

Imicraciones, mentira y ficción cinematográfica. Deconstruir a Pinocho, Desmontar a Gepetto

Virginia Rodríguez Herrero
Universidad Complutense de Madrid.

Resumen

A lo largo del tiempo y del espacio, la mentira ha sido rechazada, enviada al infierno en diversos idiomas y señalada, para bien de la humanidad. La importancia sociológica y antropológica de la mentira queda implícita en el hecho de que mentir es algo propio del ser humano y una pieza más de la estructura social. La mentira es falsedad, artificio y este se acerca mucho a la esencia de la ficción, de modo que cine y mentira tendrían, a priori, motivos para encontrarse. Pero tantas condenas ha recibido la mentira que el gran peso negativo que arrastra constituye el principal obstáculo a la hora de hablar de ella como un componente más de la ficción cinematográfica. Una vez desestimada la contaminación simbólica de la mentira, su construcción social en relación con el cine confluye en una común aceptación de que la capacidad creadora del ser humano está íntimamente vinculada con su humana posibilidad

Palabras clave:

sociología, antropología, cine,
mentira, ficción.

de recurrir al juego de la manipulación, a la mentira, hasta el punto de que es posible considerar que el arte no pueda prescindir de ella. Efectivamente, la mentira es la herramienta base para crear ficciones, es el riesgo que hay que correr para poder construir nuevas realidades, es una vía legítima y honrada para transmitir verdad en un contexto creativo, es lo que el público espera y aquello en lo que está deseando creer.

Abstract

Imicraciones, Lies and Cinematographic Fiction. Deconstruct Pinocchio, Dismount Geppetto

All through out time and space, lying is something that has been —for the good of humanity— rejected, highlighted, and sent to the hell in several languages and cultures. The sociological and anthropological importance of lying is evident when we take into account that lying is intrinsic to every human being and part of our social structure.

Lies are falsehood and artifice. These two concepts are close to the essence of fiction. Therefore, the cinema and lying have reasons to meet. The negative connotations associated with lying are the principal obstacle when it comes to perceiving lying as an element of cinematographic fiction.

Once we have discarded the symbolic contamination of lying, we notice that its social structure —in connection with cinema— leads up to a common acceptance of the fact that human beings' creative capability is closely linked to the possibility of using manipulation games, and lying, to the point that it is possible to consider that art cannot exist without it. Lying is a basic tool to create fiction, it's an honored and legitimate way to transmit truth in a creative context, and it is what the public is waiting for and what public wants to believe in.

Keywords:

sociology, anthropology, cinema, lying, lie, fiction.

I

En un reciente reportaje televisivo sobre la película *El Elegido* (Alfonso Chavarrías, 2016), el actor Alfonso Herrera que da vida a Ramón Mercader —conocido militante comunista español que pasó a la historia por ser el asesino de Trotski—, decía acerca de su personaje:

Estuvo 20 años en prisión en México y hasta el último día firmó como Jacques Mornard, la mentira la llevó hasta el final, hasta que después se fue al exilio a Rusia y eso te dice un poco sobre la determinación y la fortaleza moral que tuvo este personaje, y cómo vivió en un mundo de mentiras.

La mentira —elemento constitutivo esencial de la creación cinematográfica— es un concepto tan incómodo como profundo, es una idea tan plural como aparentemente dicotómica, es un hecho tan humanamente habitual como susceptible de ser desconstruido. Porque la mentira es evidentemente inmaterial en esencia, tanto como material en su manifestación y sus consecuencias. Y si de creación cinematográfica estamos hablando, la mentira es sólida en efectividad emocional y en cómo claramente se instala en la realidad, hasta convertirse en una pieza que, nunca más, podrá ser vista solo como lo opuesto a la verdad.

II

Si nos ceñimos a su significado más puramente etimológico, la palabra men-

tira representa aquellas expresiones o manifestaciones contrarias a lo que se sabe, se cree o se piensa, es decir, es una idea vinculada con la depravación moral y el engaño, la ocultación de la verdad y, por tanto, la falta de fiabilidad hacia la persona que miente. Dentro de un ámbito moral y religioso, la mentira ha sido una de las principales fuentes del mal. Las cuestiones filosóficas en relación a ella han resaltado el caos, la falacia y la incertidumbre que genera su presencia, el temor a las consecuencias derivadas y el rechazo conciudadano hacia la persona mendaz. Es por ello que ha sido tan común a lo largo de los tiempos el acabar considerando que el mentiroso siempre ha sido el otro, el diferente, el extraño, el enemigo, el ausente. Para los griegos quienes mentían eran los cretenses —tal como explicaba Epiménides de Cnosos (siglo VII a. C.)—, al catalogarlos de «embusteros, bestias malvadas, vientres ociosos, piratas y mercenarios», hasta inventar incluso un verbo, *cretear* (*kretizein*), para referirse al comportamiento de un cretense. Curiosamente y por el contrario, para los romanos los mentirosos eran los griegos (Bettetini, 2002). Nombres como el de Heródoto de Halicarnaso, Plutarco o Luciano de Samosata, ya destacaban desde sus escritos la necesidad de rechazar por completo la mentira. De igual modo, la caracterización de esta como un acto agresivo con el que se hace daño y se priva al otro de su derecho a

conocer la verdad, lo defiende Kant como un precepto sagrado de la razón que no conoce de condiciones ni límites. El filósofo mantiene una postura absolutista ya que, según él, si se aceptase aunque fuera una sola mentira, toda la base ética sobre la que se levanta la moralidad y la dignidad humanas se desvanecería, pues aquella supone «la mayor violación del deber del hombre consigo mismo, un crimen contra su propia persona, una bajeza despreciable» (Fernández-Armesto, 1999:85).

