

# REFLEXIONES EN TORNO A LOS CONCEPTOS DE VEROSIMILITUD Y REALISMO FÍLMICOS: EL JARDÍN BOTÁNICO DE LA CONCEPCIÓN COMO ESCENARIO CINEMATOGRAFICO

TATIANA ARAGÓN PANIAGUA

## RESUMEN

En este artículo se analizan las posibilidades que ofrece el Jardín Botánico-Histórico *La Concepción* como escenario cinematográfico, atendiendo a las nociones de realismo y verosimilitud de la puesta en escena, así como a los efectos manipuladores del montaje.

## ABSTRACT

In this article we analyse the possibilities of The Botanic-Historic Garden *La Concepción* like film scenery, paying attention to the notion of realism in the scene, and to the effects of the montage.

Única en Europa por su condición de jardín tropical, la mal llamada Hacienda de *La Concepción* (pues no se trata de una explotación agrícola, sino de una finca de recreo) se emplaza a unos cinco kilómetros del centro de Málaga, siendo concebida desde mediados del siglo XIX a modo de “edén” particular por y para sus propietarios más célebres: Jorge Loring Oyarzábal y Amalia Heredia Livermore. Efectivamente, sería la Málaga industrial decimonónica la que conociera la conversión de esta antigua explotación agraria, cuyos orígenes se remontan a principios del siglo XVIII, en un auténtico vergel, cuyo esplendor se debe, en gran medida, a las bondades del clima subtropical de nuestra provincia, pero también a la dedicación y al buen gusto de sus ilustres dueños<sup>1</sup>.

1. Un estudio de la historia y las vicisitudes del jardín, además de una hermosa colección de fotografías del mismo y de sus moradores, en GARCÍA GÓMEZ, F.: *La Concepción. Testigo del tiempo*, Málaga 2003.

Concebida a modo de jardín paisajista de tradición inglesa<sup>2</sup>, la finca atesora, junto a plantas autóctonas, multitud de especies exóticas procedentes de los cinco continentes<sup>3</sup> y que se disponen de forma irregular y desordenada, con la espontaneidad propia de este tipo de jardines. El recinto, que responde con gran coherencia a ese gusto romántico por los ámbitos exóticos, adquiere así la exuberancia de una auténtica selva. Según palabras de Francisco García Gómez:

“Al penetrar en el jardín de *La Concepción*, nos sentimos desplazados, no sólo a otra época -como patentizan sobre todo las edificaciones- sino a otro lugar, más a una selva africana, asiática, americana u oceánica que a un bosque europeo, más al Congo, al Amazonas, a Birmania o a la Polinesia que a la Selva Negra. [...] Eso sí, se trata de una selva domesticada, no una selva virgen. No olvidemos que es un jardín que semeja una selva, o sea, una naturaleza artificial. Es, por tanto, un Paraíso en toda regla, con su fascinación y sus comodidades, pero sin casi ninguno de sus peligros y sus inconvenientes. Perderse en su espesura es un placer, nunca un riesgo. Es, si se quiere, una pequeña y comfortable ‘aventura’, en la que siempre encontramos el camino que nos conduce a casa [...]”<sup>4</sup>.

Y es que, como advierte este autor, *La Concepción* proporciona, gracias a su carácter paradisíaco, no sólo la posibilidad de contemplar, sino de acceder y disfrutar de un entorno asombrosamente parecido a un verdadero bosque tropical. El mundo del cine no podía pasar por alto una circunstancia como ésta, siendo numerosos los realizadores y directores artísticos que han hallado en esta finca un lugar idóneo en el que ambientar y filmar sus películas sin tener que recurrir a complejos decorados o a rodajes en localizaciones de difícil acceso<sup>5</sup>.

