

CINE, SOCIOLOGÍA Y ANTROPOLOGÍA: LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DEL PÚBLICO Y DEL PACTO DE FICCIÓN

CINEMA, SOCIOLOGY AND ANTHROPOLOGY: THE SOCIAL CONSTRUCTION OF THE PUBLIC AND THE FICTIONAL PACT

Virginia Rodríguez Herrero

Colegio Universitario Cardenal Cisneros (adscrito a la UCM), Madrid, España
Virginia.Rodriguez.Herrero@gmail.com

Recibido: 05/06/2012

Aceptado: 28/11/2012

Resumen

El arte alcanza su máxima expresión con el público. El cine es independiente del público, pero no hay cine sin él, pues como acto de comunicación necesita la respuesta del espectador para completarse. Asimismo, para que el público crea en la verdad de una creación cinematográfica, es necesario que ésta parezca real, que resulte verosímil. La construcción social de la credulidad aplicada en el mundo cinematográfico, implica la necesidad de alcanzar ese pacto de ficción que le proporcione a la película tal eficacia simbólica, que haga de ella una realidad verdadera y diferente a la realidad externa al hecho filmico.

Palabras clave: Cine; Antropología; Sociología; realidad; ficción; mentira; pacto de ficción; público.

Abstract

Every artistic experience reaches its more complete expression through the public senses. The good cinema is independent of the public, but there's no cinema without that public, because as a communication act it needs his answer to complete the creation. Also, it's necessary that the cinematographic creation seems credible in order that the public believes in the truth of the film. The social construction of the credulity inside the cinematographic world has this significance: the need to reach the fictional pact that gives to the film such a symbolic efficiency that makes this film a true and a different reality apart from the filmic fact.

Keywords: Cinema; Anthropology; Sociology; reality; lie; fiction; fictional pact; public.

INTRODUCCIÓN

El presente artículo constituye un acercamiento a la tesis doctoral *“Cine, Sociología y Antropología: la ilusión de crear, la ilusión de creer”*, dirigida por el profesor don Juan Antonio Roche Cárcel y defendida en el Departamento de Sociología I de la universidad de Alicante en diciembre de 2010. El objetivo principal de la investigación era aspirar a conocer y analizar la manera en que las directoras y directores de cine español construyen tres ideas fundamentales. En primer lugar la profesión, es decir, la dirección cinematográfica; a continuación la creación cinematográfica, en concreto los conceptos filmicos de realidad, verdad, ficción y mentira, y por último la idea del público, más concretamente el juego o pacto de ficción que se establece entre aquél y la propia creación cinematográfica. Para ello, se llevó a cabo una minuciosa revisión bibliográfica, así como un extenso trabajo de campo basado en entrevistas en profundidad realizadas a unos cuarenta y cuatro profesionales de la dirección cinematográfica española. Lo que sigue a continuación es una aproximación a aquella parte de la tesis centrada en lo que sería la segunda parte de la misma, es decir, “la ilusión de creer”: un análisis sobre la construcción del papel que juega el público en relación al hecho cinematográfico, así como las diferentes explicaciones, tanto teóricas como basadas en los testimonios recogidos por medio de las entrevistas en profundidad, acerca del citado pacto de ficción que hace de la creación cinematográfica, un verosímil filmico.

HIPÓTESIS, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Esta investigación empieza con un interrogante –¿es la mentira un concepto cerrado?–, pregunta que conduce a otra –¿es posible construir un significado cultural de la mentira que adquiera un sentido propio dentro del mundo de la creación cinematográfica?–, para, finalmente, desembocar en la hipótesis central de la tesis –¿es posible la idea de una construcción social y cultural de la ilusión, asociada al mundo cinematográfico, que sea susceptible de un análisis relevante para la Sociología y la Antropología?–.

Partiendo de dicha hipótesis principal, el objetivo de la tesis busca conocer la manera en la que los directores y directoras de cine español construyen tres ideas fundamentales:

- (1) Su idea sobre la profesión, es decir, sobre la dirección cinematográfica.

- (2) Su idea sobre la creación cinematográfica, es decir, cómo construyen los conceptos fílmicos de realidad, verdad, ficción y mentira.
- (3) Su idea sobre el público, más concretamente sobre el pacto de ficción que se establece entre la creación cinematográfica y el público.

Estas tres ideas fundamentales se desgranán, a su vez, en los siguientes objetivos secundarios:

- (1) Su idea sobre la profesión, es decir, sobre la dirección cinematográfica:
 - (1.1) Averiguar si la “ilusión por crear” (entendiendo por “ilusión” aquella “esperanza cuyo cumplimiento parece especialmente atractivo”¹) constituye un elemento imprescindible en la construcción de la identidad de los creadores cinematográficos.
 - (1.2) Justificar el significado sociológico y antropológico del proceso de conversión en cineasta, es decir, de la materialización de la “ilusión” en una profesión concreta.
 - (1.3) Analizar los obstáculos encontrados, las motivaciones y referentes que han impulsado dicho proceso, así como las diferentes vías de desarrollo del mismo.
- (2) Su idea sobre la creación cinematográfica, es decir, cómo construyen los conceptos fílmicos de realidad, verdad, ficción y mentira:
 - (2.1) Investigar acerca del significado de la “realidad” y de la “verdad” desde diferentes ámbitos y perspectivas. Desentrañar la relación entre ambas. Indagar acerca del significado de la “realidad” y de la “verdad”, de acuerdo a la relación de ambos conceptos con el cine.
 - (2.2) Conocer los significados del concepto de ficción, dentro y fuera del mundo cinematográfico.
 - (2.3) De acuerdo a la segunda acepción del concepto de “ilusión” (es decir, aquel “concepto, imagen o representación sin verdadera realidad, sugeridos por la imaginación o causados por el engaño de los sentidos”²), analizar si la “ilusión por creer” en la creación cinematográfica, supone que la noción de ficción puede llevar implícita una carga de falsedad.
 - (2.4) Revisar el significado de la mentira. Indagar acerca de si dicho concepto adquiere connotaciones especiales dentro del mundo del cine.
 - (2.5) Reflexionar sobre el uso de la mentira como equivalente a la ficción cinematográfica. Plantear una redefinición de la mentira que vaya más allá de su predominante sentido negativo.

¹ <http://lema.rae.es/drae/?val=ilusi%C3%B3n>

² <http://lema.rae.es/drae/?val=ilusi%C3%B3n>

- (3) Su idea sobre el público, más concretamente, sobre el pacto de ficción que se establece entre la creación cinematográfica y el público:
 - (3.1) Conocer cómo valoran mentalmente los directores de cine, el papel que juega el público como elemento presente en el proceso de la creación cinematográfica.
 - (3.2) Averiguar si el hecho de creer en la creación cinematográfica, constituye una condición para que ésta pueda ser reconocida como tal.
 - (3.3) Determinar las herramientas, condiciones o vías para conseguir ese “pacto de ficción” o creencia en el hecho cinematográfico.
 - (3.4) Estimar hasta qué punto el hecho cinematográfico constituye una realidad necesaria y útil, de acuerdo a la consideración de los directores de cine.
 - (3.5) Determinar la aportación sociológica y antropológica de una doble visión de la ilusión asociada a la creación cinematográfica y a la creencia en la misma.

Para lograr responder a los citados objetivos, se planteó una metodología de trabajo puramente cualitativa en la que manejar datos de carácter, tanto primarios como secundarios. El primer paso era construir una base sólida mediante la lectura de documentación primaria sobre la cual reflexionar y que serviría como referencia a la hora de crear otras cuestiones más concretas vinculadas con el interrogante de partida. Leer, como afirman Coffey y Atkinson, constituye “*un acto positivo para encontrar el sentido*”, genera ideas y es, en sí mismo, “*una parte importante del proceso recurrente de reflexión e interpretación*” (2005: 148). De ese modo y, para empezar, se procedió a una revisión bibliográfica a través de la cual crear, en primer lugar, una base teórica sobre la que empezar a trabajar, desarrollando las bases que respaldan la investigación desde tres puntos: la Sociología del Cine de las Mediaciones, la Sociología del Conocimiento de Peter L. Berger y Thomas Luckmann y, por último, la Antropología de las Sociedades Complejas de Clifford Geertz. Igualmente era necesario un repaso de bibliografía vinculado con aspectos sociológicos y antropológicos del hecho cinematográfico, principalmente en su faceta artística y creativa, haciendo especial hincapié en su papel como medio de comunicación de masas y herramienta pedagógica en la sociedad de la información. Además se llevó a cabo una aproximación a la historia del cine español, así como a algunas de las teorías surgidas en torno a él a la hora de explicar aspectos concretos de su proceso de constitución y desarrollo. El trabajo bibliográfico ha estado vinculado también con lecturas que reflexionan acerca de aquellos que constituyen los pilares fundamentales de esta tesis doctoral. Por un lado, las distintas acepciones de cuatro conceptos: realidad, verdad, ficción y mentira, como repre-

sentación de lo que implica la ilusión por la creación. Por otro, la relación entre el público y el acto de visionar cine, como representación en este caso, de lo que supone la ilusión por la creencia en algo. Y todo ello tanto desde una óptica global como desde el punto de vista del ámbito cinematográfico, en concreto. Por último y adelantándome a los datos secundarios, se procedió a revisar entrevistas ya realizadas a profesionales del mundo cinematográfico, concretamente dentro de la dirección de cine, como referencia y complemento de los datos secundarios.

Tomando pues como punto de partida toda la información leída y analizada a través del citado repaso bibliográfico, se procedió a la segunda parte de la investigación. La idea era poder entrevistar a los que en este trabajo han sido escogidos como representantes del proceso creador de una película –más allá de los demás profesionales implicados– es decir, a los directores y directoras de cine español. Hay quien considera que un director es siempre menos importante que su película y que, lejos de beneficiarle, suele ser una mala costumbre hacer mucho ruido alrededor de un cineasta (Feldman, 1979: 167). Además, acceder a los responsables de la dirección cinematográfica no es tarea fácil, pues no forman una realidad externa directamente observable, es decir, no conforman un “*nosotros comunitario*” al estilo de Tonnies (G. Colley, en Giner, Lamo de Espinosa y Torres, 2006: 387), que necesariamente se conozca o interactúe. Con todo ello, me interesaba visibilizar a quienes muchas veces, permanecen ocultos tras el éxito o el fracaso de sus proyectos cinematográficos, profesionales que representan el vértice de esa pirámide que es el proceso creador multidisciplinar de una película, actores sociales inmersos en un grupo y un tipo de relaciones sociales muy particulares.

Dichas entrevistas en profundidad, focalizadas y no dirigidas, se llevaron a cabo a través de un guión de preguntas encadenadas en forma de batería, preparadas previamente para poder profundizar y estudiar ciertas cuestiones de carácter complejo (González Río, 1997: 182). Al mismo tiempo, dicho guión no estaba ni cerrado ni encorsetado a un orden concreto, lo cual le proporcionaba un cariz informal de acuerdo al cual, la entrevista iba adaptándose al contexto concreto de cada director o directora de cine entrevistado y al modo en que iban elaborando sus respuestas. De esta manera y, según sostienen Gorden y Denzin, la entrevista se mueve entre la “*estandarizada programada*” y la “*estandarizada no programada*”, pues si bien se parte de una redacción y, sobre todo, un orden común de las preguntas para todos los participantes, conforme se van llevando a cabo hay una adaptación de las mismas para cada caso (op. cit. 187).

A la hora de seleccionar una muestra representativa de informantes que participaran en las entrevistas, se tuvieron en cuenta tres de los criterios marcados por R. Gorden: la posesión de información relevante, su accesibilidad física y social, y su disponibilidad para participar (S. Vallés, 2003: 215). Finalmente, dicha muestra quedó compuesta por tres grupos:

- (1) Grupo de directores de cine nacidos antes del año 1960.
- (2) Grupo de directores de cine nacidos después del año 1960.
- (3) Grupo de directoras de cine.

Así pues, los factores diferenciadores de estos grupos fueron dos: edad y género. El hecho de tener en cuenta el factor “edad” y separar, a partir del mismo, dos grupos de directores, se tomó como rasgo para poder diferenciar, por un lado, a los directores que por generación, compartieron la experiencia vital de verse influenciados por la época previa a la transición democrática. Frente a ellos y en un segundo grupo, los directores nacidos después de 1960, quienes ya empezaban a trabajar en época democrática, recibiendo otro tipo de referentes, ampliando sus posibilidades de formación y con un tratamiento de las historias que, por lo general, tiende a superar ciertas preocupaciones sociales e ideológicas para centrarse más bien en el presente. En cuanto al factor “género”, es evidente que la presencia de las mujeres en el panorama de la creación cinematográfica española es más reciente que la de los directores debido a motivos claramente sociopolíticos, por lo que las edades tienden a acercarse mucho más que el caso de los hombres. El hecho de que la jerarquía ocupacional sea mayoritariamente masculina, representa un ejemplo más de la “*segregación ocupacional vertical de este sector*” (Arranz, 2010: 138), por lo que el tercer grupo está formado únicamente por directoras de cine, independientemente de su edad (pero sin obviar la importancia de esta variable).

Una vez hecha la muestra, el contenido de las entrevistas podrían dividirse en dos partes. Una primera parte estaría orientada a clarificar cuándo y de qué manera el informante entrevistado decide dedicarse a la dirección de cine. Para ello, los temas tratados fueron los siguientes:

- Momento en el que decide dedicarse a la dirección cinematográfica.
- Motivos que le empujan a ello.
- El papel de la familia como modelo de referencia y apoyo, indiferencia o bien, obstáculo en su decisión.
- Otras dificultades.
- Condiciones o características para dedicarse al oficio del cine, en general, y a la dirección de películas, en particular.

- Valoración de una formación específica para quien desea dedicarse al mundo de la dirección cinematográfica.
- Características específicas del oficio de director de cine.

En la segunda parte de la entrevista en profundidad, se despliegan las cuestiones relacionadas con lo que serán los apartados principales de la investigación:

1. Sobre el significado del cine como creación:

- ¿Qué es para usted el cine? ¿Cómo lo definiría?
- Decían los hermanos Lumière, cuando se inventó el cine, que éste era "*una invención sin porvenir*"³. Últimamente y, como se ha dicho en relación con otras artes, se comenta que "*el cine ha muerto*". De acuerdo con esas dos ideas, ¿en qué consistiría para usted esa "muerte" o ese cambio que el cine viene experimentado en los últimos tiempos?
- ¿Considera que el cine es necesario?; ¿y útil?
- ¿Existe una película si nadie va a verla (entendiendo por "nadie" a un público en una sala de cine)? Es decir, ¿es el público el objetivo último o principal de la película?

2. Sobre el significado y el papel que juega la realidad en la creación cinematográfica:

- Las frases siguientes hablan de una idea parecida pero desde puntos de vista dispares:
"*Debemos hacer todo lo posible para liberar a las películas de la esclavitud de la realidad*" (François Truffaut), "*El arte alcanza su plenitud al ser el ser el arte de lo real*" (André Bazin). ¿Se siente más cercano a una o a otra en relación al papel o la importancia que la realidad desempeña en su cine?
- ¿El ojo humano ve igual que el objetivo de la cámara o "*El cine es hacer ver lo que tú ves, con una máquina que no ve cómo tú ves*" (Robert Bresson)?

3. Sobre el papel y el significado que juega la verdad en el cine:

- ¿Considera que "*Demasiada verdad para el espectador, tampoco es buena*" (Manuel Summers), o la verdad es imprescindible en el cine?

³ En algunas de las preguntas de la entrevista, aparecen frases textuales que carecen de una fuente específica de procedencia al tratarse de ideas sueltas recogidas a lo largo de años de recopilar información y reflexiones sobre cineastas, en distintos ámbitos (talleres, charlas, lecturas varias, etc).

- ¿Se ha planteado alguna vez si la "verdad" y la "realidad" pueden significar lo mismo?
4. Sobre el papel y el significado de la ficción cinematográfica:
- Según esta frase, "*la realidad más dura se sobrelleva mejor cuando al menos se empeña en parecer ficticia*" (Javier Marías). La palabra ficción se utiliza habitualmente cuando se habla de cine; cuando usted lo hace ¿es para referirse concretamente a qué?
 - Se dice que entre el público que va a ver una película y la propia película, se crea una especie de pacto o juego de ficción, pues aunque sabemos que lo que estamos viendo no ha ocurrido realmente, nos lo creemos ¿Por qué concedemos verosimilitud a lo que vemos en la pantalla del cine, aunque sepamos que es mentira? ¿De qué depende conseguir esa verosimilitud?
5. Sobre el significado de la mentira y su relación con el mundo cinematográfico:
- Dice un personaje en *Oviedo express* (Gonzalo Suárez, 2007) que "*Sólo donde todo es mentira, la verdad nos conmueve*". ¿Cree que "ficción" y "mentira" pueden tener un significado parecido?
 - ¿Está de acuerdo con esta idea?: "*El mayor peligro para quienes hacen cine consiste en la extraordinaria posibilidad que ofrece para mentir*" (Michelangelo Antonioni).
 - ¿Sería posible sustituir en esta frase la palabra "poetas" por cineastas?: "*Los poetas, aunque mentirosos de profesión, siempre se esfuerzan por dar un aire de verdad a su ficción*" (David Hume).
 - Los cuatro conceptos que hemos ido utilizando: la verdad, la realidad, la ficción y la mentira, ¿podemos considerarlos conceptos universales?

LA ILUSIÓN DE CREAR: LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LA PROFESIÓN DE CINEASTA⁴

Son dos las "ilusiones" sobre las que se levanta la lógica de esta investigación: por un lado, la de la creación, por otro, la de la creencia. "La ilusión de crear" supone, en principio, un análisis de la profesión de dirección cinematográfica,

⁴ Desde este apartado, se empiezan a incluir fragmentos textuales procedentes de las entrevistas en profundidad realizadas para el trabajo de campo de la tesis doctoral. Los nombres de los directores y directoras de cine se indicarán entre paréntesis al final de la cita, incluyendo además la fecha en la que se realizó la entrevista, para evitar confusiones con otros posibles testimonios indirectos.

más concretamente, del proceso de construcción social de la misma desde el punto de partida de que la pasión y el deseo, resultan elementos intrínsecos a esa ilusión por ser director de cine.

La construcción social de la profesión de cineasta, se ajusta a un proceso de desarrollo y aprendizaje que sigue la lógica de una socialización basada en la interacción con los otros, la adaptación a las expectativas sociales y la creación paulatina de la personalidad (Giner, Lamo de Espinosa y Torres, 2006: 781). Cuando las directoras y directores de cine español entrevistados reconstruyen los pasos que han seguido a la hora de materializar su oficio, la socialización primaria constituye siempre el punto de partida, una primera etapa en la que enfrentarse a obstáculos como la incompreensión familiar o la falta de referentes femeninos (en el caso de las mujeres) que facilitarían la posibilidad de normalizar y acercar la idea y el significado de la profesión. Particularidades aparte, siempre aparece el cine y el hecho de contar historias como tónica constante en la infancia, ese “*buen refugio*” (Imanol Uribe, 30/01/08) en el que darse cuenta de que “*yo quería hacer eso: dedicarme a crear ese tipo de experiencia entre la gente*” (Manuel Huerca, 20/02/08).

El proceso de desarrollo del cineasta continúa y la socialización primaria se funde con la secundaria, con el aprendizaje académico y la experimentación personal. Aparece un ambiente educativo más o menos vinculado con el cine, imprescindible en cualquier caso, que orienta esa “*búsqueda inconsciente de algo*”, (Ione Hernández, 26/11/07), ese cambio repentino por el que “*de repente, una mañana me levanté con una idea clara: lo que en verdad quiero hacer es contar historias con imágenes*” (Isabel Gardela, 22/11/07). Y es que en general, todos los testimonios bien podrían resumirse perfectamente con las palabras que Vicente Aranda (24/01/08) escoge para contar su historia, pues optar por la determinación de convertirse en cineasta, ha sido más bien el resultado de una decisión tomada por el azar, ya que “*la vida es así: te conduce por donde ella quiere, no por donde tú quieres*”, a pesar de lo cual, lo cierto es que “*si me hubieran preguntado de niño qué es lo que quería ser de mayor, hubiera dicho que director de cine, pero no me atrevía porque me parecía imposible*”.

Esta fase secundaria del proceso socializador, recibe también el nombre de socialización profesional. Una vez orientado el camino de decisión y consolidación, aproximada, del oficio de dirección cinematográfica, los informantes se plantean qué condiciones debería reunir toda aquella persona que desee dedicarse a ello. Dichas condiciones bien podrían resumirse en dos ideas principales: saber mirar y saber contar.

Todo cineasta se caracteriza por tener una “*sensibilidad especial, quizá distinta al resto de los mortales*” (Azucena de la Fuente, 17/12/07), algo que, en

palabras de Pablo Moreno (01/10/07), se traduciría por una “*visión especial*” de las cosas, de tal manera que lo que se necesita para hacer cine no es tanto un don –como apunta Belén Herrera (30/11/07)– sino más bien “*una forma de ver*”. El escritor Ramón Gómez de la Serna se define a sí mismo en su obra *El circo* como un mirador, aquella que considera “*la única facultad verdadera y etérea*” (Gómez de la Serna, 1995: 7). En esa misma línea, Manuel Huerga (20/02/08) habla de que el director de cine tiene mucho de *voyeur*, ya que en función de cómo se enfoque la mirada del mundo así se creará y se recreará la realidad. También Ana Díez (03/04/08) utiliza un calificativo gemelo al destacar el hecho de que los cineastas no son seres analíticos sino, más bien, mirones, en concreto “*mirones clandestinos*”, porque “*a la mayoría de directores les interesa las vidas, las personas y por eso nos metemos en conversaciones ajenas, miramos desde la ventana del vecino, somos mirones de la realidad que te seduce*”. Muy cercano a este pensamiento está el de Piault, pues cataloga a los cineastas de “*mirones apasionados, glotones ópticos*” (2002: 170), ya que el director de cine es siempre actor y espectador de su propia creación, porque ve y, al mismo tiempo, es visto. Esa visión particular tiene mucho que ver con la búsqueda que persigue el cineasta en su proceso de creación, pues solamente a través de una mirada tierna “*hacia todo aquello que te rodea*” (Javier Rebollo, 24/04/08), es posible empaparse de la realidad para construir otra. Al dirigir su mirada, directores y directoras de cine exploran, se preguntan, perciben, es decir, con su mirada cada uno “*fecunda la realidad y la hace estar en permanente estado de parto*” (Van Gogh, en Marina, 2005: 37).

