



Noé Sotelo Herrera
Universidad Autónoma de Méjico

@ 868654@pcpuma.acatlan.unam.mx

Id 0000-0003-4263-3968

■ Recibido / Received
19 de noviembre de 2022

■ Aceptado / Accepted
27 de noviembre de 2022

■ Páginas / Pages
De la 195 a la 208

■ ISSN: 1885-365X

Lo real como fuente de pánico y horror. Filicidio y Holocausto: La pesadilla de Occidente en *Shutter Island*, de Martin Scorsese

The real as a source of panic and horror.
Filicide and Holocaust: The nightmare
of the West in Martin Scorsese's *Shutter Island*

RESUMEN:

A través del análisis de una película de Scorsese, *Shutter Island* (2010), perteneciente al llamado *cine posclásico*, se pretende buscar de qué manera lo real se convierte en una fuente de pánico y horror. La metodología empleada es el análisis textual del film. Los principales resultados obtenidos muestran que, efectivamente, tras la lectura del film *Shutter Island*, fue posible probar la existencia de una deconstrucción, una inversión siniestra, de la estructura clásica de narración, que a su vez permite el despliegue de la violencia en el relato. Como conclusión más destacable de este film, como en muchos otros relatos posclásicos (*El Joker*, *El laberinto del fauno*, *Memento*, *El maquinista* y *El Club de la Lucha*), es que el delirio se erige como la única defensa del individuo ante el horror y el pánico que provoca lo real.

PALABRAS CLAVE:

Cine posclásico, delirio y pánico en el cine, horror en el cine, lo real en el cine, Martin Scorsese, *Shutter Island*.

ABSTRACT:

Through the analysis of a film by Scorsese, *Shutter Island* (2010), belonging to the so-called post-classical cinema, the aim is to find out how the real becomes a source of panic and horror. The methodology employed is the textual analysis of the film. The main results obtained show that after reading the film *Shutter Island* it was indeed possible to prove the existence of a deconstruction, a sinister inversion, of the classical narrative structure which, in turn, allows the unfolding of violence in the story; The most remarkable conclusion of this film, as in many other post-classical narratives (*The Joker*, *Pan's labyrinth*, *Memento*, *The machinist* and *Fight Club*), is that delirium stands as the individual's only defence against the horror and panic provoked by the real.

KEY WORDS:

Post-classical cinema, delirium and panic in cinema, horror in cinema, the real in cinema, Martin Scorsese, *Shutter Island*.

1. Introducción

La escena nos puede resultar familiar: en algún parque, un niño corre con alegría hacia los juegos, donde un tobogán llama poderosamente su atención, así que sube las escaleras y llega a la cima para arrojarlo desde ahí, pero, de pronto, ante sus ojos se abre un vacío. Es entonces cuando siente la adrenalina, en su cerebro se activa la amígdala, que de acuerdo con estudios científicos provoca el miedo, y por unos instantes se queda paralizado... Hasta que en su corteza cerebral se activan varias zonas que le permiten inhibir el miedo, posibilitando de esta forma que el pequeño se lance felizmente por la resbaladilla del tobogán. Con esta sencilla anécdota, muchos psicólogos suelen explicar la manera en que regulamos el tan importante y necesario miedo, que forma parte fundamental de nuestros instintos de supervivencia.

Sí, el miedo siempre ha estado con nosotros y nos ha permitido sobrevivir en este mundo, solo que, en nuestras sociedades modernas actuales, las antiquísimas fuentes de miedo, como ser devorado por un animal salvaje durante la prehistoria, se han transformado o incluso desaparecido, a tal grado que hoy en día nos sometemos a experiencias controladas de miedo. Por ejemplo, cuando se asiste al cine o se enciende la televisión para ver una película o una serie de terror. Por citar solo algunos casos conocidos, el miedo que experimentaron los primeros espectadores cinematográficos cuando sintieron que el tren se les echaba encima durante la proyección del film *Llegada del tren a la ciudad* (1895), de los hermanos Lumière. O el terror que sufrieron los espectadores de *Asalto y robo de un tren* (1903), dirigida por Edwin S. Porter, después de que uno de los primeros villanos del cine, Broncho Billy, disparara directamente a la cámara al final de la película. ¡Los espectadores interpretaron que el villano volvía de la muerte solo para dispararles! A esos espectadores —al igual que a nosotros en la actualidad— les fascinó experimentar el miedo producido por las imágenes. Tanto es así que seguimos viendo películas y series que nos provocan miedo, así como los niños continúan aventándose de los toboganes. La cuestión viene de muy lejos.