Filipinas, la India, Hawai, o las islas del Pacífico: *La Concepción* actúa con verosimilitud a la hora de recrear cualquiera de estos exóticos lugares, convirtiéndose así en un interesante punto de partida para acercarnos a ciertas nociones que, estrechamente relacionadas con la puesta en escena cinematográfica, resultan de vital importancia a la hora de provocar en el espectador el

2. El diseño global del jardín era obra del francés Jacint Chamoussst. *Ibidem*, 26.

3. Un estudio y descripción botánica de las diferentes especies que se hallan en *La Concepción* en CAÑIZO, J.A. del: *Jardines de Málaga*, Málaga 1990.

4. GARCÍA GÓMEZ, F.: *op. cit.*, 32.

5. De hecho, como así reivindica Jorge Gorostiza, una de las tareas más importantes del director artístico es modificar y adaptar los espacios exteriores, un trabajo tan creativo como el realizado en interiores. GOROSTIZA, J.: *Directores artísticos del cine español*, Madrid 1997, 14.

tan buscado efecto de verosimilitud, o el no menos ansiado realismo. Ambos aspectos son proporcionados felizmente por nuestro jardín, capaz de recrear tan lejanos lugares sin caer -al menos casi nunca- en la incoherencia.

*La Concepción* juega por tanto un papel trascendental en muchas películas, pues la escenografía -en este caso una localización natural- forma parte, junto con la iluminación, el vestuario y el trabajo de los actores, de lo que Ramón Carmona llama “construcción de un espacio imaginario de representación”<sup>6</sup>. Espacio imaginario en el que nuestro jardín ha sabido recrear con maestría, como veremos, los más exóticos lugares, pues como dice José Antonio del Cañizo, podría ser “un fragmento del Amazonas trasplantado a la vera de Málaga por unos decoradores ‘visionarios’ y entusiastas”<sup>7</sup>.

Muchas películas españolas producidas durante la década de los cincuenta así lo advirtieron. En esta época se fue generalizando el abandono de los estudios cinematográficos y su sustitución por los rodajes en exteriores y en localizaciones naturales, pues a pesar de la relativa bonanza económica de la que disfrutaba entonces el cine español, existían ciertos síntomas de crisis que implantaron esta práctica de forma progresiva<sup>8</sup>. Así, por ejemplo, en una película como *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945), el film patriótico más celebrado de los años cuarenta<sup>9</sup>, *La Concepción* se convierte en el bosque que rodea al fuerte de Baler, último reducto de la resistencia española en la Filipinas de 1898. También en *Bambú* (José Luís Sáenz de Heredia, 1945), melodrama musical adscrito igualmente al género colonial y con la guerra de Cuba como telón de fondo, una tupida selva se convierte en el escenario de las escaramuzas militares entre el ejército español y los “rebeldes” indígenas<sup>10</sup>.

6. CARMONA, R.: *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid 2000, 117.

7. CAÑIZO, J.F. del: *op. cit.*, 64.

8. HEREDERO, C.F.: *Las huellas del tiempo. Cine español, 1951-1961*, Valencia 1993, 19.

9. Esta película, una apología de los valores militares y del pasado imperial español, fue premiada por el Sindicato Nacional del Espectáculo y declarada “de interés nacional”. ZUNZUNEGUI, S.: *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid 1994, 20. La citada categoría, creada en 1944, se reservaba a aquellas películas que tenían “muestras inequívocas de exaltación de valores raciales o de enseñanzas de nuestros principios morales y políticos”. HEREDERO, C.F.: *op. cit.*, 44.

10. Aunque Santos Zunzunegui afirma que esta película está íntegramente filmada en estudios y tenía la pretensión de rodar en escenarios naturales de Cuba (ZUNZUNEGUI, S.: *op. cit.*, 17), no hay duda alguna de que el entorno boscoso donde se emplaza la casucha de Bambú (Imperio Argentina), y donde tienen lugar las maniobras militares es, inconfundiblemente, nuestro jardín. También Juan Antonio Vigar y Francisco Griñán sitúan el rodaje de esta película en *La Concepción*, aunque sostienen que la presencia de la finca se reduce, únicamente, a las escenas que muestran la llegada a Cuba de las tropas españolas. VIGAR, J.A. y GRIÑÁN, F.: *MálagaCinema. Rodajes desde el nacimiento del cine hasta 1960*, Málaga 2004, 108.

