hubiera conseguido adoptarle y llevarle a Barcelona con ella?

PROPUESTA DE ACTIVIDAD 3

Decisiones narrativas de *La voluntaria*

Diseñar la narrativa de una película requiere tomar decisiones a muchos niveles, desde la fotografía hasta la dirección artística, pasando por la música, la caracterización o el casting. En esta actividad proponemos una serie de preguntas para debatir en grupo y reflexionar sobre las decisiones narrativas que han tomado Nely Reguera y su equipo.

- La película está grabada digitalmente y no se ha hecho ningún esfuerzo por ocultar la estética propia de las cámaras digitales, al contrario que muchas otras películas contemporáneas, que enmascaran este hecho buscando un *look* más propio del cine analógico. Además, en la película abundan momentos de cámara en mano e iluminación natural (sin focos ni ningún añadido artificial), lo que hace que recuerde a un documental o un reportaje de televisión. ¿Por qué pensáis que Nely Reguera y Aitor Echeverría, el director de fotografía, han tomado esa decisión?
- Aunque la gran mayoría de los jefes de equipo de la película (el director de fotografía, las montadoras, las diseñadoras de vestuario, el músico, la diseñadora de sonido...) son españoles, el diseñador de producción y el director artístico (las dos personas que supervisan el diseño, construcción y decoración de los espacios de rodaje) son griegos. ¿Por qué os parece que se ha tomado la decisión de trabajar con profesionales griegos para este departamento concreto?
- El casting de intérpretes de *La voluntaria* combina profesionales españoles y griegos con actores no profesionales, auténticos refugiados que se interpretan mayormente a sí mismos. ¿Por qué ha decidido Nely Reguera optar por actores no profesionales en lugar de figurantes o actores con experiencia?

PROPUESTA DE ACTIVIDAD 4

El diálogo interior

El cine, a través de la composición del plano, el movimiento de la cámara, la música, el color, la luz y la interpretación (entre otros muchos elementos narrativos) tiene el poder de hacer visible lo invisible, o sea, de hacer perceptible para el público los pensamientos de los personajes.

La voluntaria está llena de momentos así, pero uno de los más intensos es el viaje final en taxi al campo de refugiados, cuando Marisa ya ha decidido devolver a Ahmed. Reguera no necesita subrayar nada ni introducir una voz en *off* para que su público intuya por lo que está pasando el personaje. Sin embargo, este proceso de intuición tiene mucho de interpretación subjetiva, y por tanto habrá matices diferentes en la lectura que cada espectador haga de la escena.



- Revisad la escena del viaje en taxi (01:31:30 a 01:34:14).
- Individualmente, pensad una frase que creáis que pasa por la cabeza del personaje de Marisa durante el viaje de ida y otra durante el viaje de vuelta.
- Poned en común las frases que habéis imaginado, primero del viaje de ida y después del viaje de vuelta, observando cuáles se repiten a menudo y debatiendo sobre las menos comunes.

PROPUESTA DE ACTIVIDAD 5

Viajar sin moverse de la butaca

El cine español, en la mayoría de los casos por manejar presupuestos más modestos que otras cinematografías como la estadounidense, la francesa o la inglesa, ha tendido a contar historias que se desarrollaban dentro de España. Aun así, *La voluntaria* no es un caso totalmente excepcional, sino que viene precedida por un número significativo de obras que han llevado a su público por todo el mundo (y más allá). La siguiente actividad os propone investigar esta línea creativa. Para ello, ofrecemos una serie de títulos con información “omitida” (en rosa) que las personas participantes tienen que completar:

- Filipinas - *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945)
- Suiza - *El cebo* (Ladislao Vajda, 1958)
- Estados Unidos - *La línea del cielo* (Fernando Colomo, 1983)
- Colombia (antes de su fundación) - *El Dorado* (Carlos Saura, 1988)
- Guinea Ecuatorial - *Lejos de África* (Cecilia Bartolomé, 1996)
- Marte - *Stranded* (María Lidón, 2001)
- Japón - *Mapa de los sonidos de Tokio* (Isabel Coixet, 2009)
- Bolivia - *También la lluvia* (Icíar Bollain, 2010)
- India - *Mapa* (Elías León Siminiani, 2012)
- Tahiti - *Pacifiction* (Albert Serra, 2022)

Relaciones con otras películas:

- *El último* (F.W. Murnau, 1924)
- *Dejad paso al mañana* (Leo McCarey, 1937)
- *Locuras de verano* (David Lean, 1955)
- *El año que vivimos peligrosamente* (Peter Weir, 1982)
- *Missing* (Costa-Gavras, 1982)
- *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990)
- *Más allá de Rangún* (John Boorman, 1995)
- *Más allá del jardín* (Pedro Olea, 1996)
- *El jardinero fiel* (Fernando Meirelles, 2005)
- *María (y los demás)* (Nely Reguera, 2016)
- *Human Flow* (Ai Weiwei, 2017)
- *A Land Imagined* (Siew Hua Yeo, 2018)

Bibliografía y otras fuentes consultadas

- 242 películas después. (13 de junio de 2022). Entrevista a Nely Reguera [Video]. Youtube. <https://youtu.be/ESj49GjWLik?feature=shared>
- Aguilera Velasco, M. de los Ángeles, Acosta Fernández, M., & Franco Chávez, S. A. (2018). *Filmografía para reflexionar sobre la jubilación*. Revista de Medicina y Cine, 14(1), 29–46. https://revistas.usal.es/cinco/index.php/medicina_y_cine/article/view/17835
- Escolano, C. (9 de junio de 2022). *La voluntaria: dos realidades, una verdad*. El Antepenúltimo Mohicano. <https://www.elantepenultimomohicano.com/2022/05/critica-la-voluntaria.html>
- Ruiz, P. A. (23 de enero de 2023). *La voluntaria: las mejores peores intenciones de la ayuda humanitaria*. Cine con Ñ. <https://cineconn.es/la-voluntaria-pelicula-critica-ayuda-humanitaria/>
- Rebolledo, M. (26 de marzo de 2022). *La voluntaria: Carmen Machi, contra su instinto*. La Razón. <https://www.larazon.es/cultura/20220326/l3ayburvlvhabmuyfa4m7nueai.html>
- San Martín, M. (12 de junio de 2022). *Nely Reguera: “Nos hemos olvidado de amar en el sentido amplio de la palabra”*. Vozpopuli. <https://www.vozpopuli.com/altavoz/cultura/nely-reguera.html>

Créditos de la guía

Coordinación y edición: Aulafilm (Las Espigadoras)

Textos: Pablo López

Julio, 2024