

TÉCNICA Y ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA: EL LENGUAJE DE LA MENTIRA¹

Pepe Barba

(Escola de Imaxe e Son de La Coruña)

Resumen. El cine refleja la realidad. Tamaña afirmación esconde una gran mentira, pero eso sí, la esconde muy bien. Y no es una mentira inconsciente, sino parte del juego necesario para que el mecanismo de percepción cinematográfico funcione: el creador de la obra –por llamarlo de alguna manera si es que existe, ya que la producción cinematográfica es un conjunto de trabajos y de azares, casualidades y aciertos no previstos (incluso, en muchos casos, fallos que se convierten en éxitos con el solo hecho de asumirlos como genialidades)– necesita creer que está reflejando algún tipo de realidad, y el espectador... el espectador necesita esa creencia más que el creador, pues si no le sería imposible disfrutar con las mentiras que se le ponen delante; partamos, por tanto, de que el espectador es cómplice, sabe que le mienten y no le importa, más bien, le gusta.

Cuando los Lumière rodaron y proyectaron sus primeras obras, para mostrar al mundo su nuevo invento (una aplicación de la máquina de coser a una cámara fotográfica), registraron la realidad: esa realidad consistía en la salida ordenada y pulcra de los obreros de su fábrica²; es un documento histórico, igual de histórico que el observar que dichos obreros se vestían de domingo para ir a la fábrica, y que salían ordenada y proporcionalmente en todas direcciones, y ninguno hacia la cámara; esa espontaneidad que vemos en la pantalla es la acción del primer director de cine de la historia, Louis Lumière.

¹ Para ser convenientemente comprendido, este texto debe ser seguido con el visionado de los fragmentos que se especifican en las notas a pie de página. Se citan del siguiente modo: título, director, año de producción y, en su caso, director de fotografía.

² *Salida de los Obreros de la Fábrica (La Sortie des usines Lumière)*, Louis Lumière, 1895.

Lo mismo puede observarse en la llegada del tren a la ciudad³, en que los extras se alinean con una disciplina estéticamente indiscutible.

¿Eran conscientes los creadores del cine de las posibilidades del nuevo invento? Algunos piensan que no, que tardaron mucho tiempo en desarrollarse sus posibilidades, y que el invento poco a poco se fue convirtiendo en un lenguaje para expresar todo tipo de sueños, sensaciones y sentimientos. Pero en 1904 alguien, de forma nada casual, se dio cuenta del camino que tenía por delante, y destapó la tarta; fue el primero en saltar la línea pero, curiosamente, nadie le acusó de falsario ni nada parecido, porque dentro de su espectáculo el espectador ya asumía que le iban a engañar, que iba a ver algo prodigioso; y es que el director era mago de profesión, y no tuvo ningún problema para meter a sus actores en un tren que sale volando hacia el sol y aterriza en él⁴; para darle más verismo, incluso coloreó, con abnegada paciencia, todos los fotogramas de la película. En el título incluyó la palabra "imposible", consciente de que a lo mejor el salto de la línea era precipitado, y preparó al público para ello. Por supuesto que las imágenes del Mago de Montreuil no nos parecerían reales ahora; yo no creo que lo pareciesen tampoco entonces; sin embargo, nos guste o no esa peculiar estética, ahora, en la era de los efectos especiales, seguimos viendo cómo un tren llega al sol: la mentira está contada y aceptada.

Este nuevo medio ha dado la posibilidad a algunos de decidir que podían inventar la realidad, rehaciendo la cotidianeidad a capricho del autor, o haciendo creer que imitan dicha realidad, pero también permitiéndonos a cada espectador observar y construir a nuestro propio gusto, dejándonos engañar por una cierta lógica del lenguaje, una similitud con nuestra percepción habitual, haciendo que determinados actos tengan su consecuencia lógica, que no siempre tienen en la realidad, y consiguiendo así que el mundo ficticio tenga sentido, en muchos casos mayor que el mundo percibido directamente. Es trabajo del autor conectar con el espectador mediante esas claves en que todo encaja, en que el esquema perceptivo del espectador queda tranquilo, perfectamente armado. El autor comienza por seleccionar lo que el público debe ver del mundo que recrea, y después, cómo debe verlo, para a continuación ofrecer la consecuencia lógica de lo expuesto.

Si queremos registrar fielmente la realidad de, por ejemplo, una concurrida calle cualquiera, en una época más o menos actual, observaremos una serie de personas, de diferente aspecto, ataviados con ropas que nos remitan a diferentes clases sociales, personas paseando a su perro, algún que otro vehículo, alguien saliendo de la boca de metro..., pero de pronto, nos fijaremos en un personaje concreto (la cámara le sigue), que se cruza con otro y le suelta un bofetón... ¡Un momento! ¡En realidad no le ha dado!... y aparece

³ *Llegada del Tren (L'Arrivée d'un train à la Ciotat)*, Louis Lumière, 1896.