En *La mies es mucha* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948) nuestra finca es, de nuevo, el bosque tropical que rodea al poblado de Catinga, en Cuttak (la India), donde, como es habitual en este tipo de películas, un voluntarioso y ejemplar misionero encarnado por Fernando Fernán Gómez se desvive por cristianizar al mayor número posible de lugareños. Un planteamiento argumental similar, cargado igualmente de beatería y cursilería, tiene *Molokai* (Luis Lucía, 1959), perteneciente como la anterior al denominado género clerical, y que nos muestra las aventuras y desventuras (con milagro incluido) del fraile belga Damián de Veuster (Javier Escrivá) para dar amparo religioso a los leprosos confinados en esta isla del archipiélago hawaiano, cuya vegetación selvática es de nuevo proporcionada por el jardín malagueño. Y en la epopeya histórica *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), la naturalidad de la espesura boscosa de nuestra finca, que aparece al final de la película como la primera isla americana en la que desembarca Colón (Antonio Vilar), contrasta con el acartonamiento que prima en el resto del film, muy característico de este género cinematográfico tan aficionado al cartón piedra y a los efectos teatrales y pictoricistas.

Pero no sólo el cine español de exaltación patriótica y religiosa<sup>11</sup> ha reparado en las infinitas posibilidades que ofrece *La Concepción* como localización cinematográfica. A finales de los años cincuenta, y gracias a una progresiva apertura hacia el extranjero, se generalizan las coproducciones, sobre todo las hispano-italianas, caracterizadas, lamentablemente, por su dudosa calidad<sup>12</sup>. En *La Concepción* se rodaron varias de ellas, como *Erik el vikingo* (España-Italia, Mario Caiano, 1965), donde el jardín vuelve a aparecer como selva tropical, en este caso, un bosque norteamericano poblado por indios, al que los vikingos protagonistas llegan por casualidad tras un largo viaje en barco.

Ya en los años ochenta, la comedia de atracos *Marbella, un golpe de cinco estrellas* (España-EE.UU., Miguel Hermoso, 1985), volvía a hacer uso de la finca, explotando de nuevo su faceta más exótica, pues recreaba el país tropical (probablemente, en el Caribe) al que se fugan los protagonistas (Rod Taylor y Britt Ekland) con un importante botín. En este caso, se recurría también a la villa de los Loring<sup>13</sup> que se halla, pese a elevarse sobre una colina y

11. Paco Ignacio Taibo declara con humor: "...los productores [...] habían dedicado todos sus esfuerzos a contar la vida de santos, santas, mártires, héroes y personajes de vida irreprochable, hasta el punto de convertir las pantallas españolas en un museo de excelsitudes". TAIBO, P.I.: *Un cine para un imperio*, Madrid 2002, 178.

12. MONTERDE, J.E.: *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja*, Barcelona 1993, 34-6.

13. Un palacete de lenguaje clásico y de autor desconocido, aunque Francisco García Gómez baraja los nombres de dos arquitectos que pudieron proyectarlo: Nicholas-Auguste Thumeloup y Wilhelm Strack. Por otra parte, no se descarta la posibilidad de que fuera una remodelación de un edificio preexistente. GARCÍA GÓMEZ, F.: *op. cit.*, 44-5.

contar con una alta escalinata, integrada en la vegetación del jardín. Finalmente, *El puente de San Luis Rey* (España-Gran Bretaña-Francia, Mary McGuckian, 2004), rodada casi íntegramente en localizaciones malagueñas, contaba igualmente con *La Concepción* como uno de los escenarios de su extraordinaria puesta en escena, ambientada en el Perú del siglo XVII. En este caso, tanto el jardín como la villa (el exterior y el interior), así como el denominado Museo Loringiano<sup>14</sup> y el mirador circular<sup>15</sup>, se convertían en la hacienda con la que el virrey del Perú (F. Murray Abraham) obsequiaba a su mantenida, la actriz peruana La Perichiole (Pilar López de Ayala).

