



Aún mejor que la vida.

El cine y la búsqueda de representación, identidad y sentido

Luis Felipe Valencia Tamayo¹

Resumen

La invención del cine trajo consigo un nuevo horizonte para la técnica y la revolución industrial, para el empleo de miles de personas y el acopio de historias que, de otra manera, se quedarían siempre en una opción para ser imaginadas. Pero ese es un aspecto que valora lo que hay detrás de la manifestación estética del cine. Por otro lado, las películas, en sí mismas, alteran la vida de los espectadores, tanto de los que se especializan en cine como de quienes sencillamente disfrutan ver algo cada semana o de vez en cuando. Este es un ensayo en el que el autor explora una reivindicación de esa mirada social del cine y lo que ocurre con las personas comunes y corrientes que

1 Licenciado en Filosofía y Letras y Magister en Filosofía (Universidad de Caldas). Escritor y profesor de Literatura y Humanidades en la Universidad de Manizales (Escuela de Comunicación Social y Periodismo, Departamento de Humanidades). Productor y realizador de los programas radiales Talla XL y PRoLeTRaRioS en UMFM 101.2 FM Manizales. Lidera el grupo de escritura creativa PRoLeTRaRioS de la Universidad de Manizales. Además de su interés por la narrativa y la ficción en sus distintas manifestaciones, escribe frecuentemente sobre teoría de la historia, filosofía y ciencia. Ha obtenido diversos reconocimientos por su obra de ficción, entre los que se pueden destacar los premios de Cuento La Monstrua de Literatura Fantástica (Vavelia, Guadalajara-México, 2007), El Camino de los Mitos (Evohé, Madrid-España, 2007 y 2010) y el Premio Nacional de Cuento Ciudad de Barrancabermeja (Alcaldía de Barrancabermeja-Colombia, 2012), así como el Premio de Ensayo sobre arte Alenarte (Revista Alenarte, Madrid, 2008). Es autor del libro Historia e historiadores (Punto de Vista Editores, Madrid, 2015) y de la novela Ovidio y los santos perdidos (Premio Caldense de Novela en la categoría Estímulos, Secretaría de Cultura de Caldas, 2019). Correo electrónico: lvalenciat@umanizales.edu.co



le echan un vistazo a lo que coloquialmente llamamos películas. A la par, se observa cómo el cine ha afectado a las sociedades y a las generaciones y, en ese encuentro de historias, se definen sentidos de la vida cotidiana y de los proyectos que se quieren realizar.

Palabras clave: Cine; Sociología del cine; Transformaciones sociales; Realidad y ficción; Historia del cine.

Cada año, durante la ceremonia de entrega de los premios Óscar, se hace un breve homenaje a los hombres y mujeres del cine que han fallecido. Es una despedida solemne en la que aparecen fotografías de las diversas producciones en las que aquellos seres han participado. Frente a nuestras pantallas, personajes que muy seguramente jamás hemos conocido y que, a pesar de ello, parece que hemos tenido muy cerca de nuestras vidas. Si no nos dicen que han muerto, si no se sustentara la vida en la idea singular de que todos los hombres son mortales, podríamos contar con que esas figuras que, aparentemente, se han ido, persisten en la existencia. El cine, como extensión de la fotografía y de la pintura, del registro sonoro y de la escritura, atrapa el fenómeno de la existencia y le concede un aliento muy especial: tal vez los hombres dejen de respirar, pero podemos revivir sus semblantes y sus legados. En el cine se le concede a la vida un sentido, se le dota a la existencia de una cubierta protectora ante la ineludible muerte.

Una prueba sencilla de este fenómeno la dio Adolfo Bioy Casares en su imperecedera novela *La invención de Morel* (1940). Un prófugo atrapado en una isla se ve asediado por una serie de personajes que le hacen sentir que su soledad ha terminado y que el vacío que podía experimentar allí había sido tan solo una prueba para su maltrecho espíritu. Con el paso de los días, los personajes no solo no detectan la existencia del hombre, sino que, envueltos en un aire de misterio, parece que ni siquiera pueden entender sus ruidos. Todo es confusión. El protagonista siente que su ánimo colapsa y que su mente ha perdido el juicio. A pesar de todo, el amor que le despierta una de las mujeres de aquel extraño retablo cotidiano lo motiva a indagar y a adentrarse en una realidad increíble. Una dimensión alternativa habita la realidad implacable del desolado fugitivo. Esa dimensión no es un sueño ni una alucinación, es el tributo de un hombre, Morel, a la capacidad para detener el tiempo y abrigar su paso en las imágenes. Bioy Casares, consciente de su arte como escritor, realiza allí un ejercicio de ficción en el que nos percatamos de que el sentido de la realidad es sostenido por la dimensión alternativa de un relato. La posibilidad del amor, la condena



misma de una ilusión, el bienestar de una historia, la esperanza de que el mañana pueda ser distinto, incluso la confianza en que la vida continúe después de la muerte, son todas versiones de una magnífica y hasta ahora única manifestación de la humanidad, la conciencia de que un cuento, o una revelación, alientan el paso de los días.

Como el personaje protagonista de *La Invención de Morel*, en nuestro éxodo, somos socorridos por imágenes que cargan de sentido las experiencias simples. La fuerza de las historias ajenas resulta, en tal caso, gratificante, así en últimas se trate también de un ejercicio de consolación.

Somos seres difusos que completamos nuestra versión de la realidad en la interacción con un mundo que se ha hecho relato. Habitualmente, esa versión es también errática, fruto de nuestra propia humanidad, pero al dotar de sentido brinda un consuelo para las faenas diarias. En una entrevista televisiva con Margarita Vidal (1992), Bioy Casares apuntaba una reflexión sobre el surgimiento de aquella novela que aquí nos sirve de anclaje:

Estaba en el campo y pensé que si se pudiera reproducir la imagen de un hombre como se ve en el espejo, sería uno mucho más agradable y mucho más parecido a la realidad que lo que permite la cámara de televisión o la cámara de fotografía, que yo he manejado tanto durante años. Y de ahí pasé a pensar que si se podía llevar la fidelidad del espejo a la reproducción de los otros sentidos se tendría al hombre completo; y si eso se podría perpetuar, se tendría al hombre completo y eterno.

Creo que nos acercamos a esa dimensión del “hombre completo y eterno” a través de la ficción. Esto, tal y como debe ser entendido, no quiere decir que nos acerquemos al hombre real ni mucho menos al hombre consciente o veraz. Al contrario, la dimensión en la que nos conectamos con el sentido de la existencia está siempre alineada con la grandeza de los más crudos misterios. Y es una fortuna que así sea, pues de ahí surge toda la fiesta que reconocemos como arte y, por extensión, como literatura y cine.

En el sencillo homenaje que se realiza en los premios Óscar a los personajes que han fallecido, nos adentramos en la realidad que se transforma a través de las imágenes. Muchos espectadores y lectores podrán recordar algunos homenajes particulares. A mí me viene a la mente el repaso de fotografías atravesando el tiempo en la vida de Robbin Williams, fallecido en 2014. Es difícil hacerse a la idea de un hombre muerto al que uno solo ha conocido porque se conecta con nosotros por medio de las pantallas. Sin



embargo, el hecho es que Robbin Williams y tantos otros ya no están. Pero están. Y nos siguen haciendo llorar y reír con una extraña cercanía. Y nos despiertan pasiones y emociones, hasta decisiones, porque en la conexión con las historias y con los personajes ocurre un misterioso contacto con lo más entrañable y ajeno del universo humano: encontramos sentido. Lo extraño sería que ocurriera el efecto contrario; es decir, que al saber que los personajes se han ido o, incluso, teniendo la conciencia de su mortalidad, sus palabras y acciones, sus gestos y movimientos registrados en imágenes, perdieran el impacto que efectivamente tienen. No pasa.

Todos los que se han ido siguen vivos a través de sus obras y nos conmueven con una misteriosa energía. Si no lo crees así, ¿qué tal si le echas un vistazo a *Dead Poets Society* (Weir, 1989), *Good Will Hunting* (Van-Sant, 1997), *What Dreams May Come* (Ward, 1998) o *Patch Adams* (Shadyac, 1998). No hay duda de que algo mágico se produce en ese encuentro, algo que trasciende la vida y la empuja como cuando, también, oyes esa voz que ya no puede volver a grabar o esos instrumentos y obras interpretados por músicos que ya no están entre nosotros. Walter Benjamin hablaba de la “pérdida de aura” en la época de la reproductividad técnica del arte. Tal vez la originalidad siempre esté en riesgo, pero la energía no se ha perdido, solo se ha transformado.



Figura 1.
Robin Williams en *What Dreams May Come* (1998).