⁴ *Viaje a Través de lo Imposible (Le Voyage à travers l'Impossible)*, Georges Méliès, 1904.

una maquilladora, la cámara retrocede y vemos los focos, la propia cámara y montón de gente trabajando⁵. Truffaut nos enseña cómo se hace una película. Nos damos cuenta, pero ya hemos picado. A partir de ahora, hemos eliminado toda reserva posible. Todo lo que veamos tendrá sensación de real, porque al descubrirnos el pastel nos hemos colocado en una posición privilegiada, por encima de toda duda. Cualquier cosa que les ocurra ahora a los personajes que participan de ese rodaje será dada por buena, por auténtica.

Y es que no hay mejor manera de buscar la complicidad del espectador que olvidarse de sutilezas y convertirlo directamente en un voyeur. Se ponen, aparentemente, las cartas sobre la mesa y podrá identificarse rápidamente con el actor que sea el más mirón y curiosón de todos⁶. Así, viendo lo mismo que el protagonista, no sólo se identificará con él, sufrirá con él y se apasionará con él, sino que incluso le insultará por ser tan tonto de no darse cuenta del lío en el que se está metiendo o el peligro que se le viene encima; pero es que nosotros, y ese es uno de los más importantes juegos del suspense de Hitchcock, siempre tendremos más información que nuestro protagonista, al que el director cruelmente secuestra información importante; así nos convertimos nosotros en héroes. Cómo no nos va a gustar dejarnos engañar, si nuestro ego sale tan reforzado.

La posición del mirón en el cine es una de las más convenientes para que el espectador se crea todo lo que tenga delante. Nuevamente vemos cómo nos ponen las cartas sobre la mesa y nos muestran la realidad como una casa de muñecas⁷. No hay trampa ni cartón. Nadie se cuestiona ya cómo se puede ver todo lo que ocurre en todas las habitaciones; ¿es una casa sin pared frontal? Y nadie se lo cuestiona porque lo realmente importante es el poder que se nos otorga para espiar las vidas de otros; de los que han hecho la película dependerá que lo que veamos nos guste o nos interese más o menos, pero nadie cuestionará que esas cosas les están pasando a esos pobres chicos, ignorantes de que están siendo observados.

Pero cuidado: tan importante es la entrada en el juego como la salida, la necesidad de saber que cuando terminamos de ver la película, todo está bien, no hay posibilidad de que eso nos pase a nosotros, no hay nadie mirando y juzgando todo lo que hacemos: esa es la diferencia entre disfrutar de la ficción y el morbo; no hay relación entre este tipo de juego y el de ciertos programas de televisión, en los que su fundamento es decirnos que estamos espiando una auténtica realidad. No hay relación en personas sanas. En el cine nos paseamos por la realidad de los demás, pero esa realidad también la inventamos, no nos la dan masticada. El espectador cinematográfico debe mantener una posición activa, averiguar el porqué de las cosas en esos frag-

⁵ *La Noche Americana (La Nuit Americaine)*, François Truffaut, 1973, Pierre-William Glenn.

⁶ *La Ventana Indiscreta (Rear Window)*, Alfred Hitchcock, 1954, Robert Burks.

⁷ *El Terror de las Chicas (The Ladies' Man)*, Jerry Lewis, 1961, W. Wallace Kelley.

mentos de dos horas que pueden incluir toda una vida, o varias, mediante la magia de la eliminación de lo superfluo. En los programas de televisión citados, y que menciono por la inevitable necesidad de hacerlo en este discurso, pero no son objeto de estos comentarios, lo superfluo es precisamente lo más importante. La posición activa del espectador desaparece, y sólo quedan la pasividad y el morbo de la comparación con personas que consideramos tan normales como nosotros, para quedar victoriosos, por supuesto, en dicha comparación. Nada que ver con la experiencia de participar en los momentos más importantes de la vida de personajes y dar por hecho que esos personajes desayunan, duermen y se rascan de vez en cuando. O ni siquiera darlo por hecho, simplemente, ignorarlo.

Otra forma de ofrecernos la mentira cinematográfica es la cruda realidad, sin artificios ni adornos; ese es, por ejemplo, el poso ideológico y estético que ha dejado el neorrealismo. ¿Estética realista, neorrealista? Enseguida se nos va la mano y estilizamos la realidad, desnudando los hechos, con lo que cobran más crudeza. Pero no olvidemos que el primer condicionante del neorrealismo era precisamente la falta de medios con los que realizar esos artificios. Y, por otro lado, los escenarios en que debían desarrollarse las historias estaban destrozados. A los cineastas neorrealistas sólo les quedaba su propio ingenio, y para vestir la realidad de realidad cruda tuvieron que mentir más que nadie; desarrollaron un lenguaje contundente, sin concesiones, que se llevaba de maravilla con esos escenarios y esa falta de medios: en una de las banderas de esta corriente, "Roma, città aperta", podemos ver cómo una mujer corre tras el camión donde se llevan a su amado, y los soldados alemanes la abaten a tiros delante de un montón de gente⁸. Si observamos la escena con cuidado, veremos la increíble incapacidad del enorme soldado alemán para sujetarla, la absurda actitud de cuantos rodean a la mujer y la forzada llegada del cura y el niño. Pero es que las películas no están hechas para verlas despacio. En el conjunto de la obra, esta secuencia será recordada como uno de los más impresionantes documentos sobre la ocupación en Italia, habrá incluso quien la recuerde como documental.