En todos los casos, la finca malagueña ofrece un decorado que, indudablemente, podemos calificar como realista, proporcionando con ello una representación verosímil. Ramón Carmona analiza, precisamente, el concepto de representación, y lo identifica con otro concepto, el de sustitución. Ésta es posible cuando el objeto real y su representación cumplen la misma función. Por tanto, la representación debe admitir el mismo significado que ostenta el objeto real, siendo finalmente el propio contexto el encargado de dar carta de naturaleza a aquella. Aunque no es una condición necesaria para que dicha sustitución se lleve a cabo, la noción de semejanza ostenta aquí, como es lógico, un importante papel, pues siempre que hay semejanza, señala Carmona, hay sustitución<sup>16</sup>. En este contexto, vemos como *La Concepción*, que aparece en la mayoría de las películas como una selva en estado natural<sup>17</sup>, sustituye a ésta con gran éxito: “funciona” como una selva y desde luego, lo parece. Más aún cuando sabemos que la ficción argumental de las películas se desarrolla en las afueras de Santiago de Cuba a finales del siglo XIX -como es el caso de *Bambú-*, en un poblado rural hindú -como en *La mies es mucha-* o en una isla inexplorada -como en *Alba de América* o *Erik el vikingo-*.

14. Templete dórico que los Loring hicieron construir en el jardín para contener su colección arqueológica, que contaba con piezas tan importantes como el mosaico de *Los trabajos de Hércules* o las tablas de bronce de la *Lex Flavia Malacitana*. La autoría del mismo, como la de la villa, es dudosa, pudiendo ser proyectado por Anton Wilhelm Strack o su hijo Johann Heinrich Strack, destacado arquitecto prusiano. Sobre el Museo Loringiano *vid. Ibídem*, 34-41.

15. Este mirador de estilo regionalista fue construido hacia finales de los años diez o principios de los veinte, cuando la finca era ya propiedad de la familia Echevarría-Echevarrieta. *Ibídem*, 76.

16. CARMONA, R.: *op. cit.*, 119-20.

17. Tan sólo en *El puente de San Luis Rey*, que da una imagen de la hacienda más “civilizada” (con sus construcciones, estanques, bancos, maceteros, setos geoméricamente podados, caminos artificiales, barandillas de hierro forjado, etc.) la finca aparece como lo que realmente es, un jardín tropical.

Pero, ¿qué es el realismo aplicado a una representación sino una sencilla cuestión de convenciones? Perkins afirma que “los films más realistas son aquellos que transmiten la ilusión más completa”. Paradójicamente, basta que dicha ilusión sea parcial para que esto se produzca, pues “aunque no creamos en la presencia real de aquello que vemos, un film es verosímil en la medida en que no nos lleva a cuestionar la realidad de los objetos y hechos presentados”<sup>18</sup>. En este sentido, advertimos como *La Concepción* puede pasar “convencionalmente” por una selva, pues no debemos olvidar -aunque a veces sea difícil- que en realidad es un jardín, una naturaleza artificial y domesticada. Pero poco importa esta apreciación, cuando los planos generales del gran bosque de palmeras, y los planos más cercanos saturados de espesa vegetación, de ramaje indiscutiblemente tropical y de lianas que penden de los árboles, así como el propio contexto de la diégesis, nos impiden prestarle la más mínima atención.