Al hablar de la tragedia griega, Aristóteles proponía que, a través de esas representaciones con las que los griegos mantenían a raya a los terribles dioses del Hades, el espectador lograba purificar el corazón por medio de la piedad y el terror. Es decir, desde la Antigua Grecia, y probablemente mucho antes, ya se conocía que la relación entre miedo y narración servía para algo: siempre se ha ordenado el mundo mediante los textos que se consumen, y en muchas de las principales narraciones de la cultura compartida hay una fuente de horror que provoca miedo, pero también cierta fascinación. Es el carácter dual de lo contrafóbico: el deseo inconsciente de enfrentar y controlar lo que provoca miedo en lugar de evadirlo. En el film *Vértigo* (1954), de Alfred Hitchcock, se encuentra una clara representación de esto: un detective con agorafobia no puede dejar de mirar al vacío...

Cada época tiene sus propios protocolos para exorcizar y enfrentar eso que, dependiendo de la etapa histórica, provoca miedo: no es igual la forma en que las sociedades medievales de Europa afrontaban el miedo al infierno mediante la pintura que la manera en que el pueblo alemán manifestaba y expulsaba sus miedos más profundos durante el periodo de entreguerras gracias la estética del expresionismo.

En este sentido, se considera que uno de los grandes giros de la narrativa audiovisual durante las últimas décadas ha sido el auge de relatos protagonizados por terribles psicópatas que nos hielan la sangre. El fenómeno ha sido ampliamente estudiado por el catedrático Jesús



González Requena en su libro *Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood* (2007). El autor demuestra en esta obra que, durante la etapa posclásica de narración, existe una deconstrucción siniestra del relato clásico, caracterizada fundamentalmente por la apoteosis del psicópata, quien suele ocupar el lugar que anteriormente le pertenecía al héroe, o al destinador simbólico de la narración. En buena medida, esto explicaría por qué muchos de los relatos contemporáneos resultan tan espeluznantes y fascinantes al mismo tiempo: los textos posclásicos están perfectamente articulados en su estructura narrativa, son poderosos en términos retóricos, pero en ellos solo habita una única verdad: la del horror.

Uno de los temas que más se explota en las películas y en las series televisivas es el del delirio como último recurso para afrontar el horror, Ante las vicisitudes de la vida, pareciera que solo existe una alternativa: delirar. Para ensayar esta idea, se realizará un análisis textual de los pasajes más importantes de un perturbador film que no fue bien recibido por la crítica internacional, pero que ofrece una notable reflexión sobre la violenta condición humana a través de dos terribles fenómenos: el holocausto y el filicidio. Se trata de *Shutter Island* (Estados Unidos, 2010), adaptación cinematográfica del veterano realizador Martin Scorsese de la novela homónima de Dennis Lehane. La propuesta es reflexionar sobre el miedo y el horror a partir de las inquietantes imágenes que el film nos ofrece, las cuales tienen una clara intertextualidad con algunas obras pictóricas emblemáticas, pero no es el momento de cansar al lector con múltiples referencias o explicaciones teóricas. Preferimos, en cambio, invitarlo a lanzarse por el tobogán del análisis en el que introduciremos los elementos más notables de la teoría del texto creada por González Requena.



2. Análisis del film *Shutter Island*

El relato va a comenzar. Un fundido a negro, fondeado por una música tétrica, marca el inicio de la narración. De pronto, una intensa neblina cubre la pantalla, generando una atmósfera de zozobra que no parará de sentirse en todo el relato. Sabemos que ese barco, cuyo movimiento lo acerca al eje de la cámara, arribará a un lugar misterioso: los muy agudos sonidos que se oyen en la banda sonora así lo indican.



Y en ese barco viaja Teddy Daniels, el protagonista del film, cuya presentación no podría ser más precisa: después de vomitar en el excusado, el alguacil se mira en el espejo. Sufre un terrible mareo e intenta calmarse, aunque quizá sería más preciso apelar a la frase literal que el personaje se repite en inglés: «Pull yourself together». Es decir, el policía debe jalarse a sí mismo para mantenerse junto.



Daniels: «Compórtate, Tedy. Compórtate».

