

# EL CINE, la VERDAD Y SUS mentiras

Se dice que la realidad supera la ficción y eso es porque la ficción siempre está inspirada en la realidad. Muchas veces una mentira tiene más verdad de la que imaginamos, pues encontramos en esta los sentimientos más profundos y las verdaderas necesidades de alguien. La fantasía que existe en las historias simplemente es la variación de al menos un elemento verídico, que el autor al no estar conforme decide modificar.

*José Carlos Cabrejo*

A propósito de las novelas, Mario Vargas Llosa alguna vez afirmó que la frontera que separa la verdad de la mentira, la realidad de la imaginación, es tenue. Por eso, dijo que

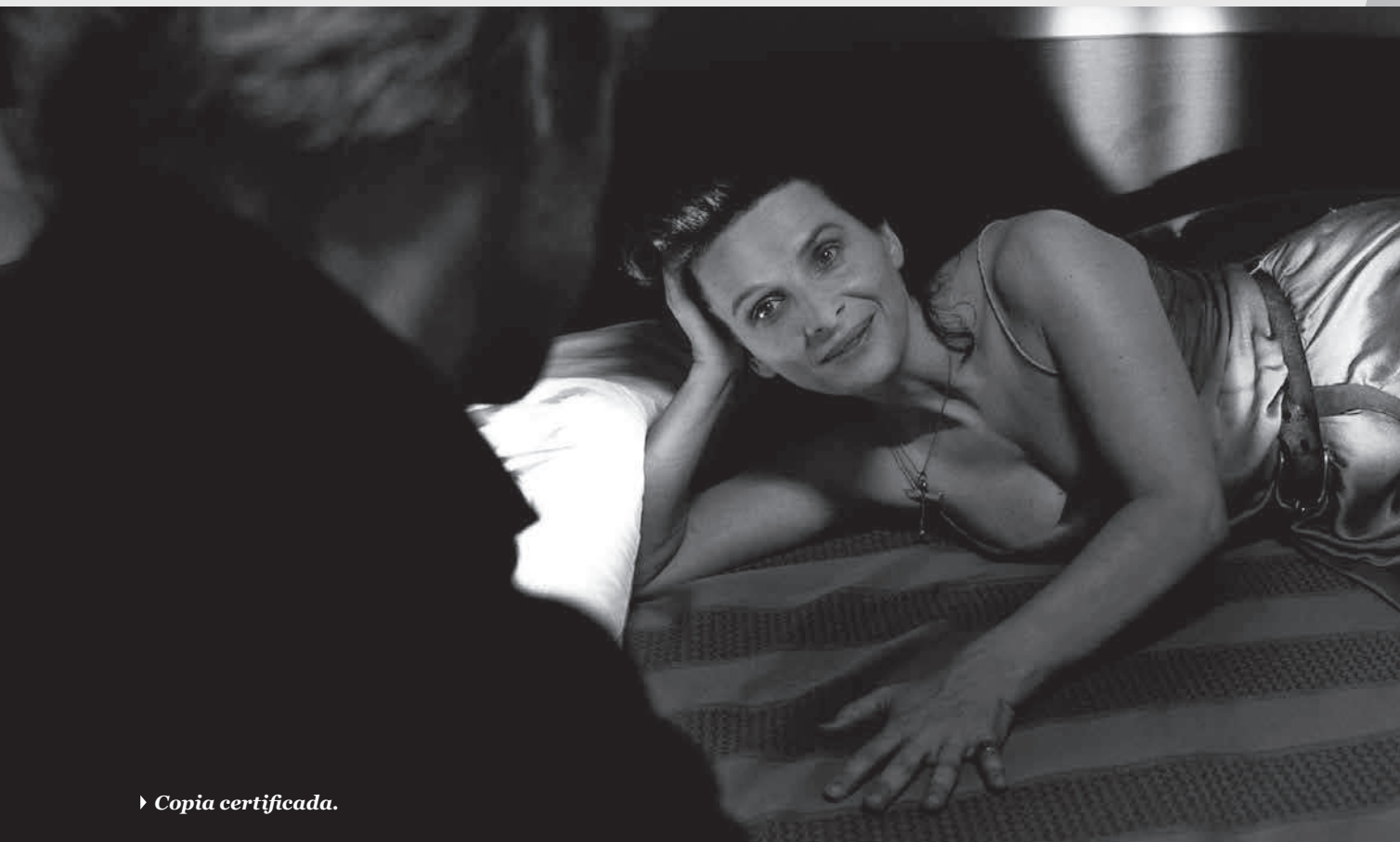
[...] las novelas mienten —no pueden hacer otra cosa, pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es (Vargas Llosa, 1996, p. 7).

agregando además que “[...] todas las novelas rehacen la realidad —embelleciéndola o empeorándola—” (Vargas Llosa, 1996, p. 9).

