

“EL PERSONAJE DEL ANTIHÉROE
Y
LA COMPLICIDAD CON EL ESPECTADOR”

“El existencialismo de los 90’, y sus antihéroes hartos de la hostilidad social”

**Tesis para optar al título de cineasta con especialidad en
dirección y producción cinematográfica**

Investigador: Cristian Gamboa Ponce
Profesor guía: Francisco Javier Zañartu G.

*“El ser humano perfecto no tiene ningún interés,
pues resulta aburrido e inhumano”*

Joseph Campbell (1991)

Índice

Contenido

Agradecimientos.....	5
Introducción.....	6
Ficha técnica de los filmes escogidos.....	10
Metodología de investigación.....	13
Marco teórico.....	15
El personaje base; el contexto.....	15
De lo heroico y de lo no en la literatura.....	16
El héroe y la relación con su entorno.....	17
Personaje de cine.....	19
“El modelo actancial”: Greimas siguiendo a L.Tesnière.....	21
Los iconos masivos.....	24
Acontecimientos históricos y personajes cinematográficos.....	27
De revoluciones y de las nuevas corrientes.....	30
De la nueva ola al antihéroe.....	33
Hollywood y el cambio de giro.....	36
De personajes como los nuestros.....	38
El personaje prisma.....	39
Casos del cine moderno.....	42
De autores noventeros.....	45
Camino al auto reconocimiento.....	50
Globalización, desorden y desorientación noventera.....	50
El Mundo En Cifras.....	50
Los 90; La problemática de la alienación.....	51
Análisis de los personajes.....	53
Opiniones libres.....	53
Mark Renton; prontuario y discurso.....	56
Su vida; aspectos físicos sicológicos y sociales.....	57
El esquema actancial.....	58
El caso terrenal.....	59
Deducción.....	60
Tyler Durden; prontuario y discurso.....	62
Su vida; aspectos físicos sicológicos y sociales.....	63
El esquema actancial.....	64
El caso terrenal.....	65
Deducción.....	66
Problemáticas que el espectador reconoce propias en los personajes.....	68

El existencialismo actual.....68

Juventud y drogas.....69

El neoliberalismo y la locura.....71

Conclusión.....74

 Síntesis contextual.....74

 La cultura del consumo.....75

 El anarquismo juvenil.....76

 La complicidad y la admiración.....76

Bibliografía.....79

 Referencias electrónicas.....81

 Filmografía consultada 82

Agradecimientos

“Nací en una familia humilde,
gracias al amor de ellos tuve un juguete,
gracias a mis juguetes originé batallas conflictos y aventuras,
gracias a esas aventuras me apasioné por las historias,
gracias a mi amor por las historias descubrí el cine,
con el cine descubrí la realidad y la ficción,
con estas últimas dos descifré los personajes:
descubrí a las personas”

Gracias a los cientos integrantes de mi familia, entendiendo que “familia” involucra a mis amigos y enemigos, amores y desamores, parientes cercanos y lejanos, tatas y abuelos, tíos y primos, los cuales son comandados en la lista por mi madre Carolina Ponce, mi padre Guillermo Gamboa, seguidos de mi hermana Judicsa Gamboa.

Esta investigación que culmina mi proceso académico fue posible gracias a la gente que en algún momento aportó con consejos, sabiduría y fuerza. Gracias de corazón.

Introducción

Es normal que en toda sociedad y civilización existan personas que estén en desacuerdo con cualquier actitud, pensamiento, teoría o forma de vida que no les parezca asimilable. “Remar en contra la corriente” resultaría frase certera para comenzar a definir el meollo de este asunto, el cual resulta paradójico si intentamos hacerlo objetivo. Ningún ser humano es igual a otro, por ende, resulta inevitable que se desprendan y se declaren en rebeldía contra infinidad de particulares doctrinas, ideologías, estilos, sistemas, modos establecidos, etc.

Para aquel que camine por la vereda de enfrente, la persona que trae el contrapunto, será, la mayor parte del tiempo, poco asimilable socialmente, ya sea por poco preparados, para algunos, o por poco cobardes para otros.

Aún así, no cabe duda de que en los zapatos propios cada cual será rey de su reino, y mártir de un pathos que no ha sido procesado, y que, generalmente, no permite ser procesado.

Nací el 5 de octubre del 1988 por lo que no vote en el plebiscito. Con mi generación no estuvimos para el 11 de septiembre de 1973, así es que no corrimos delante de los “verdes”. Nuestra memoria histórica comienza, con suerte, con la caída del muro de Berlín, y aunque no vivimos tan drásticamente los efectos de la dictadura, siempre hemos tenido una conciencia democrática. Algunos opinantes dicen que por no vivir activamente aquella transición a la democracia no tenemos ideales... Sin embargo, creo que nuestros ideales se alcanzaron a forjar, y muy particularmente por el hecho de tratarnos de “los últimos”. Porque el viejito pascuero no siempre trajo lo que pedimos, y porque de todas maneras aprendimos a jugar a las bolitas en la calle y en los recreos del colegio. No habían celulares y comíamos dulces y tomábamos bebidas, pero no éramos obesos, uno que otro era el gordo y punto. Y digo “alcanzamos a forjarnos” porque a medida que crecía, intuía que algo cambiaba, que algo se quedaba atrás, que la velocidad se intensificaba y que el mundo entero se desordenaba.

El siglo XXI se inició con un intenso debate acerca de las consecuencias y las perspectivas del proceso globalizador. La segunda mitad de los noventa se enmarcó en las sucesivas crisis financieras en países emergentes, incluyendo los asiáticos. Además, la nueva amenaza del terrorismo global, el deterioro del medio

ambiente, la desigual distribución de la riqueza, la propagación de enfermedades como el SIDA y el cáncer, mostraron los aspectos negativos de la integración mundial. Como respuesta inmediata emergió entonces la corriente de opinión, un movimiento antiglobalización.

Sin embargo, a medida que los tiempos transcurren, pareciese que algunos clanes se comienzan a agrupar, y la infinidad de pensamientos y posturas frente a la vida, comienzan a organizarse bajo dos grandes bandos.

Y he aquí, donde invito a esclarecer la posición en la batalla bajo simples cuestionamientos:

¿David o Goliat?

¿La tortuga o el conejo?

Es así que se presenta la gran hipótesis de este documento. “Los oprimidos se han agrupado, y en desmedro de los opresores”.

El arte en general, y principalmente la literatura, nos ha entregado relatos heroicos, llegando hasta un punto donde el heroísmo blanco y puro ya no era suficiente, y para lograr hazañas fue necesario indagar un poco más allá. Es en este escenario donde el concepto del antihéroe comienza a tomar retoños, exponiendo al interlocutor a familiarizarse con personajes cada vez más erráticos, irreverentes y enjuiciables, al punto de generar absoluta aceptación, complicidad y simpatía. Solo por nombrar algunos casos: *Don Quijote de la Mancha* por Miguel de Cervantes, *The Godfather* por Mario Puzo, *A Clockwork Orange* por Anthony Burgess, *Fight Club* por Chuck Palahniuk, *Trainspotting* por Irvine Welsh, entre otras miles.

Será el cine, entonces, quien también otorgará un espacio a aquellos héroes no convencionales, inspirando personajes y sublevándolos ante el espectador. Es en este último punto donde surge el interés por intentar dar razón a la empatía que este tipo de personaje genera con la audiencia, ya que una de las grandes características de los héroes modernos o también llamados antihéroes, es la ambigüedad que el personaje genera en los sentimientos y emociones del interlocutor, el cual frente, y a pesar de casos extremos, se manifiesta permisivo frente cuestiones que por lo general son catalogadas como amorales, antiética o ilegales. Fenómeno complejo, que a mi parecer se gesta en la comprensión del espectador frente a las problemáticas de los personajes, auto-reconocible para cada ser humano.

No todos estarán de acuerdo con las ideas expuestas, y vale decir que ninguno de los estudiados a continuación son héroes, ni menos modelos a seguir. Pero afortunadamente tenemos ese derecho a seleccionar la comida que se nos apetece: como en el cine, no todas las cintas son para todas las personas.

Desde sus comienzos, el cine nos ha presentado a personajes perversos, violentos y sanguinarios, los cuales nos han mostrado, de las formas más diversas, esa dualidad humana que todos poseemos, contra la que muchos luchan, y otros tantos, sucumben. Dualidad macabramente inquietante que le agrega cierto condimento a las películas, porque todos podemos imaginar lo aburrido qué sería si sólo existieran “tipos buenos” en los filmes.

Convendré, para mi ejemplificación, en la elección de dos personajes cinematográficos de ficción con características irreverentes, que repercutieron fuertemente en las masas, específicamente entre los 90’ y el 2000, logrando incluso, altos índices de popularidad. Estos dos serán extraídos principalmente de obras provenientes de los grandes mercados del cine mundial debido a las posibilidades que tienen estas películas de ser vistos en todo el terráqueo.

Sin embargo, y antes de presentar los filmes, me gustaría introducir un condicionamiento que en los años 90 ha ido revelándose como uno de los problemas más graves del cine en la actualidad: Los caminos de la distribución. Secuestradas las salas comerciales por Blockbusters y producciones clónicas; eliminada prácticamente toda crítica cinematográfica mínimamente seria en TV (y en el resto de medios); y muerto el interés de los medios televisivos en emitir cualquier obra cinematográfica alejada de los parámetros comerciales estandarizados, se torna más difícil para el aficionado o interesado en este arte acercarse a una serie de autores o filmes concretos, cuya radicalidad o capacidad de subversión/reflexión, molestan y resultan peligrosos para los intereses de creación de un mercado de consumidores uniformizados que asegure los mayores beneficios económicos.

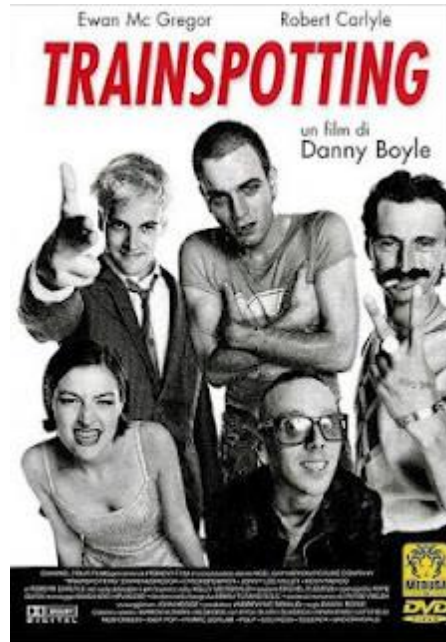
Efectivamente, la televisión digital, que maneja eslóganes del tipo “todo el cine en tu casa”, probablemente se olvidará de Griffith, Murnau, Dreyer, Vigo, etc. Lo mismo ocurre en el nuevo campo del DVD, donde las dificultades de encontrar determinados títulos se unen a la escasez de cada película (no digamos ya si hay que recurrir a la importación). Y es que cuando el cine europeo se ve maltratado y arrinconado en todas partes, no queda más que aceptar lo mismo para la

cinematografía asiática, africana y el, abatido con mayor razón aún, cine latinoamericano.

Todo esto viene a cuento porque conviene considerar la desigualdad de oportunidades que unos filmes suelen tener frente a otros. Curiosamente, las películas que más deficientemente nos llegan, suelen ser aquellas que manejan unas coordinadas narrativas ajenas a la gran masa del cine de consumo y, por descontado, un presupuesto promocional mucho menor, cuando no inexistente. Simplemente, lo que trato de explicar es que debemos tener en cuenta que, de cara a la selección de películas por parte de cualquier espectador, directores como Steven Spielberg o Martin Scorsese, no se encuentran en las mismas condiciones que otros como Aki Kaurismäki o Jan Svankmajer. Mientras los dos primeros estrenarán con facilidad en grandes complejos multisala, las obras de los dos últimos deberán ser rebuscadas por vías, quizás, no del todo legales, o asistiendo a determinados festivales de cine, algo que no está, desde luego, al alcance informativo de todo el mundo. De este modo, la percepción fraccionada del cine contemporáneo se manifiesta en algunos de nosotros de modo inevitable, en cuanto se nos niega la capacidad de conocer a cineastas a los que intuimos inquietos e innovadores, mientras somos bombardeados con productos triviales e impersonales que nada aportan a la evolución o análisis del lenguaje cinematográfico. El problema es grave y empeora día a día. Pocos espectadores podrán incluir infinidad de películas entre sus favoritas de este año porque, simplemente, no les ha sido permitido verlo todo.

Planteado esto, presento a continuación las películas a analizar:

Ficha técnica Trainspotting



Título original: Trainspotting

Dirección: Danny Boyle

País: El Reino Unido

Año: 1996

Fecha de estreno: 23/09/1996

Duración: 94 min.

Género: Criminal, Drama, Comedia

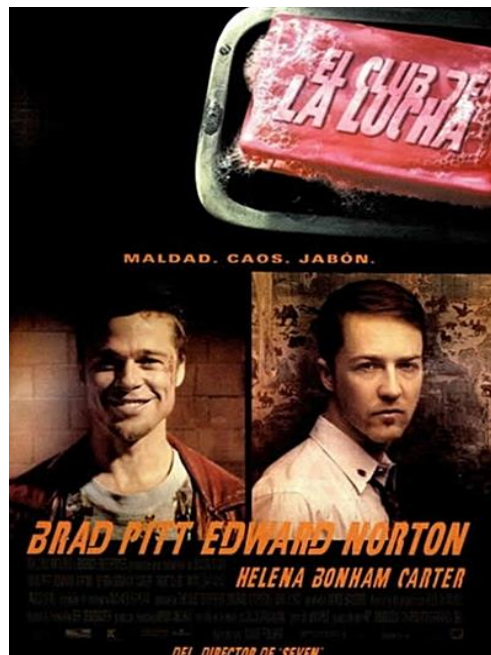
Reparto: Ewan McGregor, Ewen Bremner, Jonny Lee Miller, Kevin McKidd, Robert Carlyle, Kelly Macdonald, Peter Mullan, James Cosmo, Eileen Nicholas, Susan Vidler

Guión: John Hodge

Productora: PolyGram Filmed Entertainment, Channel Four Films, Figment Films, The Noel Gay Motion Picture Company

Sinopsis: Mark Renton es un joven escocés adicto a la heroína, al igual que el resto de sus amigos, los cuales se han creado un mundo muy particular. Entre el grupo hay un violento y alcohólico psicópata, un drogadicto desesperado, un mujeriego con un conocimiento enciclopédico de Sean Connery y un entusiasta de las caminatas y obsesivo de Iggy Pop.

Ficha técnica El Club de la pelea



Título: El Club de la pelea

Título original: Fight Club

Director: David Fincher

País: USA

Estreno en USA: 15/10/1999

Estreno en DVD (venta): 29/11/2000

Guión: Jim Uhls

Productora: 20th Century Fox

Reparto: Brad Pitt, Edward Norton, Helena Bonham Carter, Meat Loaf, Jared Leto, Zach Grenier.

Sinopsis Un joven solitario con insomnio, con una vida sin intenciones aparentes, y que basa su felicidad en el consumismo descubre que asistiendo a reuniones de enfermos anónimos de diversa gravedad consigue volver a conciliar el sueño. Casualmente, en uno de sus múltiples vuelos por motivos de trabajo conoce a un vendedor de jabón llamado Tyler Durden, el cual hace que se replanté todo su sistema de valores. Entre los dos crean el Club de la Lucha, que consiste en gente desconocida que se pelea entre sí por el placer

de hacerlo. Pronto este club se convierte en algo mucho más complejo e importante, y empieza a crecer hacia objetivos más ambiciosos...

Lo que se quiere explicar en esta investigación es la complicidad que se genera entre el personaje antihéroe y el espectador. Y será con estos personajes con los cuales se buscará descifrar el génesis de su cercanía con el espectador, indagando en el origen de su comportamiento.

Para poder indagar en las pretensiones de los personajes, estos serán sometidos a un diagnóstico de tridimensionalidad, el cual definirá a los personajes según sus factores físicos (moda, estilo de vida), psicológicos (traumas y comportamientos) y sociales (relaciones con los núcleos básicos de sociabilidad). Además, se desmembrará la narración de los personajes según “El modelo actancial: Greimas siguiendo a L. Tesnière”, a fin de identificar las razones, decisiones y errores que decretan el viaje del personaje.

Metodología de la investigación

Se escogerán dos filmes de los noventa que se caracterizan por exponer problemáticas sociales explícitas en las que están inversos sus protagonistas, las cuales, y según mi hipótesis, serían reconocidas por la audiencia. Esto se deducirá definiendo factores psicológicos y sociales que permiten a la sociedad aceptar y admirar la actitud de los personajes rebeldes en los 90'.

Las historias seleccionadas basan su narración en hombres socialmente inadaptados que divagan en la ambigüedad de lo anti heroico y lo heroico.

Los personajes seleccionados serán sometidos al diagnóstico de tridimensionalidad antes mencionado. Una vez que estén estudiados en su conformación tridimensional, abordaré sus problemáticas, intentando dar razón a la auto-identificación que este prototipo genera en el espectador. Vale decir, que por cada personaje analizaremos la situación actual de la sociedad en relación a la época histórica en la que se encuentra inmerso el film, además de la relación de estos personajes con sus núcleos de sociabilidad básicos, para así descifrar sus traumas y descontentos primordiales a través de la aplicación del "Modelo Actancial: Greimas siguiendo a L. Tesnière".