Como tendremos oportunidad de constatar, este primer nudo de acción alude al tema central de la película: la disociación, la fragmentación de la mente de un individuo. El espejo es una buena metáfora de este fenómeno, encarnado en Daniels, quien de entrada es mostrado como un sujeto frágil, en nada parecido a los héroes del relato clásico. Las tonalidades verdosas de las paredes del barco también nos indican que hay algo putrefacto, peligroso en la narración que inicia.



En todo caso, el detective tiene un buen motivo para sufrir ese mareo, se encuentra en el océano. Daniels mira a través de una ventana semicircular, focalizando la atención del espectador en esa enorme cantidad de agua, elemento que el protagonista no soporta porque, extrañamente, le recuerda a su esposa. Así lo sugiere el montaje:

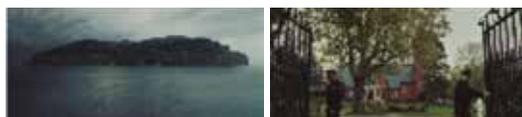


Una mujer de afilada sonrisa fallecida durante un incendio provocado por un extraño hombre. Así se lo confiesa Daniels a su nuevo compañero, Chuck, con quien viaja en el barco:



Daniels: «El humo la mató, no el fuego. Eso es importante».

Esos dos elementos, agua y fuego, asociados de forma tradicional a la vida y a la destrucción, respectivamente, se ligan a la mujer muerta durante la situación inicial del film. Pero muy pronto veremos que, en el universo semántico de este relato, dichos elementos tendrán su propio significado.



Para cerrar el planteamiento de la historia, se nos dice que los alguaciles, liderados por Daniels, deben resolver el siguiente caso: una mujer llamada Rachel Solando escapó misteriosamente y sin dejar huella alguna de una institución psiquiátrica destinada a tratar a los pacientes más peligrosos y ubicada en una isla a la que solo se puede llegar en ferri.

De esta forma, ante los policías, se abre una misión que posibilita la estructura del relato a través del eje de la donación, el cual, a su vez, está caracterizado por la presencia de un pro-

tagonista que recibe un llamado para resolver una tarea. Mediante estos actantes, también es posible detonar el suspense, pues ante el espectador del film se abre un interrogante: ¿será el alguacil, con la ayuda de su compañero, capaz de resolver la tarea?



Y, como de una tarea se trata, el principal donador, o destinador de ella, es el psiquiatra Cawley, director del hospital. Se trata de un profesional convencido de la posibilidad de rehabilitar a pacientes violentos, como Rachel Solando, quien asesinó a sus tres hijos.

Como destinador del relato, al psiquiatra Cawley le corresponden varias funciones a partir de las cuales guiará al protagonista en su periplo narrativo: la primera de ellas, la de enunciar la tarea, ya se ha cumplido. Le restan formular una prohibición, otorgar un objeto y sancionar la victoria o derrota del protagonista.

Es a partir de estas funciones como el destinador de una historia de corte clásico suele encarnar la ley del relato, pues se trata de una figura de probada autoridad moral con la que puede guiar al protagonista en su camino hacia el acto heroico.

Volvamos al relato, justo al momento en que Daniels, el protagonista, comparece ante su destinador, Cawley, para oír los pormenores de la tarea por resolver:



Cawley: «Los ahogó en el lago detrás de su casa. Les sumergió la cabeza hasta ahogarlos. Luego los llevó adentro y los sentó a la mesa, comió ahí con ellos».

Daniels: «¿Y el esposo?».

Cawley: «Se murió en las playas de Normandía. Es una viuda de guerra. Estaba en huelga de hambre cuando llegó. Insistía que los niños estaban vivos».



Las palabras del doctor provocan el regreso del mareo al cuerpo de Daniels. Y no podría ser de otra forma. Nuevamente, aparecen los elementos que al inicio de la historia le provocaron esa reacción: el lago (el agua) y... la mujer. Una mujer que, como sabremos más adelante, sustituirá a su esposa. Pero de momento no adelantemos la trama, intentemos seguir el hilo de la narración tal como lo recibe el espectador. ¿Y qué es lo que recibe el espectador? Las imágenes de la mente de Daniels, sus terribles recuerdos:



A través del montaje, viajamos a un campo de concentración nazi. Ahí, cientos de cadáveres anónimos, sin rostro, como si fueran simples desechos, brotan de los vagones de un tren, disparando la pulsión escópica del espectador, pues esos cuerpos apilados constituyen una imagen de la emergencia de lo siniestro, una de las características más recurrentes de la puesta en escena posclásica.