Sin embargo, la obsesión por la mentira durante la época barroca irá seguida por cierto escepticismo y una postura relativista cada vez mayor hasta la Ilustración; es entonces cuando el absolutismo teológico se diluye frente a una redefinición del mal, en general, y una diversificación de la mentira, en particular. La cuestión de la verdad se hace más relativa y se buscan incluso las posibilidades terapéuticas de la mentira social (Sullivan, 2003:16–18), mientras continúa el enfrentamiento entre el ser y el parecer, entre la verdad y la mentira (Roche, 2009:49). Con todo ello, Mendiola insiste en la necesidad de reflexionar acerca de la mentira, porque convivimos con ella y la usamos constantemente, porque «nos envuelve, se adhiere a nuestras palabras, a nuestros hábitos, a nuestros silencios», porque de ella hay que aprender, ya que «el ideal de transparencia que impulsa al reproche moral asusta aún más que el de la transparencia

misma de la mentira» (2006:39). Así lo hicieron Heródoto y Gorgias, Platón y Erasmo, Maquiavelo y Nietzsche. Todos, cada uno de forma particular, defendieron el valor de la mentira como bisagras sociales que permiten desenvolverse en un mundo hostil (Sullivan, 2003) en el que, además, resulta imposible conocer la verdad (Blumenberg, 2004:45).

La mentira no nos es ajena, es algo tan humano como el habla; el mentir, dice Alexandr Koyré en sus *Reflexiones sobre la mentira* (1943):

Más que el réir, es lo propio del hombre. Su historia es la de la mentira: día tras día, minuto tras minuto, oleadas de mentiras se vierten sobre el mundo. El hombre moderno se baña en la mentira, respira mentira, está sometido a la mentira en todos los instantes de su vida. (Mendiola, 2006:10, 25)

Mienten los políticos, los medios de comunicación, la propia naturaleza y hasta los dioses. La historia de la mentira es tan antigua como la de nuestra propia especie y encontramos rastros de ella en el arte prehistórico, en las técnicas de caza, en el trapeo o el reclamo basados en la ocultación y la imitación para engañar a la presa. En su obra *La decadencia de la mentira* (2004), el escritor Oscar Wilde ensalza la mentira como una forma de arte y habla del fascinante y refinado mentiroso, aquel que, no habiendo esta-

do jamás de caza, contaba al atardecer a los asombrados trogloditas cómo había arrancado al megaterio de las tinieblas purpúreas de su caverna de jaspes o acabado con el mamut en una lucha genial, hasta quitarle los colmillos dorados.

Según sostiene Catalán en su *Antropología de la mentira* (2005), el ser humano tiene una naturaleza seudológica basada en su inteligencia, en el uso del lenguaje y su propia libertad de acción. La mentira tiene, por tanto, una indiscutible importancia antropológica y sociológica, porque posee mil y una caras y no todas ellas responden a la inquietante posibilidad de que, como a Pinocho, nos crezca la nariz de repente. Si la sociedad es un teatro, entonces el ser humano es un actor y la vida humana se convierte en una comedia en la que nos cubrimos con máscaras para representar nuestros respectivos papeles. Ya lo dijo Shakespeare: «El hombre entero es un gran escenario / Y simples comediantes todos los hombres y mujeres / Tienen señaladas sus entradas y salidas / Y un solo hombre representa al mismo tiempo diversos papeles» (Sullivan, 2005:24-25).

III¹

«Si tengo que elegir entre la realidad y la ficción, me quedo con la ficción.» (Karin Fahlén, *Stockholm stories*, 2013)

Se ha partido de la idea de cómo la mentira carga con el lastre de una etimología y una connotación ética endemoniada, para pasar a contemplar el modo en que ha ido experimentando un cambio relacionado con una apertura hacia otras implicaciones que van más allá del mal. Tomando como referencia los argumentos a favor de un enfoque sobre el concepto de mentira basado en una visión positiva y necesaria del mismo, se orienta ahora la mirada hacia la conexión entre la mentira y aquella que constituye la esencia de la creación cinematográfica: la ficción. Mentir, manipular, fingir, errar, falsificar, tiene mucho que ver con la capacidad creativa del ser humano, aquella que se perfecciona a raíz de ese encéfalo altamente desarrollado que junto al pulgar oponible, representan dos de las más destacadas y exclusivas características de la especie humana. La creatividad, de hecho, recurre con frecuencia al uso de la mentira o del engaño para comunicar

