

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



**El hombre trágico en el cine: análisis de los *films*
Zorba el griego y *Fight Club*, desde la
experiencia y visión del saber trágico**

**Tesis para optar el Título de Licenciado en Comunicaciones
que presenta el Bachiller:**

AMADOR JESÚS CASTILLO DURÁN

ASESOR:

GABRIEL MESETH DE BONA

LIMA 2013

AGRADECIMIENTOS

A mi madre y mi padre, presente y ultra-presente, por su apoyo, amor y paciencia. A mis seres más queridos, que me acompañan en la experiencia de vivir y aplacan mis aprensiones. A mi asesor, por la certeza de su criterio y la empatía con mis propuestas acaso venáticas. Al maestro que me indicó el camino para otear la frontera de lo trágico.

“Pudiera ser que creer en este mundo, en esta vida, se haya vuelto nuestra tarea más difícil, (...). Por ello lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo. Se pregunta a menudo por la naturaleza de la ilusión cinematográfica. Volver a darnos creencia en el mundo, ése es el poder del cine moderno (...). Cristianos o ateos, en nuestra universal esquizofrenia, necesitamos razones para creer en este mundo”.

Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. 1986: 227.

ÍNDICE

Agradecimientos

Índice

Introducción	i
Problema	1
Hipótesis	1
Objetivos	7
Justificación	7
Capítulo 1: El saber trágico	3
1.1 Mitos y religiosidad en el saber trágico	3
1.2 La polis: La dinámica y tensión entre el orden y el caos	8
1.3 La tragedia y el nacimiento de la conciencia trágica	13
1.4 La filosofía y la formulación del saber trágico en la naturaleza	18
1.5 La doctrina del eterno retorno y el amor a la fatalidad	20
1.6 Vida, visión y vivencias del hombre trágico	23
1.7 Reconfiguración de lo trágico en las sociedades del capitalismo tardío.	28
1.7.1 Avatares de lo trágico y la tragedia	33
1.7.1.1 Lo trágico y la tragedia y su relación con el ‘nuevo destino’	36
1.7.2 Lo trágico como actitud	39
1.7.2.1 Lo trágico y lo dramático	39
1.7.2.2 Lo trágico y lo cotidiano: libertad, destino y eternidad	42
1.7.2.3 La resurrección del hombre trágico	47
Capítulo 2: El cine y la filosofía en el pensamiento de Giles Deleuze	50
2.1 Del pensamiento dogmático hacia la nueva imagen del pensamiento	51
2.2. La realidad cinematográfica: campo trascendental y plano de la inmanencia	53

2.3 Dos regímenes de imágenes: la imagen cinematográfica	57
2.4 El cine como experimentación filosófica	56
2.5 El cine como imagen del pensamiento	61
Capítulo 3: La filosofía cinematográfica	65
3.1 Conceptos-imagen	66
3.2 De ficción particular a carácter universal y verdadero	69
Capítulo 4: Estrategia metodológica	72
4.1 El cine como sistema formal	74
4.1.1 Sistema formal narrativo: Argumento/Historia	75
4.1.2 Sistema Formal no narrativo	75
4.2 Significados sintomáticos	76
4.3 Identificación de estrategias	78
4.4 Instrumentos de análisis	79
4.4.1 El <i>decoupage</i>	80
4.4.2 La segmentación	82
Capítulo 5: Análisis del <i>film Zorba el griego</i>	83
5.1 Del libro al <i>film</i> : La concepción y condiciones de creación de <i>Vida y hechos de Alexis Zorba</i> .	83
5.2 Sinopsis de <i>Zorba el griego</i>	86
5.3 Ficha técnica	87
5.4 Banda sonora	88
5.5 Títulos de las unidades fílmicas de <i>Zorba el griego</i>	89
5.6 <i>Zorba el griego</i> y el <i>film</i> plenamente trágico	91
5.6.1 Análisis de la estructura formal de <i>Zorba el griego</i>	89
5.6.2 Análisis de la estructura narrativa-discursiva de <i>Zorba el griego</i>	97
5.6.2.1 <i>Zorba el griego</i> : del saber trágico al vivir trágico	97
5.6.2.2 <i>Zorba</i> y el eterno retorno	98
5.6.2.3 <i>Zorba</i> y el amor a la fatalidad	101

5.6.2.4 Zorba y la lucha	104
5.6.2.5 La experiencia cinematográfica en <i>Zorba el griego</i> y el auténtico vivir trágico	106
Capítulo 6: Análisis del film <i>Fight club</i>	108
6.1 Del libro al <i>film</i> : La concepción y condiciones de creación de <i>Fight club</i> .	108
6.2 Sinopsis de <i>Fight club</i>	112
6.3 Ficha Técnica	112
6.4 Banda sonora	113
6.5 Títulos de las unidades fílmicas de <i>Fight club</i>	115
6.6 <i>Fight Club</i> y la reconfiguración de lo trágico	117
6.6.1 Análisis de la estructura formal de <i>Fight club</i>	112
6.6.2 Análisis de la estructura narrativa-discursiva de <i>Fight club</i>	123
6.6.2.1 <i>Fight club</i> : De la visión dramática del mundo al regreso del hombre trágico	123
6.6.2.2 <i>Fight club</i> y el saber trágico	124
6.6.2.3 <i>Fight club</i> y la visión dramática del mundo	127
6.6.2.4 <i>Fight club</i> y la visión trágica del mundo	130
6.6.2.5 La experiencia cinematográfica de <i>Fight club</i> y la resurrección del hombre trágico	133
Capítulo 7: Análisis comparativo	136
7.1 Identificación de significados sintomáticos en ambos <i>films</i>	136
7.2 El encuentro	142
7.3 La relación con las mujeres	146
7.4 La empresa laboral	149
7.5 Del padecimiento dramático al júbilo trágico	153
7.6 La experiencia de lo trágico y el saber vivencial	160
Capítulo 8: Conclusiones	165
Capítulo 9: Anexos	171

9.1 Cuadro de conceptos y temas presentes en <i>Zorba el griego</i> y <i>Fight club</i>	172
9.2 Herramientas de <i>Zorba el Griego</i>	176
9.2.1 Unidades fílmicas de <i>Zorba el griego</i>	176
9.2.2 Segmentación de <i>Zorba el griego</i>	207
9.3 Herramientas <i>Fight club</i>	230
9.3.1 Unidades fílmicas en <i>Fight club</i>	230
9.3.2 Segmentación de <i>Fight club</i>	277

Bibliografía



Introducción

Los hombres de cada civilización han adoptado distintas posturas y han desarrollado elaboradas cosmovisiones con el fin de dar un sentido y a veces un alivio, al sinsentido y conjunto de aporías que surgen cuando el ser humano, a través de sus propios medios y vivencias, ve lo frágil y finita de su condición en el lugar y el tiempo que le tocó vivir. El sentimiento que nos embarga y el pensamiento que sobre ese sentimiento elaboramos, en cuanto nos percatamos de nuestra finita condición y nos negamos a resignarnos ante esta realidad, es lo que definimos aquí como “lo trágico”.

Cada civilización, existente o extinta, siempre ha buscado simbolizar y representar su cosmovisión principalmente a través de relatos, y a veces con otras expresiones artísticas, buscando de alguna manera generalizar esta explicación propia del mundo, para así poder influenciar, voluntariamente o no, en otras culturas contemporáneas. Es así que, la belleza estilística y profundidad metafórica de los relatos de la civilización griega han trascendido al tiempo, tanto así que aún hoy siguen tiñendo de su agrisado, pero vital sabor, a relatos contemporáneos que pretenden presentarse como novedosos o incluso vanguardistas.

Esta notable influencia y persistencia en el tiempo, del relato de la mitología y la tragedia griega, no obedecen únicamente a lo elaborado y universal de sus historias, ni a que apelan a los sentimientos más íntimos y primitivos de la especie, sino se debe también a que tienen, como fuente creativa y de conocimiento, una singular manera de interpretar y de relacionarse con el mundo, una sabiduría que se escucha y se vive, y que en el siglo V a. C. encontró su máximo modo de expresión a través de la tragedia. A esta vital experiencia se la conoce como el saber trágico.

El saber trágico es la aprehensión y expresión más diáfana y vital que tuvieron los hombres sobre la naturaleza y el sentido mismo de la vida. El conocimiento trágico de la falta de un sentido escatológico de nuestra existencia, pero a la vez el triunfo de la voluntad de vivir, frente a una lucha ya desde el inicio ganada por la muerte y el caos; el decir *Sí a la vida* a pesar de sus contrariedades. ¿Pero cómo acercarnos al estudio de un saber que en esencia se adquiere a través de la vivencia y que históricamente parece

remontarse a varios milenios atrás? A través del pensamiento mítico y la religiosidad olímpica, pasando por una nueva forma de convivir en comunidad, hasta llegar al nacimiento de la tragedia y con ella (o de ella) a la conciencia trágica. Es el devenir del cual emergió el hombre trágico. Pero acaso no es natural hasta aquí que nos preguntemos ¿Para qué ocuparnos del estudio de la tragedia griega y qué tiene que ver esto con el saber trágico y finalmente con los *films* a analizar?

Comprender la tragedia, hará posible entender el nacimiento de la conciencia trágica o el saber trágico, el cual nos pondrá en contacto con el mundo del hombre trágico, de aquí surgirán algunos de los conceptos que lo definen como tal; los otros saldrán de las concepciones formuladas por los ‘filósofos de la naturaleza’ y del estudio que hace Nietzsche sobre estos conceptos. El hombre trágico, con su visión, sus vivencias y su actitud frente al mundo, es precisamente el protagonista de los *films* a analizar.

El saber trágico es posible de definir básicamente a través de tres conceptos de carácter filosófico, a saber: *agón*, *eterno retorno* y *amor fati*. Lo singular de estos conceptos es que son de naturaleza emotiva-vivencial es decir *páthicos*. Esto es importante, pues debido a su singularidad es que de ellos se desprenden los rasgos perceptibles y definitorios del hombre trágico, es decir, que de estos conceptos nace el porqué de los modos, usos, actitudes y vivencias que definen al hombre trágico en su relación con el mundo y la vida.

Para poder ver el mundo con los ojos del hombre trágico, es decir, del iniciado en la doctrina del saber trágico, debemos comprender el proceso que devino en la conciencia trágica y cuál fue el devenir de lo trágico hasta nuestros días. Por ello empezaremos por comprender a profundidad el sentido, los niveles, el alcance y las implicancias del saber trágico, luego entender cómo el tema de lo trágico se reconfiguró hasta la actualidad y cuáles son las formas y espacios donde se hace presente.

El saber trágico, al ser una sabiduría práctica transmitida a través de la palabra expresada en forma de mito, no resulta absurdo plantear su estudio, pues como mencionamos, el saber trágico nace con la tragedia, la cual tiene como fondo lo trágico. La tragedia es un invento y una práctica que obedece y se enmarca dentro de un momento histórico determinado; sin embargo, lo trágico es una experiencia de carácter

universal para la especie humana, es atemporal y no está delimitada por factores ajenos más que a la propia psiquis del hombre. Este carácter universal y atemporal de lo trágico hace posible que hoy podamos realizar el estudio de dos *films*, expresiones artísticas plenamente vigentes, sin temor a pecar de ingenuos al pretender encontrar en ellos la experiencia de lo trágico, pero reflejada ahora a través de un soporte artístico mucho más reciente.

Si bien existe una enorme variedad de contenidos cinematográficos que de alguna manera ‘rozan’ la idea de lo trágico o se los bautiza erróneamente bajo el título de tragedia, no necesariamente sus historias, o más exactamente sus protagonistas, son personajes que vivan de manera trágica, es decir, que vivan, interactúen y mueran guiados por la doctrina del saber trágico. Motivados justamente por estas imprecisiones, es que nos dedicaremos al estudio de dos *films* a través de los cuales podremos notar y contrastar de manera clara y estéticamente resaltable la auténtica naturaleza del saber trágico, expresada en la vida y hechos de los protagonistas de ambos *films*, es decir, el hombre trágico, en contraposición con su coprotagonista en la misma historia. Estamos hablando de los *films*: *Zorba el griego* (Michael Cacoyannis, 1964) y *Fight club* (David Fincher, 1999).

Los protagonistas de ambos *films*, si bien son iniciados y practicantes de la sabiduría trágica, enfrentan lo trágico en contextos completamente diferentes. *Zorba* (protagonista) vive de manera plenamente trágica, se guía por la sabiduría oral y práctica de la cual él es heredero, pero en un contexto que aún le permite aspirar a ser un hombre libre. A él las desventuras de la vida se le presentan en su estado natural, ajenas a una entidad humana recreada e idealizada que pretende que prevalezca su voluntad, es decir, él experimenta el destino en sí, y además en un espacio y unas condiciones sociales que todavía le permiten ejercer su autogobierno.

En el caso de *Fight club*, Tyler Durden (protagonista) es un hombre de nuestros días, que si bien posee el conocimiento vivencial que implica el saber trágico, él y sus acciones están sometidas y controladas por las nuevas entidades que pretenden encarnar el destino mismo del hombre actual, a saber: la economía, la política y el Estado; por ello es que él lucha contra el sistema establecido por estas entidades, ya que recrean un falso destino, frívola fatalidad, ajena al auténtico destino trágico que es invariable. Tyler

sabe, pues es un hombre trágico, que este falso destino le impide recuperar la auténtica libertad (autogobierno), por ello él inicia la lucha para que se den las condiciones del retorno de la visión trágica del mundo.

En este sentido, lo que este trabajo de investigación busca es desarrollar cómo la experiencia cinematográfica determina lo trágico en los *films Zorba el griego* y *Fight club*, por ello se busca definir e identificar, en los argumentos de las películas, y más exactamente en los protagonistas de los *films*, los elementos y conceptos más particulares del saber trágico, expresados en las características que definen al hombre trágico, entendido este desde la doctrina del saber trágico y el horizonte teórico de la filosofía vitalista de Friedrich Nietzsche y su singular versión del mundo griego, así como desde la lectura que hace el pensador Giles Deleuze de la naturaleza del cine como imagen del pensamiento.

Es con este fin que organizo la investigación en tres grandes partes íntimamente relacionadas. La primera busca acercarse al contexto del que emerge y se desarrolla la experiencia del saber trágico griego, para, a partir de ello, poder definir teóricamente este saber, y luego entender cómo esta doctrina se expresa en el proceder del hombre trágico. A continuación, y con el fin de entender el sentido de las experiencias a las que asistimos en uno de los *films*, es que desarrollo el devenir de lo trágico. Veremos cómo lo trágico se ha reconfigurado, y cómo es que este tema ahora es trabajado y explotado por las estructuras de poder, a través de los diversos productos y discursos que ofrecen a una sociedad sedienta por ver la tragedia espectacularizada o dramatizada, pero que la rechaza hipócritamente cuando se topa con la auténtica dimensión de lo trágico.

La segunda parte de la investigación, busca identificar, desarrollar y aclarar los nexos teóricos y la relación existente entre la filosofía y el cine. Estos nexos los podemos encontrar planteados de un modo completamente singular en la obra del filósofo Gilles Deleuze, quien encuentra en la experiencia cinematográfica la representación ontológica y epistemológica más exacta de la forma en la que se da el proceso del pensamiento y de la captación del tiempo y del espacio. Deleuze ve en el cine, al medio pedagógico, vital y esperanzador, a través del cual superar la falta de amor e incredulidad del hombre hacia este mundo. Además, este tipo de relación es posible o funciona, debido a que existen ‘filósofos cinematográficos’, como afirma el pensador Julio Cabrera, para

quienes el lenguaje cinematográfico resulta incluso un mejor medio para transmitir, en su auténtica dimensión, lo *phático* (emotivo) y vivencial de sus planteamientos filosóficos, como es el caso de la doctrina del saber trágico.

La tercera parte de la investigación se centra en el análisis de las partes del argumento en donde encontramos reflejada la doctrina del saber trágico en sus vitales características, así como del devenir de esta, tanto en los discursos como en las acciones de los personajes protagonistas. Para ello se hará uso de técnicas y herramientas planteadas por los autores Aumont J. y Marie M. y que han servido para el análisis formal y multidimensional del discurso cinematográfico y el cine narrativo.



PROBLEMA

- ¿Cuáles son los rasgos que definen al hombre trágico que podemos encontrar en los protagonistas de los *films: Zorba el griego y Fight club*?
- ¿De qué modo conceptos filosóficos como el saber trágico son capaces de ser expresados exitosamente a través del lenguaje cinematográfico?

HIPÓTESIS

La investigación planteada está orientada a identificar los rasgos perceptibles y descriptibles en la *experiencia cinematográfica* —en el sentido que propone el filósofo Gilles Deleuze y que se define en el capítulo 2 de la investigación— del hombre trágico en los protagonistas de los *films: Zorba el griego y Fight club*, es por ello que se plantean las siguientes hipótesis para esta investigación:

Hipótesis de trabajo:

- La experiencia cinematográfica determina lo trágico en los protagonistas de los *films Zorba el griego y Fight club*.

Hipótesis provisionales:

- Los protagonistas de los *films Zorba el griego y Fight club* son hombres trágicos, pues reflejan el auténtico vivir trágico: Viven el presente, luchan, danzan, ríen y enseñan sin libros. Esta doctrina es posible de ser transmitida a través de la experiencia cinematográfica.
- Lo trágico es universal y atemporal en el hombre, pero el saber trágico es una sabiduría práctica que surge de la conciencia de lo trágico y que nos enseña a asumir nuestra perecedera condición y a enfrentarnos a lo trágico de una manera vital y optimista, sin embargo no es la única posibilidad.
- El lenguaje audiovisual y la experiencia cinematográfica ofrecen determinadas condiciones que hacen posible la transmisión de conceptos filosóficos de naturaleza emotivo-vivencial, como es el caso de la sabiduría trágica.

OBJETIVOS

- Definir y describir los conceptos filosóficos propios del saber trágico y que hacen posible hablar del hombre trágico.
- Encontrar y relacionar los conceptos que implican la visión trágica del mundo en los argumentos de ambos *films* y describir cómo es posible que estos conceptos son capaces de ser expresados a través del lenguaje audiovisual.
- Describir y explicar la aplicación de estos conceptos dentro de relato de los *films*, exactamente, en las actitudes y vivencias de los protagonistas frente a lo trágico.

JUSTIFICACIÓN

Una investigación de este tipo se justifica por su carácter interdisciplinario y teórico en el campo del lenguaje audiovisual y el pensamiento filosófico vigente, así como por la investigación que plantea la presencia de una dialéctica en la intensión epistémica de ambos campos. Además, representa una contribución hacia la búsqueda y desarrollo de nuevos, contundentes, expresivos, y acaso más profundos, niveles y/o formas de comunicación de mensajes e ideas (conocimiento) a través del lenguaje audiovisual, contrario al tradicional papel meramente informativo y/o de entretenimiento al que se le suele encasillar o relegar a los productos de este lenguaje. Es decir, se busca despertar el interés de los nuevos realizadores por la construcción de una actividad que se aleje de la inmediatez y vacuidad de los productos audiovisuales actuales y locales, y que más bien dirijan su atención hacia las auténticas posibilidades del lenguaje audiovisual, a través del cual es posible transmitir esperanzas concretas y limpias de ideologías interesadas, así como contenidos ideáticos que consoliden la importancia del discurso audiovisual, tanto en su profesionalidad como la de sus realizadores.

La imprecisión, el facilismo y la falta de coherencia y criterio al momento de referirse y producir los contenidos audiovisuales, en especial por parte de los propios productores de estos, son otras de las motivaciones para abordar el tema de lo trágico en el cine. Así como, el interés por cómo el pensamiento filosófico, aparentemente muy alejado de la agitación propia de medio audiovisual, es posible de ser transmitido, incluso de una manera más clara y distinta, a través de la experiencia cinematográfica, esta es la principal motivación para una investigación de esta índole.

CAPÍTULO 1

EL SABER TRÁGICO

1.1 Mitos y religiosidad en el saber trágico

El saber trágico es un saber tradicional, una sabiduría práctica transmitida a través de la palabra hecha mito. El mito se cuenta, se escucha, pero fundamentalmente se vive. Así, para comenzar nuestro camino hacia la conciencia trágica, se hace preciso comprender la naturaleza y el papel de los mitos en la experiencia humana, pero especialmente en la *weltanschauung* de la Grecia antigua.

La narración histórica más antigua es el mito y pese a su milenaria antigüedad, son tan ‘jóvenes’ hoy como lo eran en el periodo glacial¹. Esta eterna frescura de los mitos y sus ritos se debe, en gran medida a que estos: “se desarrollan orgánicamente sin quiebres; solo se introducen nuevas lecturas, nuevos vocablos, nuevas complicaciones”². Y también al hecho de que a través del placer que produce el contar un relato: “la ficción narrativa opera siguiendo un código cuyas reglas, para una determinada cultura, son rigurosas. Ese código determina y orienta el juego de la imaginación mítica; delimita y organiza el campo donde puede producir esquemas nuevos, modificar los viejos o elaborar otras versiones”³.

Una vez que ya tenemos claro que el mito es algo que está presente y vigente en nuestros días, podemos preguntarnos: ¿cuál ha sido la función del mito en la vida de los hombres y cuál es la experiencia que este ofrece? Al respecto, Joseph Campbell hace referencia a la imagen de una mujer con su bebé en brazos, como la imagen básica al hablar del sentido vivencial de los mitos; pues la primera experiencia de cualquiera de nosotros con la vida es el cuerpo materno: “Cuando uno puede sentirse a sí mismo relacionado con el universo de un modo tan completo y natural como un niño con la

¹ Un ejemplo de ello, en el actual cine industrializado, es la constante realización de costosísimos *films*, en donde se narran mitos cuyos orígenes se pierden en lo remoto del tiempo y que pese a ello aún son capaces de atraer tanto a adolescentes como adultos.

² CAMPBELL, Joseph. *Los mitos en el tiempo*. Buenos Aires: Emecé, 2000 p. 439.

³ VERNANT Jean Pierre. *Entre mito y política*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 2002. pp: 103, 104.

madre, está en completa armonía con el universo. Armonizarse y sincronizarse con el universo, y seguir así, es la función principal de la mitología”⁴.

Sin embargo, esta concepción del mito primitivo relacionado con la fuente de vida y alimentación⁵; con el devenir del tiempo, las religiones y las nuevas experiencias de socialización, dieron paso a nuevos referentes, propios de cada civilización, y que en el caso de los griegos se desplazó: “de la conciencia del aspecto puramente fenomenológico de la propia vida al aspecto espiritual, profundo, energético, eterno”⁶. En este desplazamiento, la religiosidad griega tuvo un papel crucial, pues apoyándose en la imaginaria agrícola y manteniendo la continuidad mitológica de la alimentación, fue usada para transmitir un mensaje espiritual⁷. Sin embargo, estos cultos a la fecundidad y ritos agrícolas, propios de las costumbres matriarcales de los hititas y su religión misteriosa, sucumbieron ante la irrupción de la religión olímpica, irradiada por los poemas homéricos, y que representaban la tradición de los aqueos, los que se organizaban en un sistema patriarcal monógamo⁸. El resultado de esa conquista fue una reforma religiosa que engendró lo que conocemos como la mitología griega.

El investigador Gilbert Murray resume en tres los principales cambios que produjo esta reforma religiosa. Si bien todos los puntos son importantes⁹, el tercero es el que nos

⁴ CAMPBELL. óp. cit. p. 1

⁵ No es casualidad que la experiencia mitológica esté relacionada en su principio con el misterio de la femineidad, puesto que es la mujer el primer vínculo con la alimentación, y este es justamente el tema mítico básico de las culturas de cazadores, cuando hacían referencia a su fuente de alimentación, en su caso los animales sacrificados. Las evidencias aún podemos encontrarlas en los numerosos vestigios que dejaron. Hoy no necesitamos cazar animales para comerlos, vamos al supermercado y ‘elegimos’, pero seguimos agradeciendo, conscientemente o no, a nuestra noción de divinidad por poder seguir alimentándonos.

⁶ CAMPBELL. óp. cit. p. 432

⁷ En un primer momento se trató de las religiones misteriosas, cuya idea mitológica de culto era que Eleusis fue el lugar donde Démeter había inventado la agricultura y a la cual se le rendía culto en el mundo subterráneo. Al respecto Campbell menciona que: “La idea de que es la oscuridad del abismo, del mundo ctónico, de donde viene la vida, es un motivo mitológico importante. Y así, estos cultos estaban asociados en gran medida con un ciclo de muerte, descenso al submundo y después el renacimiento de la vida.” (ídem P. 434).

⁸ Entre el 2000 y el 1100 a.C. la población del mundo griego, los egeos y los cretenses, se vieron sumergidos bajo una ola de invasiones indoeuropeas llegadas de las regiones del Danubio. Se produce la invasión de distintos pueblos procedentes de Asia Menor: dorios, jonios y eolios. La civilización egea debe su nombre al mar Egeo, zona en que nació y tuvo su desarrollo. Fueron las costas que rodean a tal mar y una serie de islas las que originaron un conjunto de civilizaciones con rasgos históricos y culturales parecidos, pero con personalidad propia en cada una de ellas.

⁹ Los otros dos puntos que Murray se refiere son los siguientes; primero, sacó de la religión los numerosos ritos relacionados con la producción de alimentos y hombres para la tribu; en segundo lugar,

interesa pues sugiere que esta reforma hizo el intento de que *la religión satisfaga las necesidades de un nuevo orden social*, es decir, propició el paso de la tribu a una manera completamente nueva de vivir, a saber, la polis o ciudad Estado: “La comunidad social que ocupó su sitio (de la tribu) era la comunidad política de hombres, de cualquier tribu o tribus, mantenidos juntos en tiempos de peligro y guerra constante por medio de una pared de circunvalación común, una polis”¹⁰. Este tema, la ciudad Estado, es fundamental para entender la concepción trágica del mundo.

Retornando a la reforma de la religión olímpica, debemos concentrarnos en las características propias de esta nueva religiosidad, pero no en sus aspectos de fe religiosa, sino más bien en cuáles fueron las fuerzas vitales que llevaron a esos hombres a la formación de alucinantes ciudades y sociedades; En primer lugar, la mitología constituye para el pensamiento religioso de los griegos uno de los modos de expresión esenciales, es así que empezaremos por entender a qué llamamos mitología griega. A grandes rasgos, se puede entender como ese conjunto de relatos que hacen referencia a los dioses y a los héroes; dos tipos de personajes a los que en la polis se les rendían culto. La religión griega no es una religión del libro, ni menos aún mesiánica, no conoció ni profeta ni mesías y es extraña a toda forma de revelación:

Esta religión se inscribe en una tradición que engloba, íntimamente mezclados con ella, todos los restantes elementos constitutivos de la civilización helénica, desde la lengua, los gestos, las maneras de vivir, de sentir, de pensar, hasta las normas y los valores –en suma, los usos y las reglas de la vida colectiva. (...) Sin casta sacerdotal, sin iglesia ni clero especializado (...) ella no conoce libro sagrado donde la verdad podría encontrarse fijada para siempre. Esta religión no implica ningún credo que imponga a los fieles un conjunto de creencias indiscutibles¹¹.

Una vez precisada la singularidad de la religiosidad griega, podemos desarrollar el tema de los cultos a sus divinidades, pero ya no desde la óptica de la fe religiosa, sino más bien como esta actitud del hombre frente a un mundo y un destino que lo trascienden y

eliminó gran parte del culto a los muertos y barrió con el culto del ‘hombre dios’ y lo que él llama *su atmósfera enfermiza de megalomanía y deleite de sangre*.

¹⁰ MURRAY, Gilbert. *La religión griega: cinco ensayos sobre la evolución de las divinidades clásicas*. Buenos Aires: Nova, 1956, pp. 77, 78.

¹¹ VERNANT Jean Pierre. óp. cit. p. 109.

en el cual busca una salida frente a su condición trágica; una salida distinta a la quietud, el ascetismo, el pesimismo o resignación propias de otras religiones. La religiosidad olímpica desarrolló el antropomorfismo como ninguna otra, así esta distingue tres clases de hombres: Pueblo, príncipes y dioses, pero entre dioses y hombres, está trazado un límite tajante que es la *hybris* (soberbia) que se produce ante la tentativa del hombre al pretender sobrepasar a los dioses¹², tentativa que es duramente castigada: “El hombre no puede tentar a los dioses, ha de tener conciencia de su posición inferior y a de someterse a su voluntad. Esta doctrina está grabada en diversos mitos debido al influjo delfico, que pretenden inculcar la convicción de que, cualquiera sea el camino que el hombre tome para evitarlo, los vaticinios del oráculo se cumplen”¹³.

Los griegos encontraron la respuesta a la pregunta de cómo los dioses intervienen en la vida humana, a través de la *hybris* de los hombres y la *némesis* de los dioses. *Hybris* y *némesis*, son dos términos griegos que ya podemos encontrarlos desde Homero¹⁴. *Hybris* es arrogancia en palabras y en obras; *némesis* es la indignación provocada por la *hybris*. El concepto de *hybris* está emparentado con la idea de “por encima de la parte debida”; y es a través de estos conceptos que se llegó a expresar la existencia de una justicia niveladora, donde el “*no contentarse con lo que te corresponde*”, será visto como algo perjudicial. Esta idea será una de las bases para nacimiento la conciencia trágica, y la cual desarrollaremos en detalle más adelante.

Serán la *hybris* y la *némesis*, las formas en la que se expresa la justicia niveladora, además propiciará la unificación de los pueblos griegos y hará posible el nacimiento de una nueva manera de convivencia (organización social), así como el desarrollo de sus ideales más originales con respecto a la vida y el cosmos. Precisamente una de estas ideas está referida a la postura y la manera en la que estos hombres asumían la vida. Como mencionamos, la religiosidad olímpica, contenida en los poemas homéricos, promovía una serie de virtudes que hoy nos parecerían quizás incomprensibles, pero que

¹² Evidentemente esta postura del hombre frente los dioses, obedecía a la impotencia del ser humano frente las vicisitudes de la vida, al darse cuenta que la felicidad no es duradera, al ver que hay una alternancia entre la felicidad y el infortunio.

¹³ NILSSON, Martin Persson. *Historia de la religiosidad griega*. Madrid: Gredos, 1953, p. 201.

¹⁴ Un ejemplo de la presencia de la *hybris* en la mentalidad griega, la podemos encontrar en *La Ilíada* (canto XVIII) de Homero; en este caso vemos como los excesos del poderoso Aquiles, serán los gérmenes de los cuales nacerán sus futuras desgracias, todo esto debido a sus excesos (*hybris*), los cuales luego producirán la cólera de los dioses.

desembocaron en una de las características más importantes de su identidad. Para los helénicos, el fenómeno de la vida era vivido y entendido como una constante lucha (*agón*) hasta el último momento (agonía).

En uno de los pasajes del canto XVIII de *La Ilíada*, la diosa Tetis, “de largo vestido”, le comenta a Hefesto (Dios del fuego) que es ella la diosa a quien Zeus le ha dado luctuosas penas, debido a que esta titánide del mar, se ha casado con un hombre mortal y que ahora este ya está viejo. Las penas de la diosa residen en que esta tiene que encargarse de él. Luego de esta confesión, la ninfa le pide al mítico herrero que confeccione una armadura para Aquiles. Conmovido, Hefesto retrata en la armadura el ideal y la forma de vida griega. En el diseño¹⁵, Hefesto representa lo siguiente: que por más dura y “agónica” (*agón*) que sea la vida, esta siempre resulta hermosa y bella, ya que a pesar de todas las dificultades y penas merece ser vivida, pues es lo único con lo que el hombre cuenta y es bella y hermosa, pues de una forma u otra, esta condición es la que prima, ya que no siempre la vida resulta absolutamente mala¹⁶.

En estos sucesos comentados, ya empezamos a vislumbrar dos de las características dominantes de la *weltanschauung* helena, a saber, el decirle “sí a la vida” a pesar de todas sus vicisitudes y desventuras (es la afirmación y el gozo de estar vivo, en contraposición al misterio de la muerte), y también el asumir la vida como una constante lucha, afirmándose en ella pero de forma vital. Esta afirmación es la que servirá de soporte y justificación última del espíritu vital que guiará a esta civilización hacia la búsqueda de la virtud, la plenitud y la salud (individual y social).

Luego de haber hecho un acercamiento al sentido de los mitos y a la importancia que tuvieron, y tienen, estos relatos en la concepción de la naturaleza y el quehacer humano; y después de haber precisado las características de la religiosidad de la Grecia antigua, podemos ver como estos factores propiciaron la germinación de lo que más adelante

¹⁵ La descripción detallada del diseño que representa Hefesto, la encontramos entre los puntos 478 y 614 del canto XVIII de *La Ilíada* de Homero.

¹⁶ Esta recreación visual y artística del alfarero, es a la vez uno de los elementos que propician la formación de una visión trágica del mundo, es decir, la idea de que a pesar que la batalla contra el caos o la muerte está perdida desde el inicio, no por ello la apatía o la inacción deben de predominar en la naturaleza humana, sino por el contrario, se debe de afrontar dicha condición como una constante lucha, en la cual se va modelando al hombre virtuoso y pletórico de dicha, que no crea un mundo ideático ni se aísla por medio del ascetismo, negándose a asumir su transitoria condición.

sería la tragedia, como género artístico, y lo trágico, como una actitud ante la vida. Estos elementos los podemos resumir en los siguientes puntos:

En primer lugar, vemos como el paso de los mitos primitivos, relacionados a los ciclos alimenticios y los cultos místéricos, dieron paso a una concepción más espiritual, compleja y vital de la función de los mitos; lo cual a su vez llevó a una nueva forma de religiosidad, ligada más al hombre y su transitoria condición. En segundo lugar, la reforma religiosa, contenida en los poemas homéricos, trajo consigo un cambio de actitud en la forma en la que el hombre se relaciona con la divinidad y con sus propias acciones (*hybris* y *némesis*). Esto conllevó a una nueva actitud ante la vida, una medida (*sophrosynê*) sostenida por la idea de una justicia niveladora que castigaba la arrogancia, el no “contentarse con lo que te corresponde”, el pretender igualarse a los dioses, sabiendo bien que en la lucha (*agón*), al final todo lo vas a perder (muerte). Sin embargo, y este es el tercer punto, esta visión dura y *agónica* de la vida, no los llevó al pesimismo o la quietud, sino por el contrario, y esta es la base de la conciencia trágica, evitaron rechazar la vida, pues no perdieron el optimismo de estar vivo, ya que comprendieron que la vida es, finalmente, lo único con lo que el hombre cuenta.

El siguiente punto a tratar abarcará dos cuestiones: cómo esta singular religiosidad y actitud vital ante el mundo y sus vicisitudes, vino de la mano con una nueva forma de organización social y vida en comunidad: la polis o ciudad Estado; y en segundo lugar, cómo esta institución fue el marco que propició el desarrollo de la conciencia trágica y los elevó hasta sacralizar la condición humana. Lo que con ello lograron, más de dos mil quinientos años después, aún resplandece vivamente y sirve de inspiración para quienes estén dispuestos, sepan y quieran verlo y vivirlo, con todas sus contradicciones y misterios.

1.2 La polis: La dinámica y tensión entre el orden y el caos

Al desarrollar los cambios que produjo la reforma religiosa homérica, precisamos que uno de ellos era de carácter social, a saber: el intento de que esta nueva religiosidad satisfaga las necesidades de un nuevo orden social. Era el paso de la religión primitiva basada en la tribu, a una nueva forma de convivencia, una comunidad

política de hombres, de cualquier tribu, pero que se mantenían juntos en tiempos de peligro y festividad. Pero ¿qué es lo que mantenía cohesionados a estos pueblos? Evidentemente el precepto de una justicia niveladora que se hacía presente con la *hybris* y la *némesis*, tenía un papel primordial: “La idea de *hybris* fue precisada y desarrollada mediante la introducción de un concepto nuevo: *koros*, palabra que significa “hastío, saciedad” y designa el amplio acceso a los bienes de la vida, riqueza poderío y placeres, cosas que poseían los príncipes de entonces, los tiranos”¹⁷.

La *hybris* produce enojo¹⁸, indignación y tiene que ser castigada, por ello la idea de *hybris* y *némesis* se unió a la idea de reparación justa. Pero como vemos, esta concepción obedecía más al hecho de encontrar una manera de contener los excesos a los que puede llegar la bestia-humana, bajo determinadas condiciones, que a una concepción religiosa. Lo que se buscaba era afianzar la idea de que existe una igualdad en los destinos. Se trataba de una sabiduría práctica. Sin embargo, como es de esperarse, un proyecto de esta naturaleza no podía tener un único medio de difusión, ni un solo modo de interpretación, ni una única forma de realización. Es así que se genera una lucha entre una interpretación de la religiosidad extática y mística y otra religiosidad que se aferra exclusivamente a la ley. De esta forma aparecen una serie de corrientes religiosas, las cuales: “responden a las necesidades del individuo: el legalismo a la necesidad de paz con los dioses, el misticismo al ansia de unirse con ellos; la idea del infierno como lugar de castigo de las malas acciones”¹⁹.

Esta lucha devino en una dualidad, la cual obedecía precisamente a una dinámica que parece estar presente en todo lo que es conocido en la naturaleza: vida-muerte, orden-caos, alegría-tristeza, etc, y que en último término vendría a ser: “(...) la comprensión, en un medio adecuadamente preparado, de la dinámica de la naturaleza inagotable cuya energía fluye en el campo del tiempo y con el cual debemos estar en armonía, tanto en

¹⁷ NILSSON, Martin Persson. óp. cit. p. 208.

¹⁸ No es muy difícil darse cuenta, que el hastío ha hecho a los hombres más daño que el hambre misma; cuando los hombres han querido apropiarse más de la parte debida, empiezan los problemas. Ejemplos de esto los podemos encontrar en nuestro día a día y en todo lugar, incluso este hastío ahora es promovido y patrocinado, a través de la publicidad y muchos medios de comunicación, como un estilo de vida a envidiar y emular, provocando resentimientos y quiebres en las sociedades y los individuos, debido a las dramáticas diferencias y a etiquetas como: *conformismo* o *limitado*, para aquellos que no pretenden participar de tan esquizofrénica carrera.

¹⁹ NILSSON. óp. cit. p. 182.

sus aspectos destructivos como productivos. Es una experiencia del poder vital en su plenitud”²⁰.

Esta dualidad se condensó en el culto a dos divinidades, dos estados o maneras de ser y estar: lo apolíneo y lo dionisiaco; ambos se pueden estudiar bajo las formas del legalismo y el orgiasmo: “El orgiasmo dionisiaco parece un torrente que se precipitó sobre Grecia. Pero tropezó con una corriente contraria lo suficientemente fuerte para ponerle un dique y para conducirlo por los cauces más tranquilos de la religión griega. Esta corriente contraria fue el legalismo patrocinado por Apolo de Delfos”²¹. El legalismo viene a ser la aspiración a ganarse la benevolencia y el favor de los dioses, mediante la observación de sus mandamientos. En la polis, el legalismo estuvo representado por el culto a Apolo, el cual, a grandes rasgos, representa los impulsos de cordura, serenidad, moderación, racionalidad; pero a quien tampoco le era ajeno el éxtasis, pues su sacerdotisa, la Pythía, profetizaba sumida en el éxtasis. Pero Apolo, y su mesura, tenían que hacerle lugar a Dionisos²², el dios que *llegaba desde oriente* reclamando su culto y castigando a los impíos²³. Esta sola dualidad ha merecido numerosos estudios y discusiones, pero es con Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, donde encontramos una soberbia exposición de la relación Dionisos Apolo:

Nietzsche escribe de Dionisos como la dinámica del tiempo que arrolla todas las cosas, destruyendo las formas viejas y dando luz a las nuevas, lo que él llama una “indiferencia a las diferencias”. En contraste con esto está el mundo luminoso de Apolo y su interés en las mínimas diferencias de las formas, que Nietzsche llama el *principium individuationis*. El poder de Dionisos es cabalgar la furia de la fuerza vital²⁴.

A pesar de esta aparente contrariedad, ambos cultos compartían una total coherencia en la manera de interpretar la vida. Para los apolíneos y los orgiásticos, el hombre no puede tentar a los dioses, es decir, ha de tener conciencia de su inferioridad y ha de someterse a su voluntad. Se buscaba inculcar la convicción de que cualquiera sea el camino que el

²⁰ CAMPBELL, Joseph. óp. cit. p. 441.

²¹ NILSSON, Martin Persson. óp. cit. p. 272.

²² Dionisos recibía culto en Delfos durante los tres meses de invierno; Apolo durante el resto del año.

²³ Un ejemplo del castigo ejercido por Dionisos, lo encontramos en la literatura trágica de Eurípides, en su obra *Las bacantes*, donde vemos como el joven e impío rey Penteo es devorado por las bacantes.

²⁴ CAMPBELL, Joseph. loc. cit.

hombre tome para evitarlo, los vaticinios del oráculo se cumplirán. Este parecía ser su inexorable destino. *Conócete a ti mismo*, decía la sentencia esculpida en el templo de Delfos. Para nosotros significa el conocerse a uno mismo, pero para sus contemporáneos era una reafirmación del saber que eres hombre y solo hombre, confórmate con lo que eres y no produzcas *hybris*: “Lo que la doctrina de Apolo trata de inculcar es que el hombre no debe ni vanagloriarse ni presumir de su piedad”²⁵. No se trataba de tener una buena o mala conciencia, ni de la oposición entre ricos y pobres, sino de la reprobación de la jactancia y el apetito de grandeza.

Es así que, una concepción de la vida como la que hemos descrito, tendría que conducirnos al quietismo, ya que al parecer son los más grandes los que estarían más expuestos a los golpes del destino. Esta postura conduciría también al pesimismo, pues si la vida te envía el doble de mal que bien, entonces lo mejor *es no haber nacido*, y *en segundo lugar morir joven*. Esta es la sabiduría a la que se arribó con esta doctrina. Pero es en este punto, que parece infranqueable e infalible, que florece la vitalidad y el ingenio de este pueblo, que trasciende a una sabiduría a la que podían acomodarse hombres cansados y resignados. Ante este fatalismo y pesimismo, aparentemente justificado por la sabiduría tradicional, aparece lo que se le ha dado el nombre de *concepción objetiva de la vida*:

No es de extrañar que el fatalismo haya contribuido a la concepción de la *hybris* y *némesis*; la *némesis* es en realidad un destino al que el hombre no puede escapar, y fatalismo no es sino otra palabra para expresar el contenido de esta concepción, en cuanto consideración objetiva de las vicisitudes de la vida. De este modo se comprende también mejor por qué esta concepción no paralizó la capacidad de acción de los griegos; un fatalismo simple de esa suerte no hace esto, más bien puede actuar en sentido contrario²⁶.

Si los omnipotentes dioses, sin tener en cuenta la culpa o el mérito, enviaban a los hombres su destino (muerte) ¿por qué una sabiduría antigua iba a ser un obstáculo para gozar plenamente de la vida? La respuesta a esta duda, propició el surgimiento de un

²⁵ NILSSON, Martin Persson. óp. cit. p. 204.

²⁶ ídem. p. 215.

nuevo saber anunciado por los *siete sabios*²⁷. Este era un saber que buscaba salidas a las experiencias de la vida en la polis y que rendiría culto al □□□□□ (verbo). Precisamente es por esta vía que aparecerán dos de los mayores logros de esta civilización: la tragedia y la filosofía.

El nacimiento de la polis significó un hito dentro del devenir del pensamiento ático, o por decirlo de otro modo es “el fondo social de los logoi helénicos sin el cual esto nunca se hubiera logrado”²⁸. El vínculo entre el surgimiento de la polis y el de la filosofía es que con el nacimiento de la primera, nace una nueva forma de convivencia: la democracia. Pero se trata de una democracia muy distinta a la que hoy rige en Occidente; pues la original está basada en la esclavitud y el cultivo del logos (verbo), las que daban sentido y fondo a la isonomía e isogoría. Estos hechos propiciaron el nacimiento de la filosofía.

Dentro de este contexto, lleno de convulsión social debido al cuestionamiento del orden establecido con la aparición de la polis, es que aparecen los llamados siete sabios y sus célebres consejos. La sabiduría que estos enseñan gira en torno a dos ideas: la prudencia o *mesura* y el *conócete a ti mismo*. Se trata también de una sabiduría práctica, orientada hacia la promulgación de los nuevos valores cívicos. Los consejos planteados por los siete sabios resultaron revolucionarios, frente a aquellos dados por los antiguos maestros o profetas, ya que los consejos de los primeros, estaban relacionados con temas de la vida más inmediata e íntima de las personas y buscaban mejorar la convivencia entre los ciudadanos, frente a los consejos de los ancianos profetas que resultaban especulativos y plagados de religiosidad y moralidad.

Este cambio de paradigma propició el nacimiento y desarrollo de la tragedia (como género literario) y la filosofía (como el juego del logos). Pero antes de pasar a desarrollar el cómo estas actividades contribuyeron a generar y formular la conciencia

²⁷ Los siete sabios de Grecia, también conocidos como ‘los siete sensatos’. Eruditos griegos que vivieron entre los siglos VII y VI a.C. y que se interesaron por la ciencia, la filosofía y la política. Aunque sus identidades difieren según las diferentes versiones, los nombres que suelen aparecer con mayor frecuencia son: Bías de Priene, Quilón de Esparta, Cleóbulo de Lindos, Periandro de Corinto, Pítaco de Mitilene, Solón de Atenas y Tales de Mileto. En: Los siete sabios de Grecia. Portal Planeta Sedna. Consulta: 19 de agosto de 2011. <http://www.portalplanetasedna.com.ar/siete_sabios.htm>.

²⁸ VERNANT, Jean-Pierre. *Los orígenes del pensamiento griego*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1992, p. 168.

trágica, podemos resumir la importancia y el papel de la polis dentro del panorama que venimos trazando del origen del saber trágico. Vemos que la polis no solo trajo consigo un nuevo orden social y una nueva forma de vivir en comunidad, sino que además generó la necesidad de una nueva manera de afrontar las limitaciones fatalistas que arrastraba el saber tradicional (religiosidad olímpica). Con esta motivación se pudo trascender y orientar las fuerzas vitales a las que se les rendía culto, para convertirlas en una devoción a la polis misma y a la condición humana.

De esta nueva actitud frontal y contraria al fatalismo, que no olvido la medida ni el saberse mortal pero vivo, germinó el nuevo saber propuesto por los siete sabios. De este saber, ligado a la polis y a los valores cívicos de esta institución, es que emergerá el juego del logos como un medio a través del cual el ser humano puede acceder, comprender y hasta quizás explicar el todo misterioso en el cual se encuentra inmerso; al cual definirá como cosmos. Pero, esencialmente, la sabiduría emergente buscará las formas (alegóricas y rituales) en las que los ciudadanos de esta comunidad puedan vivir de manera sana, saludable y plena; pudiendo articular y desfogar los desbordantes impulsos vitales y místicos (apolíneo-dionisiaco) que prevalecen en las personas, pero ya no de manera puramente bestial, irracional e individual, sino canalizados y sublimados hacia el culto a la vitalidad y a la institución en donde pueden hacerlo, la ciudad-estado: Es el nacimiento de la tragedia.

1.3 La tragedia y el nacimiento de la conciencia trágica

La tragedia y la filosofía, entendidas en sentido restringido, son fenómenos y prácticas humanas, inventadas y cultivadas por una comunidad de hombres que, en el siglo V a.C. tuvieron determinadas condiciones y disposiciones para que dichas actividades florezcan de manera única. Una de estas condiciones fue el nacimiento de la polis y los cambios, tanto psicológicos como sociales, que produjo en distintos niveles de la experiencia humana. En primer lugar, nos ocuparemos de la tragedia. Para comenzar a entender lo que encarna el saber trágico, lo primero que debemos hacer es tener claro qué es la tragedia y qué es lo trágico. El maestro peruano Fernando Bobbio nos especifica esta distinción de manera clara y decisiva:

La tragedia (ἡ τραγωδία) es el conjunto de 32 piezas teatrales (7 de Aischylos, 7 de Sophoklés y 18 de Eurípides) que sobrevivieron al paso de los siglos y a los esfuerzos desplegados por los enemigos del logos y la Kalokagathía (...). Lo trágico (το τραγικόν) es el sentimiento que nos embarga y el pensamiento que, sobre ese sentimiento, elaboramos en cuanto nos percatamos de nuestra vulnerabilidad y de nuestra finitud y nos negamos a resignarnos frente a esta dura realidad. La tragedia es la formulación más sublime de lo trágico, pero no es la única²⁹.

La tragedia es un invento y una práctica que obedecen y se enmarcan dentro de un momento histórico determinado; sin embargo, lo trágico³⁰ es una experiencia de carácter universal para la especie humana, es atemporal y no está delimitada por factores ajenos más que a la propia psiquis del hombre. Este carácter universal y atemporal de lo trágico hace posible que hoy podamos hacer un estudio de dos *films*, expresiones artísticas muy posteriores al momento histórico de la tragedia, sin temor a pecar de ingenuos al pretender encontrar en ellos la experiencia de lo trágico, pero reflejada ahora a través de un soporte artístico mucho más reciente.

Pero antes de desarrollar el estudio de la tragedia, ocupémonos de lo primero, y quizás para algunos lo más urgente y necesario: ¿Para qué ocuparnos del estudio de la tragedia Griega y qué tiene que ver esto con el saber trágico y finalmente con los *films* a analizar? Además de aclarar algunas dudas, las respuestas a estos puntos servirán para organizar el devenir de la investigación. Comprender la tragedia, nos hará posible entender el nacimiento de la conciencia trágica y el saber trágico, a su vez nos pondrá en contacto con el mundo del hombre trágico, del cual surgirán algunos de los conceptos que lo definen como tal (los otros saldrán de las concepciones formuladas por

²⁹ BOBBIO ROSAS, Fernando. “De el nacimiento de la tragedia a la tragedia del colapso”. Escritura y Pensamiento. Lima. Año III N° 6, UNMSM, 2000, pp. 189, 190.

³⁰ Con respecto al sentido de lo trágico para los griegos, también podemos encontrar una similar definición en el repaso histórico que Ferrater Mora hace al respecto en su diccionario filosófico: “(...) Así, el sentido trágico de los griegos puede ser definido como el hambre de sumergirse de nuevo en las fuentes originarias de lo real y de purgarse de ese pecado que, según algunos presocráticos, es el gran pecado de la existencia: la individualidad. Entonces el hombre acepta el destino trágico y abandona la dicha, con lo cual consigue algo superior a ésta: la sensación de la plenitud de la vida”. MORA FERRATER, José. *Diccionario de filosofía. Tomo I (A – k) Tomo II (L – Z)*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires. 1969. P. 825 (tomo II).

los ‘filósofos de la naturaleza’ y del estudio que hace Nietzsche del mundo heleno). El hombre trágico, con sus vivencias y actitudes, es precisamente el núcleo del objeto de estudio del cual trataremos en los *films* a analizar.

La tragedia griega aparece en un momento circunscrito: finales del siglo VI a.C. florece en Atenas y degenera en un periodo de casi un siglo después. Para comprenderla: “no basta con observar que lo trágico traduce una conciencia desgarrada, el sentimiento de las contradicciones que dividen al hombre contra sí mismo; hay que buscar en qué plano se sitúan en Grecia, las oposiciones trágicas, cuál es el contenido, en qué condiciones han visto la luz”³¹. Al respecto, el investigador Jean Pierre Vernant distingue en tres los caracteres irreductibles de su aparición: género trágico, representación trágica, hombre trágico. Cada uno de ellos de por sí representa un campo de investigación, al cual evidentemente en este punto, solo llegaremos a ‘rozar’ en sus aspectos más resaltantes. Para empezar veamos cómo se enmarcaba la tragedia dentro de la vida de la polis.

La tragedia griega no fue solo una forma de arte, sino una institución social que la ciudad sitúa al lado de sus organismos políticos y judiciales. Pero el hecho de que esté más arraigada que ningún otro género literario en la realidad social, no significa que sea su reflejo, de hecho la cuestiona³², y por la manera en la que la presenta, la vuelve problemática: “La tragedia (...) nace cuando se empieza a contemplar el mito con ojo de ciudadano (...). El mundo de la ciudad también se ve, a la vez, cuestionado y contestado a través del debate en sus valores fundamentales”³³. Esta característica traerá como consecuencias, primero, que la tragedia conducirá y traducirá, aspectos hasta entonces poco apreciados de la experiencia humana; segundo, marcará una etapa en la formación del hombre interior o *sujeto responsable*. Este sentido trágico de la responsabilidad, surge cuando la acción humana se constituye en objeto de reflexión o debate, pero cuando aún no es lo bastante consistente y/o autónoma para bastarse por sí sola. Debido a este carácter aún no concluyente de la responsabilidad trágica: “El dominio propio de la tragedia se sitúa en esa zona fronteriza en la que los actos

³¹ VERNANT, Jean Pierre. óp. cit. p. 19.

³² La tragedia obtiene sus temas de las leyendas de los héroes, sin embargo se distancia de los mitos heroicos que la inspira, los cuestiona. Los poetas trágicos confrontan los valores heroicos y las representaciones religiosas tradicionales, con los nuevos modos de pensamiento que señalan la creación del derecho en el marco de la ciudad-Estado.

³³ VERNANT, Jean Pierre. óp. cit. p. 27.

humanos van a articularse con las potencias divinas, donde revelan su sentido verdadero, ignorado incluso por aquellos que han tomado la iniciativa y cargan con su responsabilidad, insertándose en un orden que sobrepasa al hombre y se le escapa”³⁴.

El hecho de que en la tragedia aparezca este sentido trágico de la responsabilidad, es importante si entendemos que este género es la expresión de un ‘tipo particular de experiencia humana’, que está ligada a determinadas condiciones sociales y psicológicas. Esto significa que el universo espiritual que la tragedia representaba no estaba al margen de las diversas prácticas de la vida social y cultural que el hombre desplegaba incesantemente. Este punto nos permite entender que la tragedia: “No podía reflejar una realidad que en cierto modo le fuera extraña. Elabora por si misma su mundo espiritual (...). La conciencia trágica nace y se desarrolla también con la tragedia. Al expresarse en forma de género literario original se construyen el pensamiento, el mundo, el hombre trágico”³⁵.

Encontramos así que la tragedia y la conciencia trágica van de la mano, pero antes de ver las características de ambas, debemos precisar, cuál era ese tipo particular de experiencia humana al que nos referimos. Nietzsche afirma que la experiencia de la que nace la tragedia se da de la conciliación entre los impulsos dionisiacos y la tendencia apolínea de la cultura griega: “es la transición del mando de las oscuras fuerzas subterráneas a los luminosos poderes etéreos o celestiales y, paralelamente, de los impulsos dionisiacos irreflexivos a los apolíneos: cordura, serenidad, moderación, armonía, racionalidad”³⁶.

La forma en la que estos dos momentos, o impulsos, propios del hombre, se hacen presentes en las obras trágicas, es a través de: *Êthos Daimon*. Los sentimientos, las palabras, los actos del héroe trágico derivan de su carácter, de su *êthos* (morada humana), que generalmente eran interpretados de forma positiva. Pero estos sentimientos, palabras, acciones, aparecen al mismo tiempo como la expresión de un poder religioso, de un *Daimon* que actúa a través de ellos. El arte trágico consistirá en volver simultáneos estos componentes. Para que haya tragedia, el texto debe ser capaz

³⁴ ídem. p. 21.

³⁵ ídem. p. 25.

³⁶ BOBBIO ROSAS, Fernando. óp. cit. p. 193.

de significar ambas cosas a la vez: el hombre en su *Daimon* y a la inversa: “(...) cada acción aparece en la línea y en la lógica de un carácter, de un *êthos*, en el momento mismo en que revela la manifestación de un poder del más allá, de un *Daimon*. *Êthos Daimon*: entre esa distancia se construye el hombre trágico”³⁷.

De lo anterior se desprende que la vocación de la tragedia, además de cuestionar determinados valores sociales y religiosos, apunta a reflexionar sobre la naturaleza y responsabilidad del hombre mismo y sus acciones y de la capacidad que este tiene de tentar al destino: No sé qué hacer, la angustia domina mi corazón; ¿Debo actuar o no? En esta duda se moldea la conciencia del hombre trágico.

Luego de haber hecho un acercamiento a lo que significó la tragedia en la comunidad de la Grecia antigua, podemos resumir los aportes de esta en los siguientes puntos: La tragedia fue una invención en el pleno sentido del término. Significó la tensión entre el mito y las formas del pensamiento propias de la ciudad. Reflexionó sobre los conflictos en el hombre, el mundo de los valores y el universo de los dioses y finalmente llevó a escena la existencia cotidiana. Por otro lado, lo que más interesa de la tragedia es aquello de nuevo y original que trajo y que modificó el horizonte de la cultura griega. En primer lugar, convirtió la ciudad en teatro, en el sentido que se instauró como una organización cívica, donde la ciudad a sí misma se escenifica ante el conjunto de ciudadanos. En segundo lugar, la creación de un género literario destinado a ser representado en escena, para ser visto y a la vez oído, algo nuevo con respecto a lo ya existente.

Finalmente, lo nuevo de la tragedia en el campo de la experiencia humana se da con el advenimiento de la ‘conciencia trágica’, pues desde la perspectiva característica de la tragedia: “el hombre y sus actos no se perfilan como realidades estables que se podrían delimitar, definir y juzgar, sino como problemas, como preguntas sin respuesta, como enigmas cuyo doble sentido siempre queda por definir”³⁸. Este doble sentido deviene de la tensión entre los impulsos racionales y medidos, que se contravienen ante la aparición de lo irreflexivo y pasional: lo apolíneo y lo dionisiaco. De estas tensiones contradictorias, que dividen al hombre contra sí mismo, emerge una conciencia trágica,

³⁷ VERNANT Jean Pierre. óp. cit. pp. 32, 33.

³⁸ ídem. Vol. II. p. 23.

la cual reflexiona sobre la naturaleza propia de sus actos. Dicha conciencia le recuerda y le hace vivir al hombre, la incapacidad de este ser mortal, de ser responsable y controlar completamente sus acciones y finalmente su destino. La conciencia trágica, ante todo nos recuerda que no podemos prescindir ni de nuestro lado mesurado y racional, ni tampoco del lado pasional e irreflexivo. El comprender y vivir este saber, hace posible el nacimiento del hombre trágico.

1.4 La filosofía y la formulación del saber trágico en la naturaleza

Con el advenimiento de la polis y la nueva sabiduría propuesta por los siete sabios, se empieza a generar un quiebre en aquello que este mismo saber proponía, se comienza a romper el delicado equilibrio que propone la medida o prudencia, como manera de pensar y actuar, pero en este caso se tratará de un exceso en el juego del logos. De este proceso nacerá la filosofía. Recordemos que la tragedia, al llegar a la conciencia trágica, tiene el conocimiento, por más paradójico que parezca, que es imposible explicar, responsabilizar y juzgar completamente los actos del hombre, pero que si es posible reflexionar sobre sus acciones y a partir de allí buscar una mejor manera de convivir y estar mejor con uno mismo. Por su lado, la primera filosofía, la de los pre-platónicos, intentará explicar el mundo físico que los rodea, usando como herramienta el logos y la reflexión desprovista de cualquier pretensión ‘trascendente’. El resultado será la formulación del saber trágico, pero en la misma naturaleza.

El saber trágico y la tragedia nacen contiguos a la filosofía, y esta última es producto del asombro y de una mirada ingenua y vital de las cosas que rodean al hombre. Los “filósofos de la naturaleza”³⁹ serán los primeros en querer encontrar una explicación de lo existente y del ‘orden divino’. Estos pensadores (Tales, Anaximandro, Anaxímenes) crean el término *physis* o naturaleza, dando así por primera vez un nombre a aquellas

³⁹ La misión de estos pensadores consistió en tratar de explicar aquello misterioso que es uno, que *a veces se muestra y otras veces se oculta*. Lograr *develar el misterio* es llegar a la verdad. Sin embargo, la tragedia nos dice que es imposible saber lo que está oculto, o lo que no se muestra, pues siempre hay algo de irracional e inaprensible en las cosas. Tema que por cierto, la filosofía de los siglos posteriores se encargará de confirmar, empezando por el propio Kant y la idea de *noúmeno*. El nuevo saber está constituido por un saber teórico: supone un intento de conocer la naturaleza, su origen y constitución, y un saber práctico (*techné*) por medio del cual podríamos tener una mejor orientación, realizar operaciones; predecir fenómenos astrológicos, etc. Ahora se busca el saber al margen de los dioses.

cosas que querían explicar. En un principio, a aquello que quieren explicar le atribuyen las características de cambio o desarrollo. Esta idea de *physis* viene acompañada de elementos que forman un orden (que lo asemejan al orden social) y que son posibles de percibir a través de los sentidos. Sin embargo, lo que diferencia a estos sabios con los sabios de otras latitudes es que estos filósofos pre-platónicos confían en que mediante el $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ (verbo) van a poder explicar los fenómenos de la naturaleza.

Con esta nueva actitud, también asistimos a la aparición de nuevos conceptos. De ellos, los más importantes son tres: *Physis* (naturaleza), significa al mismo tiempo la totalidad de los fenómenos naturales y la esencia de ellos; *Arché* (principio), significa conjuntamente origen, sustrato, y causa; *Apeiron*, principio indeterminado e inobservable de las cosas, se caracteriza por ser ilimitado, infinito, indiferenciado e indefinido. A partir de estos dos primeros conceptos se considera que el cosmos, la naturaleza en su totalidad, es un todo ordenado porque cada uno de los seres que lo compone están en su sitio, porque el *arché* trae consigo un orden universal y único, y por lo tanto, los fenómenos naturales ocurren por ‘necesidad’, porque no pueden ocurrir de otra manera. El *arché* de los seres hace también que la naturaleza sea dinámica, y poseedora de un movimiento intrínseco.

Tales, Anaximandro y Anaxímenes empezaron la búsqueda de la verdad como una experiencia de *hacer presente lo presente o la asistencia a la presencia* de lo que se presenta a través de la palabra⁴⁰. Pero Anaximandro es el primero en sembrar la semilla de lo trágico en la búsqueda de este conocimiento por medio del logos. Para Anaximandro, el principio de las cosas era el *apeiron* o lo *indeterminado e inobservable*. El *apeiron* es “ilimitado, infinito, indiferenciado e indefinido”, es decir, se sabe que está y existe, pero no se sabe como es. De lo indeterminado se inicia una serie de determinaciones, de las cosas finitas que finalmente perecen y vuelven a la indeterminación de la cual nacieron; desde siempre y por siempre. Según Anaximandro, este ciclo de la vida se produce por la contienda caos-orden, determinado-indeterminado y porque no decirlo, lo dionisiaco y lo apolíneo.

⁴⁰ Una presencia que mantiene todo su valor ambivalente puesto que “*lo que se muestra, lo que sale a la luz ama ocultarse*” como sentencia Heráclito (HERÁCLITO. *Fragments*. Fragmento 10. p. 34). Sin embargo pese a todas estas sospechas, el griego cree en la capacidad de las palabras (logos) y aquí, radica la gran diferencia con el pensamiento hindú, el cual busca apartarse de todo esfuerzo por comprender el mundo.

Sin embargo, este cosmos o aparente equilibrio de las cosas es precario, permanentemente amenazado por *Némesis*. Es pues un orden trágico y una “*sabiduría trágica*”⁴¹, la que encuentra Anaximandro; además encontramos que el *apeiron* es una “noción abstracta expresada lingüísticamente para hacer referencia a lo físico”⁴², en este sentido, “Anaximandro habría experimentado lo paradójico que resulta considerar como principio a lo indeterminado, y al momento de explicar las cosas mismas a través del lenguaje, iniciar la fragmentación, parcelación o limitación de lo ilimitado”⁴³. Arribamos así a la formulación del saber trágico, ya no solo desde la vivencia propuesta por la tragedia, sino también desde el intento del hombre por descifrar teóricamente el cosmos⁴⁴.

El punto que aquí nos interesa concluir es el referido al saber al que arribaron, por medio de la filosofía y la tragedia, determinados hombres de la comunidad griega del periodo preplatónico. Un saber trágico de la naturaleza que los rodea y del propio hombre. De este saber emerge el hombre trágico y la visión del mundo que este tiene. De cuáles son sus vivencias, ideas y posturas con respecto a la vida y la naturaleza, es de lo que nos ocuparemos el siguiente punto.

1.5 La doctrina del eterno retorno y el amor a la fatalidad

Ahora que ya tenemos una visión más clara y global de lo que implica ver el mundo a través del saber trágico, podemos pasar a entender los conceptos filosóficos

⁴¹ MUÑOZ, Fernando. “Entre el caos y el orden”. UNMSM, *Letras*. Lima 94. pp. 87, 101, 1997.

⁴² ídem. p. 90.

⁴³ íbidem.

⁴⁴ Puede parecer ingenuo pensar que una sabiduría tan antigua aún pueda considerarse vigente en nuestros días, en los que parece que todo misterio puede ser develado y en donde el hombre puede manipular el mundo y sus formas, e incluso generar nuevas. Pero una visión de este tipo es producto del deslumbramiento y la ensoñación en la que nos puede sumergir la tecnología y su parafernalia. Pues de hecho, la ciencia, al igual que cualquier otra forma de búsqueda de conocimiento, se basa en axiomas, es decir los considera como incuestionables, como hechos verdaderos sobre los que no se puede discutir. Las verdades sobre las que se sustenta, sus axiomas son incuestionables debido a la regularidad con la que se presentan, esto hace que adquieran el carácter de ‘ley universal’; y justamente el método científico se orienta hacia la verificación de ello. Es esencialmente su método lo que diferencia a la ciencia de otras maneras de aprehender el mundo; es lo que la hace exitosa para comprender determinadas cosas. Sin embargo, el azar y lo misterioso tampoco le es ajeno al devenir de la ciencia. Basta con estudiar en detalle la estructura de las revoluciones científicas para comprobar esta afirmación o investigar acerca de la retórica inventada por los científicos (cual Anaximandro) para intentar explicar el terrible y sobrecogedor misterio del espacio exterior. Podríamos referirnos a muchos más temas, pero no es preciso profundizar sobre ese punto.

que de cierta forma sintetizan esta visión. La idea del eterno retorno resulta uno de los conceptos fundamentales para entender esta visión del mundo, Nietzsche al respecto sentencia: “La sabiduría de la tragedia es el fin trágico de las cosas, el reconocimiento y afirmación del fluir y del aniquilar, el decir sí a la antítesis y a la guerra, el devenir, el rechazo radical incluso del mismo concepto “ser” (...) la doctrina del eterno retorno, es decir, del ciclo incondicional infinitamente repetido, de todas las cosas”⁴⁵.

Sin embargo, no fue el filósofo alemán el primero, ni menos el único, en abordar el tema del eterno retorno, pero sí fue el que más profundizó en la cuestión y para ello se remontó a la fuente más original que haya tocado esta doctrina, a saber, el filósofo griego Heráclito. El enigmático Heráclito toma a la atemporal dualidad que se presenta en todas las cosas existentes, los eternos opuestos: vida-muerte, alegría-tristeza, bien-mal, locura-razón, etc., y la vuelve la justificación última del sentido y orden de las cosas (el logos de Heráclito), algo que ya el saber tradicional griego había bautizado como la lucha entre lo apolíneo y lo dionisiaco o el orden y el caos, donde este último siempre vence.

El logos es aquello que está en el cosmos y este cosmos es eterno como “el fuego eterno que se enciende y apaga según medida”⁴⁶ y la medida es el logos⁴⁷. Para Heráclito, el cosmos es una constante lucha de opuestos (ser/no ser) donde el logos es una especie de ley que hace que esta lucha conserve su armonía natural, y esa armonía es de naturaleza trágica, ya que todos los seres deben fluir, nada se mantiene sin cambios, pues en esta lucha, siempre lo dionisiaco triunfará. Pero no solo las cosas individuales salen del fuego y vuelven a él, sino que el mundo entero perece en el fuego para luego renacer. Tampoco el tiempo es lineal, no tiende una recta del pasado al futuro con escala en este instante para sepultar lo consumido y centrarse en lo porvenir. El tiempo es un espiral donde: todo suceso del universo ha ocurrido ya diez, mil, un millón de veces. Nietzsche en este breve texto *La carga más pesada*, describe su singular visión sobre el retorno de todo de los enigmas: “Vamos a suponer que cierto día o cierta noche un demonio se

⁴⁵ NIETZSCHE, Friederich. *Ecce Hommo*. Madrid: Alianza Editorial, 1980, pp. 70, 71.

⁴⁶ HERÁCLITO DE ÉFESO. *Fragmentos*. Buenos Aires: Aguilar, 1973, p. 99

⁴⁷ Al respecto del logos para Heráclito: “Así, en Heráclito el logos es la razón universal que domina el mundo y que hace posible un orden, una justicia y un destino. La sabiduría consiste principalmente en conocer esta razón universal que todo lo penetra y en aceptar sus justas decisiones. El logos es de este modo la representación inteligible del fuego inmanente al mundo, principio del cual toda realidad surge y al cual, en último término, todo vuelve”. MORA FERRATER, José. óp. cit. p. 88 (tomo II).

introdujera furtivamente en la soledad más profunda y te dijera: Esta vida tal como tú la vives y las has vivido tendrás que vivirla todavía otra vez y aún innumerables veces; y se te repetirá cada dolor, cada placer y cada pensamiento, cada suspiro y todo lo indeciblemente grande y pequeño de la vida”⁴⁸.

En el eterno retorno, los acontecimientos siguen reglas de causalidad. Hay un principio del tiempo y un fin de este, que vuelve a generar a su vez un principio. Sin embargo, no se trata de ciclos ni de nuevas combinaciones en otras posibilidades, sino que los mismos acontecimientos se vuelven a repetir en el mismo orden, tal cual ocurrieron, sin ninguna posibilidad de variación. En *La gaya ciencia*, Nietzsche plantea que no solo son los acontecimientos los que se repiten, sino también los pensamientos, sentimientos e ideas, vez tras vez, en una repetición infinita e incansable. La historia no sería lineal, sino cíclica. Una vez cumplido un ciclo de hechos, estos vuelven a ocurrir con otras circunstancias, pero siendo básicamente semejantes: “¡todo vuelve y retorna eternamente, cosa a la que nadie escapa!”, “el principio de la persistencia de la energía exige el Eterno Retorno”, “la medida de la fuerza es fija, pero su esencia es fluida”, “el mundo es un círculo que ya se ha repetido una infinidad de veces y que se seguirá repitiendo *in infinitum*”⁴⁹.

Una manera correcta de entender la tesis nietzscheana del eterno retorno es cómo la expresión máxima de la reivindicación de la vida, como una hipótesis necesaria para la reivindicación radical de la vida: la vida es fugacidad, nacimiento, duración y muerte, no hay en ella nada permanente; Pero podemos recuperar la noción de permanencia si hacemos que el propio instante dure eternamente, no porque no se acabe nunca sino porque se repite sin fin. Vivir en el presente. He aquí la esencia del saber trágico. El eterno retorno cumple dos funciones en la filosofía de Nietzsche. La primera es remarcar el amor a la vida. Los cristianos postulan un paraíso; Platón, el mundo de las ideas. Nietzsche dice que después está otra vez la tierra, el mundo: porque no hay nada más. Por otro lado cumple también una función ética. Quien acepta el eterno retorno, se previene y acepta sus actos. Con el dolor que puedan contraer, con el placer que puedan conllevar: *no hay lugar para el arrepentimiento*.

⁴⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *La gaya ciencia*. Buenos Aires: Editorial del Mediodía, 1967, p. 147.

⁴⁹ ídem. p. 117.

La doctrina del “eterno retorno” está íntimamente enlazada con la idea del “*amor fati*” o amor a la fatalidad. La doctrina nos enseña la posibilidad del retorno, lo cual equivale a tener que admitir la fatalidad del devenir del mundo, pues el retorno actuaría por necesidad, con lo cual se excluye la libertad. Sin embargo, esta fatalidad no nos encadena, ya que el iniciado en la doctrina trágica sabe que a pesar de estar sometido a la fatalidad, el instante *-cuando es querido y vivido como si siempre quisiéramos vivirlo de la misma manera-* apertura una eternidad y, por tanto, el instante de la decisión nos abre el reino de la libertad. El *amor fati* es encontrar la belleza y enamorarse de *lo que tienen de necesario las cosas*. Este embellecer las cosas, es desear vivir cada instante como si efectivamente tuviéramos las ganas de volverlo a vivir eternamente (independiente que de hecho lo tengamos que volver a vivir de todos modos). El *amor fati* implica entonces una relación amorosa y afectiva con la necesidad, logrando así su transformación y liberándonos de la necesidad, puesto que el amar es algo voluntario y libre, mientras que, la fatalidad no nos puede obligar a amarla. Sin embargo, si nosotros nos acercamos a ella con amor (y sabedores de la eternidad del instante) abrimos un ámbito de libertad.

Evitando profundizar en la dimensiones éticas y axiológicas que podrían tener los conceptos que acabamos de detallar, se hace necesario rescatar y priorizar que tanto el eterno retorno como el amor a la fatalidad son la síntesis de todo este proceso que hemos venido estudiando a lo largo de la investigación, Dichos conceptos están teñidos, en su misma naturaleza, de vitalidad y amor al único mundo que hasta nuestros días conocemos. De cómo es que el hombre griego, y quizás también el contemporáneo, fue capaz de experimentar y vivir a través de los ojos de saber trágico con su particular visión del mundo, expresados y contenidos en los conceptos que hemos desarrollado desde el nacimiento de la conciencia trágica, es de lo que nos ocuparemos en el siguiente punto.

1.6 Vida, visión y vivencias del hombre trágico

En faz a un implacable mundo plagado de vicisitudes, aporías y misterios, pero que a su vez se le presenta bello, pletórico de vida y diversidad, ¿Cómo se podría sentir

y orientar un mortal advenedizo, que por sus propios medios se sabe consiente de la fragilidad y fugacidad de su condición, así como de su incapacidad para dominar y explicar la propia naturaleza de sus actos? ¿Cómo superar la angustia y el desconcierto que le puede producir el medio ‘caótico’ al cual ha llegado, y de quien nadie tiene la respuesta última e indubitable, de cuál es su lugar, ni menos aún, el sentido de su existencia? Seguramente los hombres a través del tiempo han pasado por dicha situación, o similar, y ciertamente las actitudes y las respuestas ante estas verdades han ido variando sin seguir necesariamente un progreso ni una continuidad. Pero a lo largo de nuestra investigación, hemos venido desarrollando las condiciones que propiciaron el advenimiento de la visión trágica del mundo a la que arribaron los antiguos griegos, consecuencia en gran medida de estas dudas planteadas. Lo curioso de dicha visión es que se puede aplicar, en su esencia, tanto más de dos mil quinientos años atrás como en nuestros días.

Conténtate con lo que te corresponde y se feliz con lo que tienes: *vive tranquilo y se feliz*. Así se podría resumir el saber al que alcanzaron los clásicos griegos al aceptar la sentencia del “Conócete a ti mismo”. El saberse hombres mortales y solo eso, incapaces de controlar completamente sus actos y por ende su destino, y no tener el peso y la responsabilidad de sentirse la obra cumbre de la creación, fue definitivamente un paso crucial al momento de desarrollar la conciencia trágica. Esta actitud se refleja en sus vidas al momento de condenar la *hybris* o el ansia de grandeza, el alardear, el excederse, el hastío y la saciedad de los sentidos; buscando en lo posible la *sophrosynê* en sus actos, pero sabiendo que hay mucho de bestial en su ser. El no rechazar completamente lo irracional y pasional, marca una gran diferencia y sirve de válvula de escape de las constantes tensiones a las que se encuentra sometido el hombre en cada una de sus decisiones.

Sin embargo, ellos al igual que nosotros, sabían que *la vida es una contaste lucha (agón)* donde no necesariamente hay una justicia que premie a los correctos y castigue a los culpables. Es por ello que propiciaron la necesidad de igualar los destinos del hombre, recalcar su mortalidad y fugacidad; con este propósito apelaron a las formas religiosas de *hybris* y *némesis*, como modos de expresar la existencia de una justicia niveladora. ¿Cómo se aplicó esto en la experiencia de vida del hombre trágico? Al

entender que la *hybris* es la causante de muchos de los males en el ser humano, el hombre trágico vive en función con lo que le corresponde, es decir, *procura ser feliz con lo que tiene en ese momento*. Sin embargo, eso no implica que se quede paralizado frente a la vida, con miedo, al contrario, él sabe que la vida es una lucha, que se manifiesta desde la búsqueda de la fuente de alimentación, pasando por la conquista de la pareja, hasta las formas de subsistir con una prosperidad razonable.

Pero el saber trágico le dice que en esencia, toda lucha es una lucha que desde el inicio está perdida frente al caos, la enfermedad, o la muerte, que es su destino trágico último; él sabe, sin embargo, que cuando hay éxito se alegra y si pierde se entristece, pero en ambos casos no se debe perder el optimismo de estar vivo, pues es lo único que realmente tiene. El hombre trágico ama la vida con lo bueno y lo malo de esta; Y él ha arribado a esta forma de vida a través de la vivencia y con los ojos de la tragedia. El saber trágico no está en los libros: *esta sabiduría se vive*. La mimesis no logró paralizar al hombre griego, pues el culto al éxtasis y vitalismo dionisiaco irrumpían para transgredir y generar lo nuevo. Al sentirse poseso por esta divinidad, el hombre se da cuenta de su mortalidad, experimenta lo trágico, pero *pierde el miedo a la muerte*, el *principium individuationis* se diluye en medio del orgiasmo colectivo; se siente dichoso de estar vivo y en armonía con la naturaleza:

Bajo la magia de lo dionisiaco no solo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre. De manera espontánea ofrece la tierra sus dones, y pacíficamente se acercan los animales rapaces de las rocas y del desierto. De flores y guirnaldas está recubierto el carro de Dionisos: bajo su yugo avanzan la pantera y el tigre. Transfórmese el himno a la alegría de Beethoven en una pintura y no se quede nadie rezagado con la imaginación cuando los millones se postran estremecidos en el polvo: así será posible aproximarse a lo dionisiaco⁵⁰.

Aproximarnos un poco más e intentar ‘rozar’ la comprensión de este fenómeno por medio de la palabra sería paradójico, pues es un conocimiento que solo se puede entender por medio de la vivencia, al igual que el conocimiento que este nos puede

⁵⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia. Grecia y el pesimismo*. Madrid: Alianza Editorial. 1981, p. 7.

proporcionar. Sin embargo, si podemos observar algunos rasgos que de algún modo están presentes al momento del éxtasis, es decir, cuando la vida ruge dentro de nosotros y nos enajena la dicha de estar vivos:

En rasgos generales el éxtasis dionisiaco puede ser descrito del modo siguiente: Las mujeres son presa del delirio, aunque a veces empiezan oponiendo resistencia; abandonan sus ocupaciones y van por la montaña danzando y agitando antorchas y tirsos. De la tierra manan leche y miel; rara vez se habla de vino. El dios Dionisos se aparece en persona. Cuando el éxtasis llega a su punto más alto, las ménades echan mano a un animal, lo descuartizan y devoran su carne cruda. Los que se oponen o intentan poner obstáculos al frenesí son duramente castigados⁵¹.

Aparentemente el propio Nietzsche fue presa de esta posesión y estado extático; lo importante es que el siguiente pasaje nos servirá para describir la experiencia dionisiaca, es decir el hombre en su estado de enajenación producto de su contacto con la divinidad, Dionisos, pero manifestada a través de la *danza dionisiaca*: “Cantando y bailando el hombre se manifiesta como miembro de una comunidad más alta: olvida andar y hablar, y está a punto de alzar el vuelo bailando (...) también él se resuena algo sobrenatural: se siente dios, él mismo camina ahora tan extático y erguido como vio en sueños caminar a los dioses”⁵².

El eterno retorno es otro concepto que define la visión trágica del mundo. Con la comprensión del eterno retorno, el hombre trágico entiende y asume la vida como algo fugaz y siempre cambiante, pero que está compuesta de hechos y pensamientos que siempre regresan, que siempre han estado y estarán. No se refiere a los hechos definidos por un momento, lugar y sujeto, sino a aquello que él siente, que puede ser triste o alegre, agradable o doloroso, ya se ha vivido antes y lo seguirán viviendo los hombres que vienen. El asumir el eterno retorno implica recalcar el amor a la vida y a todo lo que nos liga a ella. En ese sentido y desde el punto de vista masculino, *el amor y la pasión por la mujer* representa el símbolo máximo del amor a la vida y a la continuidad de esta en el mundo. Uno de los personajes de la novela que inspiró el *film* de Zorba, manifiesta el sentido de ese sentimiento hacia el género femenino con las siguientes expresiones:

⁵¹ NILSSON, Martin Persson. óp. cit. p. 171, 172.

⁵² BOBBIO ROSAS, Fernando. óp. cit. p. 203.

“¿Quién ha creado ese dédalo de incertidumbre, ese templo de presunción, ese cántaro de pecados, ese campo sembrado de arterias, esa puerta del Infierno, ese cesto desbordante de astucia, ese veneno que se asemeja a la miel, esa cadena que sujeta a los mortales a la tierra: la mujer?”⁵³.

El eterno retorno cumple también una función ética. Quien acepta el eterno retorno se previene y acepta sus actos, con el dolor que puedan contraer, con el placer que puedan conllevar: *no hay lugar para el arrepentimiento*. El pensar de otra manera, no tendría sentido desde el punto de vista de la sabiduría trágica: si te equivocaste, solo te queda danzar. *El hombre trágico ríe y danza* ante las alegrías y desventuras. Este no lugar al arrepentimiento, también se debe a que esta doctrina nos enseña a admitir la fatalidad del devenir del mundo, la fugacidad y caducidad de las cosas, pues obedece finalmente a una necesidad, lo que significa que no hay opción para cambiarlo, no nos podemos quejar, además con quién lo haríamos ¿Con Dios? Pero esta fatalidad no nos encadena, ya que el iniciado sabe que a pesar de estar sometido a la fatalidad, el instante —*cuando es querido y vivido como si siempre lo quisiéramos vivir de la misma manera*— apertura una eternidad y, por tanto, el instante de la decisión nos abre el reino de la libertad. Es lo que antes llamamos el *amor fati*.

El *amor fati* significa descubrir la belleza y el enamorarse de lo que tienen de necesarias las cosas. Este embellecer las cosas, es desear vivir cada instante como si efectivamente tuviéramos las ganas de volverlo a vivir eternamente. *Es vivir siempre en el presente*. Es encontrar lo eterno en el instante. Al asumir y amar lo necesario de las cosas, se produce una transformación, nos liberamos de la necesidad, puesto que el amar es algo voluntario y libre, y si nosotros asumimos una relación amorosa con esta necesidad (fatalidad), saboreando la eternidad del instante presente, abrimos un ámbito de libertad. Finalmente, hemos descrito el devenir del saber trágico y la concepción y visión de la vida y del mundo que este propone. Sobra decir que este saber es, como dijimos antes, un saber práctico y tradicional, que se ha transmitido y mantenido principalmente a través de la vivencia y la oralidad, pero cuyos orígenes e influencias se pueden rastrear en algunos de los textos que hemos hecho referencia.

⁵³ KAZANTZAKI, Nikos. *Vida y hechos de Alexis Zorba*. Barcelona: Planeta. 1977, p. 113.

Ahora que tenemos establecidos los conceptos (y/o vivencias) que definen el actuar del hombre trágico, se nos hace posible analizar las vivencias y pensamientos contenidos y transmitidos en las historias contadas de las películas a analizar; pero antes, veremos cuál ha sido el devenir de lo trágico a lo largo de la historia, pero más precisamente cómo se ubica este tema a principios del siglo XXI. Posteriormente, haremos un acercamiento a los *Estudios sobre el cine* del filósofo Gilles Deleuze, quien expone una manera distinta de ver la relación existente entre el cine y la filosofía. El autor encuentra en el cine y sus mecanismos, no solo una analogía entre este y la estructura y lógica del pensamiento humano, sino que incluso en la composición ontológica del espacio y el tiempo. Finalmente, estudiaremos las relaciones que se pueden establecer entre los conceptos y el cine, y más adelante entre los conceptos de naturaleza filosófica emotiva/vivencial (*phática*) y la experiencia cinematográfica.

1.7 Reconfiguración de lo trágico en las sociedades del capitalismo tardío

Si bien lo trágico, entendido como el sentimiento que nos embarga y el pensamiento que nace al percatarnos de nuestra propia finitud y el no resignarnos a aceptarla, se mantiene plenamente vigente, sin embargo, presenta nuevos matices y lecturas, otorgadas por las experiencias que ofrece el mundo del “capitalismo tardío”⁵⁴ y la reinención de los conceptos de libertad y destino individual, sumados a las tecnologías que reconfiguran las experiencias, tanto cotidianas como únicas, de la vida humana. En una sociedad donde se observa y pretende explicar casi todo bajo una mirada económica, lo más usual al pretender hacer un abordaje del devenir de lo trágico, en la actualidad, sería analizarlo bajo las premisas de los sistemas de producción y cómo estos afectan a la vida del individuo en su afán de realización del ‘proyecto moderno’. Sin embargo,

⁵⁴ Término insertado al corpus teórico por el investigador Belga Ernest Mendel (1923 -1995) en su tesis publicada bajo el mismo título en 1972. "La tesis general de Mendel, sostiene que el capitalismo ha atravesados tres momentos fundamentales y que cada uno de ellos ha significado una expansión dialéctica en relación con el período anterior: estos tres momentos son el capitalismo de mercado, el estadio monopolista o del imperialismo y nuestro propio momento, al que erróneamente se denomina posindustrial, pero para el cual un nombre mejor podría ser el de capitalismo multinacional (...) el capitalismo tardío o multinacional, o de consumo constituye (...) la forma más pura de capital que haya surgido, produciendo una prodigiosa expansión de capital hacia zonas que no habían sido previamente convertidas en mercancías". ADAMSON Gladys."Postmodernidad y lógica cultural del capitalismo tardío." 1997. *Sincronía*. Córdova. Consultado el 19 de diciembre de 2011. <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/Adamson.htm>>.

este tipo de abordaje obvia elementos de la cultura popular, que es precisamente donde se ‘vive’ y se ‘expresa’ lo trágico en nuestros días.

Por ello nos resulta más enriquecedor acercarnos al estudio del papel de lo trágico en la actualidad, fijándonos en aquello en que se expresa el ‘espíritu del tiempo’, y esto lo encontramos en manifestaciones como: la nueva novela, el teatro, el cine, la moda, la música y el conjunto de prácticas sociales. Al acercarnos a estos fenómenos, pero desarrollando una sensibilidad trágica, lograremos comprender mucho del sentido de estos hechos y se entenderá el cambio de paradigma que venimos experimentando:

El cambio de paradigma que está operándose es perfectamente, en función de ese presentismo, el deslizamiento de una concepción del mundo ‘egocentrada’ a otra ‘locuscentrada’. En el primer caso la modernidad que se acaba, la primacía es concedida a un individuo racional que vive en una sociedad contractual; en el segundo, la posmodernidad naciente, lo que está en juego son grupos, ‘neotribus’ que otorgan espacios específicos y se acomodan a ellos⁵⁵.

En este sentido, el marco general de análisis se esforzará por destacar que lo trágico es una estructura, secreta o discreta, que durante los dos o tres siglos últimos ha sido sometida por el predominio de una concepción más bien dramática del mundo, pero que en la actualidad, lo trágico tiende a afirmarse con más fuerza. No nos dedicaremos a la búsqueda de un porqué esencialista de este retorno de lo trágico, pues iría en contra del espíritu vitalista de la investigación, basta con recordar que: “La rabia calma del presente, el deseo de vivir sin preocuparse demasiado por el futuro es ciertamente la modulación contemporánea de esa constante antropológica que es lo trágico”⁵⁶. Pero algo que sí nos interesa de sobremanera es definir el marco en el que se ubica actualmente el tema de lo trágico, a saber, cuáles son sus características, los puntos con los que debe lidiar, quienes son sus anónimos protagonistas y sobre todo, en qué ámbitos de la vida pública, privada y secreta se mueve y germina el retorno de una concepción trágica del mundo. De estos puntos nos ocuparemos a continuación de manera general y profundizaremos algunos de ellos en las páginas siguientes.

⁵⁵ MAFFESOLI, Michel. *El instante eterno: el retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Buenos Aires: Paidós, 2001, p. 10.

⁵⁶ ídem. p. 49.

Comencemos por aclarar los reproches que se le atribuyen a la actitud trágica y las luchas del hombre trágico en la actualidad. Ahora que ya tenemos claro qué es un hombre trágico (ver 1.6); comprendemos que lo trágico no aporta tinieblas ni falsas desventuras, como pretenden atribuirle los practicantes de la tecno-ciencia, sino una visión más amplia y penetrante⁵⁷. De allí que el hombre trágico no sea un adversario de la ciencia actual, pese a que esta se obsesiona con dominar el porvenir, acoplarse artificialmente con la idea de felicidad y lanzar la fatalidad a los infiernos; pero lo que sí rechaza es que se reduzca la condición humana a estadísticas, y la esperanza a una pálida ideología matemática. El conocimiento científico buscó revelarnos aquello que es velado, arrancándole sus secretos a la naturaleza, incluida la nuestra⁵⁸, no para dominarla o ennudecirla, sin embargo *¿No han adquirido en la actualidad las ciencias humanas ese aire tranquilizador, terapéutico?* La crítica que se hace va por el lado del uso de la ciencia para satisfacer: “(...) la ambición del hombre y de una sociedad, por conocerse sin crearse, de buscar en este conocimiento un refugio contra las responsabilidades de la vida, una coartada para los valores que no se atreve a vivir”⁵⁹.

Sin embargo, semejante edificio teórico no podía continuar. Quien creía que todo estaba explicado, descubre de repente que la explicación puede surgir de aquí o allá, de lo real, y entonces todo se pone en duda y se rechaza la síntesis prematura y así toda esperanza de sentido. De aquí nace el nihilismo contemporáneo, que viene a ser, para proyectados

⁵⁷ Con respecto a la función de la ciencia, y su relación con el tema de lo trágico, pensadores como Chestov, también han investigado y se han referido de manera similar al respecto: “Chestov ha llegado a considerar que la filosofía es esencialmente “filosofía de la tragedia” (Dostoievski Nitsché. *Filosofía trágica*, 1922 [hay trad, esp.: *Filosofía de la tragedia*, 1949]). Quienes no lo han comprendido así ha sido, según dicho autor, por haber considerado que no es misión de la filosofía ocuparse de lo que está más allá o más acá de la “normalidad”. Solo algunos espíritus singularmente profundos han visto en la “anormalidad” un problema. No, ciertamente, al modo de Lombroso y de los psicólogos positivistas, los cuales hacen de lo anormal objeto de la ciencia, sino al modo de Dostoievski y Nietzsche, los cuales hacen de lo anormal (de la genialidad o de la locura, *bezumnié*) un modo de penetrar en la región por igual vedada a la ciencia y a la moralidad convencional. La filosofía de la tragedia surge justamente cuando las esperanzas depositadas en la ciencia y en la moral se han desvanecido y en lugar de la satisfacción irrumpe la inquietud —esa inquietud que hace preguntarse a algunos hombres (como Baudelaire) si aman a los condenados y si conocen lo irremisible”. MORA FERRATER, José. *op. cit.* P. 825 (tomo II).

⁵⁸ El papel de fármaco o somnífero que adquiere la ciencia, tropieza inevitablemente con lo real, solo pensemos por un momento en que las verdades más profundas que se han aprendido sobre el hombre, las hemos obtenido de la historia en periodos como el stalinismo, fascismo o nazismo. Pero estas verdades, por el bien de la humanidad se exige que las olvidemos en seguida, para poder continuar con el ideal de progreso impuesto y mantener a la ciencia en su función narcotizante.

⁵⁹ DOMENACH, Jean-Marie. *El retorno de lo trágico*. Barcelona: Península, 1969, p. 100.

pensadores como Hegel y Nietzsche, entre otros, el gran problema que nos aqueja⁶⁰. Lo paradójico del presente nihilismo es que se atiborra de certezas, ensimismándose, con el fin de mantener la vida, a los demás y a sí mismo a distancia: “En el fondo se trata de resolver el mismo problema: Cómo transformar el *factum* en libertad y esta en *factum*. ¿Cómo hacer, después de haber destruido la moral, la pretensión de salvarse a sí mismo, las coartadas del amor universal y de la piedad, como hacer que el hombre se adhiera a lo que es necesario, y que eso sea la libertad que adviene necesariamente?”⁶¹.

Otro tema importante referido a lo trágico es el paso de lo trágico colectivo, que marcó toda una época determinada, al advenimiento de lo trágico individual. Durante el periodo dominado por el racionalismo, enraizado en la idea de realizar el proyecto de una historia colectiva, y donde el individuo es ahogado en medio de una multitud cuyos ojos no reconoce, se oculta la angustia del individuo, un trágico individual, el cual: “durante largo tiempo permanecerá inexpresado, hundido, privado de las consideraciones fantasmales y de las intimidaciones de la historia, antes de renacer tímidamente primero en Camus y Sartre, y luego en el teatro del absurdo”⁶². *La nausea* y *El extranjero* revelan a un personaje trágico cuyo heroísmo ha desaparecido, y también aquello que los inspiraba activamente. Es a partir de allí donde la conciencia trágica renacerá, pero de un malestar solitario, pues en nuestras sociedades lo que manda es la adquisición privada, la comodidad, el consumo. Las causas colectivas han perdido su poder y ello trae consigo escepticismo, despolitización, revueltas sin causa producto del nihilismo en el que nos encontramos sumergidos. Pero justamente la destrucción de todo fanatismo y sistema, es decir, cuando el hombre se despoje de toda certeza y se coloque de frente a su vida, y no a su muerte, es cuando se darán las condiciones para el retorno de la tragedia: “En medio de la apología de la felicidad y del triunfo de las cosas, en una sociedad que rechaza con todas sus fibras a lo trágico, se anuncia la resurrección de la tragedia, solo posible tras el apaciguamiento, cuando se

⁶⁰ Cuando en un sistema como el nuestro, fundado en el beneficio personal y después de haber destruido el orden tradicional, entra en crisis y ve su incapacidad de recurrir a los valores que ha aniquilado, es entonces cuando aparecen ‘salvadores’ que proclaman el estado de angustia, la superioridad de la fuerza sobre el derecho, la desigualdad fundamental de los individuos y los grupos. Y es allí cuando la muerte de los hombres por ‘lo que no existe’ se hace cotidiana y es aceptada con resignación.

⁶¹ DOMENACH, Jean-Marie. óp. cit. p. 101.

⁶² ídem. p. 164.

acerca el tiempo previsto por Nietzsche, en que la humanidad haya dejado tras de sí, sin sufrir por ello, el recuerdo de las guerras más duras y más necesarias”⁶³.

Pero el retorno de la tragedia y lo trágico, también implica un cambio del ámbito en el que se manifestaba tradicionalmente. Ahora, el placer de la felicidad particular proyecta al hombre en lo abstracto y convierte a este afán en su destino, así lo trágico ocupa ahora el espacio de la vida cotidiana, del ejercicio más trivial y al mismo tiempo pierde todo rezago mitológico, toda densidad comunitaria y lo aleja de los demás y de la vida: “Liberado de los terrores que engendraba lo desconocido del cielo y de la tierra, los hombres encuentran en sí mismos las prescripciones de la necesidad y las obsesiones de la culpabilidad”⁶⁴. Este es uno de los aspectos más perturbadores de lo trágico contemporáneo. El vértigo del fracaso es una muestra de esta ‘fatalidad trivial’: “El fracaso ha pasado a ser la realización degenerada de un deseo”⁶⁵. Esta alienación toma su desquite a través de la locura y la neurosis, síntoma más que recurrente en nuestra sociedad preindustrial. Esta condición es de hecho una forma de muerte lenta, donde la conciencia nos advierte que el camino inexorable hacia la muerte (caos) está ya trazado.

Una de las últimas características del marco en el que se desarrolla lo trágico contemporáneo es lo que Heidegger llama la ‘palabrería’, que viene a ser la comprensión desarraigada, es decir, comprenderlo todo sin previa apropiación de la cosa. Esta ‘palabrería’ genera equívoco, en especial al pretender comprender el sentido de los acontecimientos y las posibilidades reales de nuestra acción: “el equívoco es nuestra falsa y fácil inteligencia con el mundo”⁶⁶. Esto es síndrome de una decadencia, que no se refleja en el sufrimiento, sino que en la anestesia del confort, el cual nos preserva de todo choque con la naturaleza y con el prójimo, así como del conflicto con nuestro propio destino, de las inquietudes y penas que provocan los afectos profundos y fieles. Esto hace que el mundo “(...) se convierta en un ser-con, extendido, difuso, presa del lenguaje, de las cosas, de los demás”⁶⁷. Se genera la sensación de ser presa de los objetos, tragado por el mundo. ¿Para qué actuar y cómo? si uno es un juguete de estos mecanismos, solo una estadística. Así entramos a una época donde se intenta abolir lo

⁶³ ídem. p. 171.

⁶⁴ ídem. p. 186.

⁶⁵ ibídem.

⁶⁶ ídem. p. 204.

⁶⁷ ibídem.

trágico ahogándolo en el bienestar y la ciencia, pero lo paradójico es que este bienestar engendra la angustia de la insignificancia y fermenta un *trágico malo*.

Una vez delimitado el contexto en el que se perfila lo trágico contemporáneo, nos dedicaremos a ver las implicancias y diferencias que se pueden encontrar entre una concepción trágica del mundo y otra dramática, y que se resume en las diferencias que hay entre un hombre trágico y uno dramático. También desarrollaremos brevemente el devenir de lo trágico en la cultura occidental para entender lo profundamente arraigada que se encuentra la concepción dramática del mundo, las groseras equivocaciones y los lugares comunes en los que se suele caer al hablar de este asunto.

1.7.1 Avatares de lo trágico y la tragedia.

Antes de encaminarnos por el recorrido de lo trágico y del cómo este pensamiento y actitud se ha asumido y expresado a lo largo de la ‘historia’ debemos recordar que lo trágico no se identifica con la tragedia (ver 1.3) Tener clara esta distinción es crucial, pues comprenderemos lo trágico no solo en sentido restringido, sino también en la actualidad. El mayor desliz en el que se suele insistir al momento de referirse a la tragedia, es convertirla en un insignificante adjetivo con el que se suele designar cualquier tipo de hecho particularmente sangriento: “trágica colisión”, “trágico error”, “trágicos amantes”, suelen decir aquellos encargados de dar las noticias como quien lee el boletín parroquial al referirse a estos hechos. Lo verdaderamente trágico, como se presenta en la tragedia, siempre está más allá del hecho mismo, por más terrible que sea:

(la tragedia)... permanece siempre ligada a un ‘más’, a ese elemento misterioso, (...) que realiza una transubstanciación de caracteres y sentimientos, confiriendo al hecho un significado no mesurable con la cantidad de lágrimas y de sangre que origina. Lo trágico nos sitúa en un terreno en que están desafiadas nuestras habituales categorías (...) La tragedia nos sitúa lo más cerca posible de ese enigma central del ser desde el que se esparcen por opuestas pendientes lo que llamamos verdades⁶⁸.

⁶⁸ ídem. p. 46.

La lucha entre opuestos es un tema que ya hemos venido desarrollando; sin embargo esto nos permite notar que existe una original analogía entre lo trágico y la idea de una culpabilidad sin causas precisas. Pensemos por un momento en Edipo, un hombre que aparentemente consiguió ‘realizarse’, pero que luego pagó por culpas de las que recién se enteró cuando ya los dioses lo habían juzgado y abandonado, de allí que: “la tragedia comenzaría con este abandono. Lo irracional que manifiesta no sería más que el reflejo de una experiencia todavía más sorprendente: La mezcla, ‘el emparejamiento’ de lo divino y lo humano, la nostalgia de ese Todo-Uno, (...), en primordial inocencia que los hacía iguales a los dioses”⁶⁹.

Esta idea de culpabilidad trajo consigo implicaciones más profundas. Quizás la más importante es la que advierte Hegel. Él pone al descubierto el núcleo del misterio trágico: la falta de inocencia. Para Hegel, podemos observar esta concepción de falta en el terreno del destino, el cual sobrepasa al de la ley, la cuál no viene a ser más que una armonía de conceptos artificialmente equilibrados con el fin de reparar esta falta original con el mundo. Así, el destino es el terreno donde se preserva el sentido de la vida, al margen de sus falsas curaciones: “Recusábamos el castigo y deplorábamos la fatalidad en nombre de la moral, pero el destino (...) es anterior a cualquier moral y no tiene que dar explicaciones ni apaciguar. (...). Digamos más bien que no hay inocencia en ninguna parte. Las almas llamadas inocentes son culpables de haber desertado de la vida, y las almas llamadas grandes son culpables de haber sacrificado la vida al bien supremo”⁷⁰.

El castigo está íntimamente relacionado con el concepto de fatalidad, que tradicionalmente se manifestó por medio de ese juego sutil entre hombres y dioses; más, con el advenimiento de la era judeo-cristiana, se produce un giro que invierte por completo la concepción de fatalidad. Cristo, el dios comprometido directamente con los hombres, toma una apariencia humana y recibe su fatalidad de manos de los propios hombres, invirtiendo de esta manera lo trágico y aboliendo la fatalidad antigua. La tragedia es sustituida por la profecía, es más, esta última la aniquila, pues asume la idea de una trascendencia, o un ‘más allá’ para el hombre. Los practicantes del sionismo no

⁶⁹ ídem. pp. 24, 25.

⁷⁰ ídem. p. 86.

llegan a la actitud trágica porque asumen resignadamente, con ‘fe’ inquebrantable la profecía y no dan lugar a la interrogación trágica⁷¹.

El tema del destino es fundamental al momento de hablar de la tragedia y lo trágico. Asumir el destino implica asumir el mundo en su totalidad, es decir, la vida misma: “El destino es la conciencia de sí mismo, pero como si se tratara de un enemigo”, dice Maffesoli. Hegel nos recuerda que la tradición judeo-cristiana desde un principio buscó zafarse de ese enemigo, es decir, negar el destino del hombre (finitud), esto se expresó en su falta de amor a la tierra, a limitarse a verla como ‘el lugar donde pastar sus rebaños’, pero sin adoptarla como parte de ‘su mundo’, pues siempre se sentían “habitantes de la tierra, pero ciudadanos del cielo”.

Esta objetivación de la tierra, además de las catastróficas implicancias ambientales que estamos viviendo, trajo consigo una actitud particular en el hombre. La actitud del héroe trágico tradicional, se distingue por no pedirle cuentas al destino, sino encontrar el heroísmo aceptando los decretos; pero, por otro lado está Job, personaje bíblico quien abruma a su Dios exigiendo explicaciones, es decir, no aceptando las cosas como son y como suceden, sobre aquello en lo que no podemos hacer nada. Esta es la “actitud dramática”, aquella obsesionada por el futuro, el proyecto, la acción, es decir dirigida a dominar la vida, contraria a la actitud trágica que acepta el destino, la precariedad y finitud de todas las cosas. El judeo-cristianismo transforma lo trágico y lo vacía de su contenido. Bajo estas condiciones pareciera imposible el resurgimiento de la tragedia, pero Maffesoli hace referencia a un periodo en el cual esta reaparece en el mundo cristiano. Se trata de los siglos XVI y XVII en Inglaterra y Francia respectivamente. En estos periodos el ‘hombre íntegro’, niega los valores que la sociedad continúa reverenciando, y esta contradicción (moral medieval vs apetito de poder) se expresa a través de la ambigüedad trágica.

Con Shakespeare, lo trágico sacude a la embarazosa y vetusta fatalidad. Por primera vez se presenta el mal bajo su forma moderna, que no olvidemos, es la política. Los grandes dramas reales de Shakespeare escenifican (...) ‘el gran

⁷¹ Sin embargo, resulta curioso, y deja que pensar, estas palabras atribuidas al hijo de Dios en el momento mismo en el que cambiaba para siempre la historia: “*Señor, Señor, ¿por qué me has abandonado?*” En esta protesta, que no era nueva: ¿Puede Dios dudar de Dios? ¿Cabe que en el último momento lo trágico aventaje a la revelación?

mecanismo'; los hombres —siguen siendo apenas reyes, apenas hombres— nutren un destino hecho de mentiras, violencias y asesinatos, lo que nuestros contemporáneos llamarán historia. Ciertamente es que Shakespeare da el tono a lo trágico moderno⁷².

Este periodo se desvanece con la vorágine del siglo de las luces y la tragedia queda relegada a la literatura y se convierte en un espectáculo infantil. Sin embargo pareciera querer reaparecer en toda su dimensión luego de la revolución francesa y con la aparición del ateo burgués trágico. Este personaje ilustrado concibe una 'nada divinizada', una especie de Dios al revés; Pero el progreso y optimismo que trae consigo la revolución industrial son incompatibles con la tragedia: disipan el misterio. La actitud dramática y positivista que continúa en los siglos posteriores se topa con un periodo en el cual nuevamente se asoma, en toda su inefable naturaleza, lo trágico. Se trata de aquello que el mismo Nietzsche pronosticó: la muerte de la nada, el nihilismo absoluto, es decir, lo que vivimos en estos tiempos y donde el protagonista de la tragedia ya no es el príncipe o el héroe trágico, sino el ser creado por la industria y el libre mercado: el proletario, el consumidor; este experimenta la contradicción entre la moral judeo-cristiana (explícita en el corpus jurídico occidental contemporáneo) y la tiranía del dinero, siempre observado por el nuevo rostro de la fatalidad: la política.

1.7.1.1 Lo trágico, la tragedia y su relación con el *nuevo destino*

Con el advenimiento del positivismo racionalista, lo trágico queda relegado por la filosofía y la ciencia que empiezan a iluminar las zonas sombrías y comienzan a establecer causas naturales; el misterio se hace ridículo y la divinidad parece impotente en su cólera. El hombre nuevo se siente superior a las maldiciones, a la fatalidad y a su antiguo destino. Sin embargo, la fatalidad y la maldad, alejados ya de la imagen del Dios regulador, se encarnan en una entidad que no es nueva, pero que con la modernidad se ha reconfigurado: La política. El pensamiento moderno arrasa con las antiguas maldiciones e infortunios; los revolucionarios proclaman la llegada de la libertad y felicidad. El hombre parece darle la espalda a Dios y ahora se siente capaz de

⁷² DOMENACH, Jean-Marie. óp. cit. pp. 49, 50.

tomar las riendas de su libertad y destino. “En adelante el destino es la historia, que se encarga de aplastar a sus actores. Hay un trágico moderno (...) que es una especie de gran volante que gira sin que lo dirija la mano”⁷³. Es así como nace la ‘historia’ y desaparece el autogobierno o libertad.

Los cambios en lo trágico y la tragedia producidos en la revolución definen el paradigma hasta nuestros días. Tradicionalmente fueron los héroes quienes se enfrentaban a la fatalidad; con los nuevos tiempos será una nación completa la que se revele contra los decretos del infortunio, contra las tiranías que se basan en el cielo y la sangre. Será el paso de lo trágico del héroe al ciudadano, la universalización de lo trágico. En este contexto, la refundación de la autoridad luego de la revolución será el paso del terror a la ley: la esencia de lo trágico moderno. La lucha por la libertad y el infortunio que genera la revolución, se topa con la ‘libertad del vacío’. Es así que reaparecen el destino y la fatalidad, pero ahora es el propio hombre el que los crea y controla⁷⁴: “La dialéctica de la historia nace de lo trágico reconocido, aceptado, alistado. Lo necesario es lo que me libera; lo extraño, lo que me reconoce; el enemigo lo que me reconcilia. Así se desenlaza el enigma trágico; despojado de sus oscuridades teológicas, aparece como el modo normal de la existencia y el núcleo de la dialéctica”⁷⁵.

Es bajo estas condiciones que para Hegel y Nietzsche aparece el individuo alienado, obsesionado por su muerte, roído por una moral abstracta, materializado por la propiedad y el dinero; pero para este último pensador, lo trágico continúa representado la forma vital, plena y sobrehumana de la afirmación, que se opone a la forma intelectual de la dialéctica, la cual pretende presentar el pensamiento como algo neutro. Para Nietzsche las ideas no son conceptos sino fuerzas, y la historia está hecha de estas fuerzas. Así advertimos que son irracionales fuerzas las que transformaron la voluntad política y convierten la historia en fatalidad⁷⁶. La historia, que había creído captar la

⁷³ ídem. p. 57.

⁷⁴ Hegel desarrollará este punto al referirse al núcleo de lo trágico y la falta de inocencia. Para Hegel lo trágico deja de ser el límite para convertirse en lo cotidiano. Pone las bases para convertir la fatalidad en lo político expresado a través de la ley, suplantando esta el papel de Dios.

⁷⁵ DOMENACH, Jean-Marie. óp. cit. p. 160.

⁷⁶ Lo irónico y curioso de este punto es que la promesa con la que se planteó el establecimiento y desarrollo de los Estados-nación, fue que a partir de la existencia de estos, se lograría abolir la fatalidad, llevando al ‘ciudadano’ a proyectarse en el prójimo, evitando de este modo, a través de la razón, la angustia del ser-mortal individualizado, sin embargo, lo trágico vuelve a apoderarse de la ‘historia’, que pensó haberla expulsado, y hace de ella instrumento de una fatalidad de masas, pues la historia confiere

razón, se vuelve contra ella, se hace titánica y represiva: “se sigue llamando historia, pero es otra cosa: una gigantesca empresa de modernización administrativa y económica, un avance a marchas forzadas que exige cada vez más energía a unos cuantos con el fin de vencer el cansancio de la mayoría”⁷⁷. Este es el primer elemento de lo trágico contemporáneo: el fin de la historia.

Lo trágico se escapa de la razón (dialéctica de la historia) definiendo así lo trágico contemporáneo y al inicio manipulando a las grandes masas en la realización de proyectos, aparentemente colectivos, pero finalmente individuales. Dentro de este trágico colectivo se oculta la angustia del individuo, empezará a manifestar a mediados del siglo XX, pero que encarnará en nuestros días con la aparición de un ‘trágico anónimo’. Este último representa la ausencia del hombre⁷⁸. Con el fin de los totalitarismos racionalistas, no necesariamente desapareció lo trágico que estos periodos habían despertado y sacado a la luz en el seno de las sociedades modernas. Lo trágico que develó este periodo es *la estructura de la fatalidad*: “(...) mecanismos abstractos, inextricables redes por donde circulan consignas y consejos, y en las que los medios de comunicación sirven para sugerir, insinuar, inducir, enmascarar, nunca para decir”⁷⁹.

Se dice que nuestro universo se ‘socializa’; la división del trabajo y la mutua dependencia se acentúan de tal manera que por todas partes está el hombre, la traza del hombre, aunque raramente un hombre (...) Entre los individuos se espesa