Pero la situación no termina ahí: mediante un punto de vista subjetivo —vemos lo que Daniels ve, nos ponemos topológicamente en su lugar—, la cámara nos acerca al horror del Holocausto y nuestra pulsión escópica ahora es llevada hasta el paroxismo al mostrarnos los rostros de algunos de esos cadáveres, especialmente el de una pequeña, el cual es capturado en un plano medio mientras su cuerpo dibuja una línea horizontal en el encuadre.

Solo un breve paréntesis antes de continuar con el film: ¿acaso estas imágenes no son una buena excusa para retomar el viejo debate entre Claude Lanzmann y Georges Didi-Huberman sobre el papel de las imágenes en la representación del Holocausto?



El breve *flashback* termina. Regresamos al tiempo presente del relato. Sin embargo, es imposible dejar de mencionar la relación creada por el montaje del film: si Rachel Solando mató a sus hijos y este suceso llevó a Daniels a recordar las imágenes del Holocausto, entonces existe una relación directa entre estos dos fenómenos, el filicidio y el exterminio de la comunidad judía perpetrado por los nazis. Tendremos oportunidad de profundizar al respecto.



Por el momento, conformémonos con decir que el segundo acto de la historia se ha puesto ya en marcha. Las pesquisas de los alguaciles comienzan: buscan pistas en la habitación de Rachel Solando y en los alrededores de la isla, donde destaca la presencia de un faro, una torre que se levanta en medio de la nada. Este dato será fundamental en el devenir de la narración.

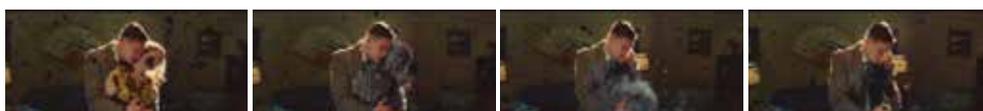


La misión, la tarea, pues, avanza. Sin embargo, surge un poderoso obstáculo interno para que Daniels pueda concretarla: los traumáticos recuerdos de la Segunda Guerra Mundial lo atormentan y le impiden desarrollar su tarea.

Así, el protagonista de la historia se caracteriza más por la duda y la incertidumbre psicológica que por sus actos, como sucedía en la forma clásica de narración. Podemos decir, entonces, que la estructura clásica del relato comienza a ser deconstruida de forma siniestra. Tanto es así que la misión, la primera tarea del relato, se modifica después de una pesadilla, cuyo contenido provoca un punto de giro en el relato:



En un departamento de tonos verdosos, como las paredes del barco del inicio, la esposa de Daniels le dice que Laeddis, el hombre responsable de provocar el incendio donde ella murió, se encuentra internado en la isla.



Entonces, ante el protagonista se abre una nueva misión: debe encontrar al responsable de la muerte de su esposa. Pero antes se aferra a ella, abrazándola por la espalda, en una clara alusión al emblemático cuadro *El beso*, de Gustav Klimt, solo que los famosos tonos dorados del cuadro se transforman en inquietantes tonos oscuros, negros. Con estos elementos pictóricos se nos indica claramente que el relato se está deconstruyendo, como decíamos, de manera siniestra.



La esposa de Daniels, por tanto, se levanta como una segunda destinadora de la narración, pero advirtamos algo: se trata de una destinadora imaginaria, consumida por el fuego, reducida a cenizas, que se escapan de las manos del alguacil como agua. ¿Cuál es, entonces, la índole de la tarea que la mujer dicta al sujeto del relato? Al parecer, es una tarea siniestra, matizada por el aroma de la venganza, de la culpa, de la pérdida, elementos metaforizados en el agua y el fuego. El cuerpo de ella se vuelve polvo y luego agua, mientras que la casa quemada simboliza la pérdida total, la desarticulación de todo universo simbólico. ¡Cuántos personajes en la historia del cine ven arder sus hogares antes de caer en la locura!

Daniels, pues, debe encontrar al responsable de la muerte de su esposa.



Pero nuevamente los recuerdos del Holocausto se alzan como un obstáculo para esta nueva Tarea. Daniels ya no puede matar por la siguiente razón: en un preciso *travelling* de acompañamiento, asistimos a la masacre que los soldados norteamericanos, incluido Daniels, perpetraron contra un grupo de prisioneros de guerra nazis. Ante los ojos del espectador, van cayendo abatidos los soldados en una puesta en escena que no escatima en mostrar el espectáculo del horror.