¹ Gran parte del análisis desarrollado a partir de este punto está basada en los testimonios de directoras y directores de cine español recogidos a través de diferentes entrevistas en profundidad realizadas durante el trabajo de campo llevado a cabo entre los años 2003 y 2009 para la tesis doctoral *Cine, Antropología y Sociología: la ilusión de crear, la ilusión de creer*. Dicha tesis fue dirigida por el profesor Juan Antonio Roche Cárcel (Departamento de Sociología I de la Universidad de Alicante, 2010). A lo largo de las siguientes páginas, y cuando se incluyan citas textuales de dichos informantes, se citarán sus nombres.

verdades, en plural, pues permite al ser humano dar vida a algo, a alguien que no existe pero que podría llegar a existir. Moldear, recrear, interpretar, inspirar, transformar, personalizar. Son acciones que superan el significado religioso y, sobre todo, moral que ha condicionado la posibilidad de repensar el sentido y el peso social y cultural de la mentira. Hacer uso de ella puede conllevar un arte, como creyera Platón, el arte de la mentira, que supera los hechos aspirando a alcanzar aquello que no siendo, puede que debiera ser (Bettetini, 2002:115).

Efectivamente, la partida de nacimiento demuestra que mentira y ficción comparten vínculos consanguíneos. Es cierto que la realidad del cine es su propia existencia, pero pese a ello, la ficción, es decir, el propio cine, lo que él nos cuenta, transmite y recrea, nunca ha existido ni existirá de manera tangible e histórica más allá de la propia pantalla. Esa es su virtud, su maravillosa verdad. El cine nos afecta, pero estamos a salvo, nos mantenemos al margen de cuanto acontece en la historia. ¿Por qué?, porque como dice una de las niñas protagonistas de *El espíritu de la colmena*,² —en el cine, todo es mentira; es un truco—. Entonces, ¿cómo tiene lugar esa construcción social de la ficción cinematográfica?, ¿cómo entender el sentido que desde el punto de

vista de los cineastas adquiere la mentira positiva del cine?

La realidad, creada y plasmada en forma de ficción, lo ha sido a partir de otra realidad previa, de tal modo que se convierte en una recreación de aquello que el cineasta pretende expresar y utilizando para ello una serie de herramientas que le proporcionan una gran libertad. Por ejemplo, la película española *Te doy mis ojos*³ —que trata el tema del maltrato de género—, logra meterte en la historia porque el espectador, al tiempo que sabe que todos los actores que salen en la pantalla han sido inventados y representan una ficción, cuenta hechos que suceden día a día. La ficción es recreación y, por tanto, una reproducción no literal de la realidad. No es posible que exista la ficción sin tener en cuenta una realidad previa, pues la imaginación, el desarrollo de la creatividad o la capacidad de inventiva, parten precisamente de una generosa e intensa observación del mundo, que diría Javier Fesser: solamente por ese camino transcurre, según el cineasta, la habilidad no ya de crear algo nuevo a partir de la introspección de la mente propia, sino la de relacionar diferentes cosas ya existentes de manera personal y original. Recrear la realidad supone comunicarla en forma de historia, argumento y diálogos, miradas, tiempo

² *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973).

³ Icíar Bollain, 2003.

y espacio. Es así como deja entonces de ser un simple fruto mimético, si bien las películas nunca pueden desprenderse del todo de esa realidad física que le ha servido de referente y que pasa a formar parte de su propia consistencia material. Como recordaba el escritor y cineasta soviético Andrei Tarkovski en palabras de su compatriota Dostoyevski: «Se dice que la creación artística debe reproducir la vida, etc. Tontería: el escritor, el poeta (el cineasta, añadiría), crea la propia vida. Una vida que, además, no ha existido nunca en esas dimensiones» (1991:214).

La caverna platónica que el cine es, alberga la proyección de una realidad hecha de luz, la de la ficción. Al despertar y salir de la caverna (sea una sala de cine, sea otro dispositivo de reproducción) descubrimos que «nuestras fantasías, no las del filme, sino las que el filme nos obliga a recapitular y reconocer, son lo más verdadero de nuestra vida mental» (McConnell en Rodríguez Merchán, 1977:34). Y es que «*sin reproducciones no habría originales*» (Luhmann, 2000:125) y sin medios de comunicación como el cine, la cultura como tal no sería reconocible. La ficción se torna, pues, la suma de original y copia, es decir, de aquello que se descubre para, a su vez, convertir lo creado en futuro descubrimiento. El sociólogo y antropólogo Francescutti lo resume bien cuando reflexiona acerca de «hasta qué punto el cine modela la fisonomía de la sociedad, y a la inversa,

de qué manera la suya se ve influida por ésta» (2004:11). En esa misma línea, Ramón Salazar recuerda el modo —cercano a una fórmula matemática—, a través del cual cierto profesor de la escuela de Arte Dramático le explicó el concepto de «transformación»: Realidad = Traducir = Ficción. Así es como la realidad es aderezada, es decir, descubierta y, posteriormente, creada otra nueva.

