

Col·lecció «Humanitats»
e-Humanitats, 2

EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

RAFAEL LÓPEZ LITA
JAVIER MARZAL FELICI
FCO. JAVIER GÓMEZ TARÍN
(EDITORES)



UNA MIRADA CLANDESTINA. ANÁLISIS DE LA MIRADA DOCUMENTAL EN LA PELÍCULA *FURTIVOS* DE BORAU

LONGI GIL PUÉRTOLAS
Universitat Jaume I, Castellón

EL CONTEXTO HISTÓRICO

De una película como *Furtivos* (J. L. Borau, 1975), de la que se ha escrito y hablado mucho en las últimas tres décadas, resulta difícil descubrir matices nuevos. Sin embargo, si en toda película está reflejada de alguna manera la época y el contexto histórico en el que se ha producido, la película de Borau –además de otros interesantes valores cinematográficos reseñados por la crítica– es un documento imprescindible para conocer algunos aspectos que caracterizaron la dictadura del general Franco y los inicios de la Transición. La metáfora de la clandestinidad que representa *Furtivos* es uno de los aspectos menos recurridos de todo lo que se ha escrito sobre José Luis Borau. No obstante, Carlos F. Heredero (1990: 346) insiste en la condición clandestina de los personajes a la que un régimen como la dictadura franquista había empujado a los ciudadanos de este país. Y en un texto más reciente añade que la condición furtiva acaba contagiando a todos los personajes de la historia, por lo que comienza a configurarse como una metáfora de la dimensión clandestina (Heredero, 1997: 740).

Pero para entender la represión a que dio lugar el franquismo hay que mirar retrospectivamente a sus inicios. El ejército de Franco ganó la Guerra Civil al Gobierno democrático de la II República y, desde 1936, instauró un régimen autoritario que duró unos cuarenta años. Al final de esta guerra, las organizaciones políticas y sindicales fueron prácticamente eliminadas del territorio español. La brutal represión del régimen generó una serie de movimientos de grupos ilegales que tuvieron que desarrollar sus actividades en la clandestinidad. Sin embargo, a finales

de los sesenta se produce un cambio social muy significativo que tendrá repercusiones importantes en la década siguiente. La liberalización de la economía, la industrialización, la migración del campo a la ciudad y el desarrollo de zonas turísticas hizo que se viviera un periodo de expansión económica. Como consecuencia del desarrollo se produjo una liberalización de las costumbres, especialmente en las generaciones jóvenes y urbanas. *Furtivos* hizo acto de presencia en un momento histórico y político decisivo para la democracia, durante el cual una parte importante de la población sembró grandes esperanzas e ilusiones en el futuro. Especialmente aquéllos y aquéllas que simpatizaban o militaban en las numerosísimas organizaciones antifranquistas que surgieron como forma de lucha para restablecer las libertades democráticas. Este contexto histórico es imprescindible para entender la película de Borau.

LA HIPOCRESÍA Y LA TRAGEDIA

Situándonos en la ficción de *Furtivos*, el conflicto que desencadena la tragedia se produce a partir de la introducción de un personaje extraño al medio. Milagros (Alicia Sánchez), de origen urbano, huyendo de una persecución policial se mete en el mundo rural de Ángel y Martina (Ovidi Montllor y Lola Gaos, respectivamente). El sentido de posesión, los celos, el amor y el sexo son los desencadenantes del enfrentamiento. Y, al final, un desenlace trágico causado por el enfrentamiento entre un personaje que busca su felicidad y la represión de una madre posesiva y autoritaria que condena a todos a un mismo destino.