Daniels: «Eso no fue una batalla, fue un asesinato. Ya me harté de matar».

De manera que el sujeto de la narración ha participado de la pulsión de muerte que lo habita, o, mejor dicho, liberó esa energía destructora identificada por Freud en los individuos, independientemente de su salud mental. Daniels violó uno de esos principales interdictos que George Bataille señaló como fundamentales para la creación del aparato cultural: no matar. Y, como esta acción no está enmarcada, avalada por un acto simbólico, como ocurría en el relato clásico, se pierde la total densidad y dimensión heroica.

El protagonista está harto de matar; no puede, por lo tanto, vengar la muerte de su esposa. Y, como no puede cumplir con la tarea siniestra dictada por la mujer imaginaria, ante él se abre una nueva misión. Daniels le comenta a su compañero un plan alucinante: escudriñará en el funcionamiento de la institución mental donde se encuentran con la intención de encontrar pruebas para probar una teoría: el policía ahora cree que ahí se experimenta con la mente humana.

Los sorprendentes giros del relato, los constantes cambios en la tarea del protagonista y la clara inverosimilitud diegética de la narración solo pueden indicar una cosa: el delirio comienza a afianzarse en la narración, aunque los espectadores no lo sospechen.



De hecho, una noticia hace más patente todavía, la situación rocambolesca del relato: justo antes del inicio de una tormenta que amenaza con inundar la isla, Rachel Solando es encontrada sana y salva. ¿Cómo puede, entonces, seguir el relato? ¿Cómo es posible que el espectador siga enganchado a la historia y que no cuestione nada de lo que está ocurriendo? Probablemente sea porque el espectador es seducido por el creciente delirio del protagonista.

Rachel Solando, completamente confundida, confunde al alguacil con su antiguo esposo y se aferra a sus brazos.



Y ese encuentro, ese abrazo con la mujer, detona una nueva pesadilla. Regresamos al campo de concentración, donde ocurre una notable sustitución.



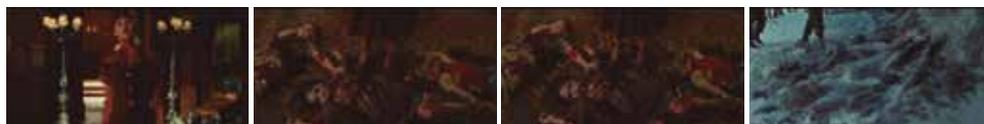
Rachel Solando, en la pesadilla, ocupa el lugar de uno de los muertos. A la mujer la acompaña una pequeña.



Niña: «Deberías de haberme salvado. Deberías de habernos salvado a todos».

Se llega al punto candente del relato. Justo en el centro temporal de la narración, se fusionan los dos fenómenos más violentos de la historia: el filicidio y el Holocausto. ¿Acaso no son estos dos temas diferentes caras de un mismo malestar? ¿No son muestras de una misma violencia arcaica? O mejor dicho: ¿no representan la pesadilla más angustiante?

Al igual que Goya supo ver desde su más profunda psicosis, el sueño de esa razón —mal entendida— produjo una de las maquinarias más destructivas en la historia de la humanidad: el nazismo, tema que Scorsese equipara con el filicidio en el film del que hablamos mediante una metáfora.



La madre loca, asesina, sedienta de sangre encuentra su correlato en la madre patria del nacionalsocialismo, dirigido por ese monstruo patriarcal que fue Hitler, quien por cierto, con toda probabilidad, imitó los gestos del psiquiatra protagonista de *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, Alemania, 1920), como ha señalado González Requena en su artículo «Caligari, Hitler, Schreber» (2006).



El ejemplo de este film tiene una notable conexión con *Shutter Island*, pues en ambos films, separados por noventa años de distancia, se difuminan los límites entre la realidad y el delirio. En *El gabinete del doctor Caligari*, el narrador de la historia resulta ser un enfermo recluido en una institución mental, mientras que en el film de Scorsese ocurre lo siguiente:



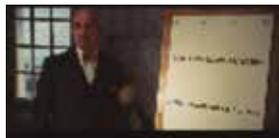
No conforme con lo sucedido, Daniels continúa con su búsqueda de pruebas para incriminar a los directores del hospital y, mientras recorre la isla, encuentra en una cueva a la que parece ser la verdadera Rachel Solando. La mujer le explica que ella era una doctora prestigiada del hospital, pero, cuando se opuso a las cirugías de cerebro que ahí se practican para descubrir la forma de manipular la voluntad de las personas, fue denigrada a la categoría de loca y pasó a ser una paciente más. Según Solando, algo similar quieren hacer con Daniels; es decir, debido a las pesquisas del alguacil, los doctores han decidido convertirlo en un chivo expiatorio, y una prueba de ello serían las constantes pesadillas de Daniels: seguramente lo han drogado con poderosos narcóticos.