La ficción es ilusión cargada de utilidad, imitación preñada de falsedad y realidad al mismo tiempo, presente en el desarrollo y la socialización de todo ser humano, una construcción derivada de una realidad o una ficción previa. Es por ello que, parafraseando a Ricoeur, preguntarse sobre el sentido de la ficción es hacer un ejercicio de fusión y reinterpretación semejante al que realiza Joyce al hablar del *caosmos* (Martínez, 2006:404). Dicho concepto supone una mezcla de desorden, indefinición y confusión —por un lado—, con orden creado —por otro—, es decir, la aceptación de una contradicción. El hecho de que la ficción, la imitación o el simulacro no nieguen la realidad sino que, al contrario, construyan otra nueva, me lleva a pensar en la posibilidad de fusionar dos conceptos —imitación y creación— pues es la ficción un reflejo o recreación que no pierde calidad en cuanto a que representa el nacimiento de otra realidad. De la unión de ambas nace la *imicración*. El conocimiento parte de la imitación, del aprendizaje, de la memoria y ésta, es

el punto de partida de la fantasía. Al fin y al cabo, «una palabra inventada es un camino nuevo para atravesar la realidad» (Marina y Válgoma, 2007:62) y como ya dijera Ricoeur, la ficción «reorienta la mirada hacia los rasgos que la experiencia se inventa, es decir, descubre y crea a la vez» (1987:135).

IV

«Ya lo dijo Chesterton: la literatura es un lujo, la ficción, una necesidad.»
(Gonzalo Suárez)

Los cineastas juegan con la ficción y provocan al espectador para que juegue con ellos. Utilizan la ficción como una *estrategia*, «como un vehículo para encarnar esos contenidos hondos de la existencia humana» (Sanmartín, 2005:18). Es así como acercan su rol al del mago que hace desaparecer algo porque sus manos son más rápidas que nuestra vista, o al del chamán que recurre a la brujería y al ocultismo, haciendo uso en ambos casos de ciertos trucos gracias a la inmunidad que les concede su profesión:

Sabemos que hay truco, que la magia no existe, y que si nuestros sentidos, la vista por ejemplo, nos dicen que algo no está, no es porque haya desaparecido, como nos dice el mago, sino porque sus manos son más rápidas que nuestra vista. Y eso nos hace admirar su pericia. (Maite Ruiz de Austri)

De ese modo, los trucos se vuelven legítimos, aunque siguen siendo trampas, pues el arte es narrativa, la narrativa el arte de la trampa y la trampa, el artificio, se impone sobre el realismo, tanto para el cineasta como para el espectador (McConnell en Rodríguez Merchán, 1977:48). Los trucos aprovechan una peculiaridad del ojo humano llamada «persistencia retiniana», una de las bases del arte cinematográfico, según destaca el citado teórico estadounidense McConnell. Se trata de una debilidad sin la cual el órgano visual no podría fingir el engaño de convertir una sucesión de imágenes fijas en la imagen en movimiento de un filme, con lo cual tampoco podría ver el mundo real basado en esa mentira. Gracias a ello, hacer uso de los trucos, de la magia está totalmente justificado porque la ficción es el arte de la evocación y la seducción, ya que todo lo que vemos en una película ha sido creado intencionadamente con el fin de que sintamos aquello que el director, que la directora pretende hacernos experimentar. La realidad más ficcionada es la que más elaborada está desde tu interior y, definitivamente, la manipulación de la realidad con fines cinematográficos permite crear productos que atrapan emocionalmente. Por todo ello, gracias al instrumento ficcional y a las intenciones con las que es utilizado, los cineastas trascienden a su propia existencia y así se convierten en seres especiales y universales, pues aunque la vida

pase la ficción permanece. De ese modo, y volviendo a McConnell, la experiencia cinematográfica se convierte en una de las experiencias, al mismo tiempo, más públicas y privadas a las que tenemos acceso.

Sostenía el gran literato Ramón M^a del Valle Inclán cómo

el cine, para alcanzar sus logros estéticos, ha de ser un arte de fantasía y no de baja realidad. El cine, acaso como ninguna otra manifestación artística, podría hacer suya la estética de Goethe: la creación de un mundo más bello, una superior armonía de ritmos y formas. (Vidal, 2007:225–226)

Por encima de todo, la ficción implica inventar, fantasear, en un intento de ir más allá de la realidad, y de ese modo, dramatizar, construir, para esconder nuestras verdades y que lleguen allí escondidas a los demás. Puede, por tanto, que la ficción esté reflejando nuestros deseos no satisfechos, nuestras aspiraciones y sueños, bien porque no seamos capaces de alcanzarlos, bien porque no nos atrevamos a intentarlo, bien porque, precisamente, contamos con la convicción y la seguridad de que es eso, ficción, es decir, aquello que evitamos asumir como responsabilidad. Y es que realmente el ser humano tiene necesidad de ficción, así es para Abel García Roure, y esa necesidad nace

a su vez de otra: la de sublimar a través de la narración aquellos acontecimientos trágicos, dolorosos, que nos acontecen o que nos amenazan, que nos superan o que nos resultan incomprensibles.

