

La sociedad del cansancio en el cine y las series postclásicas

NOÉ SOTELO HERRERA

Universidad Nacional Autónoma de México

The performance society in the post-classical narrative

Abstract

Each era has its own protocols for exorcising and confronting the phenomenon of evil. For example, during the last decades of the last century we witnessed one of the most important turns in narrative: the rise of the villain to the detriment of the hero. Through the sinister deconstruction of the classical narrative structure, post-classical Hollywood cinema seduced viewers with stories starring psychopaths and thus brought us face to face with the abyss. Today, this phenomenon continues, but something has changed in the post-classical narratives of recent years. We are no longer confronted with the powerful figure of Dr. Hannibal Lecter in *The Silence of the Lambs*, nor are we shocked by the meticulousness and intelligence of killers like John Doe in the film *Se7en*. The "criminal madman" produced by the disciplinary society has already gone. Now, films -and series- begin to focus on depressed and, above all, tired villains, unable to perform in societies that use positivity as a mechanism of violence, as in films such as *The Joker* and in the most successful series of recent years: *Breaking Bad*, *Fargo* and *Squid Game*. So, we asked to ourselves: has the way we represent evil changed in recent years? In order to try to answer this question, I will carry out a panoramic analysis of several works that will allow me to cross the postulates of The Text Theory with the proposals of the South Korean philosopher Byung-Chul Han.

Key words: Performance society. Post-classical cinema. Villains.

Resumen

Cada época tiene sus propios protocolos para exorcizar y afrontar el fenómeno del mal. Por ejemplo, durante las últimas décadas del siglo pasado presenciamos uno de los giros más importantes en la narrativa: el encumbriamiento del villano en detrimento del héroe. A partir de la deconstrucción siniestra de la estructura clásica de narración, el cine postclásico de Hollywood sedujo a los espectadores con historias protagonizadas por psicópatas y con ello nos puso de frente al abismo. En la actualidad, este fenómeno sigue vigente, sin embargo, algo ha cambiado en las narrativas postclásicas de los últimos años: ya no estamos ante la poderosa figura del doctor Hannibal Lecter en *El silencio de los corderos*, tampoco somos impactados por la meticulosidad e inteligencia de asesinos como John Doe, del filme *Se7en*. Atrás quedó el "criminal loco" que producía la sociedad disciplinaria. Ahora, los filmes -y las series- comienzan a centrarse en villanos deprimidos y, ante todo, cansados, incapaces de rendir en sociedades que utilizan la positividad como mecanismo de violencia, así sucede en filmes como *El Joker* y en las series más exitosas de los últimos años: *Breaking Bad*, *Fargo* y *El juego del calamar*. Por lo tanto, ¿se ha transformado nuestra manera de representar el mal en los últimos años? Para intentar responder a esta interrogante, realizaré un análisis panorámico de varias obras que me permitirá cruzar los postulados de la Teoría del texto con las propuestas del filósofo surcoreano Byung-Chul Han.

Palabras clave: Sociedad de rendimiento. Cine postclásico. Villanos.



El pistolero Broncho Billy desenfunda su arma, apunta directamente a la cámara y dispara...

La escena pertenece al emblemático filme *Asalto y robo de un tren*¹, dirigido por Edwin S. Porter en 1903, y constituye uno de los momentos claves en la historia del cine de los Estados Unidos: nunca antes el espectador cinematográfico había acudido de forma masiva a ver una película en los nickelodeones, como lo hizo con este filme; nunca antes había sido apelado de tal manera por un villano.

¹ PORTER, E.: *The Great Train Robbery*, EU, 1903.

² El teórico Noël Burch llama así a la etapa previa a la consolidación del Modo de Representación Institucional en: BURCH, N.: *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico* (1981, Cátedra, Madrid, 2008).

Transcurría la etapa del cine primitivo² cuando la película de Porter fue exhibida por primera vez. En aquellos años, las diferentes escrituras cinematográficas, cuyas sucesiones han conformado la historia del cine, se encontraban en desarrollo y las películas todavía estaban ligadas –demasiado ligadas– a la representación teatral. La cinematografía buscaba su especificidad como arte emergente.