Y es que la visión de la cruda realidad se cuenta a conveniencia del que hace la película, claro. Pero la realidad no tiene por qué ser dramática. La misma crudeza se puede destilar con humor, pero no por ello dejará de resultarnos creíble, aunque si lo pensamos el tiempo suficiente resulte una terrible realidad: en "La ruta del tabaco", John Ford, el maestro del lenguaje directo y claro, nos enseña cómo un hombre, después de intentar ser seducido descaradamente por su cuñada, es apedreado y apaleado por la familia de su mujer para despojarle de su saco de nabos⁹. Esta secuencia, que narrada así resulta salvaje, es en la versión de Ford incluso cómica por lo histriónico; toda la película, con una cierta pero amarga clave de humor, da la vuelta a la que fue una

⁸ *Roma, Ciudad Abierta (Roma, Città Aperta)*, Roberto Rossellini, 1945, Ubaldo Arata.

⁹ *La Ruta del Tabaco (Tobacco Road)*, John Ford, 1941, Arthur C. Miller.

de las obras de teatro más duras sobre la depresión americana; pero probablemente su sensación de realidad es mucho mayor debido a su comicidad.

El mismo Ford da otra visión dura de la misma época; pero en la historia de los Joad cambia el humor –aunque siempre late por detrás– por la bondad y humanidad de sus personajes. Y cuenta aquí con la colaboración de uno de los más grandes entre los grandes, el director de fotografía Gregg Toland (el que también haría “*Citizen Kane*”, con Orson Welles); se juntan así dos maestros de la mentira en imágenes, dos personas capaces de dar a cada plano de la película un significado en sí mismo, con múltiples lecturas, y de fotografiar a unos personajes que cada vez que aparecen nos dan mucha más información de la que ellos mismos representan. La despedida de la madre Joad es sin duda una de las sucesiones de planos más ricas de la historia del cine¹⁰. Entre Toland y Ford despojan a los personajes de artificios, de decorados, presentándolos desnudos ante el espectador, sin posibilidad de cobijarse, hasta que es el propio espectador el que debe darles cobijo en su mente. Al espectador no le queda más remedio que creer la historia, si tiene un mínimo de humanidad.

Al espectador le gustaría muchas veces entrar en la pantalla, no ser un simple mirón. Esa posibilidad se explota de mil maneras en la historia del cine: ya Buster Keaton entra en la pantalla en nuestras narices, aunque el guiño al espectador va más allá; le demuestra la irrealidad del cine cuando el acrobático Buster tiene serios problemas para, incluso, mantenerse en pie, en unos decorados que le están cambiando continuamente¹¹; nosotros estamos fuera y nos reímos de su desgracia; él, con ese guiño, nos mantiene dentro.

John McTiernan, que fue capaz de hacernos creer las aventuras de un policía sólo en el edificio Nakatomi contra “un puñado de terroristas armados hasta los dientes”, juega también su baza en eso de entrar en la pantalla; pero el secreto que ahora nos desvela es que las reglas del cine no son las de fuera, y así el pobre niño protagonista descubre tarde que “sólo es un secundario cómico”, por lo tanto su arriesgada jugada no prosperará. Pero mientras se estrella en su bicicleta, pasa con ella ante una luna llena, haciendo que incluso el espectador escéptico identifique un famoso plano de “E.T.”¹², demostrándose así a sí mismo su conocimiento del cine, por lo que le perdonará al director sus pequeñas torpezas.

Porque todo es cuestión de lenguaje. Quien haya visto “*La Rosa púrpura de El Cairo*”¹³ recordará sin duda que los personajes entran y salen de la pantalla a su antojo, causando serios problemas tanto a los que quedan dentro como a los que están fuera. Pero veamos despacio esas entradas y salidas. En

¹⁰ *Las Uvas de la Ira (The Grapes of Wrath)*, John Ford, 1940, Gregg Toland.

¹¹ *Sherlock Jr.*, Buster Keaton, 1924, Byron Houck & Elgin Lessey.

¹² *El Último Gran Héroe (Last Action Hero)*, John McTiernan, 1993, Dean Semler.

¹³ *La Rosa Púrpura de El Cairo (The Purple Rose of El Cairo)*, Woody Allen, 1985, Gordon Willis.

ningún momento se ven dichas entradas, y sin embargo lo recordamos. Woody Allen obvia trucos y subterfugios y se limita a unir dos planos, en color y en blanco y negro, picado y contrapicado, y ya está. Es el espectador el que desea creer en la magia de lo ocurrido. Y así lo recordará.

Vincent Minelli nos da una clarísima explicación de lo que el público aporta en ayuda de la credibilidad de las historias: Kirk Douglas, en el papel de un avezado productor cinematográfico, descubre que no debe mostrar a los hombres pantera, sino la oscuridad; que es a esa oscuridad a lo que los hombres tienen miedo; que sólo hay que sugerir la posibilidad de que en esa oscuridad haya algo; que el terror está en el grito de una niña, pero sólo asociado a la imaginación del espectador¹⁴. Nos encontramos así con la más pura versión de lo explicado anteriormente, lo necesario de la participación activa del espectador, en lo más profundo de su subconsciente: ante la oscuridad, ante los hechos simplemente sugeridos e imágenes que nada muestran, cada espectador fabricará sus propias imágenes, que serán más terroríficas cuanto mayores sean sus miedos. Vemos así cómo la estética del cine de terror viene directamente de la lógica de los autores, de la necesidad de su propio lenguaje y de su propia producción.

A lo largo de la historia del cine veremos cómo, en ocasiones, la técnica ha condicionado la estética, y en otras ha sido justo al revés. Pero no olvidemos que hablamos de un negocio, una gran industria; a los autores contratados se les exige que adapten sus lenguajes y sus estéticas a los condicionantes de cada producción, por lo que la imaginación se agudiza; los condicionantes de producción han dado lugar, en muchos casos, a auténticas genialidades estéticas. Tim Burton ya apuntaba su particular estética años atrás; el que sería el autor de "Batman", "Eduardo manos tijeras" o "Pesadilla antes de Navidad", y cuyas imágenes, incluso aisladas, son inconfundibles, realizó algunos cortometrajes varios años antes, como el de un perro que tras ser atropellado es cosido y vuelto a la vida por la abnegación de su dueño, un niño con vocación de Dr. Frankenstein. La imagen de dicho perro, repleto de costuras, y su carga con la batería de algunos coches¹⁵ no pueden alejarse más de lo que serían imágenes reales, y sin embargo Burton descubre ahí que el espectador pone lo que falta, y que esa estética funciona, e incluso arrancará alguna que otra carcajada o, al menos sonrisa, por la sencillez con que se llega al resultado propuesto y tan deseado por el espectador.

El cine de lo fantástico, de lo increíble y, en su máximo exponente, el gran cine de terror, beben de las fuentes estéticas del Expresionismo alemán, donde la vocación artística de las obras era indiscutible, haciendo que esa oscuridad y esas sombras de las que hablaba Minelli cobren vida y se conviertan en los auténticos protagonistas de las historias; en este caso, la estética

¹⁴ *Cautivos del mal (The Bad and the Beautiful)*, Vincente Minelli, 1953, Robert Surtees.

¹⁵ *Frankenweenie*, Tim Burton, 1984, Thomas E. Ackerman.

determinó en buena medida el tipo de historias a contar, y así de vez en cuando salen de las sombras espeluznantes seres como Nosferatu, el vampiro¹⁶ que, al ser descubierto por el espectador normal, cobra una necesaria faceta de irreal, pero no por ello las sombras en las que se esconde dejan de ser inquietantes.

También podemos transgredir la otra parte, la del lenguaje, manteniendo una estética neutral; los surrealistas sabían que para poder aplicar su lógica interna, la del mundo de los sueños, debían mantenerse al margen de la estilización estética; así, cuando un padre está jugando con su hijo, acto cotidiano, que luego le tira al suelo el cigarrillo que se está liando, la lógica surrealista hace que el padre dispare contra el niño¹⁷, pero sin alardes estéticos, ofreciendo una narración simple y contundente.

Francis Ford Coppola nos ofrece una de las mayores transgresiones estéticas y de lenguaje de los últimos tiempos, con total consciencia de lo que hace; ni las imágenes ni los actos corresponden a ningún referente previo. Esta adaptación a la guerra del Vietnam de "El corazón de las tinieblas", de Joseph Conrad, debe mostrar un mundo que horrorice al espectador, en el que ninguna de las lógicas normales funcione, en el que todo lo aberrante sea posible, y así va hilando el periplo del Capitán Benjamin L. Willard con una propuesta estética imposible y exagerada, donde las propias imágenes pierden su lógica, y al espectador sólo le cabe la opción de bajar sus defensas y dejarse bombardear por el caos¹⁸, y esa será la imagen que le quede de la Guerra de Vietnam.