Esa “verdad de las mentiras” que explica Vargas Llosa es absolutamente la misma que podemos encontrar en toda una serie de fenómenos audiovisuales recientes, tanto cinematográficos como televisivos. En *La Venus de las pieles* (2013) de Roman Polanski, adaptación de la obra teatral del mismo nombre de David Ives, un director de teatro (Mathieu Amalric) realiza un *casting* para llevar a cabo una puesta en escena basada justamente en la novela homónima de Leopold von Sacher-Masoch. Así, recibe a una actriz (Emmanuelle Seigner) que le asegura ser la intérprete adecuada para uno de los personajes de la obra. La tensión sexual y sadomasoquista que se

► *La Venus de las pieles.*





► *Copia certificada.*

encuentra en dicho texto literario, termina revelando el mismo juego erótico de ambos personajes, en sus diálogos pronunciados, en sus miradas deseosas, en sus movimientos lascivos. Las conversaciones entre ellos se entremezclan con los pasajes de la obra que pronuncian, hasta el punto de que muchas de las respuestas de la intérprete a las preguntas de él se basan en decir lo que literalmente dice la propia obra ensayada: la ficción trasluce la verdad. La cinta del polaco va más allá, reflejando un conflicto de poderes. El personaje de la Seigner se siente como la Judy Barton de *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock, manipulada para ser la encarnación de una mera fantasía masculina, y decide seducir al personaje de Amalric, para así atarlo a una figura semejante a un miembro viril, que se halla en el escenario. *La Venus de las pieles* también nos dice algo sobre la imposición de una mirada falocéntrica en el mundo de la creación narrativa.

En el cine, al igual que en la literatura, la mentira es la mejor forma de

decir la verdad. Y lo mismo sucede en la televisión. En la popular serie *Breaking Bad*, una escena muestra que Walter White (Bryan Cranston), un sujeto dedicado ilegalmente a la fabricación de metanfetaminas y que aparenta ante la sociedad ser un correcto padre de familia, prepara con su esposa Skyler (Anna Gunn) un “guion” para “interpretarlo” ante dos familiares suyos, y así justificar las grandes sumas de dinero que consiguen clandestinamente por el negocio de la droga. Cuando Walter lee en el “guion” redactado por su mujer la palabra “disculpas”, él se ve en la necesidad de pedir “verdaderas” disculpas a ella, por haberla metido en innumerables problemas a raíz de sus actividades ilícitas. El protagonista encuentra en la “mentira” escrita por su mujer la posibilidad de expresarle un auténtico “lo siento”.

### **La verdad de la catarsis**

Según la *Poética* de Aristóteles, la representación teatral de la tragedia

genera piedad y temor, emociones a través de las cuales se realiza la catarsis, con la cual el espectador se purifica de ellas. Lo interesante es cómo “la verdad de las mentiras” en el cine se refleja por medio de personajes que experimentan la catarsis a la manera de ciertos procedimientos religioso-orientales, en los cuales el actor hace de su vida un escenario, un espectáculo público (Levy Moreno, Jacob, citado por Cukier, 2005, p. 47). En el documental *The act of killing* (2012), el realizador Joshua Oppenheimer se interna en Indonesia para conocer a los “escuadrones de la muerte”, que le arrebataron la vida de forma cruel a miles de comunistas de su país en los años sesenta. Así, el realizador les propone participar en películas como actores que representen el genocidio masivo del que fueron protagonistas. Anwar Congo, un veterano miembro de aquellos escuadrones, se ve en pantalla interpretándose a sí mismo en un delirante musical en el que se ve rodeado de sus víctimas, que le agradecen por ser asesinados, o en



una escena en la que encarna a un comunista siendo ultimado del mismo modo en que él ejecutaba a sujetos con esa ideología. Después de ver sus imágenes como intérprete, se le ve arrepentido y llorando desconsoladamente. Confiesa que en sueños aparecen hombres y mujeres muertos reclamándole por sus crímenes, y finalmente se le ve sufriendo arcadas mientras recorre los mismos espacios en que actuó de verdugo.