Fue entonces cuando Porter recuperó varios avances de la época, manifestados en diversos filmes, desarrolló otros y rodó un *western* basado en hechos reales como lo es *Asalto y robo de un tren*, filme considerado pionero en el uso del montaje paralelo, precursor de los movimientos de cámara y, sobre todo, capaz de atraer al público de forma masiva. Por lo tanto, no es exagerado decir que la película constituyó el “primer éxito de taquilla” de la entonces incipiente industria cinematográfica de Estados Unidos y, en buena medida, esto se debió a la secuencia de Broncho Billy disparando a la audiencia.

Gracias a las bondades del montaje, dicha escena podía aparecer al inicio del relato o al final y, según las crónicas de la época, esta situación permitió dotar de algo parecido a lo que se conoce como sentido tutor de la

narración, es decir, la experiencia del espectador ante la obra fue guiada por el autor y los exhibidores que decidieron mayoritariamente colocar la escena al final del relato. La cuestión trascendental de esto, que suele pasar desapercibida ante los ojos de los historiadores, es que Porter y los exhibidores orientaron al público hacia un terreno muy específico: al núcleo de horror producido por Broncho Billy y su disparo. La respuesta del público hacia esa primigenia manifestación del mal en el cine norteamericano fue entusiasta³, el espectador acudió a los nickelodeons con una finalidad: vivir en carne propia el terror provocado por el villano.

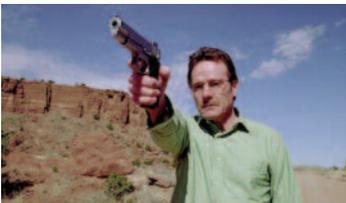
Bajo esta óptica resulta válido postular que en el filme de Porter, eslabón fundamental entre el Modo de Representación Primitivo y el Modo de Representación Institucional⁴, y por consiguiente, en la génesis misma de la industria cinematográfica norteamericana, ya se manifestaba una temática que ha permanecido constante en la historia de los productos audiovisuales estadounidenses, hasta llegar a las actuales series televisivas: la fascinación que despiertan los villanos entre los espectadores, la seducción del mal.

Más de cien años han pasado desde el disparo de Broncho Billy, no obstante, se trata de un deslumbramiento que no ha parado de crecer, todo lo contrario: actualmente muchas de las series de mayor éxito de las últimas décadas, a nivel de taquilla y crítica, lo han llevado a su punto más alto, incluso, no es arriesgado decir que, como sucedió con en el filme de Porter, la seducción que despiertan los villanos es parte medular del rotundo triunfo de los relatos televisivos, hegemónicos de nuestra sociedad.

Por ejemplo, resulta notable que una de las series más populares de los últimos años, *Breaking Bad* (EU, Vince Gilligan, 2008), cierre el largo e inicial *in media res* de su piloto con su protagonista, Walter White, en una postura muy similar a la de Broncho Billy:

³ La escena ha sido multicitada en varios filmes, ya sea de manera directa o indirecta. Por ejemplo: Martin Scorsese recurrió a ella recientemente en el filme *La invención de Hugo Cabret*, situación que nos habla de su alcance.

⁴ BURCH, N.: *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico* (1981), op. cit.



O que justo después de quebrarse emocionalmente, uno de los personajes principales de *Fargo* (EU, Noah Hawley, 2014), Lester Nygaard, también apunte de forma directa al espectador con su escopeta, como lo hiciera el villano de Porter:



⁵ Me refiero, ante todo, a los libros *Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood* y a *El club de la pelea. Apoteosis del psicópata*.