Desenterrando recuerdos

Desde el siglo veinte, el tema de las películas como asunto de conversaciones es parte fundamental de las relaciones. No hay trato humano que no haya sido reflejado en la literatura, en el teatro, en la música y, ahora, en el cine. Todas nuestras tramas se cruzan en las voces y palabras de otros. Gracias a ello, las fronteras que pueden parecer tan claras entre la realidad y la ficción, se disuelven. Tocados por los buenos pretextos que la ficción ofrece, nos gusta compartir una recomendación o influir y ser influidos por un plan en el que, además de una grata compañía, nos sentimos a gusto con las historias.

Por efecto de la sinestesia, llegamos a recuerdos que parecían perdidos al escuchar una canción que nos devuelve a ciertos capítulos de la infancia, retomamos la batalla del tiempo al mencionar la obra de teatro que se hizo en el colegio o nos reconectamos mentalmente con aquellos amigos con los que compartimos el gusto por buenas y malas películas. El hecho de que ese fenómeno sea inevitable no lo hace menos mágico. Hechos casuales de la vida cotidiana y relaciones que simplemente confirman el hecho de que somos seres sociales se convierten en soportes trascendentes de la condición humana.

Piensa por un instante en una película que compartas como bastión común con un buen amigo. La mente no tiene que dar muchas vueltas para recrear este elemento como fórmula para redimensionar el paso del tiempo y las imágenes con las que cada historia —aunque marcada de un modo universal por un tiempo propio, un guion, unos personajes, una música— se pliega a nuestra propia vida, como una delgada atmósfera en la que nos envolvemos en el redescubrimiento de uno de los más misteriosos roles del arte en la existencia de la humanidad. Recordar a un hermano, a un padre, a una madre, a un amor, a un hijo, a un ser querido; recordar un viaje, cualquier tipo de aventura, el estreno de una sala de cine, el ritual con el que se presentó por primera vez una película en una ciudad, todo entra a ser parte de un entrañable juego con el que la mente se interpreta a sí misma y reinterpreta el paso del tiempo. La huella que estrecha las historias con la mente es, como toda huella, vulnerable a que tome diversas distorsiones, partiendo del hecho mismo de que olvidemos el nombre de los filmes aunque sepamos, o creamos saber muy bien, con quiénes los hemos visto.

¿Qué ocurre cuando le recomiendas a alguien una película? Desentieras de tu mente una de las tumbas abiertas en las que se suelen aglomerar las tramas y los personajes de esas obras que le han dado chispa a la



imaginación, una particular fórmula para dotar de significado la vida. Compartes con otro una emoción personal a través de una historia y en eso te haces solidario con la indagación íntima que cada ser humano lleva para entender lo que pueda ser la existencia. En todas las conversaciones que hoy habitan el mundo se pueden dar breves o extensos ejemplos de ello. No sobra decir que hay quienes hacen mucho más fuerte su amistad a partir de las películas que dan las señales del paso por la vida.

Examinemos este hecho a partir de una de las anécdotas más bellas de la última década. Hace algunos años, en el 2016, se cumplió el quincuagésimo aniversario del estreno de la película *El bueno, el malo y el feo* (Leone, 1966). Medio siglo de existencia de uno de los más importantes westerns de todos los tiempos. Sergio Leone quería coronar con este filme una trilogía de emblemáticas aventuras en el viejo oeste. *Por un puñado de dólares*, de 1964, y *La muerte tenía un precio*, de 1965, llevaban no solo la carrera de Clint Eastwood hacia adelante sino el número de los espectadores y el dinero de las productoras a más grandes cifras. Al arribo de *El bueno, el malo y el feo*, en 1966, el presupuesto con el que contó Leone fue de 1.300.000 dólares, si bien había iniciado con doscientos mil dólares para las películas del 64 y con seiscientos mil para la del 65. Con semejante incremento, el director italiano y su equipo se trasladaron a España para rodar la película, y entre las novedades de la historia aparecía una grandiosa escena en un cementerio. El espectacular paisaje de Burgos facilitó la construcción de aquella necrópolis de ficción en la que cruces y piedras se apilaban como criaturas adicionales al suelo de las batallas. Allí serían inmortales las miradas de Clint Eastwood, Lee Van Cleef y Eli Wallach en el desenlace de su aventura.



Figura 2. Cementerio de Sad Hill, Burgos, España.



Pero el tiempo pasa y la memoria del cine se va quedando solo en el cuidado técnico de sus imágenes. ¿Qué ocurre con sus lugares? Aquí es donde el caso del cementerio de ficción de Sad Hill se hace pura vida y motivación para el cine y nuevas historias. Varios jóvenes de los pueblos de la región de Burgos cercanos a Sad Hill decidieron desenterrar el afamado lugar de la película de Leone. Su proyecto tuvo tan buena acogida que, para la celebración del quincuagésimo aniversario de *El bueno, el malo y el feo*, ya se tenía buena parte del trabajo hecho: rescatando el tiempo, reinterpretando el papel de las ficciones en la vida de los hombres y de los pueblos. Había surgido como una especie de *spin-off*, de provechoso apéndice de la historia del director italiano, una corporación para la reivindicación de la fuerza del cine en la vida de las comunidades. La *Asociación Cultural Sad Hill* es el resultado institucional de esa pasión por el cine traducido en un elemento del que vale la pena tomar nota, la arqueología del cine.

Al acercarnos al cine y sus historias son muchos los elementos sociales y psicológicos que entran en consideración. No desaparece el dominio de un filme porque empiecen a ascender los créditos en fondo negro con los que cierran la mayoría de las películas. No, con la energía de una fuerza natural, los seres humanos nos conectamos con las películas y sus anécdotas para revivirlas continuamente y constituir, así, los nuevos usos de su influencia. La *Asociación Cultural Sad Hill* no solo ha logrado desenterrar uno de los cementerios de ficción más entrañables del mundo del cine, sino que ha puesto sobre la mesa una de las maravillosas formas de dotar de sentido la vida de los hombres: ha logrado activar el placer mismo de desenterrar como fórmula para vitalizar.

Las películas viven por nosotros dimensiones de la realidad que difícilmente podemos atar por medio de la imaginación. La labor de conservación de filmes y de lugares no es una actividad de anticuario. Al contrario, la ruta que nos lleva a

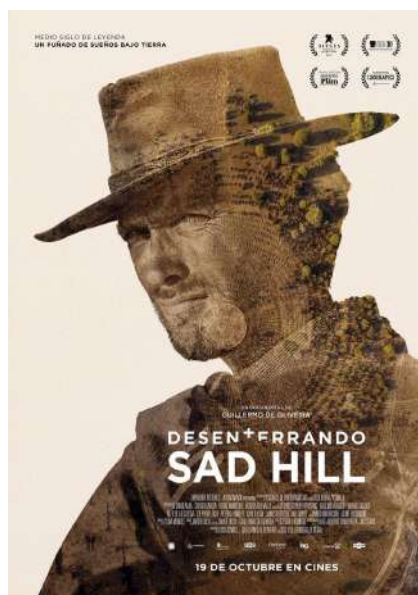


Figura 3. Poster de *Desenterrando Sad Hill* (2017) de Guillermo de Oliveira



actualizar continuamente el encuentro con “viejas” historias y narraciones —no solo en el cine— es una de las más saludables empresas de la comprensión humana. Si fuera sencillamente por la imaginación nos condenaríamos a la pérdida continua de los objetos que han puesto en evidencia que hemos querido comprender el mundo. Es como la relación que existe entre el lenguaje y la palabra escrita: no basta el primero para manifestar la conexión con el otro; la verdadera intención de hacerse a una idea se ata al objeto que surge con la palabra impresa, así sea a lápiz.

Lo que ocurre en la mente con el universo de los filmes es muy parecido a este fenómeno. Cuando nos referimos a las “buenas” películas hacemos alusión al descubrimiento de un símbolo con el que participamos de una comprensión de la vida. No somos los mismos después de contemplar una “buena” película. Y me doy el gusto de usar la palabra entre comillas porque es un universo embriagado de diversidades mágicas, entrañables, perversas y también aterradoras. Una vez más, al compartirle a alguien una película que nos gusta transitamos el camino de nuestra humana intimidad, con todos los rasgos que ella, en sus luces y sus sombras, pueda tener.

Muchas veces, reflexiones así se suelen matizar con aspectos moralistas del pensamiento y de los sistemas de ideas con el fin de exaltar o de condenar a las personas. Por ejemplo, el hecho de que a alguien le guste algún tipo de música o algún género de lecturas o películas resulta ser la pieza clave para interpretar sus acciones. Sin embargo, una revisión concienzuda hace caer en cuenta de que ni los seres humanos se definen completamente por estos aspectos ni la ficción se puede reprobar por sus elementos más oscuros.

El síndrome del protagonista de la película

Las masificaciones conllevan extraños fenómenos en los que los sociólogos suelen darse debate a diestra y siniestra. El impulso por ser héroe, por ejemplo, es uno de los más atractivos cuando se ha tratado de formular una de las conexiones del cine con su público. Se diluyen las cuestiones morales y legales, y el fervor por establecer lo bueno y lo malo como prácticas en disputa se torna ropaje con escudos y emblemas. No es extraño que desde niños *nos sintamos protagonistas* de una película en la que muchas cosas que ocurren o dejan de ocurrir en el planeta Tierra (por no mencionar el Universo) dependen de nuestra presencia. Esa identificación es parte fundamental del éxito en las celebraciones de fiestas de disfraces y en la percepción de que, aunque no se cuente con los mejores recursos ni con la más mínima noción de súper poderes, algo podemos hacer para fingirlos.



En un personal ejercicio de ficción, me atrevo a sugerir una historia en la que uno de los personajes sea un jovenzuelo griego que acaba de asistir a la representación de una tragedia en la Atenas del siglo V. No lo tenía previsto, no lo había anticipado, pero el efecto de la obra ha generado un eco en su pensamiento. En el tránsito del ritual, que es la semilla de la dramaturgia, hacia la elaboración literaria de una obra de teatro, el muchacho no podía ni siquiera soñar que se encontraría con un universo en el que sus dilemas y sus preocupaciones obtuvieran otra dimensión. Y esta inédita área en la que su espíritu se inserta no es ya la de la religiosidad de su pueblo o el fervor que le habían enseñado sus ancestros; es la de la espontánea compenetración con una forma de ser, una decisión, unas acciones, un carácter. El chico ateniense encontraba una alternativa para aclarar, sacudir y reinventar su existencia, y soportar, mínimamente, una serie de características para su vida cotidiana. Las gracias y desgracias del escenario sazonan la mente del joven espectador y le ofrecen opciones reales y fantásticas para definir sus rumbos.

Tal vez algún lector puede pensar que lo que describo no ocurre siempre y que no es habitual que todas las personas dimensionen así su encuentro con el arte. Sin embargo, para ese, también imaginario, lector, ofrezco la tentación de pensar en la experiencia del cine que tuvo por primera vez en su vida, porque de eso se trata el caso del muchacho griego: él experimenta por primera vez la conexión de su mente con una obra que puede percibir completamente. Sí, después todo puede hacerse presa de lo que oscurece el mundo y sus historias, la monotonía, pero si sencillamente pensamos que el joven va por primera vez al recién estrenado anfiteatro de la Atenas de Pericles, es mucho más fácil entender de lo que estoy hablando.

Aquel muchacho lo habrá experimentado, pero sería Aristóteles, algunos años después, quien trataría de hacer por primera vez –hasta donde lo sabemos– una reflexión sobre lo que ocurría en el alma del hombre tocado por la gracia de un drama. La identificación con los personajes cambia el modo en el que vemos la vida. Aquel joven podía tener diferentes tensiones en su pecho una vez terminaba lo que era considerado como un ejercicio de creación a medio camino entre el ritual y la teatralidad consciente y literaria. Si se definía por el héroe, pongamos por caso a un Orestes de la época, al muchacho le gustaría observar detenidamente el porte y el vestuario del honroso vengador. ¿Y qué podía ocurrir después? La evaluación de los asuntos morales se dejaba contagiar de la energía con la que el personaje había evaluado sus determinaciones y cimentado sus acciones. Y en esto, bajo la propia responsabilidad que asumo en mi personal ejercicio de ficción, le



estoy dando a mi historia un personaje que hace consciente sus dilemas y de un modo práctico los resuelve a través de la condición moral del héroe.

Pero el asunto también puede tornarse mucho más interesante aún en la proyección de los elementos inconscientes de esa influencia. Hay películas e historias, tragedias y comedias, que sabemos que no podríamos tolerar bajo determinados estados emocionales, pues resultaría que nuestro inconsciente nos cobraría el arrebato de valentía. Es como si en un parque de atracciones llegáramos a pensar que solo por no desearlo no nos vamos a marear. Hay que contar con el efecto. En la historia del cine no ha sido extraña la hegemonía de esa particular forma de afectar la mente. Pequeños accesorios en las películas pasan a ser objetos de deseo, inexplicables, en el espectador. Antojado y creyéndose atado a su propia voluntad, este sale a adquirir lo que parece justificado por su particular apetito.

De niños, solemos abrigar con mucho mayor regocijo estos trucos de la identificación. Las habitaciones y armarios se llenan de trajes y acolchados en los que se revierte nuestra admiración por los héroes. En el álbum de fotografías, todos los infantes deben conservar la fotografía en el parque en la que, además de los recursos personales de un personaje de película, evidenciábamos que queríamos ser como él. En este registro son muchos los álbumes en los que, además del traje de Adán o de Eva que se conserva de todos, aparece la inclinación por un determinado vestido, antifaz, máscara, capa y, por qué no, arma, anillo, látigo, revólver. No obstante, como la vida misma, el hecho de crecer no significa dejar este tipo de comportamientos a un lado. Algún refrán popular dice que “la única diferencia entre un niño y un adulto es el precio de sus juguetes”, y en este caso, en el de la autoridad de las películas para incentivarlos a percibir las cosas, no deja de ser muy cierto.

Seguramente esto resulta muy notorio hoy en día, con el universo de los súper héroes brindando filmes y series al por mayor. Allí se hace evidente que ya no solo se trata de una situación cinematográfica, sino que el perfil mismo de la propuesta estética se ve aunado a una expansión comercial de la que se benefician todo el mercado y sus protagonistas. Muchos críticos de cine han visto con recelo este fenómeno en el que la cercanía con el séptimo arte se convierte en fórmula para hacer crecer las finanzas de las multimillonarias productoras. Con el ánimo siempre altivo de juzgar la “verdadera esencia” del cine, marginan las implicaciones sociales y económicas que la identificación con el cine ha conllevado. En una visión tan estrecha, lo que se pierde es el hecho de que el cine vive en profunda interacción con la sociedad, y que los códigos estéticos bajo los cuales se interpreta la conexión con una película, o con solo algunas –porque los críticos



casi siempre suelen, o solemos, referirnos a la idea del *buen cine* mediante las mismas diez películas—, no pierden crédito en el éxito comercial sino que exigen nuevas formas y enfoques para ser interpretados y analizados. De todas maneras, las cuestiones que siempre se han sostenido sobre lo que debe hacer o decir la crítica no han sido jamás el soporte con el cual se miden o re-direccionan las películas que vendrán. A pesar de los criterios y de las amarguras de la estética, el cine ha florecido como espacio en el que la creatividad y el entusiasmo por contarnos, vernos, desnudarnos y hasta exagerarnos, permea la realidad social y la transforma.

La imposición de modas, el uso de canciones y la reutilización de las mismas después de años sin haber sonado, la venta y el éxito de algunos re-fritos simplemente porque se insertan en una puesta en escena, la identificación consciente o inconsciente con lo que demuestran los personajes de las historias que gustan a la gente; todo ello no desdice de la calidad del arte ni tampoco habla de la ingenuidad del público. Al contrario, deja expuestos los elementos que para el arte y para los espectadores siguen siendo elementos que demandan comprensión. Los sociólogos, antropólogos, psicólogos y, por supuesto, los estetas y filósofos del arte, no logran mucho manteniéndose al margen de estos asuntos y posando desde diversas vitrinas con una idea de un cine que solo es para unos pocos, poquísimos. No hace mucho, un amigo sociólogo me decía que en este tipo de cuestiones y



Figura 4. *Back to the Future* (1985) de Robert Zemeckis.



acerca de cómo el cine (y por extensión muchas obras de la televisión) lleva a la gente a actuar de determinada manera lo que se nota es que “la gente tiene mente de pollo”. Sí, de gallina, como en la conocida ofensa que Biff Tansen le lanza a Marty McFly en la saga de *Back to the Future* (Zemeckis, 1985). Lo que yo creo es que esto no hace a mi amigo un adalid de lo que sea la mente humana, ni tampoco de su inteligencia, lo que obliga a pensar es por qué, incluso él (y tantos otros), llega a convencerse de que lo que ven los influye, así sea para hablar desde posiciones arrogantes. “*Estas películas no me tocan, porque son para mentes comunes; pero estas otras sí porque están hechas para mentes inteligentes*”, es una expresión tácita en ese tipo de condicionantes.

Más allá de la identificación

Es sencillo reconocer que el encuentro con la ficción altera la vida de los lectores y de los espectadores. Nuestra imaginación advierte en ese hallazgo una particular forma de comprender el mundo. Nadie queda intacto. Pero si bien este aspecto es uno de gran relevancia para hacerse a una idea del éxito que tienen las ficciones en las vidas de los hombres, aún cabría preguntarse por qué se da esa conexión. Por ejemplo, nos sentimos conmovidos con las situaciones desagradables y hasta trágicas que pueden vivir los personajes, y es natural que sea así, pero podríamos preguntarnos ¿por qué tiene que ser así si somos conscientes de que en el escenario de la ficción los personajes son invenciones y, en el cine, los que aparecen sufriendo, sencillamente están actuando? Si podemos ser conscientes de que las alegrías que viven los seres de las ficciones solo son parte de una puesta en escena para lograr los altivos “ *finales felices*”, ¿por qué nos produce contento esa extraña falsedad?

Hay un aspecto en el que podemos, inicialmente, estar de acuerdo quienes compartimos el gusto por escribir sobre estos asuntos y brindar alguna reflexión o idea sobre lo que sea la ficción; ese aspecto es el de la invocación de un conocimiento que podríamos llamar teórico acerca de lo que sea la estructura de una ficción, la composición de una narrativa, sea en la literatura o en el cine, y la madurez de un juicio crítico para adentrarse de manera cada vez más consciente en el mundo de las ficciones. Pero, como lo he advertido, este es un capítulo aparte que se soporta en la lectura de libros y artículos y en la determinación por conocer de qué es que va ese mundo. Sí, es un aspecto académico e intelectual que solo habla muy cerca al oído de algunas personas. En este punto es donde se halla la conexión que yo puedo tener con un lector como usted y donde me puedo hallar reunido en una selección de ensayos como la que se propone en este libro.



Más, por lo mismo, se nota que queda faltando una comprensión superior acerca de la identificación, ya no de pocos, sino de todos con las ficciones.

El proceso de identificación no es algo que se defina como un propósito. Al contrario, difiere de esto que usted y yo hacemos en estas páginas porque es completamente inconsciente. No decimos algo así como: “a partir de este momento me voy a conmovier con este personaje y me alegraré con sus triunfos”. No es una operación en la que participemos calculadamente ni tampoco algo en lo que tengamos que adquirir una teoría previa. El proceso, de lo humano que resulta, es parte fundamental de todo un entramado de conexiones neuronales que buscan ayudar a los seres humanos a hacerse a una idea de lo que sea la interpretación de la vida. La evolución del hombre ha conllevado una conexión cada vez más delicada y profunda con su entorno y con la sociedad; el cerebro, en su dimensión biológica –aunque también me gusta mantener una versión espiritual de esa dimensión– se interesa por lo que son otros individuos y cuáles son sus problemas.

De ahí resulta que la identificación se dé en un plano intermedio entre la conciencia y la inconsciencia. Podemos ser conscientes de que los personajes no son reales, de que en la pantalla están “fingiendo”, pero no podemos evitar la participación de nuestro cerebro en esa ejecución evolutiva en la que existe un interés por hacerse a una interpretación de lo que son las vidas de los demás a partir de lo que representan o padecen.

¿Cómo nos conectamos con los demás? Los vínculos sociales, desde la infancia, ejercen un papel fundamental en el desarrollo de nuestros cerebros. Nos vemos obligados a entender a los demás y, en medio de todo ese enrollo, tratar también de entendernos a nosotros mismos. Suena fácil, pero no lo es. Millones de años de esfuerzo se han puesto en cocción para lograr, a las buenas y a las malas, que nos entendamos, nos comuniquemos, nos hagamos bellas o miserables la vida. Relaciones humanas por doquier, con todos los pros y los contras que ellas puedan suscitar. Incluso con todos los cambios que puedan sentirse al hablar de ellas en determinados momentos de la existencia.

Las narrativas invocan una fórmula para acercarnos a las relaciones con los demás. Los modos en los cuales los espectadores de cine respondemos a lo que les ocurre a los personajes son marcos de referencia para activar las sutiles condiciones con las que encaramos la vida real y las relaciones. Se hace visible que las respuestas humanas no pasan primero por el intelecto y la academia y, luego, por el cerebro y sus misteriosas condiciones. Todo lo que ocurre en ese proceso de identificación no es realmente conocimiento



—a no ser que lo teorizamos como se hace en escritos como este—, es, más bien, parte del modo económico en el que el cerebro apoya y reconoce el mundo exterior. ¿Y por qué la mención a un “modo económico”?, podría usted preguntarme. Lo digo así porque ocurre sin que usted realmente se dé cuenta de ello, tras bambalinas. Es como si el cerebro continuamente dijera: “No te preocupes, yo me encargo. Simplemente vive y relaciónate”.

Muchas de las cosas que a veces se consideran como parte de los vicios de la humanidad vienen siendo analizadas de otra manera. En las últimas décadas, la neurociencia y sus investigaciones nos han logrado aclarar que no hay sociedades más intrigantes que otras, que no hay pueblos más chismosos que otros, que no hay hombres y mujeres más o menos conectados con los dramas de los vecinos. Es un hecho social el que nos despierten curiosidad las vidas de los demás porque gracias a ellas nuestro cerebro se hace a pequeños marcos de referencia para entender cómo va la vida y cuáles son las sutilezas del comportamiento humano. Por lo mismo se hace mucho más comprensible que, en términos generales, la gente consume mucho más las frivolidades del mundo de la farándula y las intrigas que pueden padecer los personajes de la vida pública que lo verdaderamente importante en torno a sus vidas y profesiones. En tal sentido, siempre han tenido razón los filósofos que han dicho y repetido que somos seres de la historia.

Nuestro arribo al mundo, pues, no está anclado en la nada. No solo es ineludible el hecho de que nos conectemos de inmediato con un tiempo y un espacio históricos, sino que venimos con una condición establecida (y evolutiva) que nos empuja a querer comprender en cada momento lo que ha sido, es y podría ser la sociedad. Ese empujón no es parte de nuestra voluntad, es, más bien, un registro de los imperativos de la evolución que nos llevan, de su cuenta, en su propia embarcación. El gusto por lo que pasa en las pantallas de cine, en la televisión, en el teatro, es una extensión de la fascinación que nos despiertan las historias de las vidas ajenas y cómo en ellas las personas resuelven la aventura de vivir.

Bien es sabido, por ejemplo, que en los momentos en los que el corazón sufre algún quebranto y todas las emociones se diluyen en la tristeza ante la pérdida de un ser amado, lo menos que se puede recetar es que el doliente se acerque a películas en las que se le aliente más la ilusión o el dolor. No solo no es recomendable, sino que sería como desearle a aquella persona un tóxico adicional que haga que su mente cometa errores fruto del desespero y del mal encaminamiento de su situación. Todos somos personas que necesitamos de cuando en cuando una brújula. Al requerirla, acudimos a



otras voces, a una buena conversación, a un buen amigo que nos dé algo de luz. Las narraciones, la poesía, lo que se cuenta desde el cine y la televisión son también horizontes en los que se despliega la necesaria brújula. Y su aliento es tan fuerte que logra que en su encuentro nos sonrojemos y lleguemos a los humanos fenómenos de la risa y el llanto.

Así las cosas, lo que los espectadores sentimos está soportado en una base que resulta ser más fuerte de lo que se pensaba. Si no tiene que ver con la voluntad ni con el hecho de que sencillamente nos gusten, nuestra identificación con las historias está atravesada por un juego en el que la evolución de nuestro cerebro pone una parte de su estructura de aprendizaje sobre la mesa. Ahora sabemos mucho más que antes al respecto. El desarrollo del córtex prefrontal durante el largo proceso de cambios y desafíos que ha vivido la especie ha naturalizado las respuestas y condiciones bajo las cuales se interpreta la vida social. La empatía, la conmiseración, la solidaridad, la vergüenza, la atracción y la repulsión tienen mecanismos biológicos de presentación y, hoy en día, de representación. Cada semana que va pasando, más detalles se brindan sobre cómo es que pensamos e interpretamos el mundo y la sociedad. Los datos y los estudios presentan, a la par, una cartografía en la que, como regiones de la vieja geografía del atlas, vemos al cerebro y sus zonas de identificación con el mundo y con la realidad. Obviamente, también con la ficción.

Es de este modo en el que vamos comprendiendo nuestra naturaleza “histórica”, que yo prefiero sugerir como naturaleza narrativa, si bien en términos coloquiales es una naturaleza chismosa. Las historias de los demás, las vidas de los otros, son un espectáculo abierto a la comprensión de nuestros propios vacíos. Robin Dunbar ha escrito uno de los libros más provechosos sobre este mismo asunto. *Grooming, Gossip and the Evolution of Language* (1997), aunque aún, a la fecha, no tiene versión en español, es uno de los acercamientos más honrosos a la naturaleza evolutiva del chisme, la difamación, los procesos de vida social y de interpretación de las vidas ajenas a través de la ventana (real o ficticia) en las que las vemos. ¿De dónde más podríamos tomar un marco útil de referencia acerca de lo que debe ser la vida que en lo que los demás hacen o dejan de hacer? Lo dicho, parece un aspecto demasiado vil de la naturaleza humana, pero nadie nos había advertido que el cerebro adopta caminos que nos iban a parecer tan infames.

Cada día me convengo más de la urgencia de ir comprendiendo mejor todos estos revolucionarios aspectos de la naturaleza evolutiva del pensamiento humano y de las “tuercas y mecanismos” que hay en la antesala de la reflexión. Sin embargo, y dada la naturaleza de este ensayo, prefiero



abordar este tipo de asuntos desde una posición mucho más cercana a lo que he visto y leído en buena parte de mi vida: películas, series y libros. En una novela como *El beso de la mujer araña* (1976), por ejemplo, el escritor argentino Manuel Puig ha querido construir una serie de conversaciones que se acercan a la vida y lo que esta pueda ser a través del cine. Se habla de todo; hay menciones a la situación política y a la existencia en la prisión, pues entre un par de presos van las charlas; pero lo más importante son las películas, el puente que permite encarar las reflexiones sobre todo lo demás. Puig no lo sabía, no tenía por qué saber lo que el cerebro hace para que esto sea así, pero el autor nos da una lección de lo que de una manera natural nos resulta atractivo: un chisme sobre otro chisme y sobre otro.

A este punto debo reconocer que siempre me ha llamado la atención la forma en que los seres humanos respondemos a los problemas que padecen los demás, tanto en la llamada vida real como en la ficción. La distancia que puede mediar en el grado de reconocimiento y hasta de conmoción es profundamente narrativa. Ha habido historias que generan lágrimas y reacciones inesperadas. Johann Goethe (2002), sin ir muy lejos, se sorprendió de los resultados que obtuvo su primera novela, *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), al ser leída. *Las penas del joven Werther* es uno de los modelos característicos de lo que puede ser la identificación con un personaje. Los lectores no solo comprendían lo que sufría el muchacho enamorado al ver su corazón roto, sino que también, algunos, tomaron la fatídica decisión que también tomó aquel para resolver los sufrimientos radicalmente. A este fenómeno se le ha conocido como el efecto Werther, pero es seguro que la identificación trasciende la esfera del suicidio: orienta, sin quererlo, las decisiones que toman lectores y espectadores para otros acontecimientos de sus vidas.

La mirada que surge aquí sobre lo bueno y lo malo es una de las más inquietantes cuestiones de lo que podríamos llamar nuestra condición moral natural. En la pantalla podemos ver escenarios que nos hacen pensar de determinada manera y no dudamos en juzgar lo que los demás hacen. Para aclararlo me puedo valer de varias situaciones. En una película nos pueden mostrar a un hombre al que se le ve feliz con su esposa y con su hija tratando de sobrevivir a las penalidades de la vida cotidiana moderna. La falta de dinero aprieta el cuello, el estado de salud de la pequeña genera zozobra, los estudios inquietan, todo se presenta para que nos sintamos identificados con lo que pasa a la familia promedio. El padre demuestra cariño y verdadero coraje para hacerse cargo de las preocupaciones de sus mujeres. De inmediato lo juzgamos bueno, asumimos que su manera de actuar es hon-



rosa. Sin embargo, pasan los minutos y lo vemos coquetear con una mujer distinta de su esposa en la ruta del tren que lo lleva a su trabajo. La calamidad empieza a colarse en nuestra interpretación de lo que ocurre. Aquel esposo y padre no era tan bueno como parecía. De todas maneras, podemos decirnos a nosotros mismos, no es un criminal, pero tiene una conducta moral que, de un modo muy espontáneo, traducimos como reprochable. Además, porque es muy factible que ese hombre no vaya a regresar a su casa a contarles a su mujer y a su hija lo bien que se sintió librándose de sus preocupaciones por medio de entrar en contacto con una bella dama.

Esta es una anécdota tal vez más cotidiana de lo pensado; sin embargo, lo que narro se encuentra mejor perfilado en el comienzo de una película (basada, a la par, en una novela) titulada *Derailed* (Bonaventura, 2005). El libro es obra del escritor norteamericano James Siegel (2003); el filme es dirigido por el sueco Mikael Håfström. En ese marco planteado, ninguno puede quedar indiferente. De inmediato se encienden las alarmas morales y se comienza un juicio sobre el lugar que deben ocupar los personajes vistos a través de sus acciones o sus pasividades. La mente no se queda quieta. Debe hacer ruido sobre lo que percibe y exponer su punto de vista. En esto, ningún espectador es realmente muy original. Nos impactan las acciones de los demás así no se trate de la percepción de criminales o de santos. Y una vez más, debemos preguntarnos por qué pueden generarnos juicios tan rápidos lo que ocurre en el mundo de la ficción con personajes que nada tienen que ver con nosotros y con acciones que, a la vez, en nada nos afectan.

En tal sentido, la ruta de convivencia que nuestras sociedades han tomado es la clave para comprender la razón por la cual nuestra mente interpreta de manera automática casi todo lo que los demás hacen. Leda Cosmides y John Tooby, de la Universidad de California, apuntan que, como estrategia evolutiva, los cerebros se han adaptado para enfrentar moralmente a aquellos que no cumplen con las características de lo que debe ser hecho para beneficio social. En otras palabras, estamos muy prestos a señalar a aquellos que no actúan de manera efectiva para la sociedad, así sus acciones u omisiones no tengan consecuencias que realmente nos afecten. ¿Qué nos puede importar a nosotros –en el caso de Charles, protagonista de *Derailed*– la infidelidad que un personaje de ficción comete?, ¿por qué entonces nos impacta y nos invita a que tomemos una postura? Esto ocurre así porque nuestro interés por la moralidad de los demás es un asunto de supervivencia. Los códigos de conducta no cambian de la noche a la mañana, si bien se pueden acentuar o diluir en muchas concepciones religiosas o políticas;



los códigos de conducta son también estrategias de desarrollo mental para organizar la convivencia y la vida social. Y esto ha sido visto no solo entre los complejos seres humanos, sino entre muchas especies de animales que consolidan estilo de vida sin que exista un “manual” sobre cómo deberían vivir. En este y otros aspectos, la etología es una buena disciplina que fomenta una claridad sobre lo que son y pueden ser los diversos habitantes de este planeta.

Reconocer a los malos de las películas, identificarnos con los buenos, va mucho más allá de una simple conexión partidista con la defensa o el ataque de una idea. Reitero, no se trata de algo voluntario. Dispuestos como estamos a la vida social, nuestra mente se deja guiar fácilmente por lo que percibe, y señala y hasta puede castigar a quienes incumplen lo que debe hacerse o dejar de hacerse. En el caso de Charles, y en consonancia con Cosmides y Tooby, su comportamiento es el de un “estafador social”, un personaje que rompe el delgado hilo en el que se sostiene la vida social y la convivencia. Mírese bien que no se trata de que los personajes sean criminales que merezcan un escarnio público o una amonestación judicial, que sería el caso más visible de un desajuste social, sino que se trata del hecho de que somos guiados a juzgar las obras de los demás en consideración con lo que nuestra mente puede tener definido como un buen o un mal comportamiento social. Por descontando están las consecuencias de esta caracterización: en primer lugar, nos equivocamos continuamente en torno a nuestras impresiones y, en segundo lugar, todos estamos sujetos a ese mismo vaivén en el que terminamos, de igual manera, siendo sometidos a las miradas de los demás.

Juzgamos continuamente a los “estafadores sociales”. Los llamamos infieles, mala pagas, acosadores, vulgares, desaliñados, toscos, burleteros, canciones, tontos, perezosos, corrompidos, descontrolados. Al notarlos es muy difícil guardarse los juicios sobre ellos porque también es necesario ponerlos en evidencia. Supongamos que uno de ellos le ha quedado debiendo dinero; no mucho, pero lo suficiente como para no volver a confiar en él. Y supongamos, a la vez, que un buen amigo le pregunta por ese deudor porque a él también le ha pedido plata prestada. ¿Usted lo recomendaría? Muy probablemente usted hará lo mejor para evitar que su buen amigo le preste dinero a aquel denominado “estafador social”. Y así somos con todo. Lo que llama la atención es el hecho de que todos nos encontramos, para bien o para mal, en la perspectiva de ser estafadores sociales. Los juzgamos, es cierto, pero es natural que también los seamos nosotros mismos. Uno de los desafíos de la psicología evolutiva, anclada en las indagaciones sobre el



cerebro humano, es el de entender mejor por qué se dan las disociaciones entre lo que juzgamos en los demás y lo que no vemos en nosotros mismos. Seguramente, una vez más, estamos hablando de supervivencia, pero son muchas las aristas que se desprenden de este complejo mundo de perspectivas, expectativas, la realidad y la ficción.

El camino hacia la redención

El encuentro con la narrativa de la literatura y del cine nos ha llevado a reflexionar sobre la naturaleza de la mente y las condiciones evolutivas con la que ella enfrenta, sin mayor discernimiento, tanto la realidad como la ficción. Amén de esas reflexiones se despliega un universo de indagaciones que, estoy seguro, revitaliza los modos con los que se define al hombre, sus relaciones y el acercamiento al arte de siempre. De los momentos emblemáticos de la teoría poética y dramática de Aristóteles hasta nuestros días, son muchos los ejercicios de exploración sobre el devenir de las historias y cómo ellas determinan las vidas de los seres humanos. Hace tan solo unas cuantas décadas, la investigación sobre el cerebro, las hipótesis de la psicología social y de la psicología evolutiva, la perspectiva sociológica, antropológica y filosófica –en espíritu de integración con las novedades de la ciencia, la biología, la etología–, han traído un escenario inédito para, incluso, comprender mejor las clásicas disquisiciones sobre los modos en los que los autores, los públicos, los críticos y la sociedad en general se relaciona con las historias.

Nuestras mentes son frágiles y requieren atención. No por nada hoy se enfatizan las medidas que diversas instituciones deben atender para cuidar la salud mental de sus poblaciones. Pasamos por momentos en los que el uso de la tecnología supone también la llegada de retos extraordinarios para observar nuestras manías y resabios. Desde el cine y la literatura cada día se aprende más sobre ello. Los escritores admiten la fascinación que todos estos asuntos pueden despertarles. Gillian Flynn (2013), para mencionar un caso, es una autora que ha sabido moverse bien en las inquietantes aguas de la condición mental de sus personajes. En dos de sus más representativas obras, amplía las distorsiones, las vulnerabilidades, las sospechas e intrigas de sus tramas para conectarnos con las, ya mencionadas, habituales formas de denunciar moralmente lo que los demás hacen. Esas dos obras son *Sharp Objects* (2014) y *Gone Girl* (2013). Y las menciono porque también cuentan con respectivas adaptaciones filmicas que pueden ser más cercanas a los lectores del presente ensayo (Vallée, 2018; Fincher, 2014).



Figura 5. *Sharp Objects* (2014), Hbo.



Figura 6. *Gone Girl* (2013) de David Fincher.

Toda película –y por extensión toda obra narrativa– es un viaje mental, una aventura en la que se ponen en juego una serie de situaciones morales y evolutivas de las que ya hemos hecho una breve reseña. Definida así, al sentarse usted frente a una pantalla, usted expone lo que su cerebro ha madurado ser para un momento del tiempo. Y ahí radica nuestra vulnerabilidad. El cerebro es maleable y puede ser llevado a pensar de muy diversa manera a partir de lo que se le ofrece como percepción. Los grandes realizadores de la historia del cine lo intuían, aun Alfred Hitchcock lo menciona cuando habla de los enfoques del montaje cinematográfico, pero solo hace algunos se le viene dando a sus intuiciones mayor cuerpo disci-



plinar. Las imágenes generan reacciones que se conectan con la naturaleza de nuestra evolución y los elementos de una moral en desarrollo que nos hace juzgar sin filtro lo que pasa por nuestra retina. Sin que se nos diga literalmente cómo deben ser percibidos, a un lado exponemos a los héroes y a otro a los villanos. Construimos sin mayor esfuerzo una mitología particular a partir de cualquier universo narrativo.

De todas maneras, bajo este mismo esquema, somos propensos a los errores como si fuéramos frutas que no acaban de estar y que, en el momento de sentirse maduras, están al límite de dañarse. *Gone Girl* juega con esta sutileza. El libro y su respectiva película se vuelcan sobre nosotros para marcar nuestros prejuicios y la naturaleza misma de nuestras engañosas formas de ver a los demás. Nuestro juicio se activa rápidamente para determinar cuál debería ser el cauce que toman las víctimas y los victimarios. Sin embargo, es gracias a esta respuesta que la ficción logra imponer su fuerza y que la naturaleza humana pone en evidencia sus flaquezas.

A veces se asume con crudeza que hay seres con mentes extraordinarias y otros con una inteligencia diezmada. Y si bien esa es una forma natural de valorar –de juzgar, continuando con nuestra argumentación– a unos y a otros, lo cierto es que, sin importar nombres ni títulos, sin mención de sus invenciones, aportes y hallazgos o de sus desidias, desintereses y torpezas, no hay ser humano que pase como invulnerable ante lo que resultan ser las malas percepciones y las manipulaciones a las que puede verse sometido. Todos hemos conocido personas a las que, a pesar de su genialidad, llegan a sobrepasarle también sus errores. Y es natural que sea así. En tal sentido, también se hace imperecedero el apotegma socrático: “Solo sé que nada sé”, pues el camino del conocimiento siempre está en construcción. Este rasgo elemental de la vida hace que el conocimiento y el aprendizaje sean valores fundamentales para realizar y sustentar una noción distinta de humanidad. En ella, dejamos de vernos como simples seres que están hechos para calmar sus apetitos biológicos y nos acercamos a una versión en la que podemos entendernos como mentes que se inquietan por conocerse a sí mismas.

Retornemos a *Gone Girl*. En el curso del filme, la narración condiciona nuestra mente para que encaremos la culpabilidad o la inocencia de un hombre que ha perdido a su esposa. Como no somos realmente autónomos para definir estas rutas, nos comportamos como espectadores que toman partido y echan sus apuestas sobre lo que ocurre en escena. Este fenómeno, guardando proporciones dramáticas, también se repite cuando asistimos a eventos deportivos en los que, dado el caso o la indiferencia, nos gusta



prever la victoria de los débiles o las injusticias contra ellos. Esos condicionantes mentales son fundamentales en la psicología del cine y por ello la edición y el montaje han advertido continuamente las señales particulares para cada género. En la película de David Fincher, *Gone Girl* (2014), la disposición de los elementos narrativos propios de la novela, como los manejos temporales, acentúan el reconocimiento de las inclinaciones de los espectadores y las expectativas que la mente alberga como si se tratara de tornillos esperando ser apretados. Lo incierto de las situaciones sociales afecta con contundencia lo que la mente quiere tener, casi que de inmediato, como resuelto. Solo es pensar en una buena conversación interrumpida o una noticia contada a medias: la mente queda reducida por la intriga y confrontada a llenar todos los vacíos. Buena parte de los trabajos cinematográficos inician con esta bondadosa muestra de poder.

Resolver el misterio de dónde puede encontrarse la esposa, la culpabilidad del marido en su desaparición, el papel de las familias de ambos, son, estos y más, eslabones de una misma cadena de expectativas mentales. La expansión de nuestro campo de observación de las vidas ajenas logra mostrarnos cuáles son los mecanismos de los que nos valemos para juzgarlas. Lo llamativo es que, sin darnos cuenta, en esta misma funcionalidad, somos presas fáciles de las más inteligentes manipulaciones. Un director que debutó en el año 2018, Aneesh Chaganty, también se la jugó con potestad en una historia en la que refleja todos los trucos que se dan en el diálogo entre las narraciones y los espectadores. *Searching* es una obra en la que la búsqueda de una hija da para que, en primer lugar, nos pongamos en el lugar del padre y, en segundo lugar, para que nos exaltemos y rindamos ante lo que se ofrece como condición de esa misma búsqueda. La forma en que podemos percibir algo o a alguien varía en relación con los modos



Figura 7. *Searching* (2018) de Aneesh Chaganty



en los que se nos plantea una historia o se nos muestran los personajes. No por nada ocurre que, en la misma vida cotidiana, unos y otros se lleven a sí mismos engañados a partir de una disposición de sus apariencias, palabras e historias. *Matchstick Men*, la película de Ridley Scott del año 2003, es una analogía potente de cómo puede verse una sociedad en la que los engaños son el común denominador.

Esto no es un descubrimiento que venga de la mano con los hallazgos en las investigaciones sobre el cerebro. Al contrario, estos estudios han logrado paulatinamente explicar por qué se producen estos fenómenos y cuáles podrían ser las razones que den cuenta de nuestra naturaleza. Los efectos en la gente siguen siendo los mismos, y si no los mismos, por lo menos parecidos. Las películas siguen y seguirán manteniendo una conexión profunda con sus espectadores e indicarán en estas formas de evaluar y determinar sus ideas. No se hace así solo en las últimas décadas. Hay múltiples historias en las que se refiere la convicción política con la que se llevaban películas (también obras de teatro) al público buscando madurar en él mayores precisiones en torno a ideas que quieren ser defendidas. No importa las doctrinas, todas han encontrado diversos cauces narrativos para ser publicadas. En términos mucho más domésticos, todo profesor tiene las diez películas que sus alumnos deberían ver.

En medio de todo, hay una idea que es constante en la valoración de las narraciones. Esa idea es la de la redención. La identificación clásica con el héroe va de la mano con una condición natural que apunta hacia la posibilidad de que todos podamos triunfar, vencer, conquistar, enamorar, dejar de sufrir, en una sola palabra, redimir. Para mayores señas, además de las incontables películas en las que podemos sentir esa valoración, vale la pena acentuar que la historia de la salvación que define a buena parte de las religiones y credos de este planeta es una historia de redención. Nos hemos inspirado en una versión ideal de nosotros mismos en la redención de nuestra propia naturaleza resquebrajada, oscura, imperfecta. Nos atraen las historias y las imágenes en las que se puede advertir el resarcimiento, la reparación, la re-significación de la vida en la recuperación de una versión de nosotros mismos. Es por lo mismo por lo que se vuelve a creer en el amor o se activa la proyección de una victoria ante la noción ideal de un merecimiento.

Como la vida no nos plantea en sí misma una versión natural de la justicia o del mérito, pues nos hacemos a una versión de esas posibilidades en el desarrollo de nuestras historias. Cuando la gente advierte bajo la señal de una sentencia que “no hay mal que dure cien años ni cuerpo que



lo resista” o que “en esta Tierra todo se paga”, lo que hace es sustentar una idea de la realidad en la que la redención es un factor que juega un rol importante. Sea cierto o no que los males no duran más de cien años o que todas las deudas se pagan, es nuestra mente la que quiere que la realidad se defina en esos términos y por eso las historias que cumplen con esos designios redentores suelen ser las que mejor se conectan con los espectadores.

Si usted como lector piensa en este momento en la última película que lo hizo llorar y, a través de las lágrimas, comprender ese rasgo de nuestra emotividad, estoy más que seguro que se encontrará en el pensamiento en el que se narra una historia de redención. Alguien ofrece la vida, alguien se sacrifica, alguien a partir de un esfuerzo extraordinario comprende una dimensión de la victoria o de la derrota, alguien cambia de mentalidad para entrar a un escenario maravilloso de comprensión de la existencia. Todo eso puede ocurrir en las historias de redención que nos cautivan y nos subordinan porque nos gusta asumir que la vida puede y, es más, debe alcanzar esos códigos.

A mí se me ocurre pensar en una película como *Big Fish* (Burton, 2003). En ella se narra la vida de dos hombres (un padre y un hijo). En un marco de fantasía, el padre es un gran coleccionista de historias. Es un hombre entrañable al que le brotan las más extrañas narraciones para definir lo que ha sido su vida y su entorno. No ha tenido una vida sencilla, pero le gusta contar las cosas con un aire de extravagancia y exaltación por lo hecho que es difícil creerle lo que narra, pero también es difícil oponerse. El otro hombre, el hijo, creció en ese universo real maravilloso en el que el padre lo quiso insertar pero, a diferencia de este, se resiste a la fantasía. Esa resistencia es parte fundamental del alejamiento entre uno y otro. Y aunque al principio parece comprensible que el hijo se desengañe de la situación, pues ¿a quién le gusta vivir en un mundo de mentiras o de versiones exaltadas de la realidad?, lo cierto es que en la narración misma se van comprendiendo las razones que han hecho que el padre vea la vida de esa manera y por qué es justo que nosotros confiemos en la redención del hijo, un muchacho que regresa a casa para hallar el último abrazo.

Y ese es tan solo un ejemplo. Por donde se mire, el cine se ha atribuido la puesta a punto de ese engranaje entre lo ideal humano y el recorrido que todos deseamos/queremos/buscamos de un reencuentro, de una redención. Ese aliento no solo inspira, también conmueve. La fuerza de las narraciones en el cine alienta esa comprensión de la realidad que no por anhelada es innecesaria. Las películas de navidad, para no ir muy lejos,



Figura 8. *Big Fish* (2003) de Tim Burton.

son un peldaño más en ese acercamiento. En las antípodas del terror y del cine gore, que exploran una idea de la redención a partir de la lucha más violenta contra el mal, las películas de espíritu navideño machacan la fórmula de la redención para estimular un acercamiento a versiones mucho más consoladoras de lo que es la naturaleza humana. Se subrayan el perdón y la solidaridad, la comprensión y el ponerse en el lugar del otro, se remarcan las consideración sobre los mensajes de redención como grata receta para asumir el comportamiento humano desde y hacia y una perspectiva mucho más noble.

La nueva mitología

A los seres humanos nos viene muy bien la configuración de mitos. Los grandes aventureros que fundaron la sociología recogieron el testimonio expandido de que no hay sociedad ni cultura que sobreviva sin un intento de comprender y acercarse a la vida y la realidad a través de mitos. La mitología palpita en nosotros como una exigencia de configuración de lo que somos. En ese mismo sentido, tenemos la tendencia a sacralizar elementos cotidianos y brindarles sentidos que en realidad no tienen. A esta altura, me parece fundamental la revisión de los trabajos sociológicos y filosóficos de J. G. Frazer (*La rama dorada*, 2003) y de Wilhelm Dilthey (*Teoría de la concepción del mundo*, 1945), para quienes la noción de dotar de sentido la experiencia del absurdo pasa por el reconocimiento de una latencia en la mistificación de la realidad.



Hoy, como ya se ha advertido, desde la neurociencia se comprende aún más este tipo de latencia y se le dan características y rasgos sutiles y profundos. Sin embargo, con la mediación del cine, la aventura de esa perspectiva se puede notar ciertamente espléndida.

No aspiro a esta altura de mi ensayo a extenderme más de la cuenta. Confío abordar este atractivo asunto en próximas aventuras literarias, de ficción o no. Pero puedo acercar a los lectores que en este momento me acompañan a una disertación final sobre esa nueva mitología que el cine amplía y en la que la mente también encuentra una motivación natural.

Todos en algún momento hemos dedicado canciones, mensajes hechos melodías para sustentar las diversas emociones que alienta la idea del amor. Al hacerlo, nos servimos de una mitología del amor en la que nos apoyamos para caracterizar los sentimientos. Es como un mensaje universal en el que todos navegamos o naufragamos en diversas ocasiones. Lo mismo se puede decir hoy de la experiencia del cine. Compartimos películas, las recomendamos, buscamos verlas juntos mediante una afinidad que puede ser por un género filmico específico o por el hecho de darle mayores anécdotas a una relación. Inevitablemente, hoy hay muchas películas que nos llevan a pensar en otras personas. Y pensamos en los otros porque hemos compartido esa experiencia del filme o porque sospechamos que esa película que hemos visto valdría la pena que *esa* persona la viera. Nos movemos alrededor de las películas como sobre un catálogo de mitos que nos ayudan a comprender no solo situaciones humanas, sino temas y asuntos de niveles cada vez más profundos.

Y es nuestra propia diversidad el alimento del que las películas se sirven para reflejar esas visiones del mundo. Cada época, cada región del mundo, en la búsqueda de un ancla que permita establecer los valores de su personalidad, brinda los elementos con los cuales resolver el misterio de la realidad. En extensión y con todos los equívocos que esto pueda conllevar, nos educamos continuamente para comprender las visiones de nuestros ancestros. De unos podemos decir que vivían anclados en una interpretación mágico-religiosa, de otros, como en la Edad Media, decimos que abundaban en misticismos y epifanías. Muchos más cerca de nuestras generaciones, entendemos que ha habido una época (llamada comúnmente modernidad) en la que lo que se dice se pregonaba desde el soporte de la razón. Y como contraste, también a la mano, otros dicen que es al contrario y que debe privilegiarse la sin razón, no la construcción sino la deconstrucción (posmodernidad). En estos y, obviamente, muchos más territorios, es donde observamos las grandes mitologías que se ciernen sobre la construc-



ción del cine. Nuestras percepciones, sin darnos cuenta, interpretan una realidad planteada desde alguna de las visiones del mundo.

¿Qué ocurriría si no fuera así? No tendríamos base alguna para definir lo que vivimos. Ni siquiera la idea misma de que no hay una visión del mundo superior a las demás (como soporte fundamental del posmodernismo) logra sobrevivir por fuera de una concepción de la vida y de la realidad. Lo que sí es cierto es que pocos logran hacer el tránsito a través de su propia idea de la existencia para cuestionarla y relacionarla con las otras.

El cine, no obstante, ofrece formas de hacerlo. En la noción misma de que es una creación, el cine participa de la insubordinación y la representación de las mitologías de los conceptos del mundo. Volvemos, así, a la magia y al misticismo, a la ciencia y al dolor de la existencia, como si fueran cosecha de un mismo viñedo. En el cine nos acercamos, por ejemplo, a la religiosidad que se disemina en narraciones espirituales, espiritistas, religiosas, de terror, biográficas, morales, familiares, entre otras, y todas bajo una misma condición que yo ahora, humildemente, llamo mítica. Pero también ocurre de ese modo en lo fantástico y en lo científico, en lo rural y en lo urbano.

En ese desarrollo del cine, de común paso con el acontecer de las visiones del mundo, los seres humanos reivindican y cuestionan los soportes de su pensamiento. El espectador, aunque inconsciente de lo que se realiza como fenómeno fílmico, afronta sus convicciones y pone en discusión lo que ha sido incuestionable. Si se me permite el término, *suspende* el fervor de su propia mitología para acercarse a la que otros le proponen. Se configura una especial hibridación en la que las visiones del mundo se tocan y mutan.

Este tipo de conexiones pueden permanecer por el resto de la vida como atractivo juego en el que la creación y la contemplación se dignifican y combinan continuamente. Las retribuciones, las influencias y hasta los homenajes son parte fundamental de los ejercicios de narración en los que los amantes del cine y, por extensión, la sociedad, se ve inmersa. Por estos años, para no ir muy lejos, la conexión con historias en la gran pantalla y también en la televisión, tiene profundos alientos de aquella caracterización. La serie *Stranger Things*, que desde el 2016 pusieron a disposición del público los hermanos Duffer a través de la plataforma Netflix, resulta una gratísima muestra de esa continuación hegemónica de las visiones del mundo que se traslapan, se contemplan y mudan de piel. Lo que se puede ser visto como un homenaje de fantasía a los años ochenta (los creadores han hablado con su serie de “una carta de amor a los años ochenta”) es también la for-



mulación de todo un fenómeno social en el que el cine y sus dimensiones temporales y espaciales se consolidan. Mucho de lo que resulta ser el panteón de nuestros cultos, en libros, en películas, en música, en arte y hasta en política, comienza a tener una conexión con más y mayores cosas, porque de alguna manera, nada ha aparecido gratuitamente y en tal encadenamiento todas las visiones del mundo se pueden ir atravesando entre sí. Para no ir muy lejos, como ocurre también en una serie (Fuller & Green, 2017) y en su respectiva base, la novela *American Gods* (2013), de Neil Gaiman.



Figura 9. *Stranger Things* (2016-en curso), Netflix.



Figura 10. *American Gods* (2013), Amazon Prime.

Dioses y hombres, héroes y villanos, las diferentes variedades de cielos y de infiernos, los más tiernos ángeles y los más aterradores demonios (o a la inversa, porque también el diablo se da sus mañas), son parte hoy de nuestra mitología fílmica, una en la que en nuestra biblioteca pueden



pilotear aviones los personajes de la Liga de la Justicia o junto al nochero parquear una serie completa de autos y naves de Hotwheels o de Greenlight en las que se interpreta de inmediato que el cine es parte de nuestras vidas.

Los niños pueden también portar camisetas, gorras y accesorios de sus películas y personajes favoritos, como una ceremonia ritual de una cultura llamada pop, y las familias pueden programarse para hacer turismo en ciudades y locaciones en las que muy diversos filmes han tenido representación, como la conexión entre Madrid y Almodóvar o el bus TCM que recorre locaciones en New York.

Si esta civilización desapareciera y fuera hallada por un grupo de arqueólogos del futuro como restos de lo que por aquí pasó entre los siglos veinte y veintiuno, lo más seguro es que, sin darse cuenta, esos arqueólogos nos interpretarían a la luz de nuestros mitos filmicos, gran espacio en el que dioses y héroes tienen un aporte fundamental a nuestra razón de ser.

Referencias

- Casares, A. B. (1940). *La invención de Morel*. Argentina: Editorial Losada.
- Cosmides, L. & Tooby, J. (1993). Cognitive adaptations for social exchange. En: J. H. Barkow, L. Cosmides & J. Tooby (Ed.). *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*. (Pp. 163-228). Oxford: University Press.
- Dilthey, W. (1945). *Teoría de la concepción del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dunbar, R. (1997). *Gossip and the Evolution of Language*. Londres: Faber & Faber.
- Flynn, G. (2013). *Perdida (Gone Girl, 2012)*. Bogotá: Random House Mondadori.
- Flynn, G. (2014). *Heridas abiertas (Sharp Objects, 2006)*. Bogotá: Random House Mondadori.
- Frazer, J. G. (2003). *La rama dorada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gaiman, N. (2013). *American Gods*. Barcelona: Roca Editorial de Libros.
- Goethe, J. W. (2002). *Las penas del joven Werther*. Madrid: Gredos, 2002.

Filmografía

- Babenco, H. (Director). Weisman, D. (Productor). (1985). *Kiss of the Spider Woman (El beso de la mujer araña)*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos / Brasil: HB Filmes / FilmDallas Pictures.



- Burton, T. (Director). Cohen, B. (Productor). (2003). *Big Fish*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Columbia Pictures, et al.
- Chaganty, A. (Director). Bekmambetov, T.; et al. (Productores). (2018). *Searching* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Bazekkevs Company / Stage 6 Films / Screen Gems.
- Duffer, M. & Duffer, R. (Directores). Shawn, L. & Cohen, D. (Productores). (2016). *Stranger Things*. [Serie de TV]. Estados Unidos: 21 Laps Entertainment / Netflix.
- Fincher, D. (Director). Dixon, L. (Productor). (2014). *Gone Girl*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: 20th Century Fox / Regency Enterprises / Pacific Standard.
- Fuller, B. & Green, M. (Creadores). Fuller, B.; et al. (Productores). (2017). *American Gods*. [Serie de TV]. Toronto: Estados Unidos: Amazon Prime Video / STARZ.
- Håfström, M. (Director). Bonaventura, L. (Productor). (2005). *Derailed (Descarrilados)*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: The Weinstein Company / Miramax.
- Leone, S. (Director). Colombo, A.; Giorgio-Papi, G. & Santini, P. (Productores). (1964). *Per un pugno di dollari* (Por un puñado de dólares). [Cinta cinematográfica]. Italia / España / Alemania Occidental: Constantin Films Produktion / Jolly Film / Ocean Films.
- Leone, S. (Director). Grimaldi, A. & González, A. (Productores). (1965). *Per qualche dollaro in più (La muerte tenía un precio)*. [Cinta cinematográfica]. Italia / España / Alemania Occidental: Produzioni Europee Associati (PEA).
- Leone, S. (Director). Grimaldi, A.; et al. (Productores). (1966). *Il buono, il brutto, il cattivo (El bueno, el malo y el feo)*. [Cinta cinematográfica]. Italia / España, Alemania del Oeste (RFA): Produzioni Europee Associati (PEA) / Arturo González P.C / Constantin Film.
- Scott, R. (Director). Scott, R. (Productor). (2003). *Matchstick Men (Los impostores)* [España]; *Los tramposos* [Hispanoamérica]). [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Image Movers / Scott Free Productions.
- Shadyac, T. (Director). Farrell, M.; et al. (Productores). (1998). *Patch Adams*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Studios.
- Vallée, J. M. (Director). Auge, D. (Productor). (2018). *Sharp Objects*. [Serie de TV]. Estados Unidos: HBO.
- Van-Sant, G. (Director). Bender, L. (Productor). (1997). *Good Will Hunting (El indomable Will Hunting)*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Lawrence Bender Productions / Miramax.
- Vidal, M. (Presentadora). Moreno-Duran, R. H. (Productor). (1992). *Palabra Mayor*. Entrevista con Adolfo Bioy Casares. [Programa de televisión]. Bogotá: Señal Colombia.



- Ward, V. (Director). Deutsch, S.; Bain, B. & Bass, R. (Productores). (1998). *What Dreams May Come* (*Más allá de los sueños*). [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Polygram Filmed Entertainment.
- Weir, P. (Director). Haft, S.; Witt, P. J. & Thom, T. (Productores). (1989). *Dead Poets Society* (*El club de los poetas muertos* [España]; *La sociedad de los poetas muertos* [Hispanoamérica]). [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Tothstone Pictures.
- Zemeckis, R. (Director). Canton, N. (Productor). (1985). *Back to the Future* (*Regreso al futuro* [España]; *Volver al futuro* [Hispanoamérica]). [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Amblin Entertainment / Universal Studios.