Desesperado por las alucinaciones que lo acechan, Daniels va en busca de su compañero al faro, donde al parecer se realizan lobotomías, para después huir de la isla con él.



Pero cuando Daniels llega al faro se encuentra con el doctor Cawley. Entonces, la historia da otro notable giro: según el doctor, Tedy Daniels no existe. El verdadero nombre del protagonista es Andrew Laeddis y es paciente del hospital. La anagnórisis, la revelación, se da en una torre hueca, como sucedía en el film *Vértigo*.



Cawley: «Te internaron hace veinticuatro meses. Cometiste un crimen terrible. No te puedes perdonar, así que inventaste otra persona».

El doctor le explica que, desde hace dos años, vive en un delirio, constituido por la historia que el espectador acaba de presenciar; es decir, que llegó con un compañero a la isla para investigar la desaparición de una mujer.



Sin embargo, ese compañero no es otro más que su psiquiatra de cabecera, que lo estuvo cuidando para que no se hiciera daño.



Cawley: «Se nos está acabando el tiempo, Andrew. Le juré a la junta de supervisores que armaría la simulación más radical que jamás se ha intentado. Yo creía que si dramatizábamos todo esto, tú verías lo falso, lo imposible que es. Has hecho todo lo que querías durante dos días».

Como si fuera una matrioska rusa, en la estructura del relato se esconde otra representación, una puesta en escena destinada a que el sujeto del relato, y por consiguiente el espectador, descubra lo terrible de la situación. Esa es la verdadera tarea que dicta el principal destinador de la historia. El éxito o fracaso del protagonista estará condicionado por su capacidad para aceptar lo real y salir del delirio. Se anula así cualquier posibilidad del acto heroico. Pero, entonces, ¿cuál es la verdad del relato? Sin duda, como sucede en todo el cine posclásico, solo hay una verdad que se esconde en los pliegues de la representación: la del horror de la violencia. Ahí es donde nuestra mirada como espectador se queda atrapada, seducida y fascinada.



La verdadera tarea de Daniels es aceptar que su esposa mató a sus hijos. Y él, consternado por la situación, asesinó a su pareja.



Esposa: «Libérame».

Pero sería un error no mencionar un detalle: si Daniels pudo matar a su esposa es porque ella misma, la segunda destinadora del relato, le impuso esa tarea violenta y siniestra que probablemente él cumplió por el amor que sentía hacia ella. ¿Se manifiestan, por tanto, las dos potencias que según Freud mueven al mundo, es decir, el instinto erótico y el instinto de muerte? A final de cuentas, Daniel es capaz de ejecutar el acto.



Cawley: «Necesito saber que aceptas la realidad».

Daniels: «Mi nombre es Andrew Laeddis y asesiné a mi esposa en la primavera de 1952».

El protagonista cedió ante la violencia, liberó la pulsión que lo habitaba, y, como ese terrible acto atenta contra su estabilidad, su mente lo protegió con la creación de un delirio que le permitía seguir viviendo. Es justamente en el clímax de la historia cuando el espectador puede comprender que lo real se erige como una fuente inagotable de pánico y horror. Frente a él, la única defensa es el delirio. No hay escapatoria.



Daniels: «Este lugar hace que me pregunte».

Chuck: «¿Qué, jefe?».

Daniels: «¿Qué sería peor? ¿Vivir como un monstruo o morir como un hombre bueno?».



Sabemos entonces el trágico destino del protagonista. El delirio continúa.