Probablemente, un entendido en botánica pueda advertir que la confluencia de determinadas especies vegetales en una misma zona geográfica, de las muchas recreadas en estas películas, sea imposible; o que una determinada planta no crezca en ese lugar, de igual modo que cualquiera de nosotros percibe como discordante la presencia de camellos en el poblado indio de *La mies es mucha*, o los rasgos hispanoamericanos de muchos de los indígenas de *Los últimos de Filipinas*. Insignificantes detalles que casi pasan desapercibidos entre los múltiples recursos -convencionalismos, como ya hemos comentado- que contribuyen a la identificación del jardín con una selva tropical en toda regla: sonidos en *off* de animales tropicales (aves, monos o incluso tigres, como en *La mies es mucha*) o presencia física de los mismos (en *Erik el vikingo* podemos ver grullas, una gran iguana, un macaco y hasta un oso, animales cuyo hábitat, naturalmente, no es *La Concepción*), o actores caracterizados -con mayor o menor acierto- como nativos (en este sentido, están bastante conseguidos los de *Molokai* y *La mies es mucha*, y desde luego, los de *Marbella, un golpe de cinco estrellas*, que nos remiten al Caribe más auténtico). Incluso la apoteosis final de *Bambú*, en el que la protagonista -que acaba de morir en mitad del enfrentamiento entre el ejército español y los rebeldes cubanos- protagoniza un imposible número musical en mitad del bosque, adornado con guirnaldas, y arropada por un gran número de indígenas con vestidos exóticos y coronas de flores, no está exenta de cierta verosimilitud.

En relación a todo lo dicho hasta ahora, las apreciaciones de Bill Nichols sobre el realismo y las convenciones que dan lugar a la verosimilitud en el cine de ficción, resultan bastante significativas:

18. PERKINS, V.: *El lenguaje del cine*, Madrid 1990, 76-9.

“Sopeseamos el modo en que entramos en un mundo de ficción, basado en las dimensiones espacio-temporales del contexto de los personajes. Se trata de un ámbito único e imaginario. Se parece a los mundos ficticios de otros textos, alineándose a menudo en agrupaciones como géneros o movimientos. También tiene cierto parecido con nuestro propio mundo, en especial si se hace en un estilo realista. Estará poblado por gente, objetos y lugares reconocibles y con estados de ánimo y tonalidades emocionales reconocibles, pero este parecido es fundamentalmente metafórico [...]. Prestamos atención más a una similitud que a una réplica.”<sup>19</sup>.

Efectivamente, es la confluencia de varios de estos convencionalismos lo que otorga credibilidad a las escenas rodadas en *La Concepción*. Pero sin duda alguna, sin la presencia de nuestro jardín, o en su defecto, de un entorno de sus mismas características, buena parte de su fuerza realista se habría venido abajo. Las declaraciones de Ramiro Gómez, director artístico de *La mies es mucha*, ilustran la dificultad que entraña, en muchas ocasiones, encontrar una localización adecuada, y como a veces es necesario, a pesar de haberla encontrado, actuar de algún modo sobre ella para lograr el efecto deseado:

“La última película que construí con unos dibujitos y unas explicaciones que me dio Santamaría [decorador de interiores] fue *La mies es mucha*. No encontrábamos un sitio que se pareciese a la India, hasta que encontramos en Málaga un jardín maravilloso con plantas tropicales que se habían traído de América. Habían hecho una cosa maravillosa, pero todo era muy abrupto y muy montañoso, tan sólo había un llano donde podíamos construir el poblado indio, pero daba la casualidad que no había palmeras, ni árboles tropicales, sólo había limones. Como después de la guerra los limones se pudrían en los árboles, no se cortaban, por falta de salida comercial, ¡pues cortamos los limoneros! Hicieron una gestión con la dueña que era una señora de Bilbao de esas familias ricas de navegantes muy cristiana [se refiere a Amalia Echevarrieta, quien junto a su marido, Rafael Echevarría, adquirió la finca en 1911] y, como era para un fin religioso, pues dijo que sí. Cortamos trescientos limoneros y construimos el poblado indio”<sup>20</sup>.