Si el cine es tan personal como la curiosidad que uno tenga y la dirección hacia la que enfoque dicha inquietud, dirigir se convierte no sólo en “*una forma de mirar*” sino, además, en “*una forma de contar*” (Blanca Zaragüeta, 23/12/07). Tanto es así, que existe cierto temor o, como dice Isabel Gardela (22/11/07), “*terror a quedarse vacía, a no tener nada más que contar*” cada vez que termina una historia. Directores como Miguel Picazo (14/02/08) destacan cómo eligieron dedicarse al mundo del cine de un modo “*consciente y racional, porque sentía la necesidad de contar historias al público, sobre lo que pensaba, sobre la realidad, sobre los personajes, sobre la vida; comunicar*”. Para Vicente Aranda (24/01/08) hay una pieza fundamental en el arte cinematográfico que comparte, a su vez, con la escritura y es la narración; dice que hay que saber perseguirla, ya que “*tú intentas contar algo y es escurridizo, se te escapa, se va por los rincones, por las grietas, desaparece, es como el agua y hay que saber estancarla, agarrarla y, para ello, hay que perseguirlo con tesón*”. Ese deseo con aires de necesidad que es contar, se recoge en apelativos como el que nombra Koldo Serra (23/01/08) al autodefinirse como *cuentero*, porque su cometido es “*contar*

historias, transmitir, es como un libro, con la salvedad de que, en ese caso, se escriben tantas historias como lectores, porque cada uno se lo imaginará a su manera".

Contar conlleva exploración, interna y externa y, al explorar, uno se interroga, le interroga a la vida y se interroga a sí mismo. Hombres y mujeres profesionales de la dirección cinematográfica hablan del objetivo principal de su oficio, siendo como es el cine, para ellos, ese "*gran transmisor de ideología, de valores, roles y también el depositario de un montón de posibilidades, porque permite que se inventen mundos nuevos, de pura fantasía o que precisamente ofrecen nuevas vías sobre lo que pueden ser las relaciones entre los seres humanos, pues tiene una importante vertiente social, industrial y material*" (Inés París, 16/04/08). Contar es una pulsión interior creativa, es el significado de la palabra creador, quien absorbe material, información, experiencias, lo digiere todo, adquiere un punto de vista y, finalmente, lo transmite. "*Todos sobrevivimos a través de nuestros relatos: tú a través de tu tesis, de tus clases, mi madre cuando va al mercado y habla con otras señoras, con el pescadero, la adolescente que lleva un diario*" (Javier Rebollo, 24/04/08). Pero la narración audiovisual implica además construir historias habitadas por personajes, comunicar elementos tan abstractos como son los sentimientos y las emociones. Por eso, es preciso un evidente deseo personal de partida que, pese a tener que hacer frente a presiones externas, luche finalmente por salir e intentar enfrentarse a los muchos impedimentos que la profesión cinematográfica implica. Un cineasta se construye gracias a los cimientos de una formación que no deja nunca de ampliar horizontes. Los dos primeros escalones del proceso socializador irían seguidos pues de una terciaria etapa en la que, de alguna manera, ir cuestionando todo aquello que uno ha ido aprendiendo, ya sean conocimientos, ya experiencias o una combinación de ambas. Y de esa relativización, brota el nacimiento de un modo de ver, de vivir, de mirar y de contar, porque todo cineasta necesita expresarse cuando una historia lucha por salir de su interior y ésta surge, precisamente, del hecho de sentirse miembro del mundo que trata de retratar.

En esto consiste la "ilusión de crear", en estar convencida de que, como apunta la cineasta Isabel Gardela (22/11/07), "*mientras tenga sentimientos y emociones, mientras siga viva, seguiré haciendo cine*". Y ésta, la de crear, anticipa la otra ilusión, la de "crear" en la creación cinematográfica. Porque quien dirige una película siempre lo hace pensando en que ésta, más allá de gustos personales y clasificaciones de acuerdo a géneros varios, necesita ser creída para que tenga validez como producto cinematográfico y, por ello, precisa de la verosimilitud con la que el público pueda mostrar esa "lealtad dramática" hacia lo que el cineasta ha creado (Goffman, 2006: 227); solamente así es posible que la película, como actuación, resulte satisfactoria.

LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DEL PACTO DE FICCIÓN: TEORÍAS SOBRE LA CREENCIA

“Necesito creer que el arte es, en sí, real”

Orson Welles (*F for Fake*, 1978)

Los primeros pasos de la investigación están centrados, como ya se ha dicho, en la “ilusión de crear”. Esta primera parte, además de la citada construcción social de la profesión de cineasta, implica un análisis del mismo proceso centrado, además, en tres conceptos que participan directamente en la creación cinematográfica: la realidad, la verdad y la ficción. Si bien este artículo no se centra en ellos y, por tanto, no se incluirán las justificaciones teóricas pertinentes, sí se hace necesaria una breve aproximación a las principales conclusiones acerca de cuál es el enfoque desde el que son utilizados dentro del mundo cinematográfico, para poder entender mejor esta segunda parte de la investigación.

El recorrido teórico sobre la idea de la “realidad”, desembocó en una visión bicéfala de la misma. Frente a una realidad objetiva, que da cuerpo a la realidad de la vida cotidiana, aquella que experimentamos, que percibimos y que se ajusta a los hechos, está otra realidad subjetiva y aparente, una realidad que se multiplica y se pluraliza, una realidad construida y no por ello menos valiosa, otra realidad que nos ayuda a dar sentido y entender nuestra propia realidad. En cuanto al concepto de verdad, ésta también tiene un doble enfoque. Por un lado está la verdad que no se cuestiona, esa verdad teóricamente objetiva que refleja lo acontecido y organiza la realidad, una verdad apoyada en una creencia mayoritaria de la misma, muy vinculada pues a realidades doctrinarias y que puede acabar desembocando en actitudes impositivas. Por otro lado, la verdad cuestionada, puesta entre signos de interrogación, una verdad ciertamente subjetiva que, al igual que en el caso de la realidad, se amplía, se relativiza, se descentraliza y pasa a fortalecer su sentido a través de las emociones y los sueños, los sentimientos y la magia.

Tal y como se especifica en el apartado metodológico, al plantear en las entrevistas la cuestión acerca del significado de la realidad dentro del mundo cinematográfico, quise hacerlo reuniendo en dos frases pertenecientes a sendos autores implicados en dicho mundo, la doble perspectiva realidad-verdad, objetiva-incuestionada, subjetiva-cuestionada, es decir, la de un cine concebido como un arte eminentemente real y naturalista, frente a un cine libre de la esclavitud de la realidad. Al tratarse esta investigación de una tesis acerca de la ilusión de crear a través de la realización cinematográfica, ello implica un posicionamiento a favor de un concepto de realidad y de verdad creado, construido, inventado. El cine no puede liberarse de lo real, es su materia

prima, depende de la misma y cualquier cosa que encontremos en el arte, existe previamente en la naturaleza. Pero el cine tampoco debe ser esclavo de la realidad, ya que la moldea, en ese intento de acceder a lo real y construir una realidad nueva, aquella que responde a su propia verdad, una verdad tan honesta como manipulada. La realidad cinematográfica no puede ser única, ello iría en contra de su propio significado artístico y creador, ni tampoco racional, ya que se opondría a su esencia de verdad ilusoria, inventada, fabulada. El cine responde pues, a la evidencia de que su verdadera realidad procede de la ilusión por su propia creación, al tiempo que ese producto final, fruto de la conjunción entre creador y realidad, adquiere la forma y el apelativo de ficción.

Así pues, ¿de dónde nace la ficción?, ¿de qué se compone? La ficción nace de la combinación de una realidad subjetiva y una verdad cuestionada. Se compone de apariencia porque parece que es y de hecho lo es, aunque de alguna manera no esté ahí; de significados múltiples, diversos y de una subjetividad construida a través de emociones, sentimientos y sueños que hacen de ella una realidad no absoluta. Cuando algo puede ser contado ya sea en palabras, imágenes o a través de ambos materiales, experimenta una transformación y se convierte en relato, en narración, en ficción, en algo que, por tanto, se acerca a lo ilusorio, a esa caverna platónica en la que observar el reflejo de una luna que no puede ser alcanzada. La ficción es copia, pero copia original, pues conlleva en sí misma la imitación y la creación, tomar un referente para transformarlo, para traducirlo, para recrearlo. La ficción es fruto de esa ilusión por crear y también es ilusión en sí misma, pues al ser hija de la imaginación no sólo carece de verdadera realidad sino que más bien posee otra realidad igual de auténtica. La ficción es engaño, pero consciente, consentido y con sentido, el de evocar la locura de lo que es real e irreal al mismo tiempo, de lo que parece irracional pero ha sido pensado y construido a conciencia con un objetivo claro: responder a los deseos de creadores y crédulos, ilusionados ambos por la creación y la creencia en lo creado. En conclusión, *“la propia vida es ficción desde el punto en que uno la dirige, la ve y la vive a su propia manera”*, y la ficción es una *“recreación, una representación que utiliza la mentira como medio y la verdad como meta. La mentira es una representación, una recreación que utiliza la verdad como ficción y la mentira como meta. La ficción es una línea recta y la mentira un círculo”* (Iván Saiz-Pardo, 18/01/08).

Una vez fijado el sentido específico que en el ámbito de la creación fílmica adquieren estos tres conceptos, la ilusión cambia de apellido para pasar a hablar de la creencia en lo creado a través del cine y es esa la parte en la que se centra este artículo. Es por ello que antes de indagar cómo se viste de verosimilitud

una ficción cinematográfica que ha sido creada a partir de una realidad subjetiva cargada de una verdad cuestionada, se hacía necesario llevar a cabo un barrido sobre aquellas teorías que, más allá del cine, han sido tenidas en cuenta a la hora de encarar la idea de la creencia.

Fue Aristóteles quien sostuvo que la ficción debía tener necesariamente un contenido inventado, pero creíble. De hecho y, usando como modelo la función del poeta, afirmó que ésta no consiste en decir lo que ha ocurrido, pues esa responsabilidad corresponde más bien al historiador, de modo que no necesita mantenerse cerca de la realidad, pues se espera de él que hable de lo que podría ocurrir, eso sí, siempre conforme a la verosimilitud y la necesidad (García Yebra, 1974: 9, 1451b). El propio Homero, acusado de mentiroso y fabulador por muchos, tanto como alabado por su condición de poeta, representa, a través de sus obras y de los universos recreados en ellas, uno de los primeros ejemplos de la eficacia y la seducción que caracterizan una realidad creada que no tiene que responder ante otra meramente histórica (Sullivan, 2003: 10). Y es que ya lo decía el propio Aristóteles al referirse a él como un modelo de poeta capaz de enseñar el modo de decir aquello que es falso, “*el gran maestro en decir cosas falsas como es debido*” (García Yebra, 1974: 24, 1460a). Luciano de Samosata, por su parte, en su línea irónica, si bien llegó a ridiculizar en *El aficionado a la mentira* la figura de toda persona mendaz catalogándola de loca, impostora y ridícula, también defendió la creación de historias, la libertad para poder inventarlas y “*el necesario descrédito de la ficción*”, considerando que ésta constituye una “*sarta de embustes expuestos de un modo convincente y verosímil*” (*op. cit.* 12). En sus *Teorías del cine*, Casetti define *veracidad* como “*la capacidad de construir mediante signos, algo que se propone como existente*”, y *verosimilitud* como “*la capacidad de reflejar lo existente*” (1994: 54). Es por ello que lo propio de la ficción, aquello que se espera de ésta, no es ya que sea veraz como que alcance un alto grado de verosimilitud, pues estamos tratando con “*veracidades y mendacidades*” (Mendiola, 2006: 67), una combinación que, por encima de todo, ha de ser creíble y para ello, tiene necesariamente que estar “*despojada de todo resquicio de duda*” (*op. cit.* 151). La ficción resulta mucho más creíble que la realidad, pues a diferencia de ésta, que va acompañada de apelativos como los de ser “*imprevisible, desestabilizadora y escandalosa*” (Bettetini, 2002: 111), la ficción se presenta más verdadera, porque la encontramos allí donde “*todo es falso o, por lo menos, nada es cierto*” (*ibid.*); es su verosimilitud, aquello que le proporciona la capacidad para no contradecirse y, de ese modo, no decepcionar.

La ficción nos proporciona una intensa ilusión de realidad, si bien para ello, tiene necesariamente que resultar verosímil, es decir, tiene que estar

“más cerca del mundo sensible que la mayoría de nuestras experiencias reales” (McConnell, en Rodríguez Merchán, 1977: 15). Ya Casetti definía en qué consiste la verosimilitud y cómo ha de ser entendida si de ficción es de lo que estamos hablando, pero son muchas las teorías y los autores que nos han hablado de las consecuencias de lo verosímil aplicado en la creación, es decir, de aquello que se conoce como una especie de juego o pacto por el cual creeremos lo que la ficción nos cuente, visual, auditiva o narrativamente. El filósofo y antropólogo francés Paul Ricoeur, asociaba la verosimilitud con aquello que lograra asemejarse tanto a lo verdadero como para llegar a aparentarlo, acercándose de ese modo a lo cotidiano y a lo que nos resultara familiar, “*por oposición a lo maravilloso*” (1987: 32). Para él, la búsqueda de la verosimilitud, constituyó uno de los principales problemas para todo arte creativo, en su afán por lo verdadero, por el sentido de fidelidad a la realidad, por el deseo de igualar el arte a la vida (*op. cit.* 27). Uno de los creadores del Romanticismo en Inglaterra, el poeta y también filósofo Coleridge, se refiere a ese pacto o juego de ficción utilizando la expresión “*willing suspension of disbelief*”. Esta “*suspensión voluntaria de la incredulidad*” implica dejar de lado el sentido puramente crítico o racional e ignorar posibles inconsistencias o limitaciones de la ficción que tengamos delante, para poder adentrarnos en ella totalmente. Al tomar la decisión de conceder cierta credibilidad a determinada ficción, estamos con ello sacrificando “*nuestras convicciones cotidianas o confortables sobre la separación entre fantasía y realidad*”, algo que el propio creador tiene derecho a pedir a su audiencia (McConnell, en Rodríguez Merchán, 1977: 43); de ese modo, ésta se convierte en cómplice del primero. En definitiva, el modo en que este autor bautiza al pacto de ficción, apela directamente a la consciencia de quien consume la ficción respecto a la fabulación de lo que se le va a contar, unida a la necesidad de que “*ponga en suspenso su propia noción de verosimilitud y finja creer que lo que se le va a explicar ha tenido lugar*” (Quintana, 2003: 102). Convertirse en compinche de la ilusión, precisamente porque se cree en ella.

Desde la filosofía y la sociología, Alfred Schutz denomina como “*áreas dotadas de significado*” a todo aquel conjunto de realidades posibles fruto de nuestra propia experiencia, de tal modo que, al pasar de una a otra, se produce una especie de *shock* debido, precisamente, a la cantidad y diversidad de las mismas (Goffman, 2006: 6). Sobre la verdad y la realidad, esos dos elementos indispensables para entender el significado del pacto de ficción, han reflexionado mucho Berger y Luckmann. Éstos comparan aquella que para ellos es la suprema realidad, la realidad de la vida cotidiana, con otras realidades envueltas por ésta o “*zonas limitadas de significado*”. Son éstas últimas, aquellos lugares con significados y órdenes propios, más o menos parecidos a los de la

suprema realidad, a los que nos vemos transportados temporalmente para que después, la conciencia regrese a la citada realidad de la vida cotidiana, “*como si volviera de un paseo*” (Berger y Luckmann, 1999: 43). Esa especie de salto, el mismo *shock* que menciona Schutz, podemos experimentarlo en el campo del arte o de la religión, visualizarlo en el teatro, a través de los juegos o de un cuadro:

está el shock de quedarme dormido, como el salto al mundo de los sueños, nuestra perplejidad, que se disuelve en risa cuando al escuchar un chiste, estamos dispuestos durante un breve lapso de tiempo a aceptar el mundo ficticio de broma como una realidad con relación a la cual el mundo de nuestra vida cotidiana adopta el carácter de necedad (Goffman, 2006: 6).

De ese modo, actividades aparentemente tan dispares como la física, el arte o el misticismo, acaban por reunirse cuando los conceptos, creaciones y significados asociados a cada una de ellas, necesitan deformarse, ser interpretadas y traducidas, al tiempo que permanecen dentro de esa realidad cotidiana en la que, al parecer, no encuentran lugar, pero que, al mismo tiempo, no deja de ser aquello que toman como referencia (Berger y Luckmann, 1999: 44).

El hecho de poner en suspenso la incredulidad por iniciativa propia, de saltar o entrar en esas zonas donde el significado es limitado, equivale a aquello que, desde una postura filosófica y estética, Schaeffer describe como una actitud de “*servidumbre voluntaria a una ilusión referencial*” (Schaeffer, 2002: 222), un acto plenamente humano y cuya aspiración descansa en la consecución de una pura complacencia estética, artística, armónica. En la misma línea, Thomas Pavel desarrolla en *L'Univers de la fiction*, la idea en torno a la cual la ficción representa de nuevo un acto voluntario de separación, paréntesis o lo que él viene a denominar, “ *fingimiento lúdico compartido*” (*op. cit.* 134). Se trataría de un falseamiento, una fabulación, un juego en mundos ficcionados, más o menos alejados de la realidad (de la suprema realidad, que dirían Berger y Luckmann), libre y consciente, al tiempo que dotado de una serie de reglas que hay que conocer y cumplir. Es posible que dichas normas pierdan el sentido fuera de ese espacio lúdico, de esa zona especialmente dotada de significado, de ese mundo de ficción al que hemos saltado o entrado a través de una especie de *shock* y, seguramente, así sea. Y es que al igual que le ocurriera al físico teórico con su concepto de tiempo, al artista con sus creaciones o al místico con sus comunicaciones con la divinidad, más allá de ese espacio acotado dotado de significado, compartido y fingidamente creíble, “*la magia desaparece*” (*ibid.*). Al fin y al cabo la ficción, como arte propio de sociedades en las que la fe, de alguna manera, experimenta un periodo de crisis, se convierte en un elemento propio que responde a la necesidad de creer en algo (Vargas Llosa, 1990: 20).

Todo ello nos crea una predisposición que ha sido aprendida y normalizada en una realidad social y cultural en la que la ficción representa un papel cotidiano y muy relevante en nuestro día a día, lo cual justifica esa “*completa disponibilidad mental*” (Casetti, 1994: 58) que nos permite vivirla sin excepciones, a pesar de conocer la falsedad de los hechos; sabemos que son “*obras de ficción, pero fingimos creerlas. Sabemos que miramos o escuchamos mentiras, pero perdonamos al autor*” (Bettetini, 2002, 112). La seguridad que nos proporciona este tipo de disponibilidad mental consciente, compartida y orientada hacia el disfrute, viene justificada por el hecho de que la ficción, por su propia realidad de construcción o recreación, no de espejo de la realidad, no supone una desilusión sino que responde a las expectativas que hemos creado, pues es algo totalmente normalizado. Es por ello que el entorno y el aprendizaje, la ficción como parte de la socialización, nos inmuniza contra las posibles frustraciones o inseguridades, permitiéndonos de una manera sencilla y, como diría Luhmann, asumir “*la aceptación del riesgo*” (1996: 124).

En el capítulo que le dedica a *La eficacia simbólica*, el antropólogo francés Lévi-Strauss analiza el caso de una curación mediada por un chamán entre el pueblo cuna. Se trata del uso de un canto para aliviar un parto difícil. El chamán no toca a la mujer, si bien la letra del canto va relatando lo que ocurre, desde la propia dificultad, hasta la descripción de cómo ciertos espíritus protectores entablan una lucha contra aquellos malignos que se han apoderado del feto y de la madre, utilizando las partes del cuerpo como los espacios teatrales en los que transcurre el relato. De todo ello se desprende cierta manipulación psicológica de la cual se espera la cura, el resultado satisfactorio para la madre y la criatura. Que la intervención del chamán sea eficaz, simbólicamente, depende pues de que a través, en este caso, del citado canto, se consiga recuperar el orden perdido, aquel que ha alterado el dolor y las complicaciones del parto, aquel que la mujer implicada no quiere aceptar, pues le resulta irracional. La realidad es ésta y, por medio de la fabulación encarnada en una letra adecuada y la entonación correcta, se consigue recrear una irrealidad que equilibra la situación. Al recuperar el orden, es posible comprender finalmente los hechos:

El chamán proporciona a la enferma un lenguaje en el cual se pueden expresar inmediatamente estados informados e informables de otro modo. Y es el paso a esta expresión verbal (que permite, al mismo tiempo, vivir bajo una forma ordenada e inteligible una experiencia actual que, sin ello, sería anárquica e inefable, lo que provoca el desbloqueo del proceso fisiológico, es decir, la reorganización, en un sentido favorable, de la secuencia cuyo desarrollo sufre la enferma (Lévi-Strauss, 1991: 221).

Realmente, el pacto o juego de ficción y la verosimilitud indispensable en él que todo creador tiene presente, bien podría ser el mismo que vincula a chamán y parturienta. La eficacia simbólica que posee el chamán gracias a sus conocimientos y aptitudes, actúa en la medida en que se deposita la confianza en lo que dice y hace, se asume su capacidad de resolución del problema, se acepta el riesgo de creer en él. La ficción bien hecha es, sin duda, aquella que nos introduce en universos verosímiles y diferentes al propio, de tal modo que sabiendo conscientemente que se trata de ficciones, nunca renunciemos a ellas, pues nos ofrecen “*la fórmula que dota de sentido a nuestra vida*” (U. Eco, en Bettetini, 2002: 112).

Semejante efecto al que ejerce el chamán es el que proviene de oráculos, sueños, mitos o libros sagrados. Fernández-Armesto, embarcado en la tarea de crear una *Historia de la verdad*, se pregunta el motivo por el cual la sociedad confía en ellos, de qué modo funcionan o cómo es posible una explicación coherente a través de los mismos. Y la conclusión a la que llega enlaza directamente con esa eficacia simbólica de Lévi-Strauss. Al igual que la ficción, oráculos, sueños, mitos o libros sagrados, constituyen una especie de “*grietas en el muro de la ilusión que dejan penetrar rayos de luz desde un mundo de verdades que no podemos alcanzar por nosotros mismos*” (Fernández-Armesto, 1999: 69). Creer en ellos les proporciona una autoridad firme, un atractivo coherente, la fascinación por una representación que “*sólo necesitaba ser creída momentáneamente*” (Blumenberg, 2004: 23), una distorsión controlada y manejable de un mundo que, a pesar de ser cuestionado y ficcionado, seguirá ahí.

Para que la ficción resulte creíble y transmita seguridad, para que sea algo en lo que confiar lo suficiente como para decidir entablar con ella ese juego de fingimiento compartido, para que resulte convincente y, de ese modo, saltar a esa zona dotada de un nuevo significado, la ficción ha de saber manejar muy bien las impresiones que ofrece. Y si hay alguien que ha profundizado en el tema, esa persona ha sido el sociólogo Ervin Goffman, padre de la Teoría de la Dramaturgia. A través de ella, el autor analiza concienzudamente los mecanismos de obtención de datos que la interacción social implica, de modo que la información que se consigue de cierto individuo servirá como base para que otros decidan de qué modo actuar. A la hora de presentar dicha información es importante, entre otras cosas, saber de qué modo conseguir que resulte lo más satisfactoria o convincente posible, es decir, que sea creída. Por medio del arte de manejar las impresiones se transmiten “*los atributos que debe tener necesariamente el actuante para realizar de forma satisfactoria la puesta en escena de su personaje*” (Goffman, 2006: 223). Entendiendo por tal actuante la propia

realidad ficcionada que ha sido creada, se trataría de evitar esas disrupciones o desacreditaciones de las que habla Goffman, con el fin de desechar posibles decepciones o incredulidades, algo que “*destruye la ilusión y provoca la ruptura de la credulidad*” (Ardévol y Pérez Tolón, 1995: 168). Sólo así se consigue que el auditorio acepte y se fusione con la verdad que se le ofrece.