En varias de sus obras, Jesús González Requena⁵ ha demostrado que la apoteosis del psicópata en los relatos de nuestra época está determinada, entre otras cosas, por una deconstrucción siniestra de la estructura clásica de narración. A grandes rasgos podemos decir que dicha inversión se caracteriza, ante todo, porque el Destinator simbólico, aquella figura otrora encargada de guiar al Sujeto de la narración en su periplo narrativo para que se convirtiera en héroe, se transformó en un ser perverso que encomienda tareas negras a los protagonistas de los relatos, cada vez más reconvertidos acentuadamente en psicópatas. Así es como se constituye el relato postclásico en términos narrativos.

Bastaría pensar en algunos ejemplos, aparte de los ya mencionados, para comprobar esta inversión que ha generado entre los espectadores una especie de fascinación por los villanos y, también, hay que decirlo, un gusto por la distopía: *El juego del calamar* (Hwang Dong-hyuk, 2021), el taquillazo más reciente de Netflix, sería una prueba más de ello.

No obstante, como indica Bernard Sichère en su obra *Historias del mal*, cada época tiene sus propios protocolos para afrontar y exorcizar el fenómeno del mal mediante las historias. De tal suerte que el relato postclásico ya no es el mismo que fue en los años setenta y ochenta, décadas en las que Requena contextualiza el auge de este tipo de narrativas.

Hay una enorme distancia, por ejemplo, entre la poderosa figura de Hannibal Lecter en *El silencio de los inocentes* (Jonathan Demme, 1991) y *El*

Joker (Todd Phillips, 2019). Incluso, el *Joker* de *El caballero de la noche* (Christopher Nolan, 2008), es muy distinto al anteriormente citado. ¿Qué ha cambiado en este tipo de relatos? Sin ánimo de ser exhaustivo, ni concluyente, salta a la vista una creciente caracterización psicológica de los villanos, que anteriormente parecían “no tener psicología”, eran puramente energía pulsional y estaban contruidos narrativamente casi de forma exclusiva a través del Eje de la carencia.

Tal vez el cineasta que inició esta caracterización psicológica del villano fue Alfred Hitchcock cuando hacia el desenlace de *Psicosis* (1960) le da voz a un psicólogo que explica, de manera inexplicable para un filme tan contundente, el trastorno de Norman Bates.



Pero muy lejos estamos ya de este personaje: hay una tendencia en la construcción de los villanos de las películas y series actuales asociada con un estado emocional contemporáneo que el filósofo surcoreano Byung-Chul Han ha denominado como la sociedad del *cansancio* o del *rendimiento*.

De acuerdo con el filósofo, la sociedad del siglo XXI ya no es la sociedad que Michel Foucault definió como la sociedad disciplinaria, de control, cuyo soporte principal era el de la negatividad de la prohibición, pues se caracterizó por el verbo negativo No Poder y su contraparte del Deber. Así, la sociedad disciplinaria se organizó bajo la imposibilidad o el nulo derecho de poder hacer algo, pero también se fundamentó en torno a lo que se Debe hacer, a lo que es aconsejable hacer. Como a la sociedad disciplinaria la rige el No, su negatividad generó, de acuerdo con Han, locos y criminales.

En buena medida, esto es lo que caracterizó a muchos villanos de los relatos postclásicos de las últimas décadas del siglo pasado y de la primera del presente: ante todo, el goce de los villanos estaba asociado con la detonación de un cierto orden social y moral.



Doe: Conviértase en venganza.
Mills: Dime que ella está bien.
Doe: Conviértase... en ira.

Así sucede en *Se7en* (David Fincher, 1995). John Doe es un villano moralista que comete crímenes terribles para representar los pecados capitales por una razón: no acepta su orientación sexual, de hecho, su pecado es que envidia la heterosexualidad del protagonista Mills, a quien obliga a cometer un crimen para que el detective se convierta en la representación del pecado de ira. Es así como el psicópata concluye con su obra maestra y alcanza, nada más y nada menos, que la paz.

Otros seres abrumados por la negatividad de la sociedad de control podrían ser personajes como Travis, una especie de antihéroe en *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) o el atormentado Frank Booth en *Blue Velvet* (David Lynch, 1986), cuyos crímenes se relacionan directamente con el complejo de Edipo.

