

---

## Bajo el imperio de las sombras (II)

Manuel Arias Maldonado  
23 febrero, 2015

Ahora que ya se han entregado los Oscar de la Academia de Hollywood y el estilismo de los actores ha sido debidamente considerado, podemos seguir con nuestra indagación sobre un asunto más serio, pero menos entretenido: la influencia del cine sobre la realidad. Que podamos hablar en esos términos apenas un siglo después de la difusión del medio se explica sin duda por su potencia expresiva, que contribuye a popularizarlo y a convertirlo en el arte democrático por excelencia. Más específicamente, si queremos reflexionar sobre la influencia social del cine, hay que empezar por aclarar su peculiar relación con la realidad. Ya vimos que el mismísimo Tolstói señalaba que la imagen cinematográfica estaba más cerca de la vida que la obra literaria. Para David Thomson, se trata de una falsa cercanía cuyas consecuencias denuncia en *The Big Screen*<sup>1</sup>.

A mi juicio, la especificidad del cine puede describirse por medio de las siguientes premisas.

### 1) El cine es un arte predominantemente visual

Porque sin imágenes no hay cine. Hay cine sin palabras y cine sin música, pero la idea de un cine sin imágenes es absurda. Y aunque el cine contiene recursos no visuales, que van desde el diálogo al uso

del sonido ambiente y la música, la narración a través de formas visuales vivas (y, salvo raras excepciones, su montaje) es su principal recurso expresivo, aquello que le es más específico y que en mayor medida lo define, diferenciándolo de otras artes.

## **2) El cine se alimenta de la realidad para crear su propia realidad**

No podemos entender aquello que el cine nos muestra sin referencia a la realidad en que vivimos fuera de la sala de cine, pero lo que vemos en la pantalla no es exactamente esa realidad, sino, en principio, su representación. Sucede que, dada la naturaleza peculiar del cine, la narración a través de imágenes produce inicialmente la impresión de ser la realidad misma, como si eso que nos presenta hubiese *sucedido* verdaderamente y la cámara se hubiese limitado a capturarlo. Así que el cine no se limita a representar lo real, sino que pone ante nosotros una *versión* de la realidad, una recreación que es, si nos ponemos afrancesados, re-creación. Dicho de otra manera, el cine es un arte ontológicamente realista, sea lo que sea aquello que trate de representar, porque sus imágenes producen una impresión de realismo que es independiente de la irrealidad de lo representado: tan realista es en pantalla una familia italiana almorzando en Nápoles como los replicantes de *Blade Runner* o las andanzas de Drácula. De alguna forma, por eso, todo cine es a la vez fantástico y realista.

## **3) El cine usa los medios que le son propios para crear una ilusión de realidad**

El mundo que vemos a través del cine no es el mundo en sí mismo, sino el mundo tal como es filmado, montado y aun decorado por sus hacedores. Es un mundo que *nace* mediante el ensamblaje de un enorme artificio, un gran guiñol que incluye el uso de actores e iluminación, el trabajo en la mesa de montaje y la adición de una banda sonora, el diseño de los planos y su sucesión narrativa. Es el orden y la forma de las imágenes lo que da cuerpo y sentido a ese mundo. En nuestras vidas no hay fundidos en negro, ni *travellings*, ni voces en *off*. La ilusión de realidad lograda por el cine es producida por el cine mismo. Es el uso de sus medios propios lo que crea esa variante de la realidad que es la realidad cinematográfica. Como dice Robert Bresson, el mundo es fragmentado y reensamblado por el cineasta, que así lo recrea<sup>2</sup>.

## **4) El cine es una emoción que incorpora un comentario**

El cine nos cuenta historias que producen emoción y tienen un significado. Esto podría decirse acaso de todas las artes narrativas, pero el cine es o está llamado a contener más emoción que las demás, porque reconstruye la vida -la ilusión de vida- con unos medios que esas otras artes, incluyendo la novela y el teatro, no tienen (aunque tienen otros que les permiten explorar con mayor tino otros aspectos de la realidad, por ejemplo los estados interiores de la conciencia). La imagen cinematográfica está viva, pero además vive en el tiempo, que es el gran enigma de la existencia humana; como consecuencia de esa inmediatez, su forma específica logra transmitir una emoción diferente a la que sentimos ante otras formas de narración. Simultáneamente, junto a la emoción, la historia que nos es narrada incorpora un sentido, nos ofrece alguna clase de significado sobre la existencia o sobre algún aspecto concreto de la existencia. Toda película, por tanto, trata de decirnos algo sobre nosotros mismos, aunque, al tratarse de un arte narrativo, ese comentario debiera deducirse de la acción de los personajes y no ser directamente enunciado por ellos ni por un narrador

externo, porque eso sería como asistir a una clase de filosofía. ¡No llore usted con una voz en *off* lo que no supo defender con imágenes! Y ese comentario está ahí, nos demos o no por enterados.

## 5) El cine es la vida elevada a su máxima potencialidad

Ya se ha dicho que el cine nos muestra una realidad que se parece a la nuestra, realidad con la que, en consecuencia, nos identificamos, pero también que lo que el cine nos ofrece es un simulacro minuciosamente concebido para suspender nuestra incredulidad y provocar nuestra emoción. Pero es que el cine, precisamente por poseer esos medios a su alcance, *pone en escena* una vida que no es como la nuestra, sino que agota todas las posibilidades de nuestra vida. Todo puede suceder en una pantalla; y todo sucede. Además, lo que sucede allí lo hace de un modo estilizado, redondo, perfecto, incluso cuando se trata de representar la imperfección. El cine no es la vida, sino una vida soñada, máxima, plena. Es plena en la alegría y en la tristeza, en la pluralidad de sus géneros, en la infinita diversidad de sus formas y colores. La vida del cine es tan seductora que difícilmente puede extrañarnos que haya influido en la vida de fuera.

Partiendo de estos presupuestos, puede argüirse que, de entre todos los géneros cinematográfico, el cine musical es el que lleva hasta el límite las posibilidades expresivas que son patrimonio del medio. Y es que sólo mediante las herramientas propias del cine puede operarse semejante transubstanciación de la realidad. Súbitamente, la música empieza a sonar sin que sepamos de dónde viene, mientras los personajes responden a ella con total naturalidad y empiezan a cantar y bailar, a menudo en un escenario que también se transforma por medio de la iluminación y la decoración. ¿Cómo es posible que sepan bailar así? ¿Dónde lo han aprendido? ¿Qué es esto? No hay respuesta, salvo una: esto es cine en su máxima expresión; cine puro. Es la *suspensión* de la realidad ordinaria, subvertida y transformada durante unos minutos en algo que no tiene explicación, algo que, de hecho, funciona como un comentario o ilustración de esa realidad mediante el baile: las canciones glosan la acción o reflejan el estado de ánimo de los personajes *haciendo un aparte*, antes de que la realidad sea retomada una vez que los violines dejan de sonar.

Sea como fuere, volviendo a nuestro tema, Thomson viene a sugerir que el peligro del cine radica en su semejanza con la vida, que nos lleva a confundirla con ella y, por ese camino, a percibirla con los engañosos ojos de la cámara. Todos los espectadores seríamos quijotescos: «Las pantallas hacen una juguetona oferta de realidad, pero me pregunto si no es una forma de mantenernos alejados de ella». Geoffrey O'Brien, jugando con el título original de la película bélica de Edward Dmytryk, lo expresa de manera casi aforística: «*Back to Bataan* borró Bataan». Es decir:

Estos universos paralelos tenían nombres como Italia, México, Japón, Egipto, la India, la Unión Soviética; pero sus habitantes sentían oscuramente que, en un nivel más profundo, sólo eran habitantes de Cinelandia<sup>3</sup>.