La hipocresía del doble lenguaje se centra en dos personajes símbolos del autoritarismo. El primero es el gobernador de la provincia española donde se desarrolla la historia (J. L. Borau) que representa de forma explícita el poder franquista y los supuestos valores de rectitud y acatamiento de la ley. Sin embargo, este ejemplo viviente de integridad no duda en aprovecharse del cazador furtivo para disfrutar de su deporte favorito. En cuanto al personaje de la madre, éste ostenta una doble representación, por una parte juega a ganarse los favores del poder (el gober-

nador, su hijo de leche) y, al mismo tiempo, es la metáfora del propio poder autoritario y represor frente a su hijo y su nuera. El carácter de Martina nos recuerda otro personaje emblemático de la historia del cine, el de la Señora Danvers en *Rebeca* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940) aunque con funciones retóricas algo diferentes. *Furtivos*, en cambio, es una cadena alegórica sobre la clandestinidad.

Si profundizamos en este aspecto, descubrimos numerosos detalles significativos tanto en la composición de la imagen, como en el desarrollo de las acciones y, por supuesto, en los diálogos. A través de estos elementos profílmicos se representa el ambiente que rodea las diversas actividades furtivas y las contradicciones entre lo que se dice y lo que se ve, entre lo que se cuenta y lo que se sabe.

En la primera secuencia, las fuerzas de orden público persiguen un delincuente. A través de un montaje paralelo, Borau fija la mirada sobre unos personajes que viven al margen de la ley: por un lado, un delincuente común y por otro, un cazador furtivo. Una metáfora sobre la clandestinidad política en la que vivían una buena parte de los ciudadanos.



Fotograma 1

Otro ejemplo lo encontramos en la cena del gobernador y los miembros de su séquito. El gobernador dirigiéndose a los guardas del coto dice llenándose la boca de solemnidad y rectitud: «Vosotros estáis para

acabar con el furtivo. Sea quien sea. Ante todo juego limpio». En ese mismo momento, acabada de pronunciar la frase, se dirige a la escalera que lleva a la buhardilla, sube, levanta el portón y en un corte en *racord* de movimiento un plano situado en el habitáculo superior nos muestra las pieles de zorros colgadas en primer término y en el centro del encuadre la cabeza del gobernador que inspecciona el repleto almacén peletero (fotograma 1). El gobernador descubre el cuerpo del delito pero no dice nada, cierra el portón y vuelve a bajar. Ésta es una metáfora perfecta de las contradicciones del régimen. La negación de la realidad que vive el país a través del discurso oficial. «Ante todo juego limpio», decía.

UNA ÓPTICA PARA MIRAR EL FURTIVISMO

Pero en relación a la representación del furtivismo/ clandestinidad, la película de Borau va más allá de las acciones mostradas en la pantalla y más allá del montaje externo de los planos, como hemos reseñado en los ejemplos anteriores. La mirada hacia la caza furtiva de Ángel, vista a través de la óptica de la cámara, es también una mirada clandestina que como veremos se construye mediante la composición interna del plano.



Fotograma 2

Ángel *El Alimañero*, después de llevar al caserío a su recién estrenada novia, es avisado por su madre que el gobernador está cazando en el bosque. Acompañado por su perra, marcha a la montaña y saca una escopeta escondida en el tronco hueco de un árbol. Al fondo, sonido en *off*, se escuchan los disparos del grupo de cazadores que acompaña al gobernador. Ángel aprovecha el ruido de los tiros y la ausencia de los guardas para cazar furtivamente sin que lo descubran. En los tres planos siguientes, un gamo camina entre las ramas de los árboles. El gobernador apunta con su arma y dispara, el gamo sigue corriendo tan ágil y vivo como antes. El corte de plano siguiente nos traslada a otro lugar del bosque no muy lejano. Ángel, en plano medio, entre el follaje, apunta la escopeta y dispara (fotograma 2). En el contraplano, el gamo cae abatido sobre la capa de hojas secas. Ángel baja la escopeta, mira y sonríe. Ha tenido suerte. Con dos planos generales montados con *racord* de movimiento, Ángel y su perra, salen corriendo hacia el animal muerto. Lo coge por las patas traseras y lo arrastra. En el plano siguiente, el gamo muerto es arrastrado entre las ramas, de Ángel sólo vemos las piernas y los brazos. La secuencia continua con un montaje paralelo que alterna la caza certera del furtivo y la caza del grupo de domingueros que consiguen matar bastantes menos piezas de las que se habían propuesto. Para terminar la secuencia aparece un ciervo, un macho adulto con paso tranquilo y majestuoso que exhibe una espectacular cornamenta. El gobernador, ansioso por cobrar semejante trofeo, lo apunta con la escopeta, dispara y falla otra vez. Ángel se prepara para disparar al ciervo huido, pero se da cuenta que es la pieza codiciada por el gobernador y la deja correr, sabe que es un animal único y su venta puede traerle problemas. Es una pieza tan singular se supone que está prohibida para un furtivo.