En estos relatos, y en muchos otros, la figura del mal, el villano, se articula con nuestra fuerza pulsional, con las ganas de darle rienda suelta a nuestros impulsos destructivos para escapar de eso que Sigmund Freud designó como el malestar en la cultura. Es una lucha entre el individuo y las normas sociales de la que emerge una única verdad: la del horror.

En *Shutter Island* (Martin Scorsese, 2010), por citar un ejemplo, el espectador debe hacer su propia lectura de la obra y determinar si el protagonista es paciente de un hospital psiquiátrico o un detective que investiga un caso. Cualquiera que sea la respuesta, cualquiera que sea la lectura, "la verdad" es igual de horrorosa.



Aunque esta batalla continúa, desde la perspectiva de Han, la sociedad de control se ha transformado en la sociedad de rendimiento, caracterizada por el verbo modal positivo Poder, es decir, por la posibilidad de hacer algo, por la capacidad de hacer una u otra cosa. Los proyectos, las iniciativas y la motivación reemplazan a la prohibición, al mandato y a la ley de la sociedad de control. De tal manera que el sujeto de la sociedad del rendimiento ya no necesita que lo controlen: él mismo se auto explota, pues vivimos en una sociedad en la que todo es posible: "yes, we can", sería la frase que caracteriza a nuestros tiempos.

Pero el problema es que no todos podemos, de ahí que el exceso de positividad derive en una violencia interior al sistema, inmanente a nosotros mismos. Es por ello que la sociedad del rendimiento produce sujetos depresivos, fracasados y cansados. ¿No es sintomático que una de las sensaciones más extendidas en el mundo actual sea la de la fatiga, producida por la auto explotación laboral o por los efectos de la actual pandemia de COVID 19?

"En realidad, lo que enferma no es el exceso de responsabilidad e iniciativa, sino el imperativo del rendimiento, como nuevo mandato de la sociedad del trabajo tardomoderna"⁶.

Intentemos rastrear este fenómeno en algunas secuencias de los productos audiovisuales postclásicos más difundidos en las últimas décadas.

⁶ HAN, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio* (2012), Herder, Argentina, pág. 29.

Como sabemos, en *Breaking Bad* el personaje de Walter White fue un brillante químico, incluso, ganador del Premio Nobel en su área. Sin embargo, al inicio lo conocemos como un sujeto cansado – no puede dormir–, fracasado y deprimido: simplemente no ha rendido por lo que ahora debe dar clases a un grupo de alumnos desinteresados en su asignatura y, además, tiene que trabajar en autolavado para ganar un poco más de dinero que le



permita mantener a su familia. Nadie, ni siquiera su esposa, toma en serio al decaído Walter White, hasta que, después de ser diagnosticado con cáncer de pulmón, decide introducirse en el mundo de las drogas, “cocina” metanfetamina, se enfrenta y mata a un par de narcotraficantes. Solo entonces



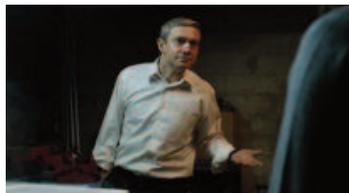
regresa a su casa y es capaz de recuperar todo lo que había perdido, como si el mal reafirmara su lugar en el mundo, su masculinidad. Regresa, pues, transformado, a tal grado que su esposa no lo reconoce mientras tienen sexo:

Skyler: Walter, ¿eres tú?

Algo similar ocurre en la serie *Fargo*: Lester Nygaard es un sujeto cansado y fracasado, su esposa lo compara constantemente con su exitoso hermano y él no puede, ni siquiera, reparar o comprar una lavadora nueva porque es ineficiente en su trabajo como vendedor de seguros. Para colmo, un día se reencuentra con un viejo compañero que abusaba de él en la secundaria. Por ese encuentro fatídico, Lester termina en el hospital y ahí conoce a un peligroso villano que le ofrece matar a su antiguo bulleador. A partir de entonces, el fracasado Lester se desata.