Para ambos actantes se postulará una hipótesis la cual podría dar razón al auto-reconocimiento, y por consiguiente, a la complicidad con el espectador, tomando en cuenta que los conflictos del personaje están en común acuerdo con los conflictos de la sociedad y el ser humano de la actualidad correspondiente. Por ende, luego de analizar al anti héroe en cuestión, se hará una revisión de la realidad social de aquel entonces cuando la película salía a la luz pública, esta observación se dará bajo el título: "el caso terrenal". En ella se revisará puntualmente las problemáticas reales del mundo que tienen relación con las problemáticas del protagonista, que en nuestro caso se trata de los 90'. Luego de esto, se formulará la relación entre ambas problemáticas (la del personaje y la del individuo social real) lo que se conocerá bajo el título "relación deductiva".

Entre las técnicas a utilizar, primordial es la revisión bibliográfica, la cual merodeará desde narraciones literarias de héroes y sus variantes, además de la Historia del cine mundial y la Historia universal, recorriendo también, las concepciones de héroe y antihéroe

Se analizará lo leído y se discutirá la bibliografía, al mismo tiempo que se visionarán los filmes seleccionados.

Junto con lo anterior realizaré encuestas al azar a partir de un cuestionario simple, como el expuesto a continuación:

¿Edad?

¿Conoces al personaje?

¿El personaje te simpatiza? ¿Por qué?

¿El personaje te desagrada? ¿Por qué?

Considero que la memoria es uno de los elementos centrales en la construcción de la identidad personal de los personajes, dándole motivo al desarrollo de la subjetividad, como así también a la identidad social. Así, la vida cotidiana del ser, pasa a ser el centro de la historia, por consiguiente, los cambios, alteraciones o transformaciones que se sucedan en la vida social incidirán en la construcción de los aspectos centrales de la vida cotidiana de cada personaje.

Marco teórico

Para comprender el fenómeno de la complicidad, he planteado abordar el tema bajo tres factores generales: el primer factor son las variantes del héroe clásico a lo largo de la historia; el segundo, comprender al personaje y su devenir con el cine y la sociedad; y el tercero, identificar el contexto histórico del personaje, y el contexto histórico del espectador.

El personaje base; el contexto

Como punto de partida, en la base de todo método de construcción narrativa encontramos tres elementos fundamentales: el personaje, la acción y el conflicto, que se entrelazan dando lugar a la estructura dramática.

La teoría del personaje de Aristóteles, contenida en la *Poética*¹, empieza con la siguiente declaración:

“Los artistas imitan a los hombres en plena acción” (...)

“La acción es lo primero, es el objeto de imitación. Los agentes que realizan la acción van en segundo lugar”.

Según lo que menciona Aristóteles, podemos concebir una narración cuya manifestación en el terreno particular del personaje sea naturalista. Más clara la podemos encontrar en el moderno drama psicológico. Este personaje, definido en el ámbito de la sociología, poseedor de una identidad psicológica y moral similar a la de los hombres, es un efecto de persona y, como tal, se trabaja en su construcción con variables idénticamente "realistas".

Por tanto, lo primero que debemos tener en cuenta es que un personaje no existe por sí solo, es decir, aislado, sino que aparece siempre en un contexto, con unas influencias culturales según su origen étnico, social, religioso o educativo, en un lugar y un período histórico y con una profesión o pasión definida o, en caso contrario, carente de ella. Todo esto, son rasgos que determinarán su forma de

¹ ARISTÓTELES, *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe de García Yebra (1992), Madrid: Editorial Gredos, págs.

hablar, su modo de vestir, su modo de actuar y de pensar; es decir, que conformarán su psicología y por ende, su actuar a lo largo del relato.

De lo heroico y de lo no en la literatura

A grandes trazos la literatura nos entrega las primeras pistas. La narración clásica nos presenta un panorama en el que el héroe, gracias a sus méritos, decisiones, astucias y virtudes logra superar obstáculos y enemigos y, a través de estas hazañas, logra también una transfiguración, una trascendencia. Este primer paradigma corresponde al impuesto por Homero en su obra “La Iliada”², en la cual plantea un modelo de héroe de origen divino, lo cual denota una mayor plenitud y correspondencia en su accionar. Es un hombre justo, misericordioso, poderoso, etc. Aquiles, por ejemplo, es un hombre de pies ligeros, vengativo, pero a la vez justo, con un escudo confeccionado por los dioses, es capaz de elaborar discursos de gran elocuencia y racionamiento, en fin, busca del hombre la perfección. En cuanto a las muertes de los héroes homéricos, podemos señalar que en combates el vencido morirá por ser más débil física y psicológicamente, de esta manera y muchas características semejantes más, se viste al héroe como un “invencible”.

Este tipo de héroe no ha desaparecido, sino que permanece vigente hasta el día de hoy, siendo ocupado desde siempre por las películas de la gran industria (basta con mencionar al Súper Hombre y sus derivados).

Sin embargo, si de derivados y mutaciones se trata, podemos trasladarnos desde las vulneradas murallas de la ciudad de Troya hasta las verdes praderas españolas, en donde el Quijote de la Mancha, protagonista del texto de Cervantes³, se encamina sobre su caballo hacia el héroe moderno. Podemos decir que Cervantes se aventura a cuestionar el perímetro mítico del héroe, como también su verosimilitud o credibilidad, y le da un ámbito real a su personaje, colocando a un caballero andante totalmente anacrónico, del cual toda la gente se mofa y burla.

² HOMERO. *La Iliada*. 1984. Madrid, club internacional del libro.

³ MIGUEL DE CERVANTES. *Don Quijote de la Mancha*. Literatura española del Siglo de Oro, 1615.

En el caso de la muerte de don Quijote, nos encontramos con un escribano, el cual señala que jamás había sabido de un caballero andante que hubiese muerto tan sosegadamente y tan cristiano en su lecho, lo cual denota aún más el contrapunto de Cervantes con el héroe homérico.

Franz Kafka es otro escritor vanguardista que nos entrega más claves acerca del género “heroico”. El héroe kafkeano es una de las máximas expresiones del antihéroe, pues corresponde a un personaje cotidiano que se ve impulsado a una actitud heroica que lo sobrepasa y le cuesta solucionar. Este héroe tiene un ideal, una agonía, en muchos casos es pasivo, incómodo quizás, pero no lo suficiente como para emprender una gesta heroica clásica contra los problemas que le acaecen⁴.

Con respecto a la muerte del protagonista de Kafka, podemos señalar que es una muerte que pasa desapercibida ante la sociedad; es decir, no es magna como la de un Héctor o trascendente como la de un Quijote, es una muerte donde el personaje se adecua al medio o al mundo.

El héroe y la relación con su entorno

Para encaminarnos al concepto de héroe, José Prósper Ribes ofrece en su texto titulado “El héroe clásico en el relato cinematográfico” una definición de héroe extraída del Diccionario de la Mitología Universal y de los Cultos Primitivos, que si bien es cierto tiene mucho que ver con el héroe homérico, nos aporta una par de pistas adicionales:

“Héroe (Del griego Heros, genit. Heroos. Equivalente al sánscrito vira “hombre fuerte o valiente”, y al latino vir, “macho”): Protectores del pueblo, que después de

⁴ FRANZ KAFKA. *La Metamorfosis*, 1915. *El castillo y El proceso*, 1925 a 1927.

su muerte fueron convertidos en Manes públicos, en daimones y, luego de la apoteosis, en dioses.”⁵

Al elemento fuerza y valentía, se le carga el concepto de protector del pueblo, ligándolo explícitamente a la sociedad que lo rodea.

Por su parte, Aristóteles deja manifiesto que los espectadores a través de la contemplación de los sucesos de una tragedia y del castigo que sufre el héroe, experimentarán temor y compasión, y como resultado se generará en los espectadores un efecto purgante que los convertirá en mejores personas.

“Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (de aderezos) en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones.”⁶

Y si de personajes y sociedad se trata, podemos aproximarnos más al punto clave donde un héroe o un antihéroe se convergen con el espectador, José Prósper Ribes ofrece otra acepción del héroe, en su texto mencionado anteriormente, la cual extrae del Gran Larousse Universal:

“La individualización del personaje debe ser tal que establezca una interacción manifiesta de la interioridad del sujeto y de la realidad exterior, y que al mismo tiempo equilibre los caracteres inmediatos, personales y la relación con una realidad social, histórica y humana.”⁴

Aquí la definición apunta directamente a la interacción entre el héroe y la sociedad donde opera. Dicho de otra forma, el héroe es parte del conflicto social de la sociedad donde se desarrolla.

⁵ JOSÉ PRÓSPER RIBES. *El héroe clásico en el relato cinematográfico*. Área abierta, Universidad complutense de Madrid. Biblioteca complutense, servicio de publicaciones nº 12. Noviembre 2005. pág. 1

⁶ ARISTÓTELES, *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe de García Yebra (1992), Madrid: Editorial Gredos, págs. 169 a 171

Personaje de cine

El personaje constituye una categoría narrativa que pertenece a la historia en la que se combinan una serie de rasgos que lo identifican con una unidad psicológica y de acción. En el ámbito de la narración cinematográfica de ficción, el personaje será concebido como una unidad que toma como referencia a la persona real, pero que es creada para la acción, con una finalidad concreta.

Por ende, resulta elemental que el personaje de cine aparezca frente a nosotros como uno de los elementos visibles de la puesta en escena, de todo aquello que puede ser registrado por medio de la imagen y el sonido. Su presencia se logra a través de un trabajo descriptivo, narrativo y discursivo.

Además, el personaje representa una perspectiva desde la cual se organiza el relato, que actúa conjuntamente con el trabajo de regulación de la información narrativa que realiza el narrador, la trama y el espectador. Esta selección de la información narrativa es todo aquello que se refiere al mundo narrado, y al mismo tiempo lo constituye. Es lo que usualmente se identifica como universo diegético, su ubicación espacio-temporal, sus moradores, los objetos que lo amueblan y las posturas ideológicas que en él pugnan.

El personaje cinematográfico suele verse como el resultado del trabajo del actor, quien a partir de la apariencia (el vestuario, el peinado, el maquillaje, los accesorios); el texto dicho (la palabra, el tono, el timbre, el volumen); la mímica, el gesto y los desplazamientos o movimientos escénicos va configurando la identidad del personaje, su ser y su hacer, que en constante transformación movilizan la historia, y pone en marcha las distintas operaciones que involucran tanto el uso particular del complejo sistema de códigos interconexos que hacen posible un film, como toda la organización narrativa que da vida a la historia relatada y a los distintos temas que se desprenden de ella.



Orson Welles / El ciudadano Kane

Tradicionalmente el personaje cinematográfico suele analizarse desde una perspectiva que lo asume como persona. El analista observa al personaje como individuo, a partir de un conjunto de rasgos que no sólo crean una identidad física, sino que le dan un perfil psicológico y social. Se trata de un ejercicio que intenta descubrir la identidad independiente, el carácter, que convierten al personaje, tendencialmente, en un individuo único.

El modo de representación que ha institucionalizado el filme de ficción, cuenta con todas las herramientas para crear el efecto-persona como parte de ese mundo narrado, verosímil, creíble. Sin embargo, no podemos, pues, evaluar al personaje únicamente como si se tratara de una persona real: supone una categoría narrativa; no obstante, no debemos perder de vista su referencia con la persona real ni analizarlo exclusivamente como una fuerza actancial en el relato.

“El modelo actancial”: Greimas siguiendo a L. Tesnière.

Las consideraciones anteriores nos llevan a nuestra primera formulación en relación al diseño del personaje: más que un cúmulo de virtudes, más que un agregado de cualidades que visten una corporeidad imaginada, un personaje puede ser diseñado a partir de sus carencias constitutivas. No es que las cualidades o las características del personaje sean innecesarias, por el contrario, su diseño contribuye a la investidura temática del personaje, a su poder representativo en términos de los valores que circulan en el relato. Pero lo que confiere al personaje la posibilidad de actuar es precisamente lo que no tiene, la carencia de algún objeto perdido. A esta altura es pertinente incorporar una definición formalizada por Greimas y que parece de definitiva relevancia: la definición de actante.

El actante puede concebirse como el que realiza o el que sufre el acto, independientemente de cualquier otra determinación. Así, citando a L. Tesnière, de quien se toma este término, "los actantes son los seres o las cosas que, por cualquier razón y de una manera u otra -incluso a título de simples figurantes y del modo más pasivo- participan en el proceso..." Cada personaje es susceptible de desempeñar un rol actancial, según realice o sufra determinados actos. Para hablar con rigor, hay que distinguir previamente entre dos tipos de enunciados que aparecen en el texto: en primer lugar, los enunciados de estado, los cuales "corresponden a la relación entre un sujeto y un objeto" y las transformaciones o enunciados de hacer, que implican cambios entre enunciados de estado.

Si bien el interés de Greimas se sitúa a nivel del análisis del enunciado, nivel en el cual se ejecuta la distinción entre, por ejemplo, un estado de conjunción y otro de disjunción, a nosotros nos interesa una interpretación de estos modelos actanciales más referida al significado (al efecto de realidad) que nosotros conferimos al personaje. No se tratará de considerarlos enunciados que remiten a tal a cual estado, sino de interpretar las representaciones formales como estados mismos que adjudicamos a los personajes.

El modelo actancial, por otra parte, proporciona una visión nueva del personaje. Éste ya no es asimilado a un ser psicológico o metafísico, sino que es considerado como una entidad que pertenece al sistema global de las acciones, que va de la forma amorfa del actante (estructura profunda narrativa) a la forma precisa del actor (estructura superficial discursiva existente tal como en la obra). El actante es, según Greimas y Courtes (1979), "aquel que cumple o quien sufre el

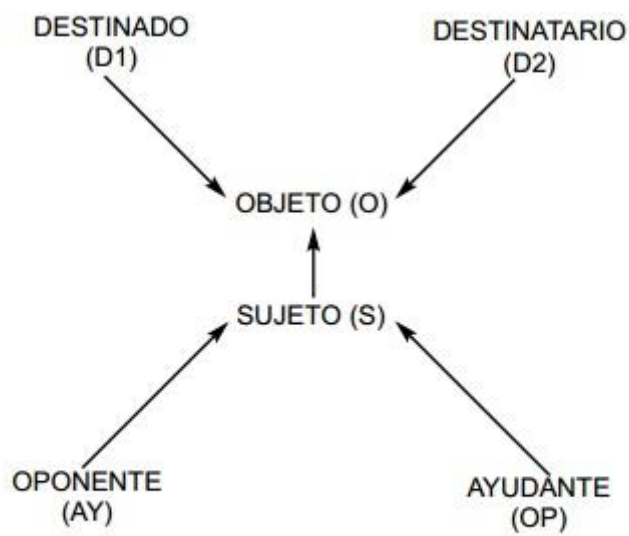
acto, independientemente de toda determinación”. Esta noción fue un préstamo de Greimas (1966) del gramático L. Tesnière (Elementos de sintaxis estructural, 1965). El término propuesto por Lucien Tesnière para designar a los seres o cosas que, “al título que fuera, o de la manera que fuere, aún a título de simples figurantes y de la manera más pasiva, participan en el proceso”(p. 102), a su vez fue un préstamo de la lingüística general donde designaba al agente de la acción, representado por un sustantivo, ya sea éste sujeto gramatical o no.

Los actantes son pues “personajes” en un rol dado. Estos personajes pueden ser: ya sea humanos, ya sea animales, ya sea objetos. Los actantes designan los roles fundamentales y abstractos en tanto que son susceptibles de funciones específicas, determinadas en una estructura actancial de opuestos. Greimas propuso un modelo universal, una estructura actancial que se reducía a seis funciones: un sujeto “(S) desea un objeto” (O) (ser amado, dinero, honor, felicidad, poder o cualquier otro valor...); es ayudado por un ayudante “(Ay) y orientado por un oponente)” (Op); el conjunto de los hechos es deseado, orientado, arbitrado por un destinador“(D1= en beneficio de un destinatario”(D2). Éstos son a menudo de naturaleza social, ideológica o moral: Dios, el orden establecido, la libertad, el delito, la lujuria, la ambición, un fantasma, la conciencia, la justicia.

En ese sentido, y para ser más claros, el Modelo Actancial de Greimas consta de los siguientes elementos:

- Sujeto: En el marco del enunciado elemental, el sujeto se relaciona con el actante, cuya naturaleza depende de la función en la que está inscripto.
- Objeto: Se refiere a la posición actancial susceptible de recibir vertimientos, mediante la proyección del sujeto, de sus determinaciones o de los valores con los que el sujeto está en función.
- Destinador: Es qué o quién motiva al sujeto a cumplir su objetivo. Es una fuerza que mueve al sujeto a ejercer una función.
- Destinatario: Es quien o que recibe las meta acciones del sujeto.
- Oponente: Se refiere al rol de auxiliante negativo, correspondiéndole, desde el punto de vista del sujeto, de “hacer” a un “no – poder – hacer” individualizado, que en forma de actor, obstaculiza la realización del programa narrativo del sujeto.

- Ayudante: Es un auxiliar del sujeto que favorece la realización del programa narrativo.



Podemos resumir lo anterior en la existencia de: Llevado por su acción, el Sujeto (S) busca un Objeto (O) movido por una fuerza (o un ser D1) que quiere algo. Lo anterior en provecho de un ser (D2) concreto o abstracto. En esta búsqueda, el sujeto tiene Aliados (A) y oponentes (OP).

Entre otros aspectos importantes que destaca Greimas para el Análisis Semiótico del Relato, se encuentra la organización textual, la cual se refiere a la secuencia de acciones o acontecimientos en una historia que se narra o relata, temporalidad y espacialidad.

Los íconos masivos

La conexión entre los personajes y el espectador se puede explicar con el fenómeno de “los medios de masas”. Los medios de comunicación son considerados de esta forma por dirigirse a un público (radioyente, telespectador, lector de periódicos o espectador de cine) que, desde su casa o en una sala de cine, sigue una programación determinada o asisten a una proyección constituyéndose como público que, en el transcurrir de los años, ha devenido en una nueva figura denominada “audiencia”.

El cine se fue definiendo como espectáculo de masas desde las primeras proyecciones de los hermanos Lumière. El público se sorprendió con un tren que parecía abalanzárseles desde la pantalla. La reacción del grupo de personas fue de tal envergadura que pasado el tiempo el espectador de cine fue viviendo en cada época situaciones más o menos similares que hablaban de la grandiosidad de una puesta en escena.

Fue así como el cine italiano de los años diez comenzó a percibir la importancia del cine espectáculo a la hora de atraer masivamente al público a las salas (*Quo Vadis?*. Dir. Enrico Guazzoni, 1912. *Cabiria*. Dir. Giovanni Pastrone, 1914). Los estadounidenses supieron estar al tanto y aprovecharon esta influencia, y gracias a la proyección internacional de sus obras consiguieron que filmes como *El nacimiento de una nación* de David W. Griffith (1915), anonadaran a los espectadores tras su estreno, debido a la manera por cómo estaba narrada, por su duración y por la música que acompañó la proyección, entre otros factores. Sin duda, fue semejante la reacción del público soviético cuando diez años después presencié *El acorazado Potemkin* de Serguei M. Eisenstein (1925), un filme de gran calidad artística y, también, de gran carga ideológica para los tiempos que vivía el país.⁷

⁷ SADOUL, GEORGES. *Historia del cine mundial desde los orígenes*. 19a. ed . México: Siglo veintiuno editores, 2004.



El nacimiento de una nación



El acorazado Potemkin

El cine ofrece la garantía de crear espacios de ficción en los que el espectador se ve inmerso y logra regocijarse con lo que se presenta delante de sus ojos, en una pantalla de grandes proporciones y con un soporte sonoro que lo envuelve. Es así como el espectáculo de masas alcanza las dimensiones apropiadas: cuando las salas se convirtieron en grandes coliseos, cuando del cine mudo se pasa al sonoro, cuando la pantalla convencional evoluciona a sistemas de proyección⁸.

Sin embargo, los precursores de la industria y de la creación cinematográfica en absoluto pensaron que a finales del siglo XIX lo que ellos hacían podía llegar a ser calificado como un arte. Lo cierto es que la envergadura de lo que se hacía en el mundo del cine muy pronto comenzó a ofrecer títulos que, sin ningún tipo de dudas, iban más allá de lo que generalmente se podía considerar como producto de consumo.

El primero en acuñar el término "séptimo arte", fue el teórico italiano, Riccioto Canudo, reconociendo en unos de sus manifiestos (*"El Nacimiento del Séptimo Arte"*.1911) que el cine debe ser considerado como arte. Este rasgo aumenta notablemente la perspectiva de acercamiento a las películas que se producen en todo el mundo. Ya no se trata sólo de productos para un consumo masivo, sino que el espectador debe asumir que además de pasar un rato

⁸ MCQUAIL, DENIS. *"Introducción a la teoría de la comunicación de masas"*. Paidós. Barcelona, 1983. Pág. 21: *"En la historia de los medios de comunicación de masas nos enfrentamos con cuatro elementos principales: la tecnología; la situación política, económica, social y cultural de una sociedad; el conjunto de actividades, funciones o necesidades; y la gente, sobre todo en cuanto constituida por grupos, clases o intereses. Todos estos elementos se han interrelacionado de distinta forma [a lo largo de la historia]."*

agradable, también se va a encontrar con obras que merecen una contemplación más apasionada que va a derivar, inevitablemente, en una reflexión sobre lo contemplado.

Comprendiendo que el cine tiene magnitudes masivas, se comenzó a explorar y entender la capacidad del cine para incidir en un ser humano, tanto en la personalidad de un individuo como en sociedades enteras.

Al iniciar una experiencia de visualización cinematográfica, el espectador busca inconscientemente con qué personaje identificarse. Desea verla desde un punto de vista, vivirla desde alguno de los personajes, y esto le lleva a un proceso de empatía -normalmente, con el protagonista- que es conocido en la industria cinematográfica como “transferencia de imagen o de personalidad”. Este fenómeno se logra cuando el espectador se pone en lugar del personaje, asume sus ideales y empatiza con sus emociones⁹.



Rusty James y su padre / La ley de la calle

Cuando se logra la identificación (no ocurre siempre, ocurre con más frecuencia en los jóvenes y en los adolescentes) el espectador tiende a reducir las diferencias de actitud y de convicción porque desea parecerse lo más posible a él aunque sus convicciones vayan por un camino totalmente distinto, o con mayor razón aún, si las convicciones son similares. El deseo de identificación suscitado

⁹ ALFONSO MÉNDIZ, Prof. de Cine y Publicidad, Universidad de Málaga. “La influencia del cine en los jóvenes y en la familia” en: La familia, paradigma del cambio social, Monografías IESF nº 2, Instituto de Estudios Superiores de la Familia (ed.), Universidad Internacional de Catalunya, Barcelona, 2008, pp. 171-190. CINEMANET.info. <http://www.cinemanet.info/2008/11/la-influencia-del-cine-en-jovenes-y-adolescentes-completo/>

por la trama se logra minimizando toda posible disonancia, de ahí la implícita aceptación emocional de los planteamientos del protagonista.

Acontecimientos históricos y personajes cinematográficos

En concordancia con la preponderancia del cine en el ser humano y en la sociedad, la historia (como siempre y con todo) tiene mucha responsabilidad e incidencia en la conformación y reflexión de la cinematografía mundial. Tomemos en cuenta este ligamiento, comprendiendo que un siglo después de la invención de las imágenes en movimiento, los medios visuales se habían transformado indiscutiblemente en los principales conductores de mensajes en nuestra cultura.

Desde los inicios del siglo XX el cine se constituye como un importante medio de comunicación masivo, propio de la sociedad urbana industrial, capaz de influir en la forma que las personas estructuran el mundo. Sus imágenes constituyeron a lo largo del siglo pasado, y en lo que ha transcurrido del actual, un inmenso laboratorio para la reflexión de los historiadores y cientistas sociales, de este modo, la tarea de investigar el devenir de los procesos socio-históricos cuenta hoy con este inestimable recurso.

Por ende, se consideran a los filmes como productos culturales que toman elementos del universo simbólico que los rodea y también en su carácter de constructores y reproductores de imaginarios sociales. Estas representaciones colectivas expresan siempre, en algún punto, un estado del grupo social, reflejando la forma en que éste reacciona frente a un acontecimiento exterior o interior.

El primero en plantear la posibilidad de conocer aspectos de una sociedad a través de las imágenes fílmicas en ella producidas, fue el filósofo y crítico cultural alemán Siegfried Kracauer. Este intelectual fue testigo del nacimiento y posterior auge del cine expresionista en su país.

Emigrado a los Estados Unidos en 1941, la Fundación Guggenheim le concedió una beca para la preparación de un libro sobre la historia del cine alemán. El resultado fue un clásico indiscutible: *De Caligari a Hitler*, publicado en

1946. El texto abarca el período extendido entre la aparición del filme “El gabinete del Dr. Caligari (Alemania, 1919) y la subida de Hitler al poder (1933)”¹⁰.

Para Kracauer, las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos. Por medio del análisis de las producciones cinematográficas de la República de Weimar¹¹, que revelarían las tendencias psicológicas dominantes de 1918 a 1933, se propuso comprender el surgimiento del nazismo.

Para ello, analizó los rasgos ideológicos en la evolución del cine expresionista alemán durante ese período, y su relación con la política. Los temas representados eran preferentemente los de la fantasía y el terror; la pantalla alemana se pobló así de monstruos, fantasmas, asesinos, vampiros, locos, tiranos, constituyendo una parábola expresionista que reflejaba (según el autor) la angustia y la descomposición socio-política y moral que se vivía en la República de Weimar¹².

Tomando en cuenta lo anterior, nos resulta lógico entonces plantear y suponer una clara brecha en la continuidad de la historia del cine con el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Luego de aquel acontecimiento, las industrias cinematográficas se configuran prácticamente en apoyo a la causa de su país en la guerra. Por una parte, aumenta la producción de documentales y cine informativo de corte propagandístico, especialmente en el bando alemán, pero, por otro lado, las historias de ficción también se convierten en vehículos de transmisión de las ideas que cada país defendía. Incluso, en naciones neutrales

¹⁰ KRACAUER, SIEGFRIED. *De Caligari a Hitler / Una historia psicológica del cine alemán*. 1a. ed. Barcelona: Paidós, 1985

¹¹ *La República de Weimar fue el régimen político y, por extensión, el periodo histórico que tuvo lugar en Alemania tras su derrota al término de la Primera Guerra Mundial y se extendió entre los años 1919 y 1933. La denominación procede de la ciudad homónima, Weimar, donde se reunió la Asamblea Nacional constituyente y se proclamó la nueva constitución, que fue aprobada el 31 de julio y entró en vigor el 11 de agosto de 1919.*

En 1933, la República de Weimar concluye, ya que, si bien la constitución de 1919 no fue revocada hasta el término de la Segunda Guerra Mundial, el triunfo de Adolf Hitler y las reformas llevadas a cabo por los nacionalsocialistas la invalidaron mucho antes, instaurando una dictadura totalitaria, el llamado Tercer Reich.

¹² Entre otras películas se filmaron: *Nosferatu el vampiro*. F.W. Murnau. 1922. *El hombre de las figuras de cera*. Paul Leni, Leo Birinsky. 1924. *Sombras*. Arthur Robison. 1923. *M. El vampiro de Dusseldorf*. Fritz Lang. 1931.

durante el conflicto, la tendencia germana o aliada deja sentirse en la producción de películas.

Terminada la contienda, poco a poco Europa se reconstruye, y también sus respectivas industrias culturales. No obstante, la posguerra se dejará sentir en la forma de hacer cine.

Finalizada la II Guerra Mundial, el contexto histórico era la Guerra Fría, que representaba un enfrentamiento entre dos bloques liderados cada uno por las superpotencias: EE.UU. y la U.R.S.S. El resto del globo permanecía a uno u otro lado. Eran pocos los no alineados.

En el bloque soviético se generaron sistemas políticos similares al de la U.R.S.S: con un partido único e influencia del Estado en aspectos de lo social.

En el bloque occidental los sistemas políticos eran más variados, aunque los estados eran diferentes, creándose el denominado Estado del Bienestar, el cual implicaba la intervención estatal. Se consolidó el parlamentarismo y el pluralismo, siendo criticada a partir de los 60' la restricción al acceso a la política. Esto conllevó a la aparición de la sociedad de consumo donde se extenderá la clase media; se trataba en definitiva de sociedades de mercado. A este proceso había que unir la descolonización de muchos estados.

En el marco de esta bipolaridad, se produjeron grandes movilizaciones desde fines de los años 50 y con mayor claridad a partir de los 60', aquí se constituyó en occidente la llamada "Cultura Juvenil de Masas". Esta denominación daba cuenta de un proceso en el marco del cual la juventud era reconocida por el resto de la sociedad, y por ella misma, como un estrato social independiente. Los jóvenes comenzaron a ser destinatarios de bienes de consumo específicos: ropa, discos y libros concebidos y diseñados para jóvenes.

Fue evidente que desde los años 50 algo comenzó a agitarse bajo el aparente conformismo de los jóvenes. En una sociedad marcada por el consumismo, y que convivió con el terror al holocausto nuclear, comenzó a germinarse un nuevo espíritu de rebeldía. No pasaron muchos años sin que los jóvenes comenzaran a recuperar sus espacios perdidos dentro de una sociedad conservadora.

A comienzo de los 60, para ellos el crecimiento del nivel de vida parecía limitado. Efectivamente, desde la década anterior se había producido un aumento espectacular del consumo, convirtiéndose en un objetivo vital para alcanzar la felicidad individual.

La gran parte de la responsabilidad de esto recae sobre el cine de Hollywood, el cual había conseguido instalarse en la cultura de todo el mundo debido a razones políticas y económicas. En su mayoría, esta estrategia tenía estricta relación con los personajes y las historias que exportaba y explotaba el cine norteamericano, los productores no tardaron en darse cuenta de que había ciertos actores que conectaban con el público de forma especial (*star system*). Y de la mano de estas estrellas declararon su afán por exportar su *american way of life* y su modelo de hacer política, que también había llegado a influenciar al cine. Por tanto, las producciones norteamericanas estaban concebidas para un público pasivo, presentando historias fácilmente entendibles por la mayoría, pero a su vez, cuidadas y atractivas, lo que constituye un estimulante e infalible producto para todo espectador¹³.

De revoluciones y de las nueva corrientes

Uno de los rasgos que comenzó a caracterizar a muchos jóvenes de la época de los 60', fue la actitud crítica, y no solo hacia la política, sino también hasta los modos en los que se daban en la vida cotidiana, las relaciones afectivas, sexuales o de autoridad dentro de la familia y fuera de ella. La cultura juvenil, gracias a la energía rebelde que la nutre, se inclinó con facilidad a la crítica social: denunció los males del capitalismo, la contención de los intereses nacionales a los de los imperios, y en los sectores cercanos a la contracultura y al hippismo, hasta llegó a criticarse la sociedad moderna y de consumo.

Un símbolo de esta actitud fue la rebelión estudiantil que estalló en mayo de 1968 en París. A este movimiento, iniciado por los estudiantes, pronto se le sumó

¹³ CELESTINO DELEYTO. *Ángeles y demonios: representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Editorial Paidós, 2003. págs. 15-34

la acción sindical, que tuvo tanto impacto en la política francesa, como en otras juventudes del mundo.



Francia / mayo 1968

El crecimiento de las organizaciones guerrilleras de la Argentina estuvo muy vinculado con esta movilización general juvenil. Si bien es cierto que se trata de fenómenos diversos; usar el pelo largo no implicaba participar de una organización armada; sin embargo, lo más relevante y fundamental era que todo esto traía consigo una gran carga negativa producto de una imborrable carga histórica. El sentimiento post guerra y las decisiones de los líderes mundiales, había terminado por marcar su sello negro en las futuras generaciones, y sería determinante a lo largo de otras sociedades (aún en los años 70 repercutía la guerra mundial en las letras de Pink Floyd).

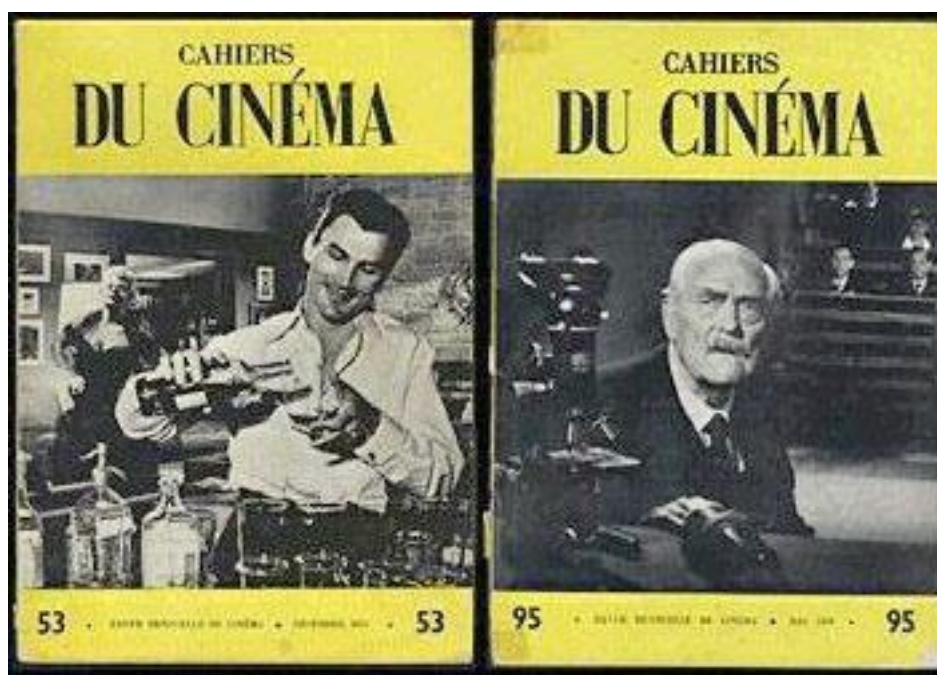
Fue entonces, cuando tras la Segunda Guerra Mundial, en Europa surgieron dos corrientes cinematográficas renovadoras: por una parte, el neorrealismo italiano durante el comienzo de la posguerra y, en los 50, la nueva ola (*Nouvelle Vague*) del cine francés.

En la destruida Italia de posguerra, un grupo de realizadores renunció al llamado “cine-espectáculo”, al estilo Hollywood y al cine monumental de la época de Mussolini, y contó la realidad de su gente desde una perspectiva más ética y realista. Con precarios medios, y recurriendo a la filmación con la cámara en la mano, salieron a filmar historias de la vida cotidiana en los exteriores naturales. Por renunciar a todo recurso artificioso, su cine fue llamado neorrealista.

Hacia la década de los 50, en Francia, mención aparte merece Federico Fellini, quien comenzó a filmar y se convirtió, al poco tiempo, en uno de los grandes exponentes de la cinematografía mundial. La influencia del neorrealismo quedaba manifiesta en sus primeras producciones. Fellini construyó su propio lenguaje, cargado de ironía contra los símbolos del poder y contra la hipocresía de la sociedad tradicional.

Pero a diferencia de la mayoría de los clásicos, de John Ford a Fritz Lang, de F.W. Murnau a King Widor, de Charles Chaplin a Carl Theodor Dreyer, que inventaron formas de expresión sobre la marcha, de manera más intuitiva que racionalizada, los representantes de la *Nouvelle Vague*, Jean-Luc Godard y Jacques Rivette a la cabeza, fueron los primeros en reflexionar sobre el medio en el que estaban trabajando.

Todo comenzó en la mesa de redacción de *Cahiers du Cinéma*, revista creada por André Bazin, quien es considerado el ideólogo de la nueva ola. En sus páginas se dieron cita a una serie de jóvenes y críticos que ya habían publicado algunos de sus escritos en otros medios de comunicación. Reflexionaron a fondo sobre los mecanismos industriales y sobre las renovaciones artísticas, y aplicaron, con mayor o menor grado de compromiso, lo que habían esgrimido como críticos cuando pasaron a la dirección. Por ello, debe considerarse al grueso de los integrantes de la *Nouvelle Vague* como representantes de la renovación radical emprendida en las cinematografías europeas a finales de los años 50, incluso, en mayor medida que sus contemporáneos de Inglaterra, Alemania, Italia y otros países europeos. Con ello llegó un brote de esperanza exclusivamente artística, visual y narrativa (en otras cinematografías se dieron componentes más sociales y políticos), que, como movimiento compacto, no duró más de cinco o seis años, tiempo suficiente para que algunos nombres quedaran o se diluyeran en los márgenes de un cine más comercial y otros, quizá los más, se adentraran por senderos expresivos más radicalizados y minoritarios.



Cahiers du Cinéma construyó una de las teorías más importantes en lo que al cine de autor se refiere. Hacían hincapié en la labor de un director no sólo como un hacedor de películas, sino como un artista que expresa en cada imagen su cosmovisión. No cualquiera puede alcanzar esta categoría, sino aquel que con un estilo particular conforma una obra auténtica. Cada uno de los autores, que desde la escritura y la producción cinematográfica levantó una obra genuina, participó al mismo tiempo en la creación de conceptos por los que se distingue este movimiento. La constitución armónica de los elementos en los encuadres de Rohmer, el vínculo entre arte y documentación de la realidad en Resnais, la exploración cinética de imágenes inconexas dotadas de ritmo en Rivette, el desplazamiento narrativo y la revolución temática en Godard o la fusión entre realidad y ficción de Truffaut, fueron ejemplo de esto.

De la nueva ola al antihéroe

La Nueva Ola adjudicó al trabajo cinematográfico un alcance cercano a la actividad de un pensador. Los antecedentes en teoría y crítica cinematográfica de los directores de la Nueva Ola fueron un gran factor. Ellos cambiaron las nociones de cómo debía hacerse una película, y tenían el deseo de crear un nuevo cine. En Los *Cahiers du Cinéma* se realizaba la crítica al cine francés, rígido y estructurado de los años 40 y 50. Elogiaba a los cineastas Jean Renoir y Jean Vigo y, también, el trabajo de los cineastas del Neorrealismo Italiano: Roberto Rossellini y Vittorio

De Sica. También apoyaban a ciertos directores de Hollywood como John Ford, Alfred Hitchcock, Nicholas Ray y Howard Hawkes, quienes decían eran autores de sus películas, a pesar de que trabajaban en el sistema de los estudios haciendo filmes genéricos. A estos directores se les llamó “autores”, porque su temática podía detectarse en su trabajo. Los directores de la *Nouvelle Vague* buscaban presentar una alternativa a Hollywood al romper las convenciones cinematográficas. Las calles y cafés de París se volvieron un aspecto característico de las producciones. Utilizaron la cámara en mano para seguir a los personajes por las calles, en los cafés y bares. La iluminación era preferentemente natural, pero también se utilizó la iluminación con *spots*. Usaron el tiempo real, creando escenas largas y saltos de tiempo, rompiendo con la continuidad de la narrativa. Los escenarios eran contruidos sin excesivo rigor, con elementos impredecibles y cambios repentinos de tono, con el objetivo de crear en el espectador la impresión de que cualquier cosa podía pasar. Las películas tenían la característica de tener finales abiertos con situaciones inconclusas.

Teniendo en cuenta los directores y películas anteriores, podemos sintetizar algunas de las características generales de la *Nouvelle Vague* en los siguientes puntos:

- 1.- Se trata de un cine de autor.
- 2.- Es un cine estético, no comprometido. El único interés de sus realizadores es hacer cine, no es educación, ni política, ni crítica social.
- 3.- Improvisación y naturalidad social frente a la cuidada elaboración del cine tradicional.
- 4.- Tendencia hacia el análisis psicológico de los personajes.
- 5.- Reducidos presupuestos económicos.

Será el cuarto punto base de nuestro énfasis, ya que la nueva ola francesa supone una gran variante en la noción de héroe clásico, aportando grandes características a un nuevo concepto de héroe moderno, que con el tiempo devendría en el concepto del anti-héroe.

Durante la Segunda Guerra Mundial, Francia fue un país ocupado por Alemania, y la experiencia en la austeridad y las tensiones internas, creada por una población que ofrecía resistencia contra los alemanes y otra que colaboraba con los Nazis, dejó una marca en la mentalidad del país galo. Es por eso que surge una filosofía en Francia en los años de la post-guerra: el existencialismo.

Esta filosofía tuvo una gran influencia en la Nueva Ola. El existencialismo subraya en el individuo la libertad de decidir, la ausencia del entendimiento racional del universo y un sentido de absurdo en la vida humana. Ante un mundo indiferente, el existencialismo busca actuar de manera libre y tomando responsabilidad por nuestras acciones, en lugar de tomar roles predispuestos por la sociedad.

Los actores eran alentados a improvisar sus líneas o hablar cuando el otro está hablando, como pasaría en la vida real. Los directores de la Nueva Ola aprovecharon la nueva tecnología para trabajar en locaciones en vez de un estudio. Esto les daba una mayor libertad artística en la creación de sus películas, las cuales tenían una apariencia más natural y casual, precisamente por el rodaje en locaciones exteriores e interiores.

Los personajes en la Nueva Ola son marginados y solitarios jóvenes, sin vínculos familiares, actúan de manera espontánea, actúan de manera inmoral y son vistos como anti-autoritarios.

Una vez que todo ese cine dejó de permanecer ajustado al mercado propio de cada país, comenzó a emerger al panorama internacional, el sistema de estudios hollywoodiense cedió paulatinamente su dominio en el mercado universal. Así, las películas europeas y asiáticas (principalmente japonesas), aunque confinadas a las salas de arte y ensayo, empezaron a instalarse en el mercado anglosajón. Poco a poco, el cine europeo especialmente, se iría convirtiendo en algo más habitual para el espectador estadounidense. En 1946, había menos de una docena de salas de arte y ensayo en todo el país, mientras que en 1960 sobrepasaban el millar. Comenzaron a proliferar por todo el mundo los festivales de cine, en los que se mostraba el trabajo de directores cuya obra, antes de lo 50, era muy poco conocida fuera de sus países de origen.

Hollywood y el cambio de giro

Al principio de los 70', la "fábrica de sueños" Hollywoodense, y sus ingresos, alcanzaron el punto muerto. A la aparición de los televisores, se sumó que la carrera de realizadores de reputación como Alfred Hitchcock o John Ford declinaba, y las estrellas de la "Edad de oro" como Humphrey Bogart, Gary Cooper, ya jubilaban, y Cary Grant y John Wayne pronto quedarían fuera de serie. Los dirigentes de los estudios estaban muy viejos, ocupaban estos puestos desde la era del cine mudo y habían perdido todo contacto con la realidad social de entonces. Se producían películas para un público que ya no existía, y en una tentativa desesperada por reconquistarlo, los estudios comprometían sumas inmensas en películas monumentales o comedias musicales artísticamente poco convincentes, que el público no quería ver más.

El número de espectadores disminuyó considerablemente, y había que buscar una manera para recuperarlo. Una de las formas fue darle al público lo que la pequeña pantalla no puede: espectacularidad. Es entonces cuando la pantalla crece, se proyecta en color y el sonido se convierte en estéreo. Además, la industria cinematográfica fue capaz de comprender un factor importantísimo: la aparición de nuevos personajes que rompen los esquemas de comportamientos sociales convencionales. Ejemplo de esto fueron Marlon Brando, James Dean y Marilyn Monroe.

Esto último se comprende bajo el fenómeno, mencionado párrafos anteriores, de que los jóvenes se convierten en un público potencial importante. Se comprende a la juventud como una construcción social y cultural cuyos cambios ocurridos en la sociedad contemporánea influyen directamente en su vida cotidiana. Los jóvenes, como colectivo socio-generacional, son los que están más expuestos a vivir fundamentalmente el presente.

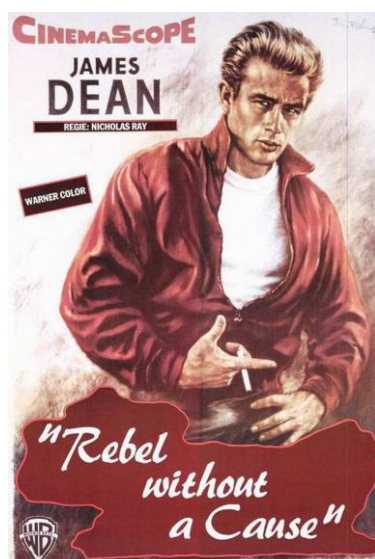
A mediados del siglo XX, el sentimiento anti-sistema fue convirtiéndose en símbolo de la contracultura. Fueron los años en que los adolescentes reclamaron su propio lugar en la cultura fuera del ideal que intentaba mantenerlos a raya, generando paradigmas mundiales como el fenómeno *The Beatles* o *Pink Floyd*, respaldados por grandes movimientos juveniles como el *hippismo* o el *punk*.

Dentro de este mundo dominado por el consumismo, fue cuando se empezó a hablar de “cultura juvenil”, y sería este factor social que comprendería la industria hollywoodense para darle un nuevo enfoque a su cinematografía.

Las películas del “Nuevo Hollywood” comenzarían a ser reseñadas por los temas de sociedad, y a menudo por los movimientos de protesta que se rebelan contra estructuras sociales y la guerra de Vietnam. Así predicaban la liberalización de la sociedad. No es raro oír en las bandas originales de las películas a los grupos de música que simbolizan estas aspiraciones, como Bob Dylan, The Doors o también el Rolling Stones.

Estas historias no se desarrollan en un mundo idílico y hermético, sino dan paso a una visión realista de los individuos y de sus problemas. Muchos personajes se confrontan con sus realidades sin encontrar remedios, o terminan por su fracaso a menudo inevitable, como mártires de un “sistema” que los suplantó moralmente. Los representantes de la autoridad (Estado, familia...) se corrompen, los hombres de poder, las cumbres colocadas, se crean en arruinados morales. El “Nuevo Hollywood” refleja el estado de inseguridad y paranoia de la era.

De todas maneras, vale mencionar que no toda la cinematografía norteamericana se radicaliza. Solo algunos autores se distancian del concepto del héroe clásico, y varios de estos nombres comienzan a destacarse por llevar a la pantalla personajes de gran controversia, los cuales lograban apoderarse de las masas y transformarse en clásicos, constituyéndose en imágenes inolvidables e icónicas dejadas en el subconsciente colectivo. Emblemáticos anti-heroes fueron “Jimmy Stark”, personificado por James Dean en “*Rebel without a cause*” y dirigido por Nicholas Ray (EE.UU., 1955.) o “Johnny Stabler” interpretado por Marlon Brando en la película “*The wild one*” de László Benedek (EE.UU., 1953).



De personajes como los nuestros

El personaje es personaje, porque es y porque hace, porque instaura su identidad sobre el universo que le diseñamos y se debate entre el deseo que le inventamos y la fatalidad que decidimos imponerle. El azar del personaje es la conveniencia de nuestro texto y el mundo de casualidades en el que éste se mueve. No es más que la manifestación superficial de una lucha entre dos fuerzas que tensan la estructura narrativa: una que se define a partir de las intenciones del personaje y otra que impone el desenlace previsto por el autor. El texto es arena para la ley y el deseo, tal y como se enfrentan y transmutan en el imaginario del escritor.

Nos encontramos, entonces, con el hecho de que uno de los motores del relato se inscribe en el personaje: la historia es porque el protagonista quiere, desea o carece de algo (ya Propp, en su análisis del cuento maravilloso, señala esta importancia de la carencia).

Mi análisis se volcará específicamente sobre dos filmes, los cuales tienen tres características en común: basan su narración en personajes socialmente inadaptados, y que divagan entre lo heroico y anti heroico; repercutieron en las masas de manera admirable; Y la tercera similitud, y de gran importancia, es que los personajes se desempeñaron bajo problemáticas sociales, que al momento de enfrentarlas sucumbieron, divagando, de un lado a otro, en la delgada línea que diferencia a un héroe de un antihéroe.

El personaje prisma

Antes de enfocarnos en nuestros filmes, vale tener algunos ejemplos en consideración. Un caso nítido de ambos estados del heroísmo es “Michael Corleone” (Al Pacino, *El Padrino*. Dir. Francis Ford Coppola , 1972), quién ingresó a la saga de “El Padrino” como el buen hijo uniformado que reniega de la familia. Sin embargo, sufrirá una gran transformación cuando el “héroe” llegue a cerrar los asuntos de la familia, convirtiéndose oficialmente, y tras la muerte de su padre, en Don de la familia Corleone. En este filme se plantea a la mafia como alternativa al sistema gobernante.



El Padrino fue estrenada el 15 de marzo de 1972, ganando el primer fin de semana US\$302.393 dólares y terminó por recaudar US\$134.966.411 solo en Estados Unidos y más de US\$110.100.000 a nivel internacional, sumando US\$245.066.411 en ganancias, muy considerable teniendo en cuenta que su presupuesto fue de 6 millones de dólares.

La carencia (o privación) inicial es una situación que, imaginamos, data de muchos años cuando comienza la acción. Pero llega un día en que el mandante o buscador se da cuenta que de pronto le falta algo, y es en ese instante en que origina la motivación, ya sea para el envío de una expedición o para marcharse directamente a la búsqueda.

“Michael Corleone” paso de ser militar a gánster, psicológicamente siempre estuvo preparado para ser el implacable líder de una banda, convirtiéndose en el tiempo, socialmente en un mafioso.

El viaje de este personaje está regido por un vuelco rotundo que es básicamente el siguiente:

- a) reniega de su familia
- b) es militar del ejército
- c) su padre enferma
- d) para proteger a su familia se involucra en el negocio
- e) su padre muere
- f) se convierte en Don de la familia Corleone

El contexto se enmarca en los años 40 en EE.UU. Retrato preciso y profundo de la época y del ambiente, pero sobre todo es una crítica subrepticia a la sociedad norteamericana, las relaciones intrafamiliares, la práctica política y sus esquemas morales tratados sutilmente como trasfondo del guión mediante asuntos relativos al mundo de la mafia, la inmigración, los sistemas de dominación familiares, la violencia criminal y su asociación política.

Esto se conjuga con el acontecer y el sentimiento de la media ciudadana de la época en que fue dada a conocer la película.

Estrenada en 1972 (parte I), el conflicto árabe-israelí y la etapa final de la guerra de Vietnam dominan la mayor parte de la vida política de los años 1970. El mercado del petróleo se ve sacudido por las disposiciones de la Organización de Países Exportadores de Petróleo que arrastra a los países industrializados a una crisis en el sector energético y, por ende, a toda la industria y la sociedad. Se da un bloqueo en el suministro del petróleo, y ahora son las naciones productoras las que fijan los precios del combustible.

La Casa Blanca es escenario del escándalo *Watergate*, que llevó a que el presidente Richard Nixon fuera el único presidente estadounidense en renunciar a su cargo en este siglo. Al mismo tiempo, el intervencionismo del gobierno norteamericano ayuda a instaurar dictaduras militares afectas a Washington en varios países de América Latina.

El bloque comunista que la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas logró conformar durante varias décadas, empieza a dar señales de

desintegración y la potencia soviética se distancia de la China comunista, lo que trae consigo el debilitamiento de la influencia comunista en el mundo.

En Europa a pesar de la crisis energética, los países occidentales de este continente logran igualar el nivel de vida de Estados Unidos de América y los países escandinavos consiguen el más alto equilibrio económico social del mundo.

En este caso, y a mi parecer, la hipótesis que daría razón al auto reconocimiento, y, por consiguiente, a la complicidad con el espectador, sería: "La mafia como alternativa paralela al sistema gobernante". Tomando en cuenta que los conflictos del personaje están en común acuerdo con los conflictos de la sociedad y el ser humano de la actualidad correspondiente, deduzco lo anterior a grandes rasgos, básicamente debido a la disconformidad de la sociedad con el inestable manejo político y gobernante, lo que genera consigo en la sociedad un dejo de anarquía hacia el sistema gubernamental y prioriza la cercanía a la familia que es lo emocionalmente más importante.