3. Conclusiones

Desde hace algunos años, en los principales medios de comunicación del planeta, circula una información que, prácticamente, se divulga como un hecho curioso, meramente anecdótico. Los encabezados de las noticias dicen lo siguiente: «Vivimos en la época menos violenta de la historia». Según datos estadísticos de diferentes estudios científicos que se han publicado en prestigias revistas, entre ellas la inglesa *Nature*, todo un referente en el mundo de la investigación, nuestra época es la que registra menos muertes por violencia. «El lobo del hombre ha sido domesticado», dicen algunos medios. Se trata de una tesis que, desde el 2011, el polémico y famoso psicólogo canadiense Steven Pinker (*Los ángeles que llevamos dentro*) defiende sin mucho éxito, pues, después de ver un noticiario, ¿quién se atrevería a dar por válida esta idea que suena tan descabellada, hasta tal grado que los propios medios la difunden en sus secciones de curiosidades? Y más aún: si los datos científicos son correctos, ¿por qué percibimos un ambiente cargado de miedo? ¿Por qué nos sentimos constantemente amenazados? En suma, ¿por qué los datos no corresponden con la realidad que percibimos?

Un mejor acceso a la información, el creciente espíritu crítico, la nostalgia por el pasado —que creemos que siempre fue mejor— y la incapacidad del hombre de ser feliz son, *grosso modo*, algunas de las respuestas que se ofrecen para explicar esta percepción. Sin embargo, considero que también debemos tomar en cuenta el hecho de que nuestra realidad es un proceso de construcción discursiva. Es decir, que construimos y ordenamos la realidad a partir de los textos que consumimos, tal como han propuesto diferentes disciplinas, entre ellas la sociología del conocimiento y la psicología. Pero ¿cuáles son esos textos?, ¿qué orden nos proporcionan? Por su amplia difusión, el texto televisivo, el cinematográfico y, más recientemente, el vídeo que se difunde a través de las redes sociales son los predominantes. Es cierto que en todos hay claros ejemplos de un tipo de texto que nos reconforta y nos estructura. No obstante, existe una abrumadora tendencia hacia el relato posclásico, que provoca la supuración de ciertas heridas que tenemos abiertas. Como hemos podido comprobar, el cine posclásico nos alerta sobre un malestar cultural. Se considera que con la lectura del film *Shutter Island* fue posible probar la existencia de una deconstrucción, una inversión siniestra, de la estructura clásica de narración, que a su vez permite el despliegue de la violencia en el relato.

Pero lo más sorprendente de este film, como en muchos otros relatos posclásicos (*El Joker*, *El laberinto del fauno*, *Memento*, *El maquinista* y *El Club de la Lucha*), es que el delirio



se erige como la única defensa del individuo ante el horror y el pánico que provoca lo real. De hecho, lo que más atemoriza de este film no son sus imágenes impactantes, sino el hecho de que un sujeto descubre su locura y prefiere vivir en ella. Tal vez el relato nos resulta tan desasosegante porque nos hace cuestionarnos si la realidad que nos hemos construido, si la historia que rige nuestras vidas es factible... Quien más quien menos delira en su vida.

Todos estos elementos de los que venimos hablando encuentran su traducción en los componentes visuales de los films a través de una puesta en escena destinada a llevar la pulsión escópica del espectador hasta el paroxismo mediante estrategias como el punto de vista subjetivo, que borra los límites para la mirada del espectador. Y esa falta de límites para la mirada ha tenido una notable continuidad en el texto televisivo, cuyos programas, como los *reality shows*, carecen de cualquier tipo de elaboración simbólica. Lo mismo podría decirse de los vídeos de internet y de las redes sociales. ¿Acaso los vídeos de las redes sociales no son un claro indicio de una sociedad que delira a través de los filtros y de la llamada happy-cracia? Tal vez debido a esto los datos halagüeños sobre la violencia a la baja nos parecen contradictorios, nos sentimos profundamente amenazados y temerosos, pues la construcción de nuestra realidad, a través de los textos audiovisuales, nos hace mirar de frente al vacío, sin la posibilidad de hacer catarsis.

4. Bibliografía



- Bajtín, M. (1994). *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza. (Trabajo original publicado en 1928).
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós.
- Freud, S. (2011). *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza. (Trabajo original publicado en 1929-30).
- García, V. (2011). *Análisis textual de Apocalypse now* [Tesis doctoral inédita, dirigida por Jesús González Requena]. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información.
- González, J. (2007). *Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones. (Trabajo original publicado en 2006).
- Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine: La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós. (Trabajo original publicado en 1947).
- Propp, V. (1998). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal. (Trabajo original publicado en 1928).
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine: Una introducción*. Barcelona: Paidós Ibérica. (Trabajo original publicado en 2000).