Para Thomson, el problema es que esa otra vida que el cine recrea es una distorsión de la que vivimos fuera de la sala: es, en fin, un escapismo. ¿Cómo olvidar la función que el cine cumplía en la vida del personaje interpretado por Mia Farrow en *La rosa púrpura del Cairo*, pura fantasía que sirve para disminuir el dolor de una cotidianidad desgraciada? También, acaso, para resignarse a ella. El cine procede así a una *glamourización* de la existencia que tiene profundos efectos sobre nuestro

estar-en-el-mundo. En un artículo reciente, publicado tras la muerte de Lauren Bacall, Thomson reprochaba a Howard Hawks haber arruinado la vida de aquella jovencita al convertirla en un juguete de la industria, un instrumento para su diversión y la de Bogart<sup>4</sup>. Es un reproche que desarrolla en su libro, cuando sostiene que Hawks es un perfecto ejemplo de glamourización: de la violencia, la acción, las mujeres, la ropa, los coches, los aviones. Y sentencia: «Es un propósito imposible, pero tal es el legado del cine americano: el don de la irrealidad».

Suprema metáfora de esa confusión es el desenlace de *El estado de las cosas*, de Wim Wenders, donde un director de cine viaja de Portugal a Los Ángeles para desbloquear el dinero que le permita terminar su película. Mientras habla con un hombre que parece conocer el estado de las finanzas de sus turbios productos, se oye un disparo y su interlocutor cae muerto al suelo. El director, alarmado, reacciona como un pistolero o un detective, apuntando profesionalmente en todas direcciones. Sólo que no empuña un arma, sino su cámara.

¿Recuerdas lo que dijo Francis Coppola presentando *Apocalypse Now*: «Esto es Vietnam»? No, no exactamente. El cine y sus seguidores a menudo se unen un rapto común de miopía según el cual nada es más importante que el cine.

Tal es el reproche que hace Thomson a la generación de Steven Spielberg, cuyos miembros fueron los primeros en ir a la Escuela de Cine y llegar a este directamente desde las filmotecas, sin apenas conocer la realidad. Para Thomson, eso se deja ver en el cine de Martin Scorsese, películas hechas de otras películas. Esto es un problema, aduce, es porque el cine pasa entonces a convertirse en una simplificación –¡otra más!– de la realidad. Es decir, un disfraz de la vida, parecida a ésta, pero que la esconde más que la revela:

No estás viendo la vida. Estás viendo una película. Y si la película te hace sentir mejor que la vida, surge ahí una vasta y revolucionaria posibilidad, nadie sabe si para bien o para mal [...]. La insatisfacción y la duda crecen al compás de la proyección cinematográfica de la felicidad.

Porque la vida no es como una película de Howard Hawks, amamos las películas de Howard Hawks. Y quizá tratamos de convertir nuestra vida en *un Hawks*, para fracasar en el intento. Ahora bien, ¿qué sucede si en vez de Hawks ponemos a De Sica? ¿Si en lugar de *Casino* hablamos de *Boyhood*? Aunque la primera se parece poco a la vida, de la segunda se ha dicho exactamente lo contrario: que la refleja tan fielmente que se confunde con ella. No digamos si hablamos del cine social europeo, de Ken Loach a los hermanos Dardenne: un cine de vocación casi documental, que rechaza conscientemente la glamourización en beneficio del realismo. Tal es, de hecho, su fuente principal de legitimidad: presentarse como el anticuerpo del cine estadounidense, la aguja comprometida que pincha la alienante burbuja de la fantasía fílmica, la denuncia de la ideología hollywoodense ante el supremo tribunal de la realidad. ¡Abajo el espectáculo!

Ahora bien, ¿y si el realismo fuera otra forma de fantasía cinematográfica? En el espléndido documental de Mark Cousins sobre la historia del cine, *The Story of Film. An Odyssey*, el director australiano Baz Luhrmann señala que la irrupción de la *nouvelle vague* no debe verse como la corrección del *glamour* hollywoodense, sino como su reemplazo o renovación, esto es, la aparición de una nueva forma de embellecimiento de la realidad. Y, en este caso, tan estetizante como su

contraparte: Jean Seberg y Anna Karina no son menos hermosas que Gene Tierney o Natalie Wood, así como el París de los tiempos muertos de Godard no es más París que la sublimación colorista de Vincente Minnelli. Algo parecido podríamos decir del *indie* norteamericano, por ejemplo de las primeras películas de Jim Jarmusch, con su galería de irresistibles perdedores paseando su seductora melancolía ante la cámara en blanco y negro.

Para elaborar su crítica del realismo, sin embargo, Thomson elige un blanco menos fácil que la *nouvelle vague*, elaborada en fin de cuentas por un grupo de directores que habían dedicado gran parte de sus energías críticas a reivindicar la condición autoral de los grandes cineastas norteamericanos. No, Thomson elige el neorrealismo italiano. A su modo de ver, «neorrealismo» es ya una etiqueta, una herramienta de *marketing*. Para Thomson, hablamos de realismo debido «al equívoco esencial del medio», es decir, a la ontología realista del cine, que desemboca en la apariencia material de realidad que encontramos en la pantalla. ¿No hemos sentido alguna vez la tentación de levantarnos un poco de nuestro asiento, para ver si así alcanzábamos a ver aquello que quedaba por debajo del plano? Su ejemplo es la biblia del realismo patético: *Ladrón de bicicletas*. Así, frente a los elogios de André Bazin hacia el actor aficionado que la protagoniza, advierte Thomson que se trataba de un hombre de nobles facciones y voz grave que dejó la fábrica para dedicarse al cine. Ante la demanda del productor Cesare Zavattini de que el cine deje de ocuparse de «cosas irreales», se pregunta quién puede decidir cuándo o cómo la cosa real ha sido representada. Tomemos la tormenta que tiene lugar en la película:

la lluvia es a la vez tan humillante y espectacular: es cine, igual que la luz. No puede evitar contribuir a la creación de una atmósfera. Pero no cae ninguna gota sobre la lente; lo que significa que alguien se ha tomado mucho cuidado en hacerlo «bien». ¿O es eso malo?

Dicho de otra manera, el realismo no existe. Se trata de un código de representación que, a la vez, constituye una legítima herramienta de exploración de la realidad y una etiqueta publicitaria para mejor vender el producto resultante. La ontología del cine es realista, sea lo que sea aquello que represente. Clément Rosset, otra vez, lo expresa acertadamente:

Puesto que el cine no podría ser nunca una «imagen exacta» de lo real, sino precisamente «sólo una imagen», por retomar una frase célebre y muy aguda de Jean-Luc Godard: frase formulada para contrariar el deseo, *quizá más hipócrita que imbécil*, de los realizadores que sueñan con un «cine-verdad»<sup>5</sup>.

En consecuencia, no hay más verdad sobre la vida en un drama social que en un *western* de frontera. Hay, puede haber, una mayor identificación con sus protagonistas, más cercanía a las circunstancias recreadas en la película, o una decidida simpatía ideológica hacia sus propósitos. Pero nada más: todo realismo es un artificio. El realismo, para Thomson, es más bien un propósito surgido de una necesidad política y no de la posibilidad –inexistente– de representar más rigurosamente la realidad. Tan es así que la propia idea del documental sería un mito, porque la pantalla no diferencia hechos de ficciones. No hay así contradicción alguna entre las afirmaciones de James Benning, para quien todas las películas son ficciones, y Gabe Klinger, quien opone que todas las películas son documentales<sup>6</sup>.

Ya estamos mejor equipados para responder a la pregunta inicial: ¿qué efectos ha producido sobre la sociedad y la conciencia este primer siglo de cine? Pero eso ya será en la última entrega de esta serie.

---

1. David Thomson, *The Big Screen. The Story of the Movies and What They Did to Us*, Londres, Penguin, 2012.
2. Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, trad. de Daniel Aragón, Madrid, Árdora, 2007.
3. Geoffrey O'Brien, *The Phantom Empire. Movies in the Mind of the 20th*, Nueva York, Norton, 1993, p. 142.
4. David Thomson, «Slim Pickings», *Sight & Sound*, vol. 24, núm. 10 (octubre de 2015), p. 32-35.
5. Clément Rosset, *Reflexiones sobre cine*, Buenos Aires, trad. de Ariel Dilon, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2010, p. 60 (la cursiva es mía).
6. Nick Bradshaw, «Tall Truths», *Sight & Sound*, vol. 24, núm. 9 (septiembre de 2014), p. 22-24.