De esta manera, Lester va al sótano –metáfora del inconsciente– de su casa e intenta reparar la lavadora para reafirmar su hombría ante su esposa, sin embargo, el electrodoméstico, en lugar de funcionar correctamente, empeora y hace ruidos extraños.



Esposa: Me arruinaste la lavadora.

Lester: No, estaba... Fue la marea, ¿entiendes? Estaba defendiendo... Estaba... Estaba reafirmando mi hombría.

Esposa: Pero tú no tienes hombría, Lester. No eres ni medio hombre. Francamente, no sé cómo se me ocurrió casarme contigo. Mi mamá me dijo: "No lo hagas, Pearl". Me advirtió: "Es de esos muchachos que siempre pierden. Y sabes en qué se convierten luego esos muchachos, ¿no? En perdedores".

Todo el drama de una sociedad se dibuja en los diálogos de la esposa de Lester, una sociedad que mide el éxito de las personas en función de su capacidad adquisitiva para comprar productos que satisfagan necesidades vacías, creadas por el mercado. Quienes no se adaptan, como Lester, incapaz de vender, quienes no siguen el ritmo de esta vida moderna, son considerados perdedores, a tal grado que son cuestionados en todo, absolutamente en todo, incluso, en su "virilidad":



Lester: Retira lo dicho.

Esposa: ¿O qué? ¿Qué vas a hacer? Ni siquiera me sostienes la mirada en el sexo.

Lester: No, ¡un momento! ¡Tú eres la que no sostiene la mirada!

Esposa: Porque necesito imaginarme a un hombre de verdad.

Lester: ¡oh! Retira lo dicho.

Esposa: ¿O qué? ¿Qué vas a hacer? ¿Vas a pegarme? Eso es una...

Al borde del abismo, la violencia, la pulsión de muerte, se levanta como ese camino –falso– para obtener el anhelado reconocimiento que lleva al individuo a la locura:



Porque después de matar a su esposa a martillazos, Lester se transforma en un tipo seguro y exitoso, la experiencia de la muerte le da nuevos bríos, como si el mal, al igual que en *Breaking Bad*, fuera el único camino para la consagración del individuo en la sociedad de rendimiento.



La toma del cartel salpicado con manchas de sangre, justo después del asesinato, es una franca invitación a ponernos en esa nueva posición de Lester, a que nos cuestionemos lo siguiente: ¿y si hemos vivido equivocados al reprimir nuestros instintos violentos?

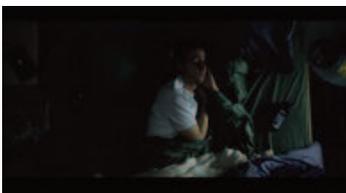


Y no sólo es eso: segundos después, mediante un sorprendente cambio de punto de vista, desde un plano subjetivo del personaje, es decir, metidos completamente en su piel, contemplamos el cadáver de la mujer, nuestra pulsión escópica, de esta forma, es desatada, llevada hasta el paroxismo para comprobar nuevamente que solo existe una verdad: la del horror.

En ambas series verificamos que el origen del villano está asociado a un cansancio existencial, a un fracaso en la sociedad de rendimiento que deriva en una transformación radical de los personajes. Es algo que ya se anunciaba en otras obras de finales del siglo pasado.



Pues el hecho de que *El club de la lucha* (David Fincher, 1999) inicie su secuencia de créditos al interior del cerebro del protagonista en el que todo explota es un anuncio de una nueva violencia, de una nueva fuente de horror, ahora ubicada al interior del individuo, ya no exógena a él, como había sido mayoritariamente en los relatos de otras épocas: el mal casi siempre estaba ubicado al exterior del protagonista, quien era falible y caía en la tentación del mal.



Ahora todo inicia con infartos psíquicos cuyos síntomas se manifiestan reiteradamente en un elemento determinado: el cansancio, producido por la imposibilidad de dormir. Esto es lo que le sucede al protagonista anónimo de *El club de la lucha*, pero no solo a él, el insomnio también acecha a Arthur Fleck antes de convertirse en El Joker.