Dominique Villain defiende la valía de las reconstituciones y reconstrucciones frente a los escenarios naturales, pues “la arquitectura de la ciudad o del campo no esta concebida para las imágenes que se puedan sacar de ellas”, y hay ocasiones en que la reconstrucción puede ser más realista o estar presente con más fuerza que si se rueda directamente del natural. Además,

19. NICHOLS, B.: *La representación de la realidad*, Barcelona 1997, 151-2.

20. Entrevista recogida en GOROSTIZA, J.: *op. cit.*, 132.

“la reconstrucción ofrece la posibilidad de escoger los elementos de lo real dispersos [...] y unirlos en reconstrucciones concebidas para ser filmadas”<sup>21</sup>. Sin embargo, debemos tener en cuenta que, a pesar de que las intervenciones necesarias en el escenario natural proporcionado por *La Concepción* son mínimas, dada la gran fuerza referencial del jardín, todos sabemos que la elección de un determinado encuadre y no otro supone, inevitablemente, la manipulación de la realidad filmada, por cuanto implica la subordinación de ésta a un determinado punto de vista. El objetivo de la cámara escoge, aísla, recorta, transforma o encuadra la realidad, y los cineastas que han trabajado en *La Concepción* han sabido sacarle mucho partido a ello: en la mayoría de los films se ha optado por la filmación de la misma a través de planos cortos, tomados desde el interior de su propia espesura boscosa, acentuando así su aspecto más “selvático”. Son también muy recurrentes los planos generales de la plantación de palmeras, que se emplea en casi todas las películas como plano de situación para contextualizar físicamente el argumento. Se evitan -a no ser que la diégesis lo exija, claro está, como en el caso de *Marbella, un golpe de cinco estrellas* o *El puente de San Luis Rey*- los aspectos del jardín que revelan su naturaleza como tal o su condición de naturaleza “domesticada” (las arquitecturas, los estanques, etc.).

Se configura de este modo, en la pantalla cinematográfica, una imagen fragmentada e incompleta de la finca que contrasta con la percepción real de la misma, lo que provoca un extraño efecto en la dimensión psicológica del espectador, especialmente, si éste es malagueño y conoce el jardín. Y es que, a pesar de su poderosa habilidad para convertirse en cualquiera de los exóticos escenarios que hemos mencionado, *La Concepción* no deja de ser uno de nuestros paisajes más familiares. Forzosamente, experimentaremos una inevitable sensación de extrañamiento cuando contemplemos el uso que el medio cinematográfico hace del mismo, puesto que, como espectadores, carecemos de las coordenadas físicas y espaciales necesarias para orientarnos. Nos enfrentamos a una realidad manipulada en virtud de su descontextualización, y en ello juega un papel fundamental, como no podía ser menos, la acción fragmentadora del montaje.

Como todos sabemos, el cine tiene el poder de yuxtaponer imágenes arbitrarias en el espacio y en el tiempo, pero que son percibidas por el espectador como una realidad continua. Rudolf Arnheim, entre otros muchos autores, basa en el montaje la especificidad del arte cinematográfico, al tiempo que atribuye la efectividad del mismo, precisamente, a ese efecto de irrealidad inevitable inherente a toda imagen cinematográfica:

21. VILLAIN, D.: *El encuadre cinematográfico*, Barcelona 1997, 106-7.



“Probablemente el montaje resultaría imposible si las fotografías cinematográficas dieran una impresión espacial muy vigorosa. Lo que hace posible esto es la parcial irrealidad de la imagen cinematográfica. [...] La posición del espectador cambia constantemente puesto que tenemos que considerarlo situado en el punto de ubicación de la cámara. [...] En cambio, las tomas hechas desde los más diversos ángulos se suceden, y por más que fue necesario cambiar continuamente la posición de la cámara cuando se hicieron, el espectador no está obligado a reproducir todo ese movimiento. [...] La impresión es poderosa, por mucho que la representación diste de ser completa”<sup>22</sup>.

*La Concepción* aparece, en todas estas películas, sometida a ese proceso de montaje que “deconstruye” y vuelve a construir el jardín en función de las necesidades expresivas de cada film, o que intercala los planos del mismo con escenas filmadas en otros lugares. Así, por ejemplo, *Los últimos de Filipinas* combina las escenas de *La Concepción* con otras que fueron rodadas en los estudios C.E.A. de la Ciudad Lineal de Madrid<sup>23</sup>, sin que ello quebrante, en ningún momento, la unidad espacio-temporal del film. Algo similar, probablemente, ocurre con *Bambú*<sup>24</sup>.

Pero más curiosas resultan las secuencias en las que las imágenes que no pertenecen a la finca se contraponen directamente con las de ésta a modo de plano/contraplano. En este sentido, podemos destacar, por ejemplo, la secuencia que, en *Alba de América*, nos muestra a Colón y a sus hombres alcanzando la costa americana: tras un plano de situación que nos revela el carácter indudablemente tropical del lugar (un contrapicado de una gran palmera desde la que un nativo alerta a los demás), los planos de la espesura del bosque, poblado por nativos curiosos atraídos por la llegada de los conquistadores se alternan con otros que nos muestran la primera de las tres carabelas españolas llegando a la playa, y a los marineros aproximándose a la orilla y desembarcando en la misma. Los nativos que aparecían en los planos del bosque, penetran poco a poco, desde el margen inferior del encuadre, en los planos de la playa, mientras que los marineros españoles atravesarán el bosque tropical en planos posteriores. Ambos, nativos y marineros, funcionan de este modo como *raccord* visual que otorga continuidad a estos planos que, como sabemos, pertenecen a lugares físicos distintos. El efecto de integración espacio-temporal obtenido no puede dejar de resultarnos extraño, pues sabemos que *La Concepción* no se halla a orillas del mar. Pero rápidamente reagrupamos las imágenes fragmentadas, convirtiéndose la secuencia en un ejemplo más

22. ARNHEIM, R.: *El cine como arte*, Barcelona 1990, 32.

23. PÉREZ PERUCHA, J.: *Antología crítica del cine español, 1906-1995*, Madrid 1997, 196-8.

24. *Vid.* nota 10.

que ilustrativo de lo que conocemos como “efecto Kuleshov”<sup>25</sup>. Pero son muchas más las secuencias que recurren a esta manipulación de la realidad representada para obtener esa sensación de continuidad espacio temporal, falsa, pero de apariencia intensamente real: también en *Los últimos de Filipinas* se subraya la proximidad inexistente entre la playa y el bosque tropical mediante planos y contraplanos de ambos cuando el buque americano desembarca en la playa de Baler; y en *Bambú*, la protagonista, que forcejea con el malvado de la historia en la espesura de la selva, termina por empujar a éste para hacerlo caer por un inexistente acantilado.

Indudablemente, este efecto de montaje, como los de realismo y verosimilitud que antes comentábamos, responde también a convenciones. Convenciones que basan su efectividad en la manipulación del proceso cognitivo y visual del espectador, y que, en el caso de la puesta en escena, se abastecen de las imágenes y referencias que pueblan su imaginario colectivo. Pero mucho más poderosa que estas convenciones y que la puesta en práctica de las mismas -por más maestría que se ponga en ello- es la fuerza icónica que por sí mismo desprende nuestro jardín, cuyas cualidades excepcionales -ya lo hemos visto- lo convierten en uno de los escenarios cinematográficos más apropiado, versátil y bello para configurar una auténtica selva “de cine”.

25. Hacia 1919 Lev Kuleshov realiza sus célebres experimentos sobre el montaje. En un primer momento, el realizador filmó tres secuencias constituidas por el primer plano de un actor, unido respectivamente a los planos de un plato de sopa, de una mujer muerta y de un niño jugando. A pesar de que la expresión del actor era siempre idéntica, los espectadores percibieron en ella distintos sentimientos en función del plano que se sucedía en cada caso y a consecuencia de la interpretación inevitable de los dos planos yuxtapuestos como integradores de una única historia, tal es el poder manipulador del montaje. Para una mayor profundización en este tema *vid.* MARINIELLO, S.: *El cine y el fin del arte. Teoría y práctica cinematográfica en el cine de Lev Kuleshov*, Madrid 1992, 89-94.