En el año 1928, el sociólogo W. I. Thomas enunció el que ha pasado a conocerse como Teorema de Thomas: según éste, “*Si los individuos definen las situaciones como reales, éstas son reales en sus consecuencias*” (Giner, Lamo de Espinosa y Torres, 2006: 907). Ello significa que la adecuación de la conducta a determinado acontecimiento social es lo que provoca la consideración del mismo como real, es decir, que es la definición de algo como tal, sea o no real, aquello que “*produce consecuencias reales, pues la propia definición pasa a formar parte de la situación y determina o condiciona las conductas de los implicados en ella*” (Beltrán, 1991: 36). Estaríamos hablando nuevamente de cómo se construye una creencia y la importancia que ésta tiene a la hora de darle consistencia a realidades como la ficción. Fue otro sociólogo, R. Merton, quien hizo uso del citado Teorema para desarrollar su idea de las *profecías autocumplidas* (*self-fulfilling*): “*una nueva definición falsa de la situación que suscita una conducta nueva, la cual convierte en verdadero el concepto originariamente falso*” (Merton, 1964: 421). De ese modo, si la ficción es definida como convincente y creíble, ésta cumplirá dichos atributos en sus consecuencias, y por tanto, esa será su realidad. El ejemplo del hipnotizador que fue invitado a impartir un seminario para un grupo de médicos, cuenta que al entrar en la casa donde le estaban esperando, observó que estaba llena de flores y, siendo como era alérgico a las mismas, al momento empezó a aflorar el picor característico, hasta que le aclararon que eran artificiales: “*tras éste descubrimiento, la reacción desapareció tan rápidamente como había venido*” (Watzlawick y Ceberio, 2008: 48). Otro caso es el del casamentero que, ante el interés familiar por entablar cierta relación matrimonial, fue primero a ver al joven para informarle de que la chica en cuestión lo miraba constantemente a escondidas, para, a continuación, acudir a ella y proceder del mismo modo. ¿Resultado?: la creencia en una realidad creada con un determinado fin. Creer en algo es lo único que permite su cumplimiento, del mismo modo que la ausencia de creencia o convicción, altera la seguridad de la actuación (según Goffman) o anula la eficacia simbólica (según Lévi-Strauss). Creer nos convierte en responsables tanto de nuestros sueños, como de la realidad que engendran “*nuestros pensamientos y esperanzas*” (Watzlawick, 2000: 87); creer en la ficción hace del creyente cómplice de la misma y, al mismo tiempo, de quien la ha creado.

LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DEL PACTO DE FICCIÓN EN EL CINE

A lo largo de la historia de la humanidad, “*hemos adquirido una gran habilidad para suspender la incredulidad*” (Bettetini, 2002: 10): mitos, obras de teatro, cuadros, novelas, ..., son algunas de las ficciones construidas en las que la imaginación, la admiración, el goce de la escucha o de la contemplación, son acciones que han tenido que ir necesariamente acompañadas de esa creencia que le proporcionara eficacia como tales ficciones que son. Y en todos estos casos una figura ha resultado siempre indispensable: la del público. De ese modo, el creador, la ficción y el receptor de la misma, se condicionan mutuamente, hasta el punto de acabar formando “*un todo único, indivisible, un organismo unido por un mismo sistema nervioso*” (Tarkovski, 1991: 196). Porque el cine representa una experiencia de tipo estético y, como tal, su visionado implica un compartir que da lugar a una identidad ensanchada cuyo resultado es claro: “*observador y creador, constituyen un nosotros*” (Maquet, 1999: 197). De entre todos los tipos de observadores o público que pueden existir, el que aquí interesa es, evidentemente, el público del cine.

El valor del público

En *El libro de las ilusiones*, el autor estadounidense Paul Auster cuenta la historia de Hector Mann, uno de los últimos actores de cine mudo, y nos habla de las casualidades que llevan a un deprimido escritor a conocer su obra, así como de las consecuencias que ese encuentro traerá. Hay un momento de la trama en la que el protagonista reflexiona y dice:

Si un árbol cae en el bosque y nadie lo oye, ¿ha hecho ruido o no? Héctor había leído mucho para entonces y conocía todas las tretas y argumentos de los filósofos. Si alguien hace una película y nadie la ve, ¿existe esa película o no? Así es como justificó lo que hizo. Haría películas que nunca se proyectarían al público, haría cine por el puro placer de hacer cine (Auster, 2004: 223).

La historia que Auster relata en su libro, me dio pie a plantear una situación extrema de ausencia total de público en una película. Quería conseguir que los informantes explicaran la importancia, el valor, la posición que los espectadores ocupan en el momento en que un cineasta piensa en llevar una historia a la gran pantalla. Por lo tanto y, partiendo de la condición de que una película no tenga público, no la vea nadie⁵, preguntar: En tal caso, ¿esa película existe?, ¿es el pú-

⁵ Se entiende por “público”, el conjunto de espectadores asistente a una sesión cinematográfica o a una emisión televisiva y que posee unas características demográficas, sociológicas y culturales concretas (Sánchez Noriega, 2002: 700). Por lo tanto al decir “nadie”, no se está contando con todos aquellos miembros del equipo de rodaje y montaje que sí pueden haber visto ya la película.

blico el objetivo último o principal del hecho de hacer cine?, ¿qué importancia le concede a los espectadores como directora o director de cine? De ese modo, una vez sopesado el papel del público dentro del mundo de cine, el siguiente paso a dar era el de analizar los elementos constitutivos del repetido pacto de ficción, aplicado exclusivamente a la consecución de la verosimilitud cinematográfica: ¿Por qué nos creemos lo que aparece en la pantalla de cine como si fuera verdad e incluso le exigimos verosimilitud, aunque sepamos de sobra que lo que allí nos cuentan no ha pasado nunca tal cual está ocurriendo?

Cuenta el cineasta ruso Andrei Tarkovski, que entre las muchas cartas que recibió a lo largo de su vida, procedentes de diferentes espectadores, se repetirían aquellas en las que lo que predominaba era la más absoluta de las incomprendiones hacia su cine. Según ellos, se debía a que la ficción construida por él y comunicada en sus films, no lograba convencer, es decir, no conseguían entablar con ella ese imprescindible pacto de ficción que le otorga la eficacia como tal realidad creada. Una de las cartas decía: “*Su película, para mí, es un error, no llega al espectador, y el espectador, es lo más importante, ¿o no?*” (Tarkovski, 1991: 196). El propio cineasta entabla una autorreflexión consigo mismo acerca de si debe ceder ante el público y, tras afirmar rotundamente que aquel no tiene ningún derecho moral para ello, pues de ser así, eso supondría la decadencia del arte, cambia de tercio a continuación ante la evidencia de que el pensamiento que todo artista dedica a ese encuentro entre su obra y el espectador, es una realidad.

En su película *Cazador blanco, corazón negro* (1990), Clint Eastwood se pone en la piel del cineasta John Houston para trasladarse al continente africano e intentar contar el complejo proceso de rodaje de una película. En una de las escenas en las que discute con su guionista, le anticipa que –*Nunca podrás ser un buen guionista, ¿y sabes por qué?, porque dejas que ochenta y cinco millones de aficionados al cine influyan en ti. Para escribir una película tienes que olvidarte de que alguien va a ir a verla*–. Algunas de las respuestas que el grupo de informantes emitieron en relación a la importancia del público en el cine, irían por la senda de que, ontológicamente, la película existe siempre, de que “*si es cine, sigue siendo cine*” (César Velasco, 11/01/08) y eso es algo que no se puede cuestionar, tenga o no un público, pues ciertas películas que tuvieron quizá poco o ningún éxito en su momento, son redescubiertas con el paso de los años. Esto engazaría directamente con la idea de que la única realidad objetiva que existe en cine es la propia película, y eso es algo físicamente indudable. En este caso, la única condición que debería tener presente todo cineasta a la hora de construir una ficción, sería la de ser fiel a sí mismo (Tarkovski, 1991:

209), sin esclavizarse en ningún caso al público, del mismo modo que tampoco hay que hacerlo a la realidad.

Hay cineastas para quienes la película deja de existir justamente en el momento en el que se estrena, no porque la olviden o renieguen de ella, sino porque no vuelven a verla nunca más. Tras haber dado a luz ese pedazo de creación, lo dejan volar libre y no resisten el trago de tener que enfrentarse a la posibilidad de que quizá pudo ser diferente o incluso mejor, que los espectadores no reaccionan tal cual se pensó y que, todo lo contrario, lo hacen de manera impensable en otros momentos. Aunque todo sea perfecto y se adapte a las expectativas personales, para ciertos informantes, terminar una película significa sólo, poder pensar ya en el próximo proyecto.

A pesar de ello, el discurso predominante es aquel que defiende la importancia del cine como medio de expresión y, por tanto, acto de comunicación (Abel García Roure, 30/11/09). El mismo cineasta se refiere a aquellos que han hecho o hacen un cine orientado hacia un fin más bien tendente a despertar el rechazo del espectador mayoritario, para buscar un cierto grado de legitimación minoritario y elitista y, a pesar de ello, también éstos filman y crean pensando, inevitablemente, en un espectador. Como apunta Inés París (16/04/08), *“basta un feligrés para que una misa sea válida”*, es decir, que ya haría falta como mínimo, un espectador. Y es que *“una película en una lata, es algo muerto. Una película en una sala de proyección vacía atravesada por un cañón de luz es también algo muerto”* (Jaime Rosales, 07/04/08) y como obra de arte en un cajón, *“se aproxima mucho a no ser nada”* (Rodrigo Cortés, 17/01/08). En todos estos casos, el antiguo rollo de celuloide, la obra grabada en formato digital, nada representan por sí mismas y sólo adquieren vida *“al entrar por los ojos y los oídos de un espectador”* (Jaime Rosales, 07/04/08) pues *“estamos hablando de formas de expresión que están hechas para ser recibidas, para ser compartidas y escuchadas, las aceptes ideológicamente o las rechaces visceralmente”* (Rodrigo Cortés, 17/01/08). En definitiva: *“Una película sin público, es como un profeta en el desierto”* (Iván Sainz-Pardo, 17/01/08).

De la misma manera que a través de la cámara se conseguía escoger y transformar la realidad para crear ficción en cualquiera de sus géneros, hay cineastas que se consideran una especie de embajador entre la película y el espectador, de modo que *“el momento álgido no es cuando ves la película acabada, sino cuando la ves con público anónimo: ese es el momento sólido en el que sientes que la película nace”*. Y lo dice Nacho Vigalondo (15/01/08), director que, precisamente, no podía escapar del estreno en España de su primer largometraje, *Los cronocrímenes* (2007), pues éste tuvo lugar en un vuelo Madrid-Santa Cruz de Tenerife.

