

# La crisis del relato y la apoteosis del sicópata

POR  
JULIO CÉSAR GOYES NARVÁEZ  
Docente-investigador del  
Instituto de Estudios en Co-  
municación y Cultura (IECO)

Jesús González Requena es catedrático de Comunicación Audiovisual, coordinador del doctorado en Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica de la Universidad Complutense de Madrid y presidente de la Asociación Cultural Trama y Fondo. Estuvo en la Universidad Nacional de Colombia como conferencista en la III Feria de la Comunicación. Es autor de *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk* (Hiperión, 1986), *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad* (Cátedra, 1988), *El espectáculo informativo. O la amenaza de lo real* (Akal, 1989), *Eisenstein. Lo que solicita ser escrito* (Cátedra, 1992), *El spot publicitario. Las metamorfosis del deseo* (Cátedra, 1995), *Léolo: la escritura en el umbral de la psicosis* (La Mirada, 2000) —los dos últimos con Amaya Ortiz—, *Los tres Reyes Magos. La eficacia del relato simbólico* (Akal, 2002), *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood* (Castilla Libros, 2006), *La diosa que habita en el jardín de Buñuel. Amor loco en el jardín* (Abada, 2008) y *La apoteosis del sicópata* (Caja de Madrid, 2008).

En sus libros, González Requena, dueño de un sólido pensamiento interdisciplinario que oscila entre el análisis textual, el psicoanálisis, la comunicación y la antropología, estudia y esclarece la tesis según la cual hay un malestar global en la cultura contemporánea, y lo hace valiéndose del texto fílmico.

En *Clásico, manierista, postclásico* observa cómo, en películas emblemáticas de la historia del cine como *La diligencia* (John Ford, 1939), *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) y *El silencio de los corderos* (Jonathan Demme, 1991), la eficacia del relato simbólico ha sido desarticulada por la estética especular y el universo sicótico. Una escritura de la sospecha, en suma, puesto que constata el arte excepcional que fue el cine clásico americano, expuesto hoy a la lente homogeneizadora que lo clasifica en un único sistema de representación cinematográfico: consumista, acrítico y mistificador. Los estudiosos, por otro lado, no han logrado ver la crisis de la narración y de los ensayos vanguardistas, ni la deconstrucción cinematográfica que comenzó con el manierismo hasta el estado actual del cine posclásico, que fulmina el relato mítico y detiene la eficacia simbó-



lica que convierte la pulsión —energía violenta y destructiva— en deseo.

Al analizar las tres películas citadas y comparar las tres formas de relato, el autor encuentra que el cine clásico, por ejemplo, pone en funcionamiento mecanismos simbólicos que hacen vivenciar al espectador focalizando su deseo a través del deseo del héroe; el relato manierista, en cambio, se vale de la apariencia clásica como un espejo que devuelve la imagen distorsionada, escritura engañosa del yo escindido; por ello, el “destinador” construye un relato ficticio en torno a un héroe que ya no transporta una palabra verdadera sino el artificio de una escena dentro de otra, desplazando la tarea del héroe hacia una atención en la escritura misma del audiovisual. Si, en el relato clásico, el héroe es capaz de erigirse como padre simbólico, en el manierista esa sujeción desaparece, y se abre un vacío cuya escritura es el vértigo que el espectador goza. Finalmente observa que el destinador, en el relato posclásico, es el sicópata, pues el héroe que hace el bien desaparece y en su lugar encontramos la eficacia del mal (Hannibal Lecter). La palabra del sicópata, carente de simbolismo, no guía sino devora, arrastra a lo oscuro de la condición huma-

na. En la escena de la autopsia de *El silencio de los corderos*, por ejemplo, donde está presente la agente Starling, esta encuentra, en el lugar donde se articula la palabra, la polilla de la muerte.

Con respecto al cine europeo, cuyas ataduras con el norteamericano son mayores que sus diferencias, González Requena escribe:

Compartiendo una común posición deconstructora frente al universo simbólico del relato clásico, el film postclásico europeo se conformará como un cine del distanciamiento y la escritura, mientras que el americano, en cambio, se configurará como un cine de la inmediatez y del espectáculo. Pero, en cualquier caso, por una u otra vía, ambos se alejarán igualmente de esa distancia justa —ni excesiva en la lejanía, ni excesiva en la proximidad— que constituyera el rasgo mayor de la puesta en escena clásica. De esa distancia justa, recordémoslo, que venía determinada por la ley simbólica que hacía posible la constitución del deseo y del sujeto. Frente a ella, la frialdad del cine postclásico europeo será la de un deseo en continuo desvanecimiento, pues siempre incapaz de cristalizar —de ahí la anomia radical que reina en los universos de Antonioni, Bergman o Godard—, mientras que el extremo ardor del hollywoodiense será el de uno que se desintegra en la misma medida en que se abisma en un goce extremo y letal —Lynch, Cronenberg, Demme. (p. 584)

A los estudios del profesor González Requena se llega a través de una atractiva escritura que hace una inversión pedagógica en la forma de afrontar la lectura, pues trata el análisis de los films con las ilustraciones pertinentes, y solo después encontramos el discurso teórico y metodológico. A propósito de esta última parte, dedicada a la teoría del relato, encontramos un debate argumentado y ágil sobre los límites —“la ceguera”— del pensamiento semiótico y la narratología cognitivista para encargarse del texto filmico, puesto que la reducción comunicativa acaba con la experiencia subjetiva, emocional y creativa del espectador.