La cualidad ensoñadora del cine, radica, como apunta de nuevo McConnell, en la «naturaleza onírica de su propia realidad» (1977:45), en su inevitable y necesaria esencia fabulosa. El cine es, en ese sentido y más que nunca, la caverna platónica donde las imágenes que se proyectan constituirían la ficción creada y creída como real, sea porque la realidad externa no nos convence, sea porque dichas imágenes representan esos sueños ocultos, esos objetivos no satisfechos. Y es que siempre habrá quien como Truman⁴ o Neo⁵ se vea tentado o atrapado por una realidad hecha de ilusión y falsa felicidad, de imágenes y, sobre todo, de emociones.

V

«Las mentiras del cine no duelen y eso es lo bonito.» (Yolanda García Serrano)

La ficción es recreación imaginativa de la realidad, es decir, creación inédita, ensoñación y para conseguirlo, el artista tiene que mentir: «Ningún gran artista ve nunca las cosas como realmente son. Si lo hiciera, dejaría de serlo» (Mendiola,

⁴ *El show de Truman* (Peter Weir, 1998).

⁵ *Matrix* (Lilly y Lana Wachovski, 1999).

2006:117). El cine, como arte que es, contador de historias, transmisor de emociones, incluye trucos, fraudes y mentiras, tal y como insiste Orson Welles al inicio de *F for Fake* (1974). El mismo Edgar Morin calificaba la irrealidad cinematográfica como algo cargado de negatividad y resalta con estas palabras la ventaja evidente del movimiento filmico: «*Mentir, ilusionar! Ese es el resultado primero de la prodigiosa verdad del movimiento*» (2001:118).

Ante la sentencia del cineasta italiano Michelangelo Antonioni⁶ según la cual el mayor peligro para quienes hacen cine consiste en la extraordinaria posibilidad que ofrece para mentir, es posible ver las virtudes que entraña el riesgo y combinarlo con la oportunidad única que representa. Por esta vía, la mentira pasaría a convertirse en sinónimo de ventaja, de alegría, a ser una atractiva y divertida posibilidad que permite el juego, la fantasía y el aprendizaje, un ingrediente fundamental si de cine estamos hablando.

La mentira es parte indispensable de la lógica cinematográfica, un valor impositivo en la ficción, un refugio. Decía el director Abel García Roure, que una cosa es la mentira, el engaño, la manipulación y otra distinta la ficción, la imaginación. Y, sin embargo, es también él quien habla de esa parte poética que tiene el cine de acuerdo a la cual la ética y la estética se suman y se equilibran al mismo tiempo,

de tal modo que la verdad en el cine ya no sería una mera cuestión moral: el hecho de ser más o menos fiel a los acontecimientos pasaría a un segundo plano para priorizar las intenciones y ambiciones de la propia obra. Efectivamente; es esa contradicción entre realidad e irrealidad una de las ambigüedades esenciales del arte cinematográfico, algo que ha existido desde su nacimiento y que nos viene a recordar de qué modo el significado que adquiere la verdad y la mentira en relación al cine no tiene «nada que ver con el mundo real, sino con el talento, el compromiso y el grado de honestidad de los hombres y mujeres que lo fabrican» (Rodríguez Merchán, 1996:49).

Para José Luis Borau está claro: es verdad, una película es mentira, por muy real que sea, inventar tus propias historias implica mentir, el cine es una mentira por definición. El director sostiene que la mentira de una película solamente está dentro de ella, es decir, dentro de esa ficción que representa su propia realidad, de tal manera que nunca puede contradecirse o mentir sobre sí misma. 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 Serrano). Este cineasta utiliza su género de trabajo habitual, el documental, para explicar cómo, en contra

6 1912-2007.

de lo que *a priori* pudiera parecer, es una de las más mentirosas manifestaciones cinematográficas. Por lo tanto, para él la mentira pierde su valor peyorativo al convertirse en un agente, en un elemento signifiante, en una herramienta narrativa sin cargas negativas.

Se puede afirmar, por lo tanto, que la ficción es una mentira que ayuda a encarrar el día a día a espectadores y creadores, pues como tal se espera tener ese punto quijotesco que te lleve, incluso, a engañarte a ti mismo, porque si no la realidad es muy dura, y gracias a ello llegar a la conclusión de que gracias a las mentiras que has estado viviendo, has llegado hasta dónde estás. Desde este punto de vista, la defensa de la mentira-ficción se justifica en relación a la necesidad que la sociedad tiene de este tipo de mentira. La gente está de rodillas deseando ser manipulada y engañada, asegura Rodrigo Cortés, necesitan que le mientan y, por eso, van al cine, continúa Ruth Adsuar; necesitamos de nuestra pequeña dosis de mentira para tirar para adelante, remata Rafa Russo. Son estos discursos muy similares a las palabras de la autora francesa Marie-France Cyr, cuando al citar la película de Roberto Benigni *La vida es bella*⁷ asegura que la mayoría de gente prefiere sus ilusiones a la realidad pues la verdad

es que todos nos mentimos a nosotros mismos (Tarín, 2006:25). La sociedad necesita de esa mentira que no le provoca daño alguno, de ese truco evidente ante el cual el espectador se mantiene a una distancia suficiente para esperar que le convenzan de que, igual que parecía que la locomotora de la estación de La Coitat se abalanzaba sobre el público en una de las primeras proyecciones, aquel que muere en la pantalla muere de verdad.

De acuerdo con esta línea argumental, el cineasta, como profesional, tiene mucho de estafador, de ilusionista, de trilerero, de tal modo que la mentira se convierte en un valor impositivo dentro de su creación ficcional: me gusta pensar las películas como estafas monumentales, asegura Nacho Vigalondo. Y es que el cine, como arte que es, crea el contexto perfecto para mentir de una manera legítima y, al igual que un niño, «da vida a sus juguetes, se fabrica un mundo de héroes y villanos y se inventan historias ficticias para evitar la soledad y conjurar el aburrimiento» (Rodríguez Merchán, 1996:45). El cine hace uso de la mentira, de la manipulación y hay que ser conscientes de ello. Efectivamente, la manipulación está siempre presente en el cine: tienes que hacer que el personaje diga lo que tú quieres que diga, para que

7 Roberto Benigni, 1998. Historia en clave de comedia sobre el exterminio judío durante la Segunda Guerra Mundial, donde un padre le hace creer a su hijo que están participando en un juego dentro del campo de concentración.

haya ritmo, para hacerle seguir la trama. Además, el engaño puede relacionarse con ese punto de vista según el cual toda película se compone de constantes elecciones que va tomando el director, la directora, lo cual representa una evidente manipulación emocional: se marca la pauta de tiempo al espectador, la pauta de encuadre, lo que ve, le marcas demasiadas cosas para pensar que no le estás manipulando y eso, dice Borja Cobeaga, «no lo veo como algo negativo, es parte del juego y me gusta que sea manipulación». A colación de su película *V.O.S.* (2009), el director catalán Cesc Gay aseguraba que toda obra cinematográfica encierra la idea de que todo es mentira: «Los indios no atacaban en círculo, eso se lo inventó John Ford. La gente tiene la sensación cuando ve una película, de que es verdad y está estudiado, pero no, es todo mentira». Esa misma actitud la destaca el director artístico y experto maquetista Emilio Ruiz, en el documental *El último truco*⁸, al referirse a cómo los espectadores no admiten el engaño y se admiran de que lo que han visto en una película sea mentira; lo cierto es que en una película, todo es mentira y todo es verdad, pero de eso el público no debe enterarse.

Reflexiona Roberto Saviano en su libro acerca de la realidad sobre la mafia siciliana, que el cine no es mentira, como tampoco es cierto que podemos pensar

en vivir como se refleja en las películas. Y sin embargo, «no es verdad que al apartar la cabeza de la pantalla te des cuenta de que las cosas son distintas» (2008:275). Precisamente por ese motivo, la mentira que muchos profesionales aceptan compatible con la ficción, es aquella que se convierte en el vehículo a través del cual la verdad nos puede conmovir. Picasso se refería al arte como a una pura mentira que nos hace descubrir la verdad, dato al que recurre Welles en la ya citada *F For Fake* (1974) para hablar de cómo, al igual que él, los cineastas son unos mentirosos profesionales que esperan ofrecer la verdad. La mentira que representa el cine es una mentira totalmente compatible con la verdad, más cerca de ella, si acaso, que la propia realidad. El cine es la construcción de una gran mentira para contar o mostrar una gran verdad. Esa es su mayor grandeza y el reto más apasionante de un director. Es más, probablemente muchas de las grandes obras de la historia del cine sean fascinantes mentiras que han permitido transmitir algo de verdad ya que, en ocasiones, determinadas verdades recreadas de una manera simbólica y sin tantos matices como aporta la realidad sin destilar, resultan mucho más claras que si se explicaran tal y como sucedieron. En el anteriormente mencionado documental sobre el trabajo de Emilio Ruiz, éste habla de sus trucos, de su ca-

⁸ Sigrid Monleón, 2008.

pacidad para crear realidades por medio de sus maquetas y jugando con la perspectiva, de modo que la única manera de conseguir que, en una película, todo lo que se ve pueda convertirse en verdad es metiendo la propia mentira dentro de la verdad: *ese es mi truco*.

Recuerda Manuel García Serrano cómo, durante el rodaje del documental *Cooperantes* (2008) en Guatemala, en un pueblo que había sido arrasado por un volcán, intentaban que uno de los protagonistas dijera a cámara el nombre de la secretaria de Cooperación Española que había visitado recientemente la zona, pero todo lo que consiguieron que dijera fue «sí, ha venido una gente andaluza muy simpática». «Su verdad era ésta —dice el director— porque tu mentira nunca es mentira para ti, siempre hay un punto de vista o una justificación, y eso es lo que lo convierte en verdad». Estos dos conceptos, mentira y verdad, bien podrían funcionar como si de dos polos opuestos se tratara, de modo que, precisamente por el hecho de serlo, acaban ejerciendo una reciprocidad de atracción el uno hacia el otro hasta resultar finalmente compatibles. De hecho, para Javier Rebollo:

cuando cargas la verdad con la verdad sueles acceder a lo falso y cuanto más te alejas de la realidad más accedes a lo real: es la gran paradoja. Cuando recargas lo real con lo real se produce la pérdida de ilusión, que decía Baudrillard, por eso las películas

de ordenadores son tan falsas, por eso el porno es tan falso.

E insiste en que a la verdad se llega por el camino de lo falso y refuerza sus palabras García Serrano cuando, al referirse al caso de los documentales, considera que estos, aún trabajando con la verdad, pueden ser más falsos y menos reales que una película de ficción, gran paradoja, que con lo que trabaja es con la mentira. Reproducir las mismas palabras y conversaciones que puedes oír en la calle pero impresas en el guión de una película, será probablemente una fuente de artificio mayor que, si en lugar de ello, el camino escogido fuera el de la falsedad. Al fin y al cabo, pese a movernos en un contexto de ficción, la carga de verdad que posee la historia contada puede perfectamente tener mucha fuerza y ser mentira al mismo tiempo. Mercedes Fernández Martorell, antropóloga que ha llevado a cabo su primera incursión como cineasta con la película *Por nada* (2009), cuenta en ella, a través de una recreación ficcionada, su propia experiencia realizando trabajo de campo con hombres acusados de maltrato de género. Decía estar segura de que cuando les entrevistaba, estos le mentían, si bien lo importante realmente era que «eso que era mentira, era su verdad, la que me estaban vendiendo a mí y, por tanto, me estaban queriendo dar una imagen de ellos que es la que ellos quieren imaginar y vender, esa es su verdad».

Mentira e imaginación van cogidas de la mano y juntas, hacen del engaño una metáfora de la creatividad. Por ello algunos cineastas no casan con una postura absolutista que asocia mentira con negatividad moral, sino que se acercan a visiones más utilitaristas y relativizan la inocencia y beneficio de las mentiras cinematográficas, aceptándolas como tales y sin buscar otro calificativo alternativo. El cine es ficción y toda ficción es, en cierta medida, una mentira pero la aceptamos porque a través de ella cubrimos determinada necesidad artística, estética y soñadora, ya que el cine quiere mostrar una realidad a base de mentiras. Al igual que otras ficciones, como pueda ser la del arte pictórico o literario, el cinematográfico, con todo lo que tiene de imagen y narración, «puede ser el gran instrumento para exponer la verdad precisamente porque también es una poderosa herramienta, la más poderosa, precisamente por su capacidad para documentar, para mentir» (Rodríguez Merchán, 1996:45). La mentira del cine precisa de la capacidad de convencimiento del filme, tanto como de la honestidad del cineasta, quien según Gonzalo Suárez debe decir: esto es mentira, señores, y a cambio de esa sinceridad, ¿qué se espera del público? Éste debe aportar su imaginación, su inocencia, porque le estamos contando un cuento.

Cuestionar la inmutabilidad de la mentira no tiene porqué ser un acto pecaminoso, un signo de debilidad o una

muestra de desprecio hacia la verdad. Más bien, simboliza una aceptación de que la verdad no es absoluta y de que la realidad es subjetiva; tal vez por eso mismo, represente «un antídoto contra la arrogancia y el dogma» (Mendiola, 2006:27). Definitivamente, lo más tramposo en cine es la negación de la ficción, pues la mentira del cine puede servir para que cada cual encuentre su propia verdad o su propia escala de valores. Uno de los mayores privilegios para quien se dedica a crear ilusión es conseguir construir una ficción a través de una mentira, que, tomando la realidad como punto de partida, se convierta en verdad, en la realidad misma y que sea creída como tal.

VI

«Nuestra identidad es nuestro legado,
no nuestra herencia; es nuestro invento,
no nuestra memoria.»
(Eran Riklis, *Mis hijos*, 2014).

Recordando el caso de Ramón Mercader, citado al comienzo de este artículo, son múltiples los nombres que podríamos citar como buenos ejemplos de individuos cuyas vidas son una mezcla de ficción, realidad y mentira y que, a su vez, han sido recreadas en la pantalla y convertidas en un nuevo caso de *imicración* cinematográfica. En una línea cercana al del falso J. Mornard estaría Garbo —en origen Joan Pujol— quien en los años 40 actuó como

agente doble entre británicos y alemanes. En *Garbo: el espía* (2009), el director Edmon Roch retrata cómo Pujol acabó recibiendo máximas condecoraciones por ambos bandos, cómo llegó a hacer creer a los nazis que el Desembarco de Normandía sería realmente en el Paso de Calais y cómo, por todo ello, acabó por ser conocido como «el mejor actor del mundo». Y es que la propia vida es ficción porque uno la dirige, la ve y la vive a su propia manera y, al mismo tiempo, la ficción es una recreación, una representación que utiliza la mentira como medio y la verdad como meta.

La construcción de la creación cinematográfica a partir de la mentira supera distinciones del tipo *es ficción o documental, es ficción o no ficción*. En todos los casos se está hablando de cine y, por ende, de ficción, en su planteamiento, en las opiniones que se imbrican en cómo llevarlo a cabo, en el acercamiento emocional hacia aquello que el cineasta está narrando, porque como decía Truffaut,⁹ todo encuadre es una elección moral y parafraseando a Rodrigo Cortés, *el mejor cineasta es el que mejor manipula y el mejor documentalista también*. El guión, el rodaje, el montaje, implican elegir,

seleccionar, escoger, interpretar. Es por ello que una ficción puede ser mucho más verdadera que un documental y un documental, puede ser mucho más mentiroso que una ficción.

En definitiva, el temor que históricamente ha hecho de la mentira una amenaza que, bien pudiera resumirse en el miedo a que nos fuera a crecer la nariz, con el escarnio público y el sentido de culpabilidad que ello supone al ser señalados y sentir el desprecio por haber cometido un acto imperdonable, supone solo un enfoque frente a otra visión de la mentira. Esta es también buscada por reconfortante y apaciguadora, y es esta aquella que tomándola como referencia en cuanto al modo de vivirla, aplicarla y construirla los cineastas, hacen de la ficción un sinónimo coherente de lo que la mentira representa como concepto y como herramienta. Porque la mentira cinematográfica es *imicración*, porque sí,

es mentira que nos vaya a crecer la nariz, pero también es mentira que Pinocho exista y, sin embargo, se necesita a Pinocho, al príncipe azul, a la bruja, al lobo y con ellos, medidos entre sus mentiras, hemos conciliado los sueños más apacibles. (Mendiola, 2006:122)

⁹ François Truffaut, director de cine francés (1932–1984).

Referencias bibliográficas

- ARDÉVOL E. y PÉREZ TOLÓN (1995). *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación provincial de Granada.
- BELTRÁN, M. (1991). *La realidad social*. Madrid: Tecnos.
- BERGER, P.L. y LUCKMANN, T. (1999). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- 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.
- CATALÁN, M. (2005). *Antropología de la mentira. Seudología II*. Madrid: MM del Taller de Mario Muchnik.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. de (1982). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Planeta.
- CHOZA, J.; ARECHEDERRA, J.J. (2006). *Locura y realidad. Lectura psicoantropológica del Quijote*. Sevilla: Thémata.
- FERNÁNDEZ-ARMESTO, F. (1999). *Historia de la verdad y una guía para perplejos*. Barcelona: Empresa Editorial Herber.
- FRANCESCUTTI, P. (2004). *La pantalla profética. Cuando las ficciones se convierten en realidad*. Madrid: Cátedra.
- GÓMEZ, A. y PAREJO, N. (Eds.) (2008). *Laberinto visual*. Madrid: Círculo de Estudios Visuales Ad Hoc.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, R. (marzo de 2006). La mentira. Un arte con historia. *Aposta Digital. Revista de Ciencias Sociales*, (26). Recuperado de: <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/ruben.pdf>
- GUBERN, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual*. Madrid: Anagrama.
- LUHMANN, N. (2000). *La realidad de los medios de comunicación*. Barcelona: Anthropos.
- MENDIOLA, I. (2006). *Elogio de la mentira. En torno a una sociología de la mendacidad*. Madrid: Desórdenes Biblioteca de Ensayo, Ediciones Lengua de Trapo.
- MORIN, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.

- MUÑOZ GARCÍA, J.J. (2003). *Cine y misterio humano*. Madrid: Rialp.
- PIAULT, M.E. (2002). *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra.
- PLATÓN (2005). *La República o el Estado*. Traducción de Pabón, J.M. y Fernández Galiano, M. Madrid: Alianza.
- QUINTANA, Á. (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: El acantilado.
- ROCHE CÁRCEL, J.A. (2009). *La sociedad evanescente*. Barcelona: Anthropos.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, E. (1977). *El cine y la imaginación romántica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ——— (1996). *La morbosa seducción de la mentira*. *Academia. Revista del cine español*, (14). Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- SANMARTÍN ARCE, R. (2005). *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en antropología del arte*. Madrid: Trotta.
- SAMANIEGO, F.M. (1987). *Fábulas*. Edición, apéndice y notas de Emilio Pascual. Madrid: Anaya.
- SAVIANO, R. (2008). *Gomorra*. Barcelona: De Bolsillo.
- SIMMEL, G. (1986). *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. Madrid: Alianza.
- SULLIVAN, E. (2003). *El pequeño gran libro de la mentira*. Barcelona: Paidós.
- TARÍN, 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.
- VIDAL, N. (2007). *Orígenes del cine. Europa y otras cinematografías*. Valladolid: Divina Red.
- VOLTAIRE (1985). *Diccionario filosófico*. Edición de Luis Martínez Drake. Madrid: Akal.
- WATZLAWICK, P.; CEBERIO, M. (2008). *Ficciones de la realidad. Realidades de la ficción. Estrategias de la comunicación humana*. Barcelona: Paidós.
- WILDE, O. (2004). *La decadencia de la mentira*. Madrid: Siruela.