Las mentiras ficcionales en las que participa Anwar Congo lo conducen a descubrir la verdad de sus deseos y exteriorizarlos. Aquellas representaciones cinematográficas, a pesar de lo absurdas y estrafalarias que son, hacen aflorar su necesidad de ser alguien perdonado por sus pecados, o quizá también su fantasía de no haber sido el victimario sino la víctima, para no cargar con aquellas pesadillas que lo atormentan cada noche. Su impulso para escenificar su oscuro pasado refleja lo que alguna vez dijo el dramaturgo Nicolás Evreinov: “El instinto de teatralización [...] puede encontrar su mejor definición en el deseo de ser ‘otro’”

(citado por Torrente Ballester, 1984, p. 49). En esa vía, otra película que encaja muy bien en esta vertiente es *Copia certificada* (2010) de Abbas Kiarostami.

## Artificios femeninos

En esa coproducción europea-iraní, *Elle* (Juliette Binoche), una francesa dueña de una galería de arte, disconforme con la vida que lleva con su esposo, conoce a un escritor británico llamado James Miller (William Shimell). Caminando por distintos ambientes de un pueblo italiano, y reflexionando sobre las copias de las obras artísticas, se enfrentan a mitad de la película a una situación semejante a la que discuten: el novelista inglés intempestivamente asume la identidad del esposo y ella lo trata como tal. La cinta sugiere que aquella transformación reflejaría el “deseo” de Elle por tener otro esposo.

Después de varias discusiones, similares a las que el personaje de la Binoche habría tenido con su verdadero marido, se alojan en la habitación de un hotel. Así, ella se echa sobre la cama y llora. Aquel teatral simulacro en el cual el literato se convirtió en su “pareja oficial” le permite a Elle enfrentar una verdad: el fracaso inminente de su matrimonio. Esta mujer es como una nueva encarnación de Camilla (Anna Magnani), la protagonista de *La carroza de oro* (1952) de Jean Renoir, una actriz que al renunciar a la compañía de tres hombres perdidamente enamorados de ella, aparece en la secuencia final dentro de un escenario, mientras un presentador teatral afirma que ella posiblemente encontrará a su verdadero yo, a la auténtica Camilla, en el mundo del teatro y no en el de la vida real. Él le pregunta si extraña a aquellos tres sujetos, a lo que ella responde: “un poco”, mientras se aprecia que sus ojos se encuentran casi al borde del llanto.

En un pasaje anterior de la película, Camilla se interroga: “¿dónde termina el teatro?, ¿dónde comienza la vida?”, una pregunta de ecos barrocos y shakespearianos que sin ningún lugar a dudas podría haber pronunciado Juliette Binoche en la cinta de Kiarostami. Ambas son mujeres que finalmente reconocen

su soledad auténtica y terrible a través de un juego de máscaras y roles escénicos.

En el cine contemporáneo, otra mujer que reflexiona sobre la “verdad de las mentiras” ya no es un personaje en sí, sino una documentalista. Sarah Polley hurga en sus raíces familiares a través del documental *Las historias que contamos* (2012), en el que descubre que su padre biológico no es quien creía, Michael Polley, el esposo de su madre fallecida, sino un antiguo amante de esta, llamado Harry Gulkin, productor de cine y teatro. Mientras que la joven directora opta por construir su documental a partir de los relatos variopintos y contradictorios entre sí de familiares y amigos, su progenitor replica su método de creación documental, señalando que los únicos que podrían contar las circunstancias en que ella nació, de la manera más fiel posible, son su mamá y él.

Aquellas dos perspectivas, la de Harry Gulkin y la de Sarah Polley, recuerdan el viejo debate filosófico entre los naturalistas y los convencionalistas. Los primeros planteaban que los signos debían ser un espejo de la realidad, mientras que los segundos manifestaban que los signos solo tenían un vínculo arbitrario con esta. No obstante, a pesar de las narraciones difusas, de las imágenes familiares de archivo “trucadas” y de la voz de Michael Polley que repite y ensaya una y otra vez en una sala de grabación su relato de los hechos, el documental expone una realidad emocional, que fluye en aquellos encuadres de los *storytellers* conmovidos y llorosos, no solo ante el descubrimiento del progenitor de Sarah Polley, sino ante el recuerdo de una mujer entrañable, que se aviva en sus recuentos orales. *Las historias que contamos* nos enseña que a medida que el lenguaje cinematográfico sea más artificial y menos fiel a lo que representa, exhibirá una verdad: la de las pasiones. ◻

### Referencias

- Cukier, Rosa (2005). *Palabras de Jacob Levy Moreno*. São Paulo: Editora Agora.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1984). *El Quijote como juego y otros trabajos*. Barcelona: Destino.
- Vargas Llosa, Mario (1996). *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre la novela moderna*. Lima: Peisa.