Llegar pues a un espectador potencial se vuelve un objetivo prioritario, “sin alguien que hable de una historia que ha oído, visto o leído, no existes. Necesitas un eco. Si nadie hubiera visto mis películas o escrito sobre ellas, tú no hubieras venido aquí” (Ana Díez, 03/04/08), pero eso sí, sin olvidar que en primer lugar, “lo haces por una necesidad vital” (Rafa Russo, 20/12/07) y que, por tanto, lo ideal es alcanzar un equilibrio entre las dos motivaciones. Y es que tampoco el fin del espectador justifica el medio del cine porque sí, “al espectador no se le puede dar cualquier cosa” (Manuel García, 11/12/08), es decir, valorar el hecho de tener un público, conlleva simultáneamente valorar de igual forma aquello que le estás ofreciendo a dicho público. Los espectadores invierten tiempo y dinero y, a cambio, esperan que les sorprendan, que les emocionen, es decir, “el espectador quiere ser tratado como alguien inteligente” (Roser Aguilar, 08/04/08), por lo que buscar el aplauso fácil es, para el grupo de informantes, un error de concepto. Ante todo dignidad, dicen, hacer cine no consiste en “darle la película que más le halague o la bazofia que más le divierta, sino en hablar sinceramente con él” (Miguel Picazo, 14/02/08). Hay un público en potencia que posee aptitudes, facultades, propiedades para convertirse en un público en acto, para materializarse realmente como tal, siguiendo el precepto filosófico aristotélico, para lo cual necesita contar con sus virtudes y capacidades y eso, “es eterno, no hay que tomarles como unos imbéciles que siguen la moda” (César Velasco, 11/01/08).

Según el escritor Carlos Fuentes, cuando el hidalgo don Quijote de la Mancha nos pedía que creyéramos en él, cuando esperaba que aceptáramos que los rebaños de ovejas eran ejércitos, las posadas castillos y los molinos peligrosos gigantes, lo que nos estaba mostrando con todo ello era que “las ficciones deben constituir una violación de los hechos reales” (Wooley, 1994: 149), eso sí, una alteración, un fingimiento, una profanación, un quebrantamiento en el que no haya lugar para la vacilación, es decir, que resulte indudablemente segura. Las ficciones que el público bebe y vive, han de resultar veraces pero, sobre todo, verosímiles, ya que sólo así serán aceptadas, siempre que queden totalmente despojadas “de todo resquicio de duda” (Mendiola, 2006: 151). El cine es único para ello, su capacidad de seducción y de atracción, permite “admitir el engaño y rechazar la sospecha”, consiguiendo que el público bucee profundamente “en un mundo que sabemos totalmente fingido pero que aceptamos como real” (Rodríguez Merchán y Hernández Les, en Gómez y Parejo, 2008: 14).

Los códigos cinematográficos

Alcanzar ese nivel de verosimilitud cinematográfica que asegure, de alguna manera, el éxito de una película entre el público receptor, constituye un misterio para algunos, “un arte muy difícil de cultivar y desarrollar” (Rafa Russo, 20/12/07),

algo complejo y difícil de explicar para la mayoría, tanto como imprescindible en toda obra de ficción. Además se trata de algo que, con el tiempo, ha ganado dificultad, en el sentido de que “*el espectador contemporáneo se ha vuelto mucho más exigente respecto a la verosimilitud del dispositivo cinematográfico*” (Abel García Roure, 30/11/09). Como apunta otro informante, Borja Cobeaga (18/12/07), “*Echas ahora una película de Doris Day en el cine y la gente la quema*”, y ello tiene mucho que ver con el cambio de gustos en general, y particularmente con el incremento de estímulos audiovisuales con que contamos, lo cual dificulta o aumenta el nivel al que podemos o estamos dispuestos a suspender la incredulidad. “*Antes los límites estaban claros*” –afirma Bettetini– pero ahora, con la modernidad, “*las cosas se complican*”. Periódicos, televisión, internet, nos aseguran que lo que nos ofrecen es la verdad, porque lo que no sale en televisión, no existe, porque te ofrecen paseos virtuales por mundos que han sido creados a propósito, donde esconderte falsamente de tu identidad: “*Se me ha pedido tantas veces que crea, que tengo derecho a dejar de creer*” (Bettetini, 2002: 10-11). Y no se trata de eliminar la fantasía, sino de construirla con criterio, con rigor, con credibilidad, con solidez. De acuerdo con el autor de la página web “*Física cinematográfica insultantemente estúpida*”, el ingeniero y profesor Tom Rogers, “*un viejo axioma de la ficción dice que se puede pedir a un espectador que crea lo imposible, pero no lo improbable*” (Yanes, 2007: 34-35). Por ello y teniendo en cuenta lo difícil que resulta determinar las condiciones o pasos a seguir para poder alcanzar la tan codiciada e indispensable verosimilitud cinematográfica, según Rodríguez Merchán hay tres condiciones que nunca deben faltar: el respeto o coherencia entre las imágenes y la realidad que el público conoce, el cuidado de la estética de la iluminación y, por último, el uso adecuado de los llamados códigos cinematográficos, “*asumidos a priori por el espectador como parte del lenguaje de ficción, pero que resultarían inverosímiles en la realidad*” (2002: 170).

A lo largo de la historia del cine, se ha ido construyendo una codificación de acuerdo a la cual, el grado de verosimilitud de una película no tiene que ver tanto con su respeto a la realidad social externa, como con el “*respeto a los códigos establecidos por las obras y los films anteriores, que consolidan poco a poco formas de hacer y formas de mirar*” (Rodríguez Merchán, 1996: 47). El director de la revista *Caimán. Cuadernos de Cine*, Carlos F. Heredero, destacaba en la entrevista de qué modo, “*en la realidad pasan cosas infinitamente más inverosímiles, extrañas, variopintas e imprevisibles que en el cine*”, poniendo como ejemplo el atentado en 2001 contra el *World Trade Center* de Nueva York. Para muchos, ver este acontecimiento por televisión, supuso un ejercicio de comparación con escenas que ya habían visto en alguna película, o que bien podían

ver en futuros estrenos. Pero contando con lo poco interesante que resulta la realidad en bruto y sin filtrar, desde un punto de vista de su atractivo cinematográfico, “Una película no ha de ser fiel a la realidad, sino al punto de vista elegido para contar esa historia” (23/10/07). De igual manera, “hay realidades que no son verosímiles filmicos” (Ana Díez, 03/04/08), de manera que es necesario aplicarles la citada codificación para darles lo que la cineasta llama “una estructura dramática”, de tal forma que la puesta en escena de la película, resulte creíble. El uso de los códigos cinematográficos da como resultado la creación de “una especie de imaginario colectivo, compartido por espectadores de todas las nacionalidades y que casi es tan real como la propia realidad” (Rodríguez Merchán, 1996: 47). Al igual que Shakespeare seguramente no supiera cómo hablaba Cleopatra, las brujas escocesas del siglo XI, los príncipes daneses o los criminales a sueldo de un emperador romano y, pesar de ello, consiguió “escribir diálogos que vienen encandilando a los públicos de todo el universo, el objetivo del cine, como arte que es, consiste en hacer verosímil lo improbable, no reproducir trilladamente lo sabido” (Molina Foix, 2005). Porque egipcios, romanos, revolucionarios de distinto calibre, así como mafiosos, piratas, indios y vaqueros, para muchos son, hablan y visten, tal cual nos lo ha enseñado el cine: igual que los vaqueros de un western hablan como los vaqueros de un western, es decir, como los del cine, y no como los vaqueros del oeste americano de verdad, “los mafiosos italoamericanos de las películas de gánsters hablan sólo como lo hacen en las películas, no en la realidad” (Carlos F Heredero, 23/10/07). Y no importa demasiado que, por ejemplo, cuando Mel Gibson llevó a la pantalla la vida del héroe escocés William Wallace en *Braveheart* (1995), se concediera ciertas licencias históricas como presentar a los escoceses usando todavía pintura en la cara o llevando, prematuramente, el *kilt* como vestido tradicional. El éxito y el reconocimiento de la película estuvo más que asegurado y de ese modo, aunque “Mel Gibson no reprodujo la historia, igual eso tampoco le preocupaba mucho” (Tarín, 2006: 69).

El imaginario colectivo que se crea a partir de la codificación cinematográfica es el que consolida la verosimilitud y refuerza ese salto o ese *shock* por el cual ponemos en suspensión nuestra incredulidad y nos convertimos en cómplices del creador y de la obra creada. Entonces, el film adquiere esa eficacia simbólica por la cual, aunque nos digan que estamos viendo un decorado, la impresión transmitida es de total credibilidad. Por tanto, perdonamos que Fellini fabricara el mar con material de plástico en *Amarcord* (1973) o que en *Roma* (1972), embotellamientos, vendedores ambulantes, tranvías y gente comiendo espagueti, se encontraran en todo momento dentro de los estudios de Cinecittá y no en las calles de la capital italiana. No nos importa que la bota que Charlot

se comía con sumo placer en *La quimera del oro* (1925), le supiera realmente bien al estar hecha de regaliz, que “Jesús, Nerón o Ali Baba, con trajes y decorados que se esfuerzan en ser históricamente fieles, hablen en francés, inglés o ruso” (Morin, 2001: 146), o que la mítica *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) no se rodara en Marruecos sino en California.

El uso de la codificación adecuada hace que aquello que vemos en la pantalla de cine adquiera cierto aspecto barnizado y estilizado que falsea la realidad, al tiempo que constituye su auténtica esencia artística (Rodríguez Merchán, 1996: 47). A través del pacto de ficción, lo que son los ingredientes sueltos de una receta cinematográfica, se combinan a través de los pasos adecuados, pues siguiendo con el símil culinario, “es como hacer una tortilla de patatas: si tienes la patata, el aceite, la cebolla y los huevos, pero no lo pones todo junto, ¿de qué sirve?” (Azucena de la Fuente, 17/12/07). Y para ponerlo todo junto, hay que saber el modo y la cantidad justa, es decir, ni más ni menos que aquello que precisa una buena eficacia simbólica. Los personajes, situaciones y diálogos tienen que parecer de verdad, precisan de “un orden natural con lo que la vida es” (Jorge Viroga, 12/12/07), dependen de una consistencia gracias a la cual poder admitir, como ocurre con “el cine musical, aquello que en la realidad no hace nadie” (Ana Díez, 03/04/08): esa es otra de las “reglas del pacto: que me lo vendan como verdad” (Jaume Quiles, 08/12/07). La relación entre el creador y el creyente tiene que lograr ese estado de implicación y complicidad “entre la emoción del director y la emoción del espectador” (Ramón Salazar, 19/11/07) y, para ello, la ficción debe utilizar correctamente el lenguaje audiovisual que el cine ha inventado, que el público ha aprendido y que responde a las convenciones de una época determinada. Para que una ficción funcione dramáticamente, es esencial cuidar los detalles, como apunta el cineasta Quentin Tarantino a través de dos de sus personajes en *Reservoir dogs* (1992): Freddy (Tim Roth), un joven policía infiltrado, es aleccionado por parte de su mentor Holdaway (Randy Brooks), para que ensaye una historia que le ayude a hacer convincente su identidad delictiva; ¿cómo?, principalmente, cuidando los detalles, como en un chiste, –tú te aprendes lo importante y el resto te lo montas–. Tal es así, que se conocen casos de detenciones en las que los testimonios eran tan perfectos y semejantes, tan poco espontáneos, que no podían ser verdad, pues una conversación siempre está llena de correcciones, vacilaciones, pausas o construcciones no gramaticales (Potter, 1998: 15-16). Por eso, para que una historia resulte creíble, lo importante es el conjunto de detalles, y todo ello combinado con la dosis necesaria de sensibilidad, de astucia, de la habilidad y la honestidad del cineasta, “sus conocimientos, su capacidad para comunicar, trucos del oficio” (Manuel Hueriga, 20/02/08).