Durante el apogeo de los años 30 y principio de los 40, el cine de mafiosos era otra cosa: filmes de presupuesto medio o bajo, que no solían pasar la hora y media de duración y que contaban el ascenso y la caída de un delincuente determinado. Este criminal era un marginal del sistema, un hombre destinado a pasarla bien por un rato para que al final le caiga la policía encima con todo el peso de la ley.

El Padrino tomó otro tipo de mafioso. Uno que, en vez de ser un marginal del sistema, es funcional a este ("mi padre no es muy diferente de un presidente o un diputado" dirá en un momento Michael de su padre Vito), capaz de controlar medios, policías, políticos y jueces. Por otro lado, estos mafiosos no caían por el peso de la ley. El mafioso Vito muere no en una balacera sino en pleno día mientras juega con su nieto. Además, la historia no cuenta el ascenso y la caída de un delincuente, sino que termina con Michael en la cúspide de su poder, en el mismo despacho que ocupaba su padre, en un desenlace circular que termina en el mismo espacio en donde comenzó.

Lo cierto es que hoy *El Padrino* no es, como se ha dicho tantas veces, una película atemporal. Es más bien, "hijo" de una época específica que pese a la universalidad de sus temas, pese a las comparaciones que se han hecho con

Shakespeare o la tragedia griega, e incluso pese a la potencia cinematográfica que sigue conservando, no ha podido evitar, como cualquier otra obra de arte, terminar siendo un documento de su tiempo.

Casos del cine moderno

El cine moderno comienza tras el declive del sistema de estudios de Hollywood y el fin del código Hays¹⁴ a finales de los años 60. Debido a esto, durante los 70' los cineastas comenzaron a incluir en sus películas contenidos sexualmente explícitos y escenas de violencia muy gráfica.

En los agitados años 70, Hollywood se atrevió a retratar la descomposición del "Sueño Americano", asociada entonces a dos palabras que aún hoy no dejan de incomodar a los norteamericanos más satisfechos de sí mismos: Vietnam y Watergate. El sobreentendido y cortejado espectador de muchas películas brillantes de la época "A CLOCKWORK ORANGE" (La Naranja Mecánica-1972), "TAXI DRIVER" (1976), aquel al que apuntaba la producción que podríamos catalogar como *mainstream*¹⁵, era un adulto deseoso de ser desafiado y comprometido. Hoy, esa audiencia todavía existe, pero cada vez más se la ve como a un nicho del mercado, al que se le destinan las producciones independientes y las obras de las subsidiarias menores de los grandes estudios. Hoy un filme *mainstream* es un filme dirigido básicamente a los varones adolescentes, el sector social que por sí solo puede reventar las taquillas (aquí podría citar casi todos los "tanques" de Hollywood de por lo menos una década a esta parte).

¹⁴ El código Hays fue un código de producción cinematográfico que determinaba con una serie de reglas restrictivas qué se podía ver en pantalla y qué no se podía ver en las producciones estadounidenses. Creado por la asociación de productores cinematográficos de Estados Unidos (MPAA) describía lo que era considerado moralmente aceptable. Fue escrito por uno de los líderes del Partido Republicano de la época.

¹⁵ Cultura principal o *mainstream* (anglicismo que literalmente significa corriente principal), que se utiliza para designar los pensamientos, gustos o preferencias aceptados mayoritariamente en una sociedad. Toma relevancia en los estudios mediáticos actuales al reflejar los efectos de los medios de comunicación de masas del siglo sobre la sociedad actual.

Además, vale mencionar que a partir del siglo XX, la psiquiatría se centra en los descubrimientos de Freud, centrándose en el inconsciente y en los mecanismos de defensa.

En los años 70 la psiquiatría está considerada en la fase sociológica en la que se da mucha importancia a la biografía del individuo, a sus relaciones, al ambiente cultural... aparecen enfermedades mentales. Estas enfermedades se pueden dividir en agudas (las más leves) y crónicas (las más graves). Las principales afectaciones mentales son: la psicosis esquizofrénica, la psicosis maniaco-depresiva, la paranoia, neurosis y psiconeurosis.

El cine moderno tiene un caso de gran connotación. Referirnos a Alex (Malcolm McDowell, *A Clockwork Orange*, Dir. Stanley Kubrick, Gran Bretaña, 1971), no suena extraño. Un joven muy agresivo que tiene dos pasiones: la violencia desaforada y Beethoven. Es el jefe de la banda de los "Drugos", que dan rienda suelta a sus instintos más salvajes apaleando, violando y aterrorizando a la población. Esta película evidencia el vagabundear de la identidad en una sociedad superficial y violenta. El mensaje moral que deja es que: es mejor ser malo por voluntad, a ser bueno por obligación (tal como lo dice el párroco).

"Sí, sí, sí, eso era. La juventud tiene que pasar, ah sí. Pero en cierto modo ser joven es como ser un animal. No, no es en tanto ser un animal sino uno de esos muñecos malencos (pequeños) que venden en las calles, pequeños chelovecos (individuos) de hojalata con un resorte dentro y una llave para darles cuerda grr grr grr y ellos itean (caminan) como si caminaran, oh hermanos míos. Pero itean en línea recta y tropiezan contra las bolsas, bang bang, y no pueden evitar hacer lo que hacen. Ser joven es como una de esas malencas máquinas."

Nombre: Alex DeLarge

Película: A Clockwork Orange (1971)

Prontuario

- Pasión por la música clásica
- Líder de una pandilla
- Inadaptado social
- Ladron
- Violador
- Asesino



También es fácil recordar a Travis Bickle (Robert de Niro, *Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976). Quien luego de regresar de Vietnam, se dedica a conducir taxis por las calles de New York, inadaptado e insensible ante la violencia, la sordidez y la desolación de la ciudad. Un día decide pasar a la acción. Aquí se identifica el trauma pos guerra enfrentado a una sociedad decadente.

"Escuchad imbéciles de mierda, aquí hay un hombre que va a cortar por lo sano, un hombre que va a hacer frente a la chusma, a la prostitución, a las drogas, a la podredumbre, a la basura. Un hombre que acabará con todo eso"

Nombre: Travis Bickle

Película: Taxi Driver (1976)

Prontuario:

- solitario y marginado taxista.
- trastorno de sueño
- adicto a la pornografía
- Inadaptado social
- relación con una prostituta
- ex combatiente de la Guerra de Vietnam
- intento de asesinato a un candidato político
- Asesina a sangre fría a una banda de proxenetas



Scorsese retrata su Nueva York natal como un antro de perdición, como muestra de una sociedad tan disparatada que, en uno de los finales más controvertidos del cine (posiblemente de carácter onírico), hace de un psicópata como Travis un héroe popular, dando lugar también a interrogantes sobre “¿quién está más loco?”, si nuestro protagonista que salva a una niña corrompida, o los personajes del proxeneta “Amoroso” o el senador Palantine (quien enuncia que “nosotros somos el pueblo”), ya de por sí corruptos. *Taxi Driver* constituye una crónica perfecta de los Estados Unidos luego de la aventura en Vietnam, así como una severa crítica a la violencia y corrupción resultantes.

De autores noventeros

Existen muchas opiniones encontradas acerca de la estética que implantó un puñado de cineastas en la producción industrial de los 90'. Tecnología y un dominio de mercado, muy avanzados, hicieron que en Hollywood se desarrollara la fusión más perfecta, fortalecida y siniestra, muchas veces, entre la estética del video clip y la del cine, que bien podía ser aquel que busca el entretenimiento más evasivo y atronador, o el de intenciones más autorales.

El cine de los noventa aportó grandes películas, sobre todo comparándolas con la década anterior. De cara a los estrenos, las grandes compañías apostaron por multiplicar el número de copias para su exhibición, lo cual les obligaba a reforzar la mercadotecnia precisa para recuperar su inversión a corto o medio plazo. Y pese a la proliferación de festivales que impulsaban al cine independiente, éste último pasó a depender también de las *majors*, consolidando el vigor de los grandes grupos.

Lo cierto es que la década se abrió con el deseo de que el público adulto volviera a las salas. Por desgracia para los promotores de la medida, los estudios de mercado aún demostraban que la mayor parte de la audiencia estaba formada casi exclusivamente por adolescentes. En todo caso, surgió un grupo de cineastas independientes que reclamaba la herencia de los setenta y se dirigía a una audiencia madura, tanto por su edad como por sus ambiciones intelectuales. En dicho grupo se distinguieron directores sumamente interesantes. Por ejemplo: John Sayles, Ang Lee, los hermanos Coen, Edward Burns, entre otros.

La generación del vídeo impuso nuevos modos de narrar, influidos por las novelas baratas, la televisión y los *cómics*. Desde el primer momento, el espectador medio agradeció esa combinación de diálogos de historieta, planificación dinámica y violencia estilizada que fue patentada por Quentin Tarantino, Tony Scott, Robert Rodríguez y Oliver Stone.

Junto a las producciones más trajinadas de George Lucas y Steven Spielberg, nos encontramos con los esmerados trabajos de otros norteamericanos, como es el caso de la sorprendente y prolífica trayectoria de Woody Allen y la imaginería bizarra de Tim Burton.

Demostrando un talento que iba más allá de la interpretación, varios actores de primera fila se convirtieron en productores y directores. El ejemplo más citado

era Clint Eastwood, que triunfó con “Sin perdón” (1992) tras casi dos décadas realizando películas excelentes.

Entre los más afortunados a la hora de dar este salto detrás de las cámaras, figuran Kevin Costner, Mel Gibson, Jodie Foster, Al Pacino, entre otros.

Al margen del cine norteamericano, los últimos años han sido los de la consolidación de otras cinematografías. Es el caso, sobre todo, del cine oriental, el cual aporta una sensibilidad y una estética diferente, en unos casos fundamentada en su propia tradición, y en otros en propuestas más innovadoras. En el primer supuesto se puede citar al cine iraní de Abbas o el del chino Zhang Yimou.

El caso que puede resultar más sorprendente en cuanto a la consolidación de una nueva cinematografía de calidad en Europa, puede ser el español. En los años 80 dos hombres comienzan a abrir el camino del reconocimiento internacional de las películas españolas: Carlos Saura, que ejerce de puente con la figura aislada de Buñuel, y José Luis Garci, quien obtiene con “Volver a empezar” (1982) el Óscar a la mejor película en habla no inglesa. En una sucesión impensable hasta aquel momento, en los años siguientes obtienen el mismo galardón Fernando Trueba (*Belle Époque*, 1993), Pedro Almodóvar (“Todo sobre mi madre”, 1999) y Alejandro Amenábar (“Mar adentro”, 2005).

El periodo que arranca con los 90 y que penetra en el siglo XXI es de una impresionante riqueza creativa en el mundo del cine. Los autores consagrados realizan obras de primera magnitud. Así, Steven Spielberg presenta trabajos como “La lista de Schindler” (1993) o “Salvar al soldado Ryan” (1998); George Lucas sigue con su saga de “La Guerra de las Galaxias” hasta completar las dos primeras trilogías (“La venganza de los Sith”, 2005); Roman Polanski rueda “El pianista” (2002) y Robert Altman la sofisticada “Gosford Park” (2001).

Pero lo más interesante de la década de los años 90 es la aparición o consolidación de directores que aportan una nueva propuesta cinematográfica. El más emblemático de todos ellos es Quentin Tarantino, quien con “*Reservoir Dogs*” (1992) y “*Pulp Fiction*” (1994) sorprendió tanto a la crítica especializada como al público en general. Aunque no tan mediáticos como Tarantino, también pertenecen a esta generación los hermanos Ethel y Joel Cohen, autores, entre otras, de “Fargo” (1996), y Sam Mendes, quien alcanzó fama con “*American Beauty*” (1999).

Se comienza a dar cuenta de una teoría estética, esquizofrénica que responde a su vez a una serie de hechos de la vida cotidiana, vistos como alimento de la paranoia moderna que se ve representada. Donde los protagonistas son acosados por la vigilia, la rutina, y el telemercadeo. Pocas películas en el *mainstream* reciente se han permitido llegar a ser tan bizarras. Y no es que aquí existan mayores dosis de sordidez o excentricidad de las que se puede encontrar en tantas cintas de horror o *thrillers* de la actualidad. Pero acá, reina la desfachatez, el desconcierto, y la incorrección política como fue el caso de “La naranja mecánica”, pero a un nivel menor considerando que la magnitud de esta obra se dio en un periodo mucho más antaño, por ende, mucho más arrollador y sorprendente.

David Fincher y Danny Boyle se dieron a conocer y gozaron de reconocimiento internacional casi simultáneamente, Fincher en 1995 con “Seven” y Boyle en 1996 gracias a “*Trainspotting*”. De Fincher llamó la atención el uso de filtros que ensuciaban y palidecían los colores, su galería de horrores y su particular forma de encuadrar los planos, Boyle, por su parte, asombraba con su lisérgica puesta en escena, su ritmo desbocado y el insistente uso de la música electrónica. Ambas películas fueron íconos ineludibles del cine de los noventa, quedaron grabadas en la psiquis de varias generaciones, y las dos influyeron sobremanera en mucho cine que fue surgiendo después: “Seven” sentó las bases del nuevo thriller, “*Trainspotting*” de las posteriores *drug movies*¹⁶. Hubo quienes acusaron a Fincher de ser un esteta superficial (su pasado como director de publicidad y videoclips marcaba la pauta), y a Boyle le achacaron filmar un manifiesto a favor de las drogas (la satisfacción que por momentos mostraban los personajes daba argumentos a tal afirmación).

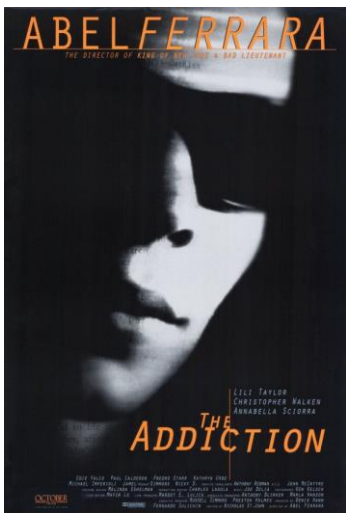
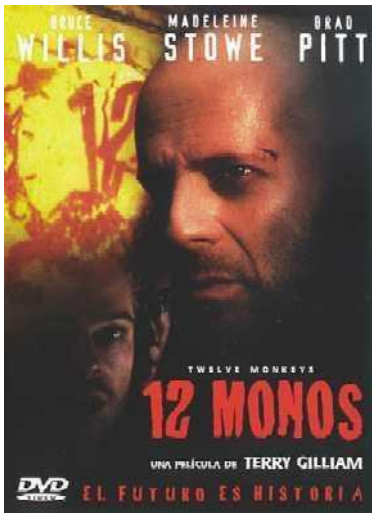
Ambos son casos de los “prodigios” más mentados desde su feliz participación central en este fenómeno que no ha hecho más que extenderse en el nuevo siglo hasta niveles insospechados, con sus controvertidos filmes. Fincher prosiguió con “El club de la pelea” con la cual deja de manifiesto la exaltación o rebeldía misma de un ser contemporáneo, aplastado por las sombras acumuladas de la civilización. Por otro lado, el planteamiento de Boyle es acertado y sus transiciones entre secuencias, contaminadas de lenguaje televisivo, son brillantes y sorprendentes.

¹⁶ Sub-género de películas que abordan la temática de las drogas, ya sea con protagonistas sumidos en el mundo de la adicción, policías que combaten el narcotráfico o bien comedias que abusan del tema.

Sobre Fincher hay que tomar en cuenta su participación en videos musicales y comerciales de televisión. El director ha trabajado con George Michael, Paula Abdul y Madonna, por el lado musical, y con Nike, Apple y Campañas contra el cáncer en la TV. Danny Boyle por su parte tiene su apegó por la televisión y ha sido director de episodios del '*Inspector Morse*', '*The Nightwatch*' y '*Monkeys*'.

Curiosamente ambos se enfrentarían posteriormente por el Oscar en el 2009, en categorías tales como mejor director y mejor película, David Fincher al frente de “El Curioso Caso de Benjamin Button” y Danny Boyle sorprendiendo a todos con “Slumdog Millionaire”.

Durante los últimos años del siglo, el cine fantástico toma diversas direcciones, muchas de ellas apuntan al apocalipsis, y al terror del fin del milenio. Terry Gilliam dirige la también pesimista “12 Monos”, el público americano se vuelve violento con “Asesinos Natos” de Oliver Stone, y Abel Ferrara convierte a Christopher Walken y Anabella Sciorra en vampiros nihilistas, creando una metáfora entre la drogadicción, el SIDA y el vampirismo en “*The Addiction*”.



En este sentido, la mayor cualidad del cine ha sido su capacidad de adaptación al contexto histórico. Aunque le haya supuesto pasar periodos de crisis económica y creativa, finalmente se acomodó a la irrupción de la televisión apostando por un formato de grandes dimensiones y a la llegada del vídeo, adoptando incluso la tecnología y la expresividad del medio digital. El último reto,

en el que todavía se encuentra inmerso el cine, es el que le plantea internet, con sus riesgos para la generación de copias indiscriminadas, pero también con enormes posibilidades de distribución personalizada.

Camino al autoreconocimiento

Joseph Campbell en su libro *El poder del mito* (1991), opina que el escritor debe ser fiel a la verdad. Algo realmente atractivo de tener en cuenta ya que la única forma de describir fielmente a un ser humano, es describir sus imperfecciones.

Globalización, desorden y desorientación noventera

Durante la primera mitad de los años 90, la expansión global del comercio, las finanzas y las comunicaciones creó grandes expectativas como proceso capaz de extender, incluso, de llevar indistintamente a todas las regiones del mundo el desarrollo económico, la prosperidad y la democracia. El fuerte crecimiento económico del Sudeste Asiático, de una rapidez sin precedentes en la historia, había sido logrado mediante la integración a la economía global, mejorando las condiciones de vida en algunos de los países más poblados del mundo.

Las nuevas tecnologías de la información y la comunicación estaban difundiendo como nunca antes el conocimiento científico. También permitían tomar decisiones estratégicas en tiempo real a escala mundial. Las empresas transnacionales podían localizar sus inversiones en el país que les ofreciera las mayores ventajas para cada etapa de su cadena de valor agregado. Este proceso aumentaba la integración productiva y transfería tecnología a las naciones en desarrollo. El mercado global de capitales generó un incremento incesante de las transacciones financieras, multiplicando las posibilidades de inversión.

El Mundo en Cifras

Desde una perspectiva social, y según los Informes de Naciones Unidas, el planeta tiene 6 mil millones de seres humanos, de los cuales:

- 3 mil millones sobreviven con menos de 2 dólares diarios.
- El número de personas que viven en la miseria absoluta (con menos de un dólar al año) se estima en 1.200 millones de personas.

Por contra:

- Las 475 personas más ricas del mundo poseen tanto dinero como la mitad del mundo.
- 51 de las 100 entidades económicas más poderosas del planeta son corporaciones multinacionales. Las 49 restantes son Estados.
- El país con mayor número de millonarios es Estados Unidos, con un 31% del total. Le siguen Europa (un 26%, incluyendo a Suiza) y Asia (sin incluir a Japón) con un 16%.

A su vez, la FAO¹⁷ estima que:

- En 1999, más de 30 millones de personas murieron por inanición. Sin embargo, según esta misma agencia de la ONU, el planeta Tierra podría alimentar al doble de la población actual.
- En 1996, África pagó 2.500 millones de dólares más, en concepto de deuda externa, de los que recibió como préstamos y créditos.

Los datos ponen de manifiesto la inmoralidad de los hechos, para una sociedad que pretendemos avanzada.

Los 90; La problemática de la alienación

La familia como medio de control, tanto social-afectivo, a través de la identificación con las figuras de autoridad, como político, a través del poder, de la conducta de las nuevas generaciones y del individuo en general, se ha disuelto y en su lugar aparecen nuevas formas de asentarse socialmente que ofrecen nuevos tipos de identificación. El grupo de amigos, las bandas juveniles, los consumidores de un tipo determinado de música; en fin, son otras formas de registrar y definir las experiencias, de tomar conciencia de sí mismo y del otro, de producir sentido y finalmente de construir una identidad personal y colectiva.

¹⁷ Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación: La FAO es el principal organismo de las Naciones Unidas encargado de dirigir las actividades internacionales de lucha contra el hambre. El trabajo de la FAO consiste en ayudar a los países en desarrollo a modernizar y ampliar su agricultura, silvicultura y pesca, y aliviar así la pobreza y el hambre. http://www.fao.org/index_es.htm

Tenemos una sociedad que se ha vuelto ella misma, por efectos del carácter esencial de civilización del consumo, en una sociedad adictiva, que privilegia el consumo como una estrategia de fuga masiva y evasión planificada de la realidad. De este modo, se estructura una manera de ver al mundo social y culturalmente en términos de una percepción alucinatoria de la realidad en forma permanente, como respuesta las preguntas fundamentales que en toda época la humanidad se ha hecho: ¿Quiénes somos?, ¿Para qué estamos aquí?, y ¿Adónde vamos?

Análisis de los personajes

Opiniones libres

Las siguientes opiniones fueron redactadas tomando en cuenta lo más importante para la investigación. Los testimonios fueron extraídos de personas al azar, a través de redes sociales de internet, las cuales fueron sometidas a las siguientes preguntas: ¿Edad?; ¿Conoces al personaje?; ¿El personaje te simpatiza? ¿Por qué?; ¿El personaje te desagrada? ¿Por qué?

Esta encuesta tiene como finalidad presentar algunas percepciones de la audiencia para con los personajes.

Mark Renton (transpotting)

27 años

...Es sin duda una de mis películas favoritas. Y sobre todo ese momento, el clímax de la cinta. Debo decir que en este caso, es el trabajo del director el que me deja babeando. Mark, al momento de inyectarse la droga, se inyecta el virus de la autodestrucción, y cae en un abismo. Abismo que retrata perfectamente Danny Boyle, llevando al subsuelo el cuerpo de Renton. La canción de Lou Reed toma lugar. El miserable traslado de Mark al hospital, completamente intoxicado es escalofriante.

20 años

...Una de las mejores películas del final del siglo pasado. Adrenalina cien por cien, pesimismo, euforia, amargura, juventud, anhelos de juventud, perdición. De todo menos luz al final del camino. Muy buena. Y los actores geniales y sobre todo Mark Renton, la imagen del WC es genial.

31 años

Renton está un poco desilusionado con el mundo, por decirlo de alguna manera. Él piensa que demasiadas cosas que le rodean y que conforman el mundo son una mierda. La sociedad y su forma de vida son una mierda. Son existencias

vacías, con miles preocupaciones y responsabilidades estúpidas que todos asumen para llenar sus vidas y porque es "lo que hay que hacer". Por supuesto, también son esclavos del consumismo y de todo lo que la sociedad capitalista conlleva. Pero él no quiere una vida así, además, el mundo le deprime en cierta manera.

29 años

Una exageración, es una invitación al mundo de las drogas considerando lo malo que esta experiencia puede resultar en la vida de una persona. En este punto viene mi objeción, a estas alturas de siglo casi todo el mundo está al tanto respecto al mundo de las drogas. Numerosísimos ejemplos posiciones de verdad y de alcance social entre los jóvenes radicales que luchan contra el futuro.

23 años

...Pedazo de película, la verdad que he visto poco del Danny Boyle, pero creo que nada de lo que haga pueda superar este pedazo de película. Yo la primera vez que la vi fue en el colegio, y me la pusieron para que viera que malas son las drogas; sin embargo, Mark proporcionaba el efecto inverso. Bueno esa era la única manera de no hacer los trabajos que te mandaban en ética. Recuerdo escenas notables como la genial entrevista de trabajo o el baño más sucio de Escocia. Una tontería que no recordaba o me fije la otra vez que la vi, es la fotografía, no hay plano malo, a mí me encanta la fotografía de contrapicado, y aquí se abusa de ello.

Tyler Durden (El club de la pelea)

26 años

...Tyler tiene los dos lados de una misma moneda. Uno, rutinario, consumista, correcto e insomne, es el real que alucina con su lado insolente, automarginado. Es tremenda película, porque eso del uno y el otro, se da siempre en todos lados. Igual prefiero a Tyler Durden, que a Edward Norton.

24 años

Gracias a que vi esa película puedo decir que una noche hice el amor con Tyler Durden y vi derrumbarse una ciudad. También que luego él se convirtió en un

hombre normal y aunque yo quedé destruida, por fin hubo un momento en que estuve viva.

32 años

Es como si Tyler en vez de presentar una política revolucionaria y una nueva forma de pensar, sólo se presentara la aniquilación, la autodestrucción y el inquebrantable placer despojado de todo interés en cambiar las cosas. Y eso es lo que pasa con el Club, que en vez de convertirse en un centro para divertirse, para abstraerse, acaba cediendo ante el fanatismo y el rencor acumulado. El Proyecto Mayhem no es otra cosa que una política de miedo y exteriorización de la violencia de corte cuasi fascista, cayendo en los mismos errores que ellos desprecian.

23 años

El personaje me simpatiza porque aunque probablemente el tipo estaba con cuadro psiquiátrico grave, igual logró conectarse con su lado primitivo.

24 años

El personaje me simpatiza. Durden es la versión épica y hasta idealizada de cada uno de nosotros. Todos, de una u otra forma, deseamos ser Durden. Sin importar la naturaleza nihilista del personaje, su esencia de libertad personal resulta atrayente y anhelada. Su violencia es inherente, pero se nos muestra necesaria, por lo que no nos ofende.

Nombre: Mark Renton

"¡Es una mierda ser escocés! Somos lo más bajo de entre lo más bajo, la escoria de la puta tierra, la basura más servil, miserable y más patética jamás salida del culo de la civilización. Algunos odian a los ingleses, ¡yo no!, ¡sólo son soplapollas! ¡Estamos colonizados por unos soplapollas! ¡Ni siquiera encontramos una cultura decente que nos colonice! ¡Estamos gobernados por unos gilipollas! ¡Esto es una grandísima mierda Tommy, y todo el aire puro del mundo no cambiará las putas cosas!"

Película: *Trainspotting* (1996)



Prontuario:

- heroinómano.
- Ladrón
- Inadaptado social
- Traficante

Discurso:

"Escoge la vida. Escoge un trabajo. Escoge una carrera. Escoge una familia. Escoge una puta televisión grande, escoge lavadoras, coches, discman y abrelatas eléctricos. Escoge buena salud, bajo colesterol, y seguro dental. Escoge pagos de hipoteca por cuotas. Escoge tu primer hogar. Escoge a tus amigos. Escoge trajes de poliester y maletas que combinen. Escoge un apartamento de tres habitaciones en alquiler en medio de un montón de putas fábricas. Escoge emborracharte y preguntarte quién coño eres un domingo por la mañana. Escoge sentarte en ese sofá, viendo programas de concursos que entumescan tu mente y aplasten tu espíritu, mientras te metes una comida basura por la jeta. Escoge pudrirte al final de todo, estando sólo en una casa miserable, nada más que una vergüenza para los mocosos egoístas y malcriados que engendraste para

reemplazarte. Escoge tu futuro. Escoge la vida... ¿Pero por qué querría hacer yo algo así? Yo escogí no escoger la vida. Yo escogí algo más. ¿Las razones? No hay razones. ¿Quién necesita razones cuando tienes heroína? "

Su vida; aspectos físicos, psicológicos y sociales

La filosofía de vida que presenta el personaje principal, Mark Renton, se resume en una simple y sencilla pregunta: ¿para qué elegir vida? Renton señala al principio de la película que seguir a la masa y llevar una vida normal es complicado; es decir, que no trabaja, no tiene pareja, no tiene responsabilidades ni moral, solamente se preocupa de conseguir lo necesario para costear él mismo su adicción.

Transcurre en Escocia, en un barrio de un nivel socioeconómico bajo.

Pertenece a un grupo de amigos heroinómanos. Mark decidió ser heroinómano para no tomar decisiones en su vida. Entre sus amigos hay infinitas variantes: Spud, el más afable e ingenuo, Sick Boy, artista y el que más sabe sobre cultura y Francis Begbie sicópata y violento hasta el punto que siempre lleva un cuchillo. Todos son adictos a la heroína, excepto Begbie, que es alcohólico, y Tommy, el deportista.

Así es la vida de Mark, no tiene preocupaciones laborales, amorosas, solamente roba para drogarse, pues es lo único que le aleja de un mundo que no le gusta, no le gustaría aceptar la vida normal que sigue la mayoría de personas y por lo tanto, viaja a un mundo con sus amigos fuera de lo normal, donde la realidad le resbala completamente, pues es feliz en ese estado.

Mark intenta dejar su adicción, no lo consigue. Solo cuando Spud es encarcelado, Mark Renton entra en un programa de intervención de drogas; sin embargo, recae y tiene una sobredosis. Es encerrado por sus padres para que pueda superarlo.

Renton se va a vivir a Londres, aconsejado por Diane, una adolescente con la que tuvo relaciones sexuales.

Al mismo tiempo, Tommy empieza a hacerse adicto a la heroína, esto, tras separarse de su novia por culpa de Renton. Después de un tiempo consumiendo, muere por sobredosis, todos se reúnen para ir a su funeral. Más tarde, terminado el funeral, Sick Boy propone vender heroína, a lo cual todos acceden, para ello, Renton se inyecta una dosis de heroína para comprobar su pureza. Se trasladan todos a Londres, y cuando consiguen dinero al vender la heroína, Renton decide traicionar a sus amigos e irse con el dinero dejando solamente algo para Spud. Al

enterarse Begbie, destruye la habitación donde dormían y es detenido por la policía. A partir de entonces, Renton tomará decisiones sobre su vida y no será adicto.

Esquema actancial



Renton quiere encontrar la felicidad en este mundo consumista, globalizado y superficial. Su desencanto social lo mantiene sumergido en el mundo de la heroína; sin embargo, será la fatal decadencia de su entorno lo que lo alentará a dar un vuelco para solucionar su vida, el costo será traicionar a sus amigos.

“Trainspotting” no es sólo una película sobre drogas, va más allá; es una reflexión sobre un mundo y una sociedad que engendra generaciones disconformes en que la palabra "elegir" pierde significado, donde hay mucho por elegir y pocos objetivos, más aún cuando se tiene una compañera tan poco exigente como la droga, y un ambiente tan hostil como es la vida. En este filme se

plantea el enaltecimiento de las drogas como única evasión a un sistema social sin alternativas.



Se muestra la emergencia de una nueva generación muy preocupada por conseguir objetivos sociales aceptables, en medio de un creciente sentimiento de vulnerabilidad. Además, explica la dualidad de las estrategias frente a las drogas: la inhibición, por una parte, y la "agresividad consumista", por otra.

El caso terrenal

A finales del siglo XX, ya era evidente que el flagelo de las drogas, que ataca preferiblemente a los jóvenes, era uno de los más importantes problemas de salud pública en el mundo. Cierta estado de ánimo propio de la época, que podríamos denominar como “espíritu de la civilización”, comenzó a inundar a las más diversas sociedades, sin perjuicio de su condición de sociedades desarrolladas o subdesarrolladas.



La frustración y el desencanto, por un sistema social fundamentado en la democracia y la vida civilizada, que condujo a la desesperanza, fue llevando lentamente a la gente, pero sobre todo a los jóvenes, a un estado de desesperación. Esto se transformó en un estado de crisis existencial que sugería el desarraigo, el sentirse perdido en un mundo en donde todo estaba cuestionado,

fuertemente interrogado, una civilización que propone un modo de vida, unos valores y un tipo de padres y figuras de autoridad, con los cuales las nuevas generaciones (la juventud) no se identifican.

Relación deductiva

El mundo actual no ha podido definir un lugar social para la juventud que responda a las necesidades propias de la condición de ser joven en tanto etapa del desarrollo que define un espacio diferencial. En este sentido, la palabra “adolescente” define una situación carencial, el joven adolece de algo, le falta algo básico. Ese algo es la racionalidad del adulto; sin embargo, el joven no es niño, ni adulto, simplemente es diferente.

Nuestra civilización por su naturaleza lógica de racionalidad instrumental que se fundamenta en mercado y técnica, reprime cualquier tipo de imaginario fantástico que pueda existir. En toda sociedad anterior a la modernidad, los espacios para el imaginario fantástico y lo irracional, se preservaban. La magia, el mito, la fiesta, los rituales simbólicos y las creencias religiosas, la tragedia (en los griegos) etc., eran lugares sociales donde la gente le daba rienda suelta a la imaginación, al desenfreno, a las pulsiones y a las pasiones más irracionales. Aunque el concepto de adolescente no existía como etapa propiamente dicha; sin embargo, la participación en este tipo de actividades por parte de la juventud, era muy activa. No obstante, hoy, a falta de aquello, existen las drogas alucinógenas.



En esta atmósfera existencial se va incubando una manera de ver al mundo signado por un profundo sentimiento de desvalorización del hombre, de lo social en general, que deja como efecto residual un profundo vacío de sentido, un vacío existencial. Crisis de la adolescencia, movimientos juveniles protestarios, movimiento hippie, surgimiento del rock, son otros tantos tipos de fenómenos que

se producen como respuestas a esta crisis existencial. El consumo de droga se instala en la subjetividad de la sociedad contemporánea como el resultado, producto y expresión final de todos estos procesos.

Nombre: Tyler Durden

“...¿Sabes lo que es una nórdica? Sí, una manta. ¿Porqué dos tipos como nosotros sabemos eso? ¿Acaso resulta esencial para nuestra supervivencia en el sentido primitivo de la palabra? NO, entonces, ¿que somos? Consumidores: Subproductos obsesionados por un estilo de vida. Asesinato, delito, pobreza... son cosas que no me incumben; lo que sí me importa son las revistas de famosos, una TV con 500 canales, el nombre de alguien en mi ropa interior, crecepelos, viagra... sucedáneos.”

Película: *El club de la pelea* (1999)



Prontuario:

- insomnio crónico.
- Adicto a los grupos de apoyo
- Gestor de un club de pelea
- Creador del «Proyecto Mayhem», una organización secreta que adiestra un ejército para derribar la civilización moderna.

Discurso:

“Quiero en el Club de la Lucha a los más fuertes y más listos de la zona. Veo mucho potencial. Pero está desperdiciado. Toda una generación trabajando en gasolineras, sirviendo mesas, o siendo esclavos oficinistas.

La publicidad nos hace desear coches y ropas. Tenemos empleos que odiamos para comprar mierda que no necesitamos.

Somos los hijos malditos de la historia, desarraigados y sin objetivos. No hemos sufrido una gran guerra ni una depresión, nuestra guerra es la guerra espiritual, nuestra gran depresión es nuestra vida. Crecimos con la TV que nos hizo creer que algún día seríamos

millonarios, dioses del cine o estrellas del rock. Pero no lo seremos. Y poco a poco lo entendemos. Lo que hace que estemos muy cabreados.

No sois vuestro trabajo, no sois vuestra cuenta corriente, no sois el coche que tenéis, no sois el contenido de vuestra cartera, no sois vuestros pantalones. ¡¡¡Sois la mierda cantante y danzante del mundo!!!”

Su vida; aspectos físicos psicológicos y sociales

Desde el primer minuto de la película: hombre cansado, apagado, sin esperanzas o ilusiones, y que intenta paliar la soledad y la ausencia de empatía hacia sí mismo proyectándola en los demás. Se siente miserablemente vacío y cuando ve que en el club terapéutico, pese a no tener ninguna enfermedad, lo escuchan, se siente mejor. Es el tópico de la soledad que constituye el eje de nuestras vidas y gran parte de las obras literarias, musicales o cinematográficas, sólo necesitamos a alguien que nos escuche, nada más.

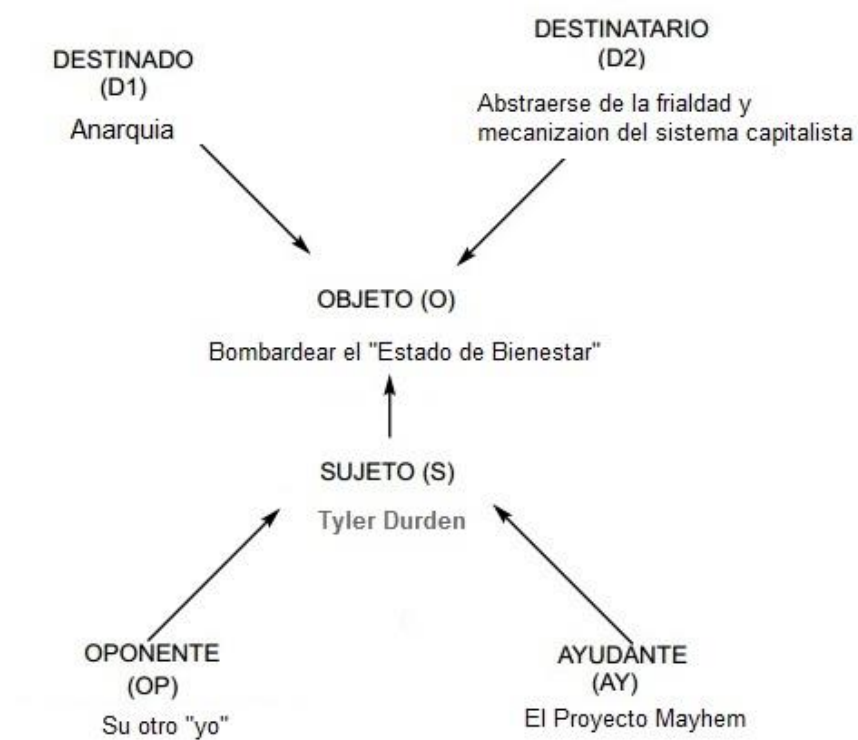
El argumento nos presenta a un ciudadano anónimo que funciona como narrador y es encarnado por Edward Norton, que a tenor de los consejos dictados por su médico, y como consecuencia del insomnio que padece, decide explorar el sufrimiento humano. El narrador está hastiado de la vida, es una persona que vive porque básicamente no le queda otra cosa que hacer. Su trabajo en una empresa de coches le harta, aumenta su sensación de infelicidad y desasosiego. Su médico no le receta fármacos, sólo le propone que se libere emocionalmente a través de la asistencia a terapias de apoyo.

Empieza a buscar sostén en una sesión para enfermos de cáncer de testículo, y los resultados serán tan buenos, que de inmediato se convertirá en un habitual de estas sesiones. En una de estas sesiones de autoayuda coincide con otra impostora, tal como él, llamada Marla Singer, quien empezará a poner nervioso al protagonista. Éste, para que no se le desarme el plan establecido, pacta con ella el no coincidir en este tipo de reuniones.

Al tiempo, el narrador conocerá en un vuelo a Tyler Durden (Brad Pitt), un vendedor de jabón que le ofrecerá su casa para instalarse debido a la explosión de su apartamento, forjándose entre los dos una repentina y fructífera amistad. Durden dejará que el narrador duerma en su casa mediante una condición: que se golpeen los dos. Continúan teniendo más peleas fuera del bar, despertando la atención de los miles de curiosos que, seducidos por esta nueva fuente de diversión, comienzan a participar. Posteriormente, se forma un club de lucha con

un estatuto interno que todos los miembros u asistentes deberán cumplir y respetar. El éxito es tal, que a lo largo y ancho del mundo, se empiezan a formar también clubes de pelea que desembocarán en una organización anticapitalista y anticorporativista llamada “Proyecto Mayhem”.

Esquema actancial



Tyler quiere abstraerse de la frialdad y mecanización del sistema capitalista, su desencanto social lo lleva a crear una organización secreta llamada “El proyecto Mayhem”, que tiene como finalidad bombardear el sistema que supone llamarse “estado de bienestar”; sin embargo, la batalla contra su propio “yo” más racional y temeroso, será el reto para lograr sus fines anárquicos.

La razón de esa lucha contra sí mismo es que el narrador busca poder acceder a su otro yo. Todas las personas tenemos muchas vidas en nuestro interior, y pasamos algunas veces a ciertos recodos de nuestra alma dando saltos sin saber siquiera quiénes somos. Él se quiere abstraer de la frialdad y mecanización del sistema capitalista, y el club es el conducto perfecto para poder colmar sus deseos, o al menos anestesiar sus ansiedades. La violencia es la manifestación primaria de nuestros instintos, al igual que el sexo. Se busca pelear

no por rencores o inquinas entre miembros, se busca pelear para darle una tonalidad diferente a los contornos de nuestro corazón y de nuestra mente. Este aspecto de la película, al igual que el libro, fue duramente criticado por un cierto sector que creía que el filme preconizaba el machismo, el uso gratuito de la violencia, e incluso el fascismo y la degradación de la mujer. Tanto el libro, como la película buscan eso: la no alienación, el hecho de luchar, el placentero goce que se contrapone a su vez, al escepticismo mediante la fuerte carga que suponen los combates.

Es la soledad el mal de la civilización moderna por excelencia. Las veces que dejamos de relacionarnos por vergüenza, por ejemplo, lo hemos sustituido por un mundo totalmente irreal, una invención paralela y absorbente que nos engaña y como lo menciona Tyler, esa invención nos promete que algún día seremos guapos, hermosos, listos, que tendremos novias modelos, etc.



En “El Club de la Lucha” se cuestiona eso: la ausencia total de realidad, la alienación y el conformismo. Tyler, por ejemplo, es el desdoblamiento de personalidad que el propio narrador querría para sí. ¿Cómo es Tyler?, guapo, musculoso, arrogante, seguro de sí mismo y con una independencia feroz. Trabaja de camarero y orina en la sopa de los huéspedes, se lleva un coche de lujo cuando sale del aeropuerto, consigue atraer el interés de Marla Singer, cosa que en un principio Norton no consigue. Es por así decirlo: el espejo en el que Edward se quiere reflejar.

El caso terrenal

Hoy, podemos observar síntomas y evidencias que nos hablan de confusión, de abandono de utopías, de debilitamiento ideológico o de regresiones desesperadas. Lo curioso es que todo esto ocurre al tiempo que el sistema capitalista, hoy en su versión conservadora neoliberal, muestra como nunca su

fiereza, su bestial inhumanidad, sembrando más pobreza y miseria general en las grandes multitudes, y más riqueza y toda clase de privilegios para unos pocos.

Pero para los pueblos, pese a tanta claudicación y desarme moral-político, no ha terminado la historia. En diferentes lugares, de distinto modo, la pelea está presente. Muchas son luchas de nuevo signo. Otras son los eternos reclamos de justicia y anhelos de una vida mejor, hoy realizados en este nuevo contexto histórico. Luchas que muchas veces buscan con ansias perspectivas teórico-doctrinarias que permitan su proyección firme y clara, que reduzcan los campos de incertidumbre. Decisiones que el ser humano va tomando a fin descifrar uno de los grandes dilemas morales que pertenecen actualmente a gran parte del colectivo popular: el conflicto entre querer ser algo o alguien, y no poder.



En el caso del filme, se crea una organización secreta a fin de combatir con los caracteres antes mencionados.

Relación deductiva

El Club de la Lucha no es más que un experimento inicial para intentar bombardear el mal llamado “Estado de Bienestar”. Se nos pretende hacer pensar que tal estado no existe, y es algo lógico. Si lo aplicamos en cualquier parte del mundo ¿cómo es posible hablar de Estado de Bienestar cuando hay millones de personas en paro y protestas, y otros millones que ni siquiera tienen para cubrir los servicios mínimos?

La primera lección que se puede extraer de la película, es que uno puede imbuirse de la sociedad capitalista si tiene la suficiente capacidad como para poder abstraerse y pensar por sí mismo. No obstante, para ello hay que sufrir, se

explica el cambio de la forma en la que uno tiene que comprender y asumir su dolor. El sufrimiento es básico para hacer añicos nuestra identidad, como le sucede al narrador; el dolor sólo se puede mitigar mediante la violencia, liberando toxinas. Las personas domadas, y que viven acorde a los dictados sociales, siempre tienen un espectro, una sombra que pulula por los alrededores de su mente y que vendría a ser nuestro doble. Es ese doble nuestro, ese yo, esa otra identidad, la que nos empuja siempre a violar las leyes. ¿Acaso hay algo que produzca más morbo que poder violar lo prohibido? Evidentemente, no. Por eso el club se convierte en la ejemplificación de la respuesta ante el capitalismo como sistema. La perversión o la emancipación no tienen por qué ser tan transgresoras, simplemente basta en detener tu vida un instante, y en disfrutar de la enorme carga emocional que a los personajes de la película les supone pelear.



“El club de la pelea” es una película que se distingue por todo ello, pero también por una confusa reunión de referencias que intentan hacer eco de una serie de arrebatos reunidos, paradójicamente, con método. Disimulada con filtros y cromatismos nocturnos, es la exaltación o rebeldía misma de un ser contemporáneo, aplastado por las sombras acumuladas de la civilización, que es a su vez una metáfora, de amplias pretensiones, sobre la urgencia demencial del creador tardío, de aquel que no llega para descubrir o inventar nada, aunque sienta que tiene algo que decir. Así es como Fincher parece sintonizar con el nihilismo que se extrae en cada pensamiento, descripción y suceso en la vida y mente del narrador.

Problemáticas que el espectador reconoce propias en los personajes:

a) El existencialismo actual

El existencialismo nace como una reacción frente a las tradiciones filosóficas imperantes, tales como el racionalismo o el empirismo, que buscan descubrir un orden legítimo dentro de la estructura del mundo observable, en donde se pueda obtener el significado universal de las cosas. En los años 40 y 50, existencialistas franceses como *Jean-Paul Sartre*, *Albert Camus* y *Simone de Beauvoir* dieron a conocer escritos académicos y/o de ficción que popularizaron temas existenciales como la libertad, la nada, el absurdo, entre otros. Walter Kaufmann describió al existencialismo como:

"el rechazo a pertenecer a cualquier escuela de pensamiento, el repudiar la adecuación a cualquier cuerpo de creencias, y especialmente de sistemas, y una marcada insatisfacción hacia la filosofía tradicional, que se marca de superficial, académica y alejada de la vida".

Es la filosofía de la existencia, el movimiento filosófico y humanístico europeo, identificado por la concepción según la cual "la existencia precede a la esencia" (Jean-Paul Sartre), que se popularizó a partir de la crisis y crítica social y moral, a raíz de los estragos, dramas sociales y filosóficos ocasionados por las grandes guerras europeas del siglo XX, especialmente, la segunda guerra mundial.

Al existencialismo se le ha atribuido un carácter vivencial, ligado a los dilemas, estragos, contradicciones y estupidez humana. Esta corriente filosófica discute y propone soluciones a los problemas más propiamente inherentes a la condición humana, como el absurdo de vivir, la significancia e insignificancia del ser, el dilema en la guerra, el eterno tema del tiempo, la libertad, ya sea física o metafísica, la relación dios-hombre, el ateísmo, la naturaleza del hombre, la vida y la muerte. El existencialismo busca revelar lo que rodea al hombre, haciendo una descripción minuciosa del medio material y abstracto en el que se desenvuelve el individuo (existente), para que éste obtenga una comprensión propia y pueda dar sentido o encontrar una justificación a su existencia. Esta filosofía, a pesar de los ataques provenientes con mayor intensidad de la religiosidad cristiana del siglo XX, busca una justificación para la existencia humana. El existencialismo, de

acuerdo a Jean-Paul Sartre, dice que en naturaleza humana la existencia precede a la esencia (lo que para algunos es un ataque a dogmas religiosos), pensamiento iniciado por Aristóteles y proseguido en Sartre, quien indica que los seres humanos primero existimos y luego adquirimos esencia; es decir, sólo existimos y mientras vivimos, vamos aprendiendo de los demás humanos que han inventado cosas abstractas, desde Dios hasta la existencia de una esencia humana previa, el humano entiende Sartre se libera en cuanto se realiza libremente y esa es su esencia, su esencia parte desde sí *para-sí* .

En el casos de nuestros personajes, a partir de una desorientación absoluta de las acotadas oportunidades del ser humano, desprenden una búsqueda hacia las explicaciones más fundamentales del propósito del ser humano, en su mayoría las respuestas resultan ser pesimistas y desembocan en actos autodestructivos como lo son las drogas y el anarquismo terrorista.

Tal vez el tema más destacado de la filosofía existencialista en ambos filmes es el de la elección. La primera característica del ser humano, según la mayoría de los existencialistas, es la libertad para elegir. Mantienen que los seres humanos no tienen una naturaleza inmutable, o esencia, como tienen otros animales o plantas; cada ser humano hace elecciones que conforman su propia naturaleza.

Hoy por hoy todo parece esperarse del objeto, nada del sujeto. Sujeto obligado a elegir, a reconocer no su deseo, sino objetos para su deseo. En el caso de Mark y de Tyler ambos comprenden que las posibilidades que tiene el individuo de elegir en la sociedad en la que están inversos son casi nulas. Sin embargo es esto lo que no soportan, y aborrecidos eligen separarse del sistema y de esa sociedad en la que la injusticia es, tanto a nivel de calle como a nivel conglomerado. Nuestro par de antihéroes se salta habitualmente la norma y opera fuera de la ley, predestinados a cumplir con sus propias urgencias y siguiendo siempre su propio camino.

b) Juventud y drogas

En la actualidad, cada vez es más probable escuchar hablar sobre depresión, suicidios, estrés, asesinatos, desintegración familiar, dependencia al alcohol y drogas, estas últimas, la mayor parte del tiempo son justificadas como el medio que tiene el sujeto para escapar de la realidad que está viviendo.

Ante la degradación de los intercambios promovida por un nuevo modernismo social donde debe preceder la felicidad individual por objetos adaptados a necesidades, todos somos adictos en potencia, y a todo. Las sustancias “generadoras” de adicción revisten todos los tópicos de la vida humana desde los más “libertinos” hasta los más “virtuosos”: alcohol, sexo, drogas, hidratos de carbono, pero también trabajo y actividad informática. Más que en ningún otro fenómeno, estas patologías nos introducen disimuladamente en los huecos que el progreso va dejando, arrastrando un tratamiento del dolor y el sufrimiento que más se parece a una sustancialización de los problemas que a la búsqueda de su causa. La pregunta ya no es ¿por qué algunos sujetos se tornan consumidores y otros no?, sino: ¿por qué algunos consumidores se tornan adictos y otros no?

Son muchas las películas rodadas que hablan de droga, pocas dejan mensajes con enseñanza u otras simplemente muestran el final de las consecuencias de los personajes involucrados como forma de moraleja. La droga es motivo de asunto porque casi siempre hay una clara demostración de aquella problemática social en todos los escenarios; esto sin duda vende y vende en cantidad porque para nadie es un secreto que el hombre por naturaleza es morboso e insalubre.

Renton Era un joven adicto a la heroína, a pesar de su condición de adicto este siempre estuvo consciente, a diferencia de sus amigos, de que tenía un "problema", ya que se daba cuenta de lo que hacía y de lo bajo que había caído. A pesar de este nivel de conciencia que el tenía de lo que hacía y de su adicción este no estaba interesado en dejar la heroína ni las drogas ya que tenía un repudio hacia la sociedad, las personas, los adultos, su país. Pero lo principal era un temor indirecto a crecer y convertirse en uno más de la sociedad, trabajar, tener seguro médico, plan dental, tener una familia, una casa, una vida perfecta. Para Mark Renton todo lo que lo esperaba al ser una persona normal no era más que una utopía.

La identidad juvenil en general dentro de la película se manifiesta como una identidad en decadencia y sin control, donde los jóvenes repudian la sociedad y lo que son. No quieren ser parte de la sociedad porque encuentran que todo está mal pero tampoco hacen nada al respecto, y algunos buscan un camino más fácil (drogas) con el fin de alejarse de la realidad y de los problemas.

En general la película es una muestra de la realidad de muchos jóvenes del mundo, creo que es un llamado de atención a la sociedad principalmente ya que finalmente los jóvenes optan por las drogas porque muchos no se sienten parte la sociedad o no les gusta lo que ven o simplemente para aplacar de cierta manera los problemas que se presentan.

c) El neoliberalismo y la locura

La desigualdad ha aumentado dramáticamente en la era neoliberal. En la cual solo existe el bienestar material, en donde el hombre se ha convertido en mercancía. Todo esto ha logrado que el ser humano pierda atributos de la esencia de su condición humana, y se encierre en las denominadas enfermedades mentales.

La Generación de los 90' y las generaciones siguientes son, de un modo aterrador, los conejillos de Indias de la historia neoliberal. Si los defensores del neoliberalismo tuvieran razón, estas generaciones deberían haber sido bendecidas con una felicidad y una robustez psicológica no permitida a las generaciones previas.

Hoy, la juventud sufre una ansiedad incrementada, depresión y enfermedades mentales; exhibe autovaloraciones exageradas y ha disminuido su empatía; cree que el dinero es más importante que lo que pensaban las generaciones anteriores; y con mayor probabilidad acepta el statu quo con un consentimiento cínico.

No es de extrañar que cuando el estrés y la falta de sueño son parte de la rutina, la irritabilidad, ansiedad y pensamientos negativos afloran. Además existe una tendencia hacia el narcisismo individualista. Es decir, la juventud de hoy tiene, en estos aspectos, puntuaciones de autoestima mucho más altas que la juventud de hace 20 años. Sin embargo, aunque una autoestima alta es en general deseable, no lo es cuando ésta carece de relación con logros concretos. Cuando esto ocurre, como sucede actualmente, conduce a una ambición irracional, a la competitividad, a la defensiva, y al narcisismo.

Los quebrantos socioeconómicos causados por la economía neoliberal son muy evidentes en todo el planeta. Millones de trabajadores han perdido sus

puestos, la patronal ha obtenido un control casi absoluto del lugar de trabajo y ha aumentado con ello los índices de explotación, mientras que decenas de millones de empleados, campesinos y de pequeños agricultores han perdido sus trabajos, los salarios han disminuido y la pobreza se ha disparado. Al mismo tiempo, la renta de los altos ejecutivos de las principales corporaciones se ha multiplicado.

Lo que no ha recibido una atención seria es el daño psicológico infligido a los trabajadores asalariados y eventuales, que en muchos aspectos es tan grave como las pérdidas materiales. Se revelan patologías mentales debidas al desempleo, a la inseguridad en el trabajo y a la degradación de éste: los índices de depresión crónica, de rupturas familiares, de suicidio, de violencia doméstica, de malos tratos infantiles y de comportamiento antisocial están en aumento, en particular si los desempleados se encuentran aislados o son incapaces de exteriorizar su hostilidad y su rabia mediante la acción social colectiva. La impotencia social y política del individuo genera impotencia personal y se expresa bajo la forma de pérdida de la autoestima, de trastornos sexuales y de inversión de la rabia hacia el interior, lo cual da lugar a un comportamiento autodestructivo.

Caso semejante se revela en el protagonista de El club de la pelea, quien pasa los días de avión en avión y en trabajos de oficina de nulo esfuerzo mental. El primer aviso del comienzo de la esquizofrenia del Narrador es la escena en la que está haciendo fotocopias.

Desde un plano subjetivo se nos muestra una fotocopidora en funcionamiento mientras de fondo vemos a varias personas haciendo lo mismo en sus respectivas fotocopadoras. El siguiente plano muestra al Narrador medio dormido, con grandes ojeras, al lado de la fotocopidora. Volvemos al plano anterior. La voz en *off* del Narrador dice: *“La vida era una copia, de una copia, de otra copia...”*. En ese momento, su segunda personalidad empieza a formarse y esto mismo puede verse en la escena, ya que David Fincher introduce un fotograma de Tyler Durden al lado de la fotocopidora. Es una forma de hacernos notar el surgimiento de su locura.

Los insertos de Tyler Durden aparecerán en tres momentos muy determinantes en su transformación psicótica: en una charla de enfermos de cáncer de testículo, al lado del médico que no le quiere recetar ningún medicamento para dormir y en la calle después de conocer a Marla Singer. En

todos ellos se puede apreciar la cara de extrañamiento del Narrador, como si hubiese visto algo pero no sabe qué.

Se debe procurar no culpar a la juventud por estas tendencias que tienen su causa en los cambios materiales y culturales y no en cambios de su propia psicología. Estas tendencias son el resultado de una cultura basada en valores materialistas y en el individualismo. En suma, son el resultado predecible de las políticas neoliberales.

Conclusiones

Síntesis contextual

A través de esta investigación he podido teorizar acerca de los factores que generan la admiración de la audiencia en los años 90' a películas que tiene como protagonistas a irreverentes anti héroes que devienen en actitudes antisociales y autodestructivas. Caso singular, que tiene explicación en el auto reconocimiento del espectador frente a las enfermedades sociales que comenzaron a gestarse desde aquella década, y que quedan de manifiesto en los filmes analizados.

Además de esto se comprende que dicho personaje está conformado para persuadir la atención del espectador. Comprendiendo que el personaje es signo; un conglomerado de significantes que posee la virtud de conectar al lector/espectador con un extenso universo de significados. Estos significados, a su vez, son una de las materias primas con las que construimos nuestro imaginario en relación con casi todo, incluida la realidad social; piezas con las que edificamos nuestra consciencia y nuestra opinión. La narrativa emplea recursos similares a los de la percepción para simplificar el intercambio de información y hacer más eficaz la comunicación entre emisor y receptor. De estos recursos uno de los más interesantes y que mayores repercusiones puede tener en el receptor es el uso sistemático de los estereotipos. Los estereotipos constituyen una suerte de "contrato narrativo" como lo es el concepto de "género narrativo"; fórmulas que incrementan la eficacia comunicativa allanando el camino, aportando una gran cantidad de información adicional sobre la que ya no es necesario extenderse y que permiten a emisor y receptor centrarse en el meollo de la cuestión.

Mark y Tyler pertenecen al estereotipo de los inadaptados sociales que devienen de una u otra forma en un sentimiento y actitud de tipo anarquista. Ideológicamente son aquellas personas que se resisten contra la opresión y la desigualdad en pos de una sociedad solidaria y participativa. Aquellos que desafían la autoridad, las instituciones, la jerarquía y todo tipo de dominación; cuya bandera y escudo es la revolución del poder político, del poder económico, de las relaciones sociales y culturales. Todo ello, con vistas a la creación de un mejor futuro para toda la sociedad. En base a lo anterior la mayor parte de las veces se le tiene a éste como un gran agitador y como un ser sin control.

Hay temas que se reiteran en el tiempo. Aparecen y desaparecen de la escena de acuerdo a cómo operan determinados contextos socio-políticos. Por ejemplo, la problemática de la libertad, la problemática del poder; el papel de la ciencia y la voluntad humana en las transformaciones sociales; la incidencia efectiva de los proyectos intencionales que apuntan al cambio de las estructuras fundamentales; el individuo y lo colectivo; el papel de la Organización política y de los acontecimientos populares; las formas de reproducción del sistema; las posibilidades o espacios reales que existen para los cambios; teoría y práctica política.

De todo esto esta consiente el espectador y tiene una mirada ya sea pesimista u optimista del asunto. Y es esta particular transacción de estrategias entre narración y cognición de los filmes, uno de los factores que, desde un punto de vista analítico, le permite seguir el rastro del imaginario colectivo en relación con determinadas realidades sociales y que convierten el análisis narratológico de personajes en una fuente constante de información sobre el modo de entender la realidad por parte de una comunidad a través de sus representaciones, especialmente útil en el caso de las áreas marginales o en el caso de los tabúes culturales con los que el ciudadano no interactúa cotidianamente sin embargo permanece ajeno hasta que logra verlo representado.

La cultura del consumo propicia la aparición de un sujeto sin preguntas por la existencia. La intención es alejar, sacarse de la piel aquello que insiste y que provoca malestar, pero sin averiguar causas. Se sostiene la creencia que poseer- adquirir objetos es lo que otorga plenitud. La persona reclama solo para sí, y su cuerpo puede derivar en un feroz individualismo. Una ideología que produce hombres con ataques de pánico, presos de ansiedad, ligados a la depresión y a la angustia.

El consumo de drogas se presenta como una extensión a la filosofía gustosa de la búsqueda progresiva de placer. No habría justificación para aguantar un sinsabor.

Muchas veces se encuentran la soluciones en la dependencia a la droga creando la ilusión de gozar prescindiendo del semejante. Con este tema *Trainspotting* marca la diferencia con el realismo social intelectual predominante

en el cinema europeo. Aquí nada parece ser real y a pesar de ello, todo es cierto al mismo tiempo.

El anarquismo juvenil se presenta como una manera cada vez más común de combatir esta sociedad hostil; doctrina y movimiento radical que promueve el desorden y la autonomía de cada individuo. Es contrario al gobierno o autoridad obligatoria y promueve el autogobierno de personas y asociaciones. Los principios fundamentales del anarquismo son la autopropiedad de cada individuo, y la no coacción. Así, los únicos medios coherentes con estos principios son las instituciones, los derechos y las obligaciones, que sean resultado de acuerdos libres o pactos voluntarios entre individuos. No necesariamente el anarquismo se manifiesta como lo demuestra El club de la pelea. Sin embargo, claro está que deja de palpable el desorden y la agitación. Desorden no siempre considerado como negativo, así lo consideran y sostienen algunas figuras de la ciencia, de la literatura o de la política, que en su vida pública y privada fueron desorganizados porfiados. Un ejemplo a compartir, es el escritorio de Albert Einstein. Era un caos absoluto y en alguna ocasión defendió públicamente su desorden con una afirmación que dejó a más de alguno con interrogantes:

"Si una mesa abarrotada es síntoma de una mente desordenada, entonces ¿qué debemos pensar de un escritorio vacío?"

La complicidad y admiración

Todos amamos un buen héroe. A medida que experimentamos el mundo a través de sus ojos no podemos caer ni fallar. No podemos hacer el mal y tampoco podemos dejar que el mal salga impune. Nos mantenemos firmes en pos de la verdad y la justicia, y a pesar de las dificultades, siempre vencemos. Pero en cuanto la pantalla se funde en negro, los títulos de crédito nos devuelven a la dura realidad recordándonos que nosotros si podemos caer, que el mal prevalece y que la verdad y la justicia se evaporan al momento

Quizás la base para que hoy una ficción tenga éxito asegurado en las audiencias, es la tendencia en los gustos hacia "lo inteligente". Y esto es porque ya no nos conformamos con el héroe bonachón y simplón, ese que es bueno porque quiere "un mundo mejor" sin nada a cambio. No. Ahora el héroe se pone a

las antípodas de esa concepción y se convierte en un antihéroe, poseedor de una inteligencia sin límites pero al mismo tiempo con un corazón limitado.

A diferencia del héroe, este personaje puede tomar erróneas decisiones morales con la esperanza de que sus actos le lleven algún día por el buen camino. También puede ser agresivo y obstinado, puede opinar o incluso transgredir. En definitiva, puede actuar como le dé la gana. La moralidad es discutible porque el antihéroe tiene su propio sello: “el bien caótico”. Lo que es blanco y negro para un héroe, el antihéroe lo ve gris porque en la vida real raramente se trata de un duelo entre el bien y el mal.

Así se nos presenta un personaje profundo y complejo que es más real que cualquier otro ya que su “imperfección” lo hace más cercano a la realidad y fácilmente identificable con la persona común que está al otro lado de la pantalla. Además, el hecho de que nuestro protagonista camine por la cornisa entre el héroe y el villano incorpora a la historia una cuota de adrenalina, donde un paso en falso lo puede llevar al “lado oscuro” o una decisión acertada a la reivindicación. Lo que se ve reflejado en los filmes analizados, los cuales transgreden las doctrinas predominantes de la narración con finales sumamente inesperados. Luego de que los actantes han sido sumergido en sus propios propósitos e ideales y en la autodestrucción, ambos directores deciden retractarse en cierta medida y envían a sus personajes nuevamente a las labores de un ciudadano normal.

En el caso del club de la pelea. El Narrador se da cuenta de su locura, sabe que Tyler es producto de su imaginación. De este modo, le arrebató la pistola que Tyler le tenía en la boca y para vencerlo se pega un tiro. Tyler cae en el suelo. A continuación, Marla entra en el edificio y juntos observan el desplome de los edificios.



Una vez que todo se ha aprendido, que se ha roto la moral y que se es libre, el Narrador ya no necesita a Tyler y debe matarle para dejar paso a una nueva persona. Este ahora es capaz de vivir bajo unos valores y una moral que él mismo se ha impuesto. Aquí ya hay espacio para el amor, y, de hecho, es la primera vez que el Narrador y Marla se toman la mano.

Por su parte Mark Renton luego de lograr una exitosa venta de heroína junto a sus amigos, decide una noche escapar con el botín recaudado, traicionando de esta forma al equipo, a excepción de uno (Sput, el más fiel de sus colegas), al cual le deja una cantidad de billetes. Huye tranquilo y planteándose el siguiente discurso:

Y por qué lo hice? Podría dar un millón de respuestas, todas falsas. La verdad es que soy una mala persona, pero eso acabará. Yo cambiaré. Esto se acabó. Me mantendré limpio y en movimiento, caminando derecho, y eligiendo la vida. Miraré hacia adelante desde ahora. Seré como tú. Trabajo, familia, una maldita televisión grande, lavadora, auto, discos compactos, abrelatas eléctrico, buena salud, bajo colesterol, seguro dental, hipoteca, casa, ropa informal, traje de tres piezas, comida chatarra, hijos, caminatas en el parque, buen jugador de golf, auto limpio, navidad en familia, jubilación, libre de impuestos, sobrevivir, mirar al frente, hasta morir.



Los héroes despiertan nuestras expectativas de perfección, los antihéroes, en cambio, despiertan las expectativas de nosotros mismos, es decir, las verdaderas y reales expectativas. Aunque lo deseemos, no esperamos llegar nunca a la perfección. El héroe simboliza este deseo, con su definida moralidad y su invulnerabilidad hacia la debilidad humana. Amamos al héroe, porque amamos la evasión. Los antihéroes, por su lado, no ofrecen demasiada oportunidad de escape, sino todo lo contrario, ya que este personaje trata de dar significado a lo mundano.

Bibliografía:

- _ ARISTÓTELES, *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe de García Yebra (1992), Madrid: Editorial Gredos, págs.
- _ SADOUL, GEORGES. *Historia del cine mundial desde los orígenes*. 19a. ed . México: Siglo veintiuno editores, 2004.
- _ CELESTINO DELEYTO. *Ángeles y demonios: representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Editorial Paidós, 2003.
- _ HOMERO. *La Iliada*. 1984. Madrid, club internacional del libro.
- _ MIGUEL DE CERVANTES. *Don Quijote de la Mancha* .Lit. Española del Siglo de Oro, 1615.
- _ FRANZ KAFKA. *La Metamorfosis*, 1915. *El proceso*. 1927.
- _ JOSÉ PRÓSPER RIBES. *El héroe clásico en el relato cinematográfico*. Área abierta, Universidad complutense de Madrid. Biblioteca complutense, servicio de publicaciones nº 12. Noviembre 2005.
- _ CAMPBELL, JOSEPH: *“El heroe de las mil caras”*. Fondo de la cultura económico mexicano, edición 1. 1949.
- _ Campbell. J., *El poder del mito*, Barcelona, Editorial Emecé, 1991.
- _ PROPP, VLADIMIR, *“Morfología del cuento”*. Madrid, ediciones Akal. 1928.
- _ CARMONA, RAMON. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Ediciones cátedra, S.A. Madrid. 1996.
- _ BAL, MIEKE. *Teoría de la narrativa*. Ed. Cátedra. Madrid, 1990
- _ GREIMAS, A. J. Y COURTES, J. (1990). *Actante*. En: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

_ HEGEL FRIEDRICH. *Estética*. Editorial Península. Ciudad de México. México. 2001

_ TOMÁS CALVO BUEZAS. *Juventud y cambio social: marginación o protagonismo*. 1980 Disponible en <http://bddoc.csic.es:8080/detalles.html?tabla=docu&bd=ISOC&id=50220>

Referencias electronicas:

<http://www.bancomundial.org/temas/globalizacion/cuestiones2.htm>

<http://www.revistasbolivianas.org.bo/pdf/rpc/v13n16/v13n16a11.pdf>

<http://www.inspiration.org/justicia-economica/pobreza/estadisticas>

http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_universal

Filmografía consultada

- _ *Citizen Kane*. Dir. Orson Welles. EEUU, 1941.
- _ *The wild one*. Dir. László Benedek. EEUU, 1953.
- _ *Rebel Without a Cause*. Dir. Nicholas Ray. EEUU, 1955.
- _ *A Clockwork Orange*. Dir. Stanley Kubrick. Gran Bretaña, 1971.
- _ *El Padrino*. Dir. Francis Ford Coppola . EEUU, 1972.
- _ *Taxi Driver*, Dir. Martin Scorsese. EEUU, 1976.
- _ *The Warriors*. Dir. Walter Hill. EEUU, 1979.
- _ *The Outsiders*. Dir. Francis Ford Coppola. EEUU, 1983.
- _ *Rumble Fish*. Dir. Francis Ford Coppola. EEUU, 1983.
- _ *The Basketball Diaries*. Dir. Scott Kalvert. EEUU, 1995.
- _ *Trainspotting*. Dir. Danny Boyle. Escocia, Reino Unido, 1996.
- _ *Fight Club*. Dir. David Fincher. EEUU, 1999

Valparaíso, Chile
22 de junio del 2012