Pero volvamos un momento al Expresionismo alemán. Si la propuesta estética es absolutamente estilizada, si reducimos los decorados a meros dibujos, si se desafía incluso el equilibrio de las construcciones, y si llegamos a no depender de la luz para causar sombras, porque las pintamos directamente sobre las paredes, los personajes que saldrán de ahí, siempre que nos dejemos hipnotizar previamente, serán estrambóticos, muy exagerados, a juego con el mundo en el que viven¹⁹. Pero es necesaria la entrega por parte del espectador, el código que hace que tome como real lo que va a ver, para que pueda comprender la evolución de los personajes. En la actualidad esa predisposición existe, de antemano, en cualquier espectador que vaya a ver una obra de Murnau o Robert Wiene, puesto que ya son obras de culto, ¿pero qué ocurría en su tiempo? Pues, sencillamente, que el lenguaje se estaba construyendo, y los espectadores acudían al cine como entretenimiento o como curiosidad, pero también como quien acude a una academia de idiomas: a aprender dialectos nuevos, a ver cómo se resolvían situaciones imposibles; y así la barrera se rompía con la predisposición del espectador-alumno.

¹⁶ *Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens)*, W. F. Murnau, 1922, Günter Kramph & Fritz Arno Wagner.

¹⁷ *La Edad del Oro (L'Age D'Or)*, Luis Buñuel, 1930, Albert Duverger.

¹⁸ *Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, 1979, Vittorio Storaro.

¹⁹ *El gabinete del Dr. Caligari (Das Kabinet der Dr. Caligari)*, Robert Wiene, 1920, Willy Hameister.

Chaplin nos da una lección magistral sobre cómo introducir imágenes imposibles en su arrollador lenguaje; así, es posible comerse una bota como si fuese un filete o convertirse en pollo a los ojos de su hambriento compañero²⁰. Pero no se complica la vida. Su conversión no es en pollo, sino en disfraz de pollo de un metro setenta de alto, casi en un dibujo animado. La irrealidad de la imagen se ve apoyada por lo patético de la situación desde el punto de vista del humor.

Podemos convertir también el lenguaje en estética pura, arropar un solo mensaje con un bombardeo de sugerencias, de ambientes, de simbolismos. La torturada mente de Tarkovski transmite su reflexión sobre la muerte y la felicidad con una concatenación de imágenes, casi prescindiendo del lenguaje de guión, pero aprovechando al máximo las posibilidades del lenguaje puramente cinematográfico; así nos muestra el camino de la felicidad de la mano de un guía²¹, o la destrucción del hombre por sí mismo²² sin hacer concesión alguna al espectador. En este caso, la frontera es mucho más difícil de traspasar, se requiere algo más que la entrega del espectador, se requiere su actividad, su propia reflexión paralela a lo que ve y el estudio por su parte de las imágenes que se le ofrecen para poder desentrañar el mensaje final. No es, por supuesto, un cine de masas, ni lo pretende. Tarkovski pretende dejar su legado y ser entendido en profundidad, por lo que el espectador debe poseer algo más que cultura visual para entender lo que se le ofrece, debe tener una inquietud filosófica por el mundo y la mente humana.

Pero volvamos a la simpleza. La más pura realidad del documental. Veamos algunas imágenes auténticas, y observemos como Nanuk pesca²³. O, más bien, observemos cómo los peces aparecen en su anzuelo para luego, milagrosamente, encontrarse ya desembarcando junto a su familia para saborear el producto de la jornada. Los documentalistas ingleses sabían muy bien cuál era el valor de la elipsis, y cómo podían intervenir ligeramente para acelerar la toma de imágenes que, al fin y al cabo, ellos ya habían observado directamente. Por tanto, no se trataba de un truco, sólo repetían lo que la propia realidad ya les había ofrecido. Lo que ocurre es que al ahorrarnos lo que ellos consideraban superfluo y elegir la realidad que ellos habían observado ya no nos están mostrando esa realidad, sino la filtrada a través de los propios documentalistas. Es decir, no hay diferencia alguna entre un documental (y menos actualmente) y una ficción. Solamente el apelativo, porque el documental se guioniza a través de lo observado previamente, para ilustrar el texto de la historia que se quiere contar. ¿No es esto lo mismo que hace un director de la llamada ficción?

²⁰ *La Quimera del Oro (The Gold Rush)*, Charles Chaplin, 1925, Roland Totheroh.

²¹ *Stalker*, Andrei Tarkovski, 1979, Aleksandr Knyazhinsky.

²² *Sacrificio (Offret)*, Andrei Tarkovski, 1986, Sven Nykvist.

²³ *Nanuk, El esquimal (Nanook of the North)*, Robert J. Flaherty, 1922, Robert J. Flaherty.