Cuenta el antropólogo Rodney Needham que, en cierta ocasión, le criticaron a Picasso que distorsionara los rasgos humanos en sus cuadros, de acuerdo a la idea de que un retrato debe ser igual que la persona que está retratando. Para aclarar esta idea, el crítico sacó una fotografía de cartera en la que aparecía su mujer, se la enseñó al pintor y dijo “-*Ve usted, ésta es mi esposa y así es-*”, a lo que el malagueño respondió sorprendido “-*¿Sólo así?; vaya, ¿no es un poco pequeña?-*” (Peacock, 1995: 154). Toda ficción es mucho más compleja que la realidad que representa y, como tal, responde a técnicas o, como se vienen llamando, códigos propios, que consiguen crear ese juego de creación y aceptación gracias al cual podemos

imaginar que se está en París, cuando se está en casa rodeado de amigos y sentado en un sillón, en Nueva York; creer que vemos una habitación cuando un momento antes había allí una calle, del mismo modo que el desmarñado garabato infantil de un rostro humano que consiste en dos puntos, una coma y un guión puede estar lleno de expresión y representar ira, diversión o miedo (Arnheim, 1996: 32).

La ilusión de creer

Siguiendo con los paralelismos artísticos, la directora e informante Inés París (16/04/08) quiso mostrarme un cuadro, obra de su hermano Ignacio París Bouza, titulado “*Aquí que no es ningún lugar*”. Dividido en dos mitades, la parte derecha constaba de una imagen en color de un salón recargado en ornamentos, mientras que la parte izquierda presentaba una imagen en blanco y negro, algo borrosa, con un niño andando por la calle. El caso es que, según París, mientras la primera de ellas transmite una sensación de artificialidad y preparación forzada, la segunda escena resulta totalmente espontánea y realista, pero la verdad era totalmente la contraria: el salón era auténtico y la escena en blanco y negro, un fotograma de la película *La batalla de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1965). De este modo, la directora se planteaba la necesidad de creer en algo independientemente de que ese algo sea o no verdad, haciendo así honor al título de la obra, pues la verdad no está en otro lugar que no sea la mente de quien cree en ella, y eso, según París, “*no es algo exclusivo del mundo del cine, sino que tiene que ver con la creación de la ilusión en el terreno del arte en general*”. Esa ilusión, tan propia del mundo artístico, es la misma a la que hace referencia el propio cineasta Orson Welles en su ensayo audiovisual acerca del engaño, *F For Fake* (1978). Ir al cine, ver una película en general, constituye un encuentro con esa ilusión, un acto de imaginación, una experiencia de *shock* en la medida en que nos centramos en la pantalla como si de un escenario acotado por un marco y sumido en la oscuridad de un sueño se tratara. No es casual

que el cine haya recibido apelativos como “el séptimo arte” o “la fábrica de sueños”, pues al igual que el hecho de dormir tiene un claro componente reparador, el cine constituye un reposo defensivo que actúa de estímulo ante la monotonía diaria. Así lo piensan Joan Prat y Román Gubern cuando hablan del “ensueño cinematográfico”, aquel en el que el espectador pone entre paréntesis su incredulidad y acepta todo lo que sea fabuloso, insólito, absurdo o falto de raciocinio (Prat y Gubert, 1979: 21). Con el cine se crean y recrean universos imaginarios, se empuja, incita y atrae al público para que se sumerja en estos y, ello, “no depende tanto de la realidad como de la convicción: para mí puede resultar mucho más convincente ver volar al barón de Munchausen sobre una bala de cañón que a dos personas casándose al final de una película” (Rodrigo Cortés, 17/01/08). Se trata de conseguir la citada suspensión de la incredulidad, es decir, aquel estado mental que, según afirma Raúl Rodríguez Ferrándiz, resulta propicio “para el disfrute de toda creación libérrima de imaginación” (2001: 243).

El director de cine Miguel Hermoso llevó su película *La luz prodigiosa* a Moscú en 2003. Este cineasta de origen granadino, quien disfruta enormemente visionando sus creaciones de manera anónima, en cualquier pase y mezclado con el público, esperaba a la salida junto a un traductor, a que fueran abandonando la sala quienes habían acudido a ver la película. Varias personas se le acercaron y le comentaron sus impresiones respecto a ésta, si bien quien más le llegó fue una mujer que, todavía sollozando, le dijo: “perdone que llore, pero es muy duro ver morir a Federico García Lorca dos veces”⁶. Asegura Hermoso que nunca estuvo dentro de sus pretensiones “conseguir hacer ver que estuviera vivo. Realmente eso me da la convicción de que el público va a ver las películas esperando ver algo y eso es lo más misterioso y fascinante” (28/02/08).

Belén Herrera es una joven directora castellano-manchega afincada en Madrid. Ella sacó precisamente a colación en la entrevista la película de *Matrix* (Larry y Andy Wachowsky, 1999), una historia inventada por los hermanos Wachowsky que, en teoría, “no existe, aunque haya gente que te diga que sí y se vendan camisetas que digan «Yo creo en Matrix», porque hay toda una serie de elementos que, aunque forman parte de un mundo tan irreal, al final es real, pues toda la historia que te cuenta tiene una lógica” (30/11/07). El propio Miguel Hermoso, cuando en la parte dedicada a la historia de vida empezó a explicar los motivos que le llevaron a dedicarse al mundo del cine, recurrió a Umberto

⁶ La película cuenta la historia de un joven pastor que en el año 1936, encuentra a las afueras de Granada, entre un grupo de cadáveres recién fusilados, el cuerpo de un hombre aún con vida. Cuarenta años más tarde se vuelven a encontrar, aunque el rescatado sigue sin saber quién es; ¿Lorca, quizá?

Eco para hacerse cómplice de las palabras con las que éste contaba a su vez lo que el cine significaba:

el mundo real, un mundo coherente en el que la maldad, la bondad, los comportamientos, tenían un significado, había una homogeneidad que me daba una pauta en mi vida; esa homogeneidad se perdía cuando salía de la sala de cine y me enfrentaba a un mundo donde todo lo veía incoherente, donde la maldad y la bondad eran procesos que se confundían, no tenía muy claro cómo eran las personas, en qué medida se portaban de acuerdo a su ideología; entonces a mí me pasaba algo parecido: para mí el mundo coherente era el de las películas y el mundo de fuera no era coherente ni mucho menos (28/02/08).

Esa cierta inocencia (Koldo Serra, 23/01/08)), ese posible grado de ingenuidad (Borja Cobeaga, 18/12/07) es, en realidad, la muestra de lo que el público espera, necesita, exige y desea.

Maxwell Shane, escritor, productor y director de cine y televisión de origen estadounidense, realizó en los años 50 algunas investigaciones acerca del tipo de películas que el público prefería, recorriendo para ello más de ocho mil millas a través de veinticuatro estados diferentes a lo largo de dos meses, y conversando con millares de personas. Entre las conclusiones a las que llegó, una era que el público quiere, por encima de todo, que las películas sean verosímiles, que no se basen en premisas evidentemente falsas ni se desnaturalicen a través de artimañas muy mal logradas, actuando los personajes bajo la influencia de motivos completamente irreales (Powdermaker, 1955: 54); además, según él, las tramas que van más allá de la experiencia del que las ve, son aquellas con las que más tenderá a identificarse el espectador, pues precisamente son las que amplían sus experiencias a falta de otras posibilidades. Por ejemplo, un grupo de obreros con un salario bastante reducido, mostraba un gran escepticismo cuando veía en la pantalla su propia realidad, pues para ellos “*eso sólo pasa en Hollywood*”, mientras aceptaban sin excepciones, como totalmente verdaderas, circunstancias alejadas de su cotidianidad, como las aventuras de un grupo de jóvenes artistas ricos (*op. cit.* 19). Las investigaciones de Shane recuerdan las palabras del jefe samoano Tuavii de Tiavea, cuyos discursos recoge Eric Scheurmann en el libro *Los Papalagi*. En él, ofrece a sus vecinos isleños la perspectiva que se ha creado a partir de un primer e interesante viaje por la Europa de principios del siglo XX, contando cómo viven los que él llama “Papalagi”, es decir, “los hombres blancos”. Entre los aspectos que destaca, habla de los “locales de pseudovida”, es decir, los cines, esa gran choza oscura en su interior que te deja cegado y donde los Papalagi no pueden verse los unos a los otros.

Una confusión así tiene que narcotizar y engañar a nuestros sentidos, de modo que creamos las cosas que vemos y no dudemos de la realidad de las cosas que están sucediendo. Justo enfrente de nosotros un haz de luz golpea la pared como si la luna brillara sobre ella, y en ese resplandor va apareciendo gente; gente real, que se parece y viste como un Papalagi normal. Se mueven y caminan, se ríen y saltan exactamente igual a como lo hacen por toda Europa. Es como la luna reflejándose en la laguna. Podéis ver la luna pero en realidad no está allí. Así es como sucede con esas imágenes (Scheurmann, 2000: 60).

Es de ese modo como el hombre blanco absorbe alegremente esas engañosas imágenes que la oscuridad le ofrece, convencido de lo que está viendo, porque juega a ser y conquistar lo que nunca será capaz de lograr en la vida real (*op. cit.* 61). Hay un elemento indispensable para que el pacto de ficción funcione y es que creemos porque necesitamos creer, porque el ser humano necesita encontrar en el cine “*modelos con los que guiarse en la vida*” (Blanca Zaragüeta, 23/12/07), porque “*necesitamos completar el proceso de identificación y empatía con los personajes y la historia*, pues somos espectadores, y *como espectadores soportamos realidades que nunca soportaríamos como protagonistas*” (Teresa de Pelegrí, 21/12/07), porque si al personaje de la historia le pasan cosas extraordinarias “*mejor todavía, yo como espectador me sentiré agradecido por parecerme de repente a él*”.

En una escena de la película *Amélie* (Jean-Pierre Jeunet, 2001), la protagonista (Audrey Totou) logra convencer a dos personajes, la vendedora de tabaco, Georgette (Isabelle Nancy) y un cliente, Joseph (Dominique Pinon) de que el otro está enamorado del contrario. Y no es cierto, pero al igual que el casamentero del que nos hablara Watzlawick líneas atrás, Amélie logra que estos dos personajes definan su enamoramiento como real y, con ello, que adecuen sus conductas a dicha realidad que, finalmente, se convierte en real en sus consecuencias. Que Amélie haya conseguido actuar con una gran eficacia simbólica, que los otros hayan suspendido su incredulidad y confiado ciegamente en sus palabras, implica evidentemente que han creído. Han entrado en ese juego de ficción “*porque estamos en el cine y no creemos que estamos locos*” (Mercedes Fernández Martorell, 4/06/09). Al creer, han respondido de acuerdo al axioma de que “*si tú crees, la mentira no existe*”⁷ (Sullivan, 2003: 137), se han entregado a esa ilusión que, “*por su misma naturaleza, está más cerca del mundo sensible que la mayoría de nuestras experiencias reales*” (McConnell, en Rodríguez Merchán, 1977: 15). Por el uso adecuado de los códigos y el cumplimiento de las expectativas se han conseguido meter en esa realidad creada

⁷ George Constanza, *Seinfeld*, serie de TV (EE.UU., 1989-1998).

que, una vez dentro, “*ya no te suelta*” (Borja Cobeaga, 18/12/07). Se han convertido en cómplices de una creación, de una ilusión que les permite mantener una “*distancia psicológica suficiente como para poder entrar y salir del universo que nos propone la pantalla*” (Casetti, 1994: 117).

El verosímil filmico (Ana Díez, 03/04/08) no es algo fácil de conseguir. De hecho, si el equipo de una película no logra transmitir la historia a los espectadores, entonces el pacto se rompe porque “*hay algo que no concuerda y lo notamos, te pierdes espacialmente, desconectas porque ya no sabes dónde estás y dices –no me entero–*” (Pablo Moreno, 01/10/07). Lo importante es conseguir que el espectador, siguiendo las palabras de Raúl Rodríguez Ferrándiz, sea persuadido por la trama de la historia que se le está contando, hasta el punto de no ser consciente de que unas cámaras están detrás de todo ello, como si estas fueran “*meros testigos inermes ante los avatares de una acción impremeditada*” (2001: 232). Dice Mario Vargas Llosa, a propósito de la novela, que el hecho de que ésta sea cierta o falsa, importa tanto como que sea buena o mala, de modo que, muchos lectores, de una manera más o menos consciente, hacen depender lo segundo de lo primero (1990: 13). Eso mismo le ocurre a los espectadores de cine pues, tal y como apunta el cineasta Javier Fesser (09/05/09),

solo las películas excelentes consiguen que el espectador se olvide de los actores, los efectos y el director y toda la parafernalia colateral. Yo sé que *Salvar al soldado Ryan* es una ficción y que Tom Hanks no estuvo en la segunda Guerra Mundial, pero gracias a esta película creo que puedo intuir lo que se siente cuando te acosa la muerte y el miedo no te deja ni respirar.

La ilusión de creer en el cine solamente puede desarrollar todo su potencial en la medida en que se cuiden y alcancen todos y cada uno de los detalles implicados, pues el público pide y espera ni más ni menos aquello que el propio cine ha engendrado en su esencia primera. Ésa es una de las grandes satisfacciones de todo autor: “*Comprobar que consiguió mezclar realidad y ficción, y hacerlo creíble. Borrar la frontera*” (Pérez-Reverte, 2009). Sólo así se podrá llegar a ese ideal que haga del cine, de la película, algo “bueno para creer”, recogiendo la idea del antropólogo Marvin Harris (1990). Un ideal que describe muy bien el cineasta e informante Montxo Armendáriz (15/11/07): “*Sin lugar a dudas, el mayor piropo que se le puede decir a un director de cine al ver su película es que se la ha creído, es decir, que esos personajes que están sobre una pantalla son de carne y hueso para el espectador que la ha visto*”.

En conclusión, la ficción es un invento, una creación que necesita ser aceptada, es decir, que necesita ser creída, pues sólo así es posible que adquiera de una manera sólida su auténtica realidad, que alcance su verdad. Son muchos los autores que han hablado de la importancia de que la ficción convenza a

quien la tiene delante, que no decepcione y consiga, de ese modo, proporcionar una intensa ilusión de realidad. Del mismo modo, son numerosas las explicaciones y conceptos teóricos que han plasmado la idea del juego o el pacto que establece la ficción con su auditorio, aquel que se convierte en cómplice de la ilusión creada a través de su creencia. El pacto de ficción es ese salto voluntario y temporal hacia zonas con un significado y unas reglas propias, un salto que proporciona un claro beneficio a cambio de poner la incredulidad en suspenso. Es una apuesta por el riesgo frente a algo que tiene que demostrar ser eficaz simbólicamente, pues sólo consiguiendo la verosimilitud a la que aspira podrá ser fuente de orden y de coherencia.

Hay un concepto más que se baraja en esta investigación y que no ha sido nombrado todavía: se trata de la mentira. La mentira es analizada como un componente de esta ilusión por creer en la creación cinematográfica, una herramienta cuyo significado único negativo es replanteado para redefinirlo dentro del mundo del cine. Si bien no es la mentira el objetivo de este artículo y la complejidad del análisis se extiende más allá de estas líneas, resulta interesante mencionarla dentro de las conclusiones finales para poder alcanzar a comprender mucho mejor el sentido global de esta investigación. La tesis parte de una supuesta equivalencia entre la realidad y la verdad por un lado, y la ficción y la mentira, por otro. A partir de ahí y como ya se ha venido mencionando, conforme se avanza en la recopilación de datos y testimonios, el análisis nos lleva a enfocar la realidad como la materia prima desde la cual crear ficciones, ficciones a través de las cuales poder transmitir ciertas verdades, ficciones que, como tales creaciones filmicas que son, se convierten en la auténtica realidad cinematográfica. Es así como realidad y ficción se retroalimentan y se convierten en entes independientes. Finalmente, ¿cuál es el papel de la mentira? La mentira es una herramienta, un vehículo que nos ayuda a entender que *“Es verdad, una película es mentira, por muy real que sea, inventar tus propias historias implica mentir; el cine es una mentira por definición”* (José Luis Borau, 06/02/08), y es que en el cine, *“no hay ningún hueco en el que haya una verdad: en el cine todo es mentira, es un espejo, una representación y, por tanto, nunca va a ser verdad”* (Manuel García, 11/12/08). Pero eso sí, una mentira descargada de aspectos negativos, pues la manipulación es consciente y, de hecho creer en ella es parte del juego (Borja Cobeaga, 18/12/07).

Nos pasamos la vida comprobando si aquello que nos enseñaron o lo que pensamos en cada etapa de nuestra vida es real para uno mismo o, bien, es solamente el resultado de las influencias sociales y culturales externas. Y sólo cuando llegamos a la conclusión de que esa verdad es nuestra, nos convencemos de que sabemos algo y, entonces, nos permitimos compartirlo. Es así como ver

cine se convierte en una especie de acto por medio del cual comprobar hasta qué punto lo que nos están contando es real. Para ello, recurrimos a medir su verosimilitud, de manera que, cuanto mayor sea, igual será la sensación de realidad. Creer en la realidad del hecho filmico acrecienta su verdad y, de ese modo, al creer en ello, lo hacemos nuestro, lo convertimos en modelos de referencia, llevamos con nosotros esa historia que nos han contado y en la que hemos creído para, inevitablemente, compartirla (Teresa de Pelegrí, 21/12/07). Y, al hacerlo, la convertimos en parte de nuestra realidad: aquélla desde la cual se crearán nuevas historias para insuflarles verosimilitud. Solamente así se puede entender que una mente tan creativa y contradictoriamente lúcida como la de Vincent Van Gogh dijera aquello de que, al realizar sus obras de arte, no imaginaba sino que, en realidad, recordaba (Felipe Vega, 14/01/08).

BIBLIOGRAFÍA

- Ardévol, E. y Pérez Tolón, L. (1995). *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación provincial de Granada.
- Arnheim, R. (1996). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.
- Arranz, F. (directora) (2010). *Cine y género: una investigación empírica*. Madrid: Cátedra
- Auster, P. (2004). *El libro de las ilusiones*. Barcelona: Anagrama.
- Beltrán, M. (1991). *La realidad social*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Berger, P. y Luckmann, T. (1999). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Bettetini, M. (2002). *Breve historia de la mentira. De Ulises a Pinocho*. Madrid: Cátedra.
- Blumenberg, H. (2004). *El mito y el concepto de realidad*. Barcelona: Herder Editorial.
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine 1945-1990*. Madrid: Cátedra, Signo e Imagen.
- Coffey, A. y Atkinson, P. (2005). *Encontrar el sentido a los datos cualitativos. Estrategias complementarias de investigación*. Universidad de Alicante.
- Feldman, S. (1979). *El director de cine*. Barcelona: Gedisa.
- Fernández-Armesto, F. (1999). *Historia de la verdad y una guía para perplejos*. Barcelona: Empresa Editorial Herber.
- García Yebra, V. (Ed.) (1974). *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos D. C.
- Geertz, Clifford (1990). *La interpretación de las culturas*. Gedisa: Barcelona.
- Giner, S., Lamo de Espinosa, E y Torres, C. (Eds.) (2006). *Diccionario de Sociología*. Madrid: Alianza.
- Goffman, E. (2006). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Madrid: Amorrortu.
- Gómez A. y Parejo N. (Eds.) (2008). *Laberinto visual*. Madrid: Círculo de Estudios Visuales Ad Hoc.
- González Río, M. (1997). *Metodología de la investigación social. Técnicas de recolección de datos*. Alicante: Aguaclara.
- Harris, Marvin (1990). *Bueno para comer: enigmas de alimentación y cultura*. Madrid: Alianza

- Kagan, Jeremy (2000). *La mirada del director. Entrevistas con directores de cine*. Madrid: Plot Ediciones.
- Lévi-Strauss, C. (1991). *Antropología estructural*. Méjico: Siglo XXI.
- Luhmann, N. (1996). *La confianza*. Barcelona: Anthropos.
- Maquet, J. (1999). *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Madrid: Ediciones Celeste.
- Marina, J. A. (2005). *Teoría de la inteligencia creadora*. Madrid: Anagrama.
- Mendiola, I. (2006). *Elogio de la mentira. En torno a una sociología de la mendacidad*. Madrid: Desórdenes Biblioteca de Ensayo, Ediciones Lengua de Trapo.
- Merton, R. K. (1964) *Teoría y estructura sociales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Molina Foix, Vicente (2005). "Princesa Calle". *Diario El País*.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Peacock, J. L. (2005). *La lente antropológica*. Madrid: Alianza.
- Pérez-Reverte, Arturo (2009). "Las fronteras (difusas) de la ficción". *XL ABC Semanal*.
- Piault, H. (2002). *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra.
- Potter, J. (1998). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Powdermaker, H. (1955). *Hollywood. El mundo del cine visto por una antropóloga*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Prat Carós, J. y Gubern, R. (1979). *Las raíces del miedo. Antropología del terror*. Barcelona: Tusquets.
- Quintana, A. (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: El acantilado.
- Ricoeur, P. (1987). *Tiempo y narración II: Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Rodríguez Ferrándiz, R. (2001). *Apocalypse show. Intelectuales, televisión y fin de milenio*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Rodríguez Merchán, E. (1977). *El cine y la imaginación romántica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rodríguez Merchán, E. (1996). "La morbosa seducción de la mentira". *Academia. Revista del cine español*, 14.
- Rodríguez Merchán, E. y García de Lucas, V. (2002). "Zelig o la increíble historia del hombre cambiante". *Revista Nickel Odeón*, 29.
- S. Vallés, M. (2003). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.
- Sánchez Noriega, J. L. (2002). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.
- Shaeffer, J. (2002). *¿Por qué la ficción?* Madrid: Lengua de Trapo.
- Scheurmann, E. (2000). *Los Papalagi*. Barcelona: RBA.
- Sullivan, E. (2003). *El pequeño gran libro de la mentira*. Barcelona: Paidós.
- Tarin, S. (2006). *Viaje por las mentiras de la Historia universal*. Barcelona: Edigraebel, Verticales de Bolsillo.

- Tarkovski, A. (1991). *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp.
- Vargas Llosa, M. (1990). *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral.
- Watzlawick, P. y otros (2000). *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* Barcelona: Gedisa.
- Watzlawick, P.; R. ceberio, M. (2008). *Ficciones de la realidad. Realidades de la ficción. Estrategias de la comunicación humana*. Barcelona: Paidós.
- Woolley, B. (1994). *El universo virtual*. Madrid: Acento Editorial.
- Yanes, Javier (2007). "Cinema impreciso. Hollywood maltrata la ciencia". *Diario Público*, 34-35.

VIRGINIA RODRÍGUEZ HERRERO es Doctora en Sociología por la Universidad de Alicante. Además de la licenciatura en esta disciplina (Universidad de Alicante), es licenciada en Antropología Social (Universidad Complutense de Madrid) y tiene un DEA en esta misma área por la UCM. Desde el año 2001, es profesora en el *CES Colegio Universitario Cardenal Cisneros* de Madrid (adscrito a la UCM), en la División de Psicología. Su principal área de investigación tiene relación con la creación cinematográfica como realidad social y cultural, tema sobre el que ha publicado varios artículos (como en *Gazeta de Antropología*, de la Universidad de Granada, o en la *Revista de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas*). Además, es Técnico en Corrección y Redacción, interés reflejado en su papel como colaboradora de la *Revista Iberoamericana de Antropología* (AIBR) y en la *Revista Archivos de Filmoteca* (Instituto Valenciano de la Cinematografía).