Ambos personajes, cansados y depresivos, hacen todo lo posible para integrarse a una sociedad homogeneizante que mide el éxito de sus ciudadanos en función de sus pertenencias y de su rendimiento en trabajos alienantes y, en extremo, denigrantes. Ante esta panorámica, su única escapatoria, su única vía para intentar reconstruir su subjetividad hecha añicos por el sistema es el delirio, que deriva en una violencia contra el sistema y contra el sujeto mismo: los protagonistas de *El club de la lucha* gozan recibiendo golpes y los actos del Joker propician una revuelta en Gotham.

Su postura ante la sociedad de rendimiento se metafORIZA en esas sonrisas que ejemplifican, de manera perversa, la violencia de la positividad a la que alude Han: las sonrisas, símbolos de la felicidad, se vuelven siniestras.

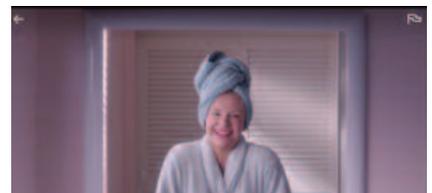
Y es que hasta ahora me he centrado en la rebelión de los sujetos cansados y deprimidos frente al sistema que los nulifica como individuos. No obstante, la violencia y el mal también puede emerger de la positividad, de su exceso.

“El exceso de positividad significa el colapso del yo que se funde por un sobrecalentamiento que tiene su origen en la sobreabundancia de lo idéntico”⁷.

En el mundo de las redes sociales, de la hiperproducción y de la hipercomunicación todo es idéntico. No hay espacio para la negatividad, de la cual se rehúye. Precisamente, esto es lo que tematiza el capítulo *Caída en picado* de la serie *Black Mirror* (Charlie Brooker, 2011-presente).



⁷ HAN, Byung-Chul, op cit. pág. 23.



En un futuro no muy lejano, todo, absolutamente todo, depende de las calificaciones que las personas reciben de los demás mediante una aplicación. Por esta razón, una joven busca agradar a todos para ganar más puntos que le permitan vivir en el hogar de sus sueños.

Se trata de un mundo de tonos pasteles, falsamente amable, que, ante el mínimo indicio de negatividad, responde con una violencia sistémica que excluye lo diferente. Es una sociedad de vigilancia constante, de control, pero como lo dice Han, abocada no a la negatividad de la prohibición, sino, a la violencia producida por el exceso de positividad.



Como la protagonista se ve a obligada a mostrar su faceta negativa, termina encerrada en una prisión en donde, sin nada ya que perder, puede decir lo que piensa a un hombre que también ha caído en desgracia.

Quien también experimenta una caída en picado es el protagonista de *El Lobo de Wall Street* (Martin Scorsese, 2013).



Ya no estamos ante el sujeto cansado y deprimido, sino, frente al villano que surge de la abundancia, del exceso. Si el sujeto deprimido parecía decir: nada es posible, para el sujeto del exceso de la positividad nada es imposible. De esta forma, el joven Jordan Belfort construye un auténtico y loco emporio lleno de excesos de todo tipo: drogas, sexo y despilfarro de dinero son solo algunas de las muestras de una violencia que surge de la opulencia, la cual, a final de cuentas, y de forma paradójica, termina convirtiéndose en su propia condena.

De tal manera que en el audiovisual postclásico las figuras del mal, los villanos, siguen despertando la fascinación entre los espectadores, justo como lo hiciera Bronco Billy en los albores del cine. Solo que ahora estos villanos, ya sean depresivos o en exceso positivos, nos muestran que, a final de cuentas, en la sociedad de rendimiento la esclavitud regresó, pues ahora somos amos y verdugos al auto explotarnos.

Bibliografía

- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2006). *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Ediciones Castilla, Valladolid.
- BYUNG-CHUL, H. (2012). *La sociedad del cansancio*, Herder, Argentina.
- SICHÈRE, B. (1996). *Historias del mal*, Gedisa Editorial, Barcelona.