Cerca del desenlace de la película, cuando ya se presagia el final trágico, vemos cómo Ángel –triste y desolado por la «desaparición» de Milagros, su mujer– vuelve al bosque y –sin preámbulos– mata al ciervo, la pieza deseada del gobernador y prohibida para el alimañero. Los guardas del bosque que llevaban un tiempo espíándolo, finalmente, lo descubren y denuncian la acción furtiva.

CONCLUSIÓN

Sobre la secuencia en la que se muestran simultáneamente la caza legal del grupo del gobernador y la furtiva de Ángel, hemos de remarcar que los planos que corresponden al Alimañero están fotografiados con teleobjetivo, de manera que la escasa profundidad de campo deja una zona nítidamente enfocada –la cara de Ángel– y el resto del encuadre queda gradualmente desenfocado, los hojas y el extremo de la escopeta ya que ambos exceden el espacio nítido.

Es decir, si el montaje de las acciones se nos muestra la caza furtiva paralelamente comparada con la legal para hacernos reflexionar sobre las contradicciones entre ambas modalidades; en lo que se refiere al tipo de fotografía con la que la cámara cinematográfica de Borau registra el furtivismo podemos afirmar que es una mirada desde lejos, con objetivo de ángulo estrecho. Por la forma en que la imagen de Ángel cazando ha sido captada podemos decir que es una mirada vigilante y escondida que nos implica como espectadores.

Coetáneas de *Furtivos* son las series documentales sobre fauna salvaje del célebre Félix Rodríguez de la Fuente, emitidas por Televisión Española. Este tipo de documentales sobre naturaleza se caracteriza, entre otras cosas, por filmar con teleobjetivos que permiten la observación y captación de imágenes a grandes distancias. La utilización de estos objetivos de ángulo estrecho permite un acercamiento óptico a los objetos retratados sin interferir en su comportamiento. Esta óptica cinematográfica es la que utiliza Borau para retratar la escena furtiva de Ángel *El Alimañero*. Se trata también, dicho sea de paso, de una referencia intertextual de naturaleza óptica entre el cine de ficción y el documental.

Para concluir diremos que la condición furtiva de la película de Borau no sólo acaba contagiando a todos los personajes, sino también a la mirada del propio espectador a través de la fotografía. La óptica de teleobjetivo es una mirada documental, lejana, escondida, vigilante, furtiva y clandestina: una metáfora óptica que invita a la reflexión sobre una forma de «mirar» que propician los regímenes dictatoriales.

BIBLIOGRAFÍA

- HEREDERO, C. F (1990): *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta*, Madrid, Filmoteca Española.
- (1997): «Furtivos», en VV. AA. (1997): *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ DE MINGO, L. (1996): *José Luis Borau*, Madrid, Fundamentos.
- MONTERDE, J. E. (1993): *Veinte años de cine español 1973-1992*, Barcelona, Paidós.
- SALA, R. (1993): «La memoria del franquismo», *Archivos de la filmoteca*, nº 15, Valencia, Filmoteca Valenciana.
- TORREIRO, C. (1995a): «¿Una dictadura liberal? (1962-1969)», en VV. AA. (1995): *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra.
- (1995b): «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)», en VV. AA. (1995): *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra.