

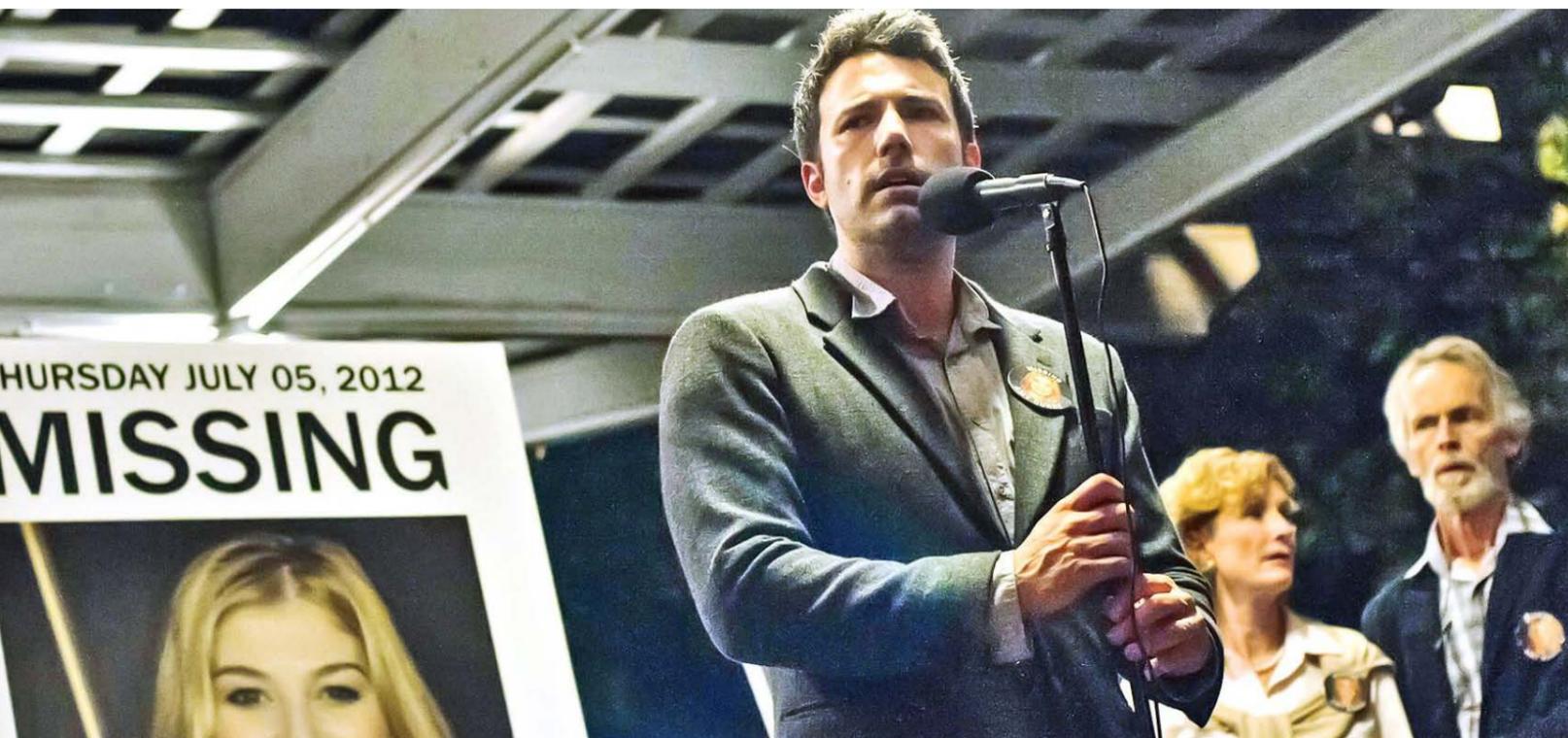
Gone Girl. LA FUGA DEL PENSAMIENTO

Toni D'Angela

Las que se reconstruyen en la ficción ¿son ruinas de una época lejana, remota, perdida?

La ficción dentro de la ficción. Ya desde el principio de *Perdida (Gone Girl)*, de David Fincher, el origen, el sueño del amor roto, es un mito. La nostalgia del sueño es a su vez un mito. El matrimonio no está unido ni antes ni fuera de la historia; mejor dicho, de la historia en la historia. La narración es lo único que los une, lo que provoca que se encuentren, que se enamoren, que cooperen, que discutan, que uno pierda a la otra. El mito es una historia en la que el tiempo se abre al espacio, como la ficción inquietante y perturbadora excavada en la ficción, la puesta en escena del homicidio en la puesta en escena de la película. Hay algo profundo y radical en el modo que tiene este mito de hender y atravesar la historia fílmica de Fincher. No es accidental que la historia en la historia, la escenificación de una vida conyugal, sea el corazón oculto de la película, aquello en lo que se abre y de lo que es arrancada. La función de los mitos es estructurar y conectar las relaciones. La invención de la historia es el corazón de las tinieblas, el cruel y gélido nudo de la historia de amor entre dos jóvenes amantes. No hay ningún *dehors*, fuera de la ficción, ni una neta separación entre lo real y lo imaginario. La narración, como explica Jerome Bruner, puede ser "real" o "imaginaria". El mundo en su plenitud está estructurado por el *logos* de las historias, reportajes televisivos, fotografías subidas a Facebook. El mundo se transforma en imagen. Fincher ya lo había representado en *La red social* (2010).





El cosmos se hace *logos*; el de la comunicación de masas, sin duda, pero aún más radicalmente el del espectáculo. Si la experiencia en general está siempre estructurada por la narración, la experiencia de la sociedad del espectáculo está estructurada en particular por unas narraciones más que por otras. La comunidad misma no existe fuera del ritmo de la narración. La comunidad se aglutina y se instituye sólo alrededor del mito, al calor de la rueda de prensa, de la presentación de una web o de la velada mediática. Se articula y arranca alrededor de estos ritos del espectáculo. Al principio no existe comunidad alguna, sólo una estética del abandono, instantáneas de ruinas, percepciones de campos vacíos, espacios desintegrados en el corazón de un ambiente que, sin embargo, resulta familiar. Nick (Ben Affleck) no es el único que cae en la trampa. La trampa es la *ficción*.

DE LA TRAMPA Y DE LA CADENA SIGNIFICANTE



La trampa es el huésped inquietante y perturbador que habita en la cabeza de Amy (Rosamund Pike), objeto que atrae los deseos cognoscitivos y las pulsiones asesinas del marido. El huésped que inquieta no es el vagabundo tras la esquina, sino el amo de casa, la ausencia de pensamiento, la vía más veloz y rápidamente abandonada por otra aún más rápida: el ex novio millonario acaba con la situación de hiperrealismo *trash*, degenerada en un desesperado *no way*, que Amy se había construido para mantener su fuga a salvo. Por su parte, Nick, tras aparecer en televisión, se vuelve más "real" como "personaje" de la historia, comparado con la banal realidad del culto joven de bien.

La ausencia de pensamiento es una fuga: *gone girl*. La chica parece pensar, y mucho, pero lo suyo es sólo un pensamiento calculador, como habría dicho Heidegger. Amy, la "mítica" Amy, producida por los mitos (encapsulada

en su propio personaje), calcula, planifica, "maquina". Pero estas acciones no son más que manifestaciones y estaciones de la fuga ante el pensamiento. Incluso su "guión", la historia en la historia, es sólo el cálculo de una fábula que ella nunca ha podido escribir por entero. Es más, la fábula la "escribe" a ella. Nada ha cambiado desde los tiempos de la "mítica" Amy: sigue siendo mítica, escrita y anunciada por las historias, aunque sea su mano la que las escribe. Su caza del tesoro, tan bien calculada, se inscribe a su vez en otra más implacable y potente, una cadena significativa que marca a cada uno (cuál es) su lugar. Los libros, las transmisiones televisivas, el teatro, los escritores, las actrices, el *black tourism*, los *selfie*, las formas morbosas de presencialismo, son en su conjunto señales que constelan un universo en el que la realidad ha desaparecido desde hace tiempo. El autor de la escritura, el autor del complot, no es Amy, sino el mundo transformado en imágenes.

La televisión no es la única que ha matado la realidad. El cortocircuito entre psicodrama y vida, *reality* y *show*, es sólo el aspecto más llamativo, y también el más fácil de aislar, hasta el punto de que la crítica resulta también prefigurada por el código. Si pensamos en *La red social* (ya) la óptica era más amplia: la mediación y narración no existían sólo en las relaciones virtuales, sino también en las llamadas "reales", *vis à vis*.

Encerradas en una burbuja, obliteradas ante nuestros propios ojos (*Bubble*, de Soderbergh; *Wall-E*, de Andrew Stanton), convertidas en "cornudas" -como diría Lacan- por el deseo llevado a escena a través del horror del cuerpo viscoso, que culmina con su descomposición en lo virtual, aplastadas por la presencia excesiva del cuerpo (*eXistenz*, de

Cronenberg), transformadas en máquinas espectaculares (*Nightcrawler*, de Dan Gilroy)... Son muchas las películas que en los últimos años han explorado, a partir de una multiplicidad de puntos de vista y lenguajes, la condición socioantropológica que atraviesa las últimas tres cintas de Fincher (*La red social*, *The Girl With the Dragon Tattoo*, *Perdida*). Una condición para la que ya no existe un *dehors*. Una sociedad de la información que vacía de sentido, que lo pone todo en el mismo nivel, sin enlace ni *découpage*, entregándose a las exclusivas y al sensacionalismo de los reportajes televisivos, incluso aquellos de denuncias espectaculares y "melodramáticas". De hecho, cuanto más intensa es la imagen, más niega lo real. La escena en la que Nick empuja a su mujer es subrayada por el *ralentí* y por algunos fundidos en negro; sin embargo, no se trata más que de ficción, nunca ocurrió tal cosa. Los padres no han perdido a una hija, sino a la "mítica Amy" (una imagen), y cuando (esta) Amy vuelve a casa con su marido lo hace tan solo después de su aparición televisiva. Amy prefiere a su marido como personaje de la fábula que a su ex novio, aunque el último sea millonario y el otro un simple parásito. Lo que realmente importa para el pensamiento no es el dinero, sino la imagen: en *La red social* se dice que "ganar dinero ya no impresiona a nadie". El capital se ha convertido en imagen. Incluso Nick, el marido cansado y desencantado, un "Adam Sandler" que ha leído algún que otro libro y se ha paseado por el Village de Nueva York, sonríe ante los fotógrafos e incluso se hace un *selfie*. El afeamiento de las dos bellas actrices, la mujer (durante la fuga) y la amante de Nick (durante su rueda de prensa), no es más que *ficción*, y no una vuelta a la realidad. De nuevo: no hay ningún *dehors*. La realidad es más novelesca que la novela. La escena "inventada" en la que él maltrata a su mujer es atravesada por



rápidos flashes en negro, igual a aquella otra en la que ella asesina “realmente” al millonario (a su vez nostálgicamente enamorada de una imagen). Cuando al final el matrimonio, nuevamente reunido, entra en la casa iluminada por los flashes de los fotógrafos y las luces de la televisión, la música que los acompaña es la misma

que suena en la *ficción* inventada por Amy. Al principio también la hermana cuenta historias, ama explicar historias.

Amy sitúa en equilibrio, o simplemente hace transparente, la analogía entre estar *en* la historia y rendir cuentas sobre ésta, a la que se refería Paul Ricoeur. El discurso

narrativo (la historia explicada, inventada, representada) es nuestra propia condición histórica. La función de la historia es mitigar la brutalidad de la realidad o hacerla comprensible y aceptable: el matrimonio entre dos individuos que interpretan un papel ajeno transformado en una nube de azúcar.

Artículo adaptado del original *Gone Girl. La fuga del pensiero* escrito por el propio autor y disponible online en *La Furia Humana* nº23 (<http://www.lafuriaumana.it/index.php/56-lfu-23/340-toni-d-angela-gone-girl-la-fuga-del-pensiero>). Traducción de Mireia Iniesta.