No obstante, en estudios más recientes como *La diosa que habita en el jardín* de Buñuel o *La apoteosis del sicópata*, referido a la película de culto entre los jóvenes *El club de la pelea* de David Fincher (1999), o incluso en un libro anterior, *Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*, tanto lo teórico como lo práctico se dan cita en una dinámica analítica única que permite pensar el discurso y asistir a la emoción misma del film. En *La interpretación de los sueños*, Freud observó que las ideas latentes y el contenido manifiesto se nos muestran como dos versiones del mismo contenido. Lacan también orientaba sus seminarios proponiendo que teoría y técnica son, en psicoanálisis, una y la misma cosa. De tal suerte, el análisis es una praxis; es decir, un método.

A partir de esta metodología y este enfoque interdisciplinar que encuadra la comunicación audiovisual se pueden observar con bastante claridad los postulados que han llevado al investigador español a llamar la atención de la comunidad académica internacional; aspectos como el espectáculo en la cinematografía posclásica, rasgo que ya había adelantado en *El discurso televisivo* —en el que, por cierto, el deseo se encuentra

atrapado en una economía fetichista, especular y seductora que desimboliza el relato y fulmina su trama y donde la mirada a cámara “es el cordón umbilical visual y escópico que liga al espectador con el espectáculo televisivo” (p. 106)—.

La crisis —o quizá sea mejor decir la expulsión— del héroe de la imaginación artística que comenzó con el romanticismo y se consolidó con las vanguardias es otro de los aspectos que indaga en las obras cinematográficas de Eisenstein, Buñuel y Fincher. Específicamente en el texto fílmico buñueliano, el surrealista por excelencia, González Requena afirma que es preciso leer con sospecha el sentido tutor sobre la pretendida escritura automática que parece deconstruir el texto clásico, proclamar un sujeto soberano de la escritura “que se afirma sobre las cenizas del orden simbólico” y matar al padre mediante actos de enunciación burlones y agresivos e imágenes caóticas; sin embargo, en el centro del texto fílmico late, en algunos casos “por inversión” y en otros por ausencia, eso que el surrealista intenta negar a toda costa: la eficacia simbólica del relato clásico. De suerte que, “contra la fantasía vanguardista, nada queda resuelto con el asesinato del padre: tiene lugar, en

cambio, el retorno del fantasma persecutorio” (*La diosa...*, p. 150).

Fragmentar el relato de manera radical, negar todo sentido a la escritura fílmica, es, en últimas, imposible, pues la lectura no puede ser borrada por esa explosión sicótica sino, a lo sumo, obstaculizada por el eufemismo y troceado de la imagen. La experiencia del sujeto y el análisis textual tienen aquí su tarea y su sentido, pues la “simple acumulación de elementos escogidos al azar, carentes de sentido, no genera texto alguno” (p. 10). En los textos posclásicos —y *La edad de oro* de Buñuel y *El club de la pelea* de Fincher lo son—, el sentido cuaja en esa profusión de imágenes como constancia visual y semántica, se esconde y brota en lo inconexo del escándalo y, tarde o temprano, vuelve a habitar al sujeto como algo de lo cual este no ha podido escapar. En un enunciado buñuelesco como “*Un perro andaluz* no era sino un llamamiento al asesinato” —gemelo, sin duda, del de Breton: “El gesto surrealista más simple consiste en salir a la calle revólver en mano y disparar al azar contra la gente”— hay mucho de libertad,

por lo menos imaginaria, de subversión contra la cultura racional y normativa que degeneró en el fascismo; no obstante, y no es difícil leerlo por inversión, en el centro del enunciado o, mejor, en su enunciación misma late el anhelo fascista, por no decir de una vez sicótico. Eso sí: hay que citar también, en beneficio de la complejidad del arte, la confesión de Breton de 1955: “Es triste tener que reconocerlo, mi querido Luis, pero el escándalo ya no existe” (cit. en *La diosa...*, p. 71).

Entonces, sin destinador, sin tarea que el héroe deba cumplir, no hay deseo ni estructuración del sujeto; por consiguiente, el protagonista ya no es notable ni representativo, sino apenas la huella de la realidad que, encapsulada en imágenes violentas, arroja el film posclásico. Por eso, quien entra a escena en el cine de los últimos años ya no es el héroe —y *El club de la pelea* es emblemática al respecto— sino el sicópata, uno que no acata la ley ni tiene tarea que cumplir e, impotente, se afirma en el otro negándolo, destruyéndolo, hasta que, finalmente, se pierde en sus pulsiones porque no focaliza ya ningún deseo.