La estética cinematográfica ha evolucionado mucho a lo largo de sus cien años de vida, en muchos casos, como mencioné antes, de forma casual y en otros intencionadamente. Pero no sólo por la iniciativa de los creadores, sino por la experiencia aprendida de los espectadores. Experiencia aprendida porque, al sucederse diferentes generaciones, las nuevas aprenden rápidamente lo que la anterior ya sabía, y el lenguaje cinematográfico asume que el espectador conoce ya determinados códigos. Esto produce dos efectos diferentes: por un lado, que si un autor actual pretende recrear un mundo que ya haya sido visto en el cine repetidas veces, si no quiere arriesgarse, repetirá los esquemas ya vistos; por otro lado, que ser original en los planteamientos estéticos cinematográficos es muy difícil, y normalmente ocurre solamente cuando se presentan mundos nuevos, aunque siempre hagan referencia a los ya vistos. Por ejemplo, nadie, en su memoria visual, compararía el del Imperio Romano de "Quo Vadis" o "Ben Hur" con el de "Julio César"; pues bien, al margen de los textos y la afectación o espectacularidad de las historias contadas, es un hecho que, en el cine, si alguien quiere reproducir un decorado romano sólo tendrá que poner una columna redonda y blanca, una escalera de aparente mármol y cubrir con sábanas más o menos elaboradas, pero blancas, a personajes con sandalias²⁴. Y ya tenemos Roma. Cualquier espectador, al ver una imagen como la descrita reconocerá el imperio romano, aún cuando no tenga la más mínima cultura histórica. Es más, será cuando tenga dicha cultura cuando le cueste, tal vez, reconocer Roma o el Medioevo, puesto que la imagen creada por la estilización cinematográfica se aleja bastante de la real, o históricamente reconstruida.

Los sistemas de presión, como un condicionante más de producción, causan auténticas revoluciones estéticas en la imagen cinematográfica, pues teniendo los condicionantes de cualquier otro medio de expresión, deben, además, sacar el producto adelante engañando al propio sistema. La *Caza de Brujas* en los Estados Unidos de América causó estragos en el cine. Algunos directores decidieron responder, entre otros modos, mostrando el cine de la parte más cruel y hundida del país, historias de la miseria más absoluta, insistiendo siempre en que eso que contaban estaba ocurriendo en los Estados Unidos de América. En uno de los mejores ejemplos, "La Sal de la Tierra", sus autores tratan de abordar el problema de los mineros desde una estética que se aproxime al neorrealismo, tratan de exponer la crudeza de los ambientes, decorados y situaciones. Y, como en el Neorrealismo, con una absoluta falta de medios. Pero no lo pueden evitar. Pertenecen (o pertenecían) a Hollywood, al cine más industrial y estilizado, y en esta película observamos que, para mostrar situaciones reales o realistas en toda su crudeza acuden a auténticos alardes de creatividad de lenguaje; la secuencia en la que, tras un accidente en la mina, las mujeres acuden y la de uno de los heridos sale corriendo tras la ambulancia está rodada y montada como cualquier

²⁴ *Julio César (Julius Caesar)*, Joseph L. Mankiewicz, 1953, Joseph Ruttenberg.

secuencia de acción, pero incidiendo mucho más en el simbolismo y la fuerza de los planos, ya que no se dispone de trucos para la acción, y los que hay no pueden resultar evidentes, porque quitarían verismo a la imagen que se pretende real.

Entramos así en el mundo de los simbolismos, de la mano de Jerry Lewis, que nos muestra la falsedad de decorados y acciones²⁵. Expresamos la simbología, para reclamar no ya la participación del espectador, sino de su subconsciente, y manipulemos las imágenes para reforzar cuanto queremos transmitir. En la secuencia final de "El Halcón Maltés"²⁶, Bogart nos muestra el material del que están hechos los sueños, mientras que dos policías se llevan a la detenida cerrando las rejas del ascensor, que simbolizan la cárcel y la separación del duro Spade.

O hagamos llorar a un actor cuyo personaje es incapaz de hacerlo, y para ello lo acercaremos a una ventana por la que resbalan gotas de lluvia mientras cuenta su historia. La maestría de Conrad Hall hará que la sombra de esas gotas de lluvia resbale por las mejillas del actor, haciendo que la dureza de éste se desmorone a ojos del espectador²⁷. Pero ni por un momento creamos que estos increíbles momentos son únicos; el cine devora estos hallazgos, y los convierte en lenguaje, hasta que llegue un momento en que cuando aparezca el espectador los asumirá sin equívoco posible; la escena de la lluvia se repite de forma incluso cómica en la ya mencionada *Frankenweenie* cuando el niño está asomado al jardín, pensando en su perro muerto, y su madre sin querer, con la vista desviada hacia otro lado, riega la ventana.

La carga de simbolismo en los planos llega a su máximo esplendor en una obra única e irreplicable, la ópera prima y última de un viejo y conocido actor, Charles Laughton: "La Noche del Cazador"²⁸. Toda la película es en sí misma una alegoría, un ataque contra la persecución de la inocencia en nombre de un dios vengador, un alegato contra la Caza de Brujas. Y todos y cada uno de los planos están cargados de significación, desde el viaje por el río de los niños, a los que vemos pasar por delante de una perfecta tela de araña y un sapo hasta el impresionante contraluz que Stanley Cortez nos ofrece con la aparición del perseguidor a caballo mientras los niños están escondidos en un granero; todos los fondos están trucados para sobrecoger y cargar de metáforas a la imagen.

Y es que todo vale. La evolución del lenguaje no sólo permite el truco, sino que lo hace cada vez más necesario para dar credibilidad a las imágenes que deben aparecer como reales. Actualmente todo director de fotografía sabe que si pretende rodar una secuencia en un tren a través de cuyas ventanillas

²⁵ *Jerry Calamidad (The Patsy)*, Jerry Lewis, 1964, W. Wallace Kelley.

²⁶ *El Halcón Maltés (The Maltese Falcon)*, John Huston, 1941, Arthur Edeson.

²⁷ *A Sangre Fría (In Cold Blood)*, Richard Brooks, 1967, Conrad Hall.

²⁸ *La Noche del cazador (The Night of the Hunter)*, Charles Laughton, 1955, Stanley Cortez.

se vea pasar el paisaje, deberá hacerlo con fondos trucados incrustados y rodar con el tren quieto o en un plató, porque si lo hace en un tren real, aparte de las dificultades para colocar luz y cámaras, el espectador no lo tomará como creíble. El espectador actual entiende que la imagen de un tren en marcha es la trucada, y no la real. Así, tampoco un puñetazo para ser real puede verse como sería en la realidad, sino que precisa de un fuerte impacto, bien realizado por especialistas²⁹. La puerta fue abierta ya de par en par por Orson Welles y Gregg Toland en "Ciudadano Kane", película en la que para conseguir las imágenes que deseaban tuvieron que acudir a múltiples trucos, efectos, ópticas especiales, etc., para obtener no efectos especiales, sino todo lo contrario, para pasar desapercibidos, pero multiplicando su fuerza por mil³⁰.

Porque el cine es el arte de mentir, desde que nació. Y los más grandes cineastas son los mejores mentirosos. Hitchcock, tras probar todo tipo de recursos en sus películas, desembarcó en una de sus obras maestras sin complejos y cargado de artilugios para mentir. Con la intención de, entre otras cosas, aumentar la sensación de realidad, rodó "La Soga"³¹ de un tirón, parando solamente la cámara cuando había que cambiar el chasis de película (cada 20 minutos, aproximadamente), con lo que, a primera vista, parece que prescindió de uno de sus mejores elementos para la mentira cinematográfica, el montaje. Pero el montaje es interno. La cámara se desplaza continuamente mostrando lo que a él le conviene y ocultándonos o mostrándonos información ventajosa sobre la que tienen los protagonistas. Y recurre, curiosamente, a un truco original: para establecer la extraña relación existente entre los protagonistas asesinos hace que en la primera secuencia mantengan un equívoco diálogo que, si es escuchado sin la imagen, no tiene nada de equívoco, ya que entre jadeos escuchamos lo que podría ser la conversación entre dos homosexuales tras su primera experiencia amorosa.

Y doce años más tarde rizará el rizo. No contento con todos los trucos utilizados ya a lo largo de la película, resulta que los dos últimos planos de "Psicosis"³² son en realidad tres. En medio del fundido encadenado que se efectúa entre el último primer plano de Norman Bates y el coche que sacan del lago, se sobreimpresiona sobre la cara de Norman una perfecta calavera que no dura más de medio segundo. Así, la penetrante mirada de Anthony Perkins perseguiría a muchos espectadores durante años en sus peores pesadillas.

Por supuesto, este truco ha sido luego utilizado muchas más veces por otros. Porque los grandes hallazgos como éste no pasan desapercibidos a los creadores cinematográficos, eso sí, pueden ser utilizados de muy diversas maneras. El lenguaje es el mismo, aunque se adapte en cada momento a películas muy diferentes; tan diferentes como puedan serlo los siguientes ejem-

²⁹ *Dulce Libertad (Sweet Liberty)*, Alan Alda, 1986, Frank Tidy.

³⁰ *Ciudadano Kane (Citizen Kane)*, Orson Welles, 1941, Gregg Toland.

³¹ *La Soga (Rope)*, Alfred Hitchcock, 1948, William V. Skall & Joseph A. Valentine.

³² *Psicosis (Psycho)*, Alfred Hitchcock, 1960, John L. Russell.

plos: “Atrapa a un Ladrón”, en que durante un largo y apasionado beso los fuegos artificiales que se observan por la ventana describen indubitablemente las intenciones y la pasión de los actores y, a ritmo de su cada vez mayor acercamiento, el espectáculo pirotécnico parece volverse loco, como queriendo participar de la experiencia³³; fuegos artificiales que veremos también en, por ejemplo, “Garganta Profunda”³⁴, donde realzan, junto con el despegue de un cohete espacial, el descubrimiento que Linda Lovelace hace de poseer el clítoris en la garganta durante el momento cumbre de una felación, para luego dejarnos reposar tranquilamente observando las estatuas de unos tranquilos canguritos. Y los fuegos se repiten en “El Bosque Animado”³⁵, nada sospechosa de beber –con perdón– de las fuentes pornográficas de Gerard Damiano, en que la alegría de Lucy, la luciérnaga, se expresa de ese metafórico modo.

Naturalmente, muchas veces estos artificios de la mentira cinematográfica han resultado fallidos; el más espectacular de estos casos es sin duda Ed Wood, considerado el peor director de la historia del cine; pues bien, este cine no sólo tiene su público, sino que Wood ha pasado a la historia, y ha sido homenajeado como nadie por el patetismo de sus intentos, que, en el fondo, dejaban traslucir que, aunque no sabía mentir, ponía mucha voluntad en intentarlo –digamos como anécdota que Ed Wood sería un mal mentiroso, pero era sin duda un personaje peculiar, cuya máxima preocupación en la guerra era que lo hiriesen y descubriesen en el hospital que llevaba ropa interior de mujer–. Wood se enfrentaba, en cualquier caso, a algo tremendamente complicado, pues su estética, que luego han continuado otros, trataba de arropar unas historias en que se mezclaban al mismo tiempo extraterrestres invasores, zombies, vampiros...; y claro, sin dinero. Así, los platillos volantes colgaban de visibles hilos, los zombies parecían anuncios de maquillaje nocturno y los vampiros pasarían por muñecos de feria³⁶.

Tim Burton utilizó la historia de Ed Wood para hacerle el mejor homenaje posible, en una película de una estética impecable, en la que nos muestra la parte más encantadora del personaje, que no se arredra ante nada y era capaz de meter a Bela Lugosi en el agua a altas horas de la noche para luchar contra un pulpo mecánico que había robado del estudio. El pulpo no funcionaba, pero Bela hacía parecer que estaba vivo³⁷.

Un cortometraje realizado en La Coruña por un director novel, de recomendada visión, llamado “Coruña Imposible”³⁸ –lamentablemente la visión de cortometrajes no es fácil en este país–, es un gran ejemplo de lo que el

³³ *Atrapa a un Ladrón (To Catch A Thief)*, Alfred Hitchcock, 1955, Robert Burks.

³⁴ *Garganta Profunda (Deep Throat)*, Gerard Damiano, 1972, Harry Flecks.

³⁵ *El bosque animado – sentirás su magia*, Angel de la Cruz y Manolo Gómez, 2002, Animación.

³⁶ *Plan 9 del Espacio exterior (Plan 9 From Outer Space)*, Ed Wood, 1959, William C. Thompson.

³⁷ *Ed Wood*, Tim Burton, 1994, Stefan Czapsky.

³⁸ *Coruña Imposible*, Paco Rañal, 1995, Sergio Franco.

aprendizaje de la historia del lenguaje cinematográfico puede producir, al someter unos planteamientos estéticos a la historia contada; sin embargo, son esos planteamientos estéticos –derivados, insisto, de la historia– los que hacen sumamente especial a este cortometraje; la necesidad de acoplar un artilugio al actor donde colocar la cámara para que ésta se moviese con un punto de vista siempre fijo del actor, que no paraba de correr, hizo que las imágenes obtenidas tuviesen una fuerza en la historia como pocas veces se ha conseguido, y además forzó el montaje a una fragmentación muy por encima de lo habitual, lo que le confiere un ritmo trepidante que mantiene al espectador pegado a la butaca durante sus escasos diez minutos.

Es imprescindible, por supuesto, hacer una mención a lo que la introducción del sonido supuso para la mentira del lenguaje cinematográfico. Afortunadamente, apareció cuando ya el lenguaje en imágenes estaba bastante desarrollado, si no, no es descartable que todo hubiese ido por otros derroteros. Pero el sonoro acrecentó las posibilidades de la mentira. Stanley Donen nos lo explica claramente, cuando vemos que la bella estrella es en realidad doblada en sus canciones por otra que se mantiene en la sombra³⁹. El sonido ofrece, visto así, unas posibilidades que serían objeto de otra reflexión.

Para terminar, dejemos que nos despida un maestro, en uno de los grandes homenajes al propio lenguaje. En “Sombras y Niebla”⁴⁰, Woody Allen nos llena la pantalla de trampas, de guiños, para que caigamos en sus redes, y luego demostrarnos que nos lleva por donde quiere. En la secuencia final, simplemente, resume cuanto estas páginas dicen, en boca de un prestidigitador, hablando de las ilusiones que se desarrollan ante el público, que justifica por qué el espectador se entrega a la ficción y se deja engañar por una estética siempre mentirosa, porque la técnica y la estética son una misma pieza de juego, y son tan mentira como el propio lenguaje que las determina y a quien determinan, porque las buenas mentiras necesitan de la complicidad del espectador, que quiere que le mientan: “Ellos lo necesitan como el aire”. Y los dos personajes se volatilizan en la pantalla, ante nuestra cómplice mirada.

³⁹ *Cantando bajo la Lluvia (Singing in the Rain)*, Stanley Donen, 1952, Harold Rosson.

⁴⁰ *Sombras y Niebla (Shadows and Fog)*, Woody Allen, 1992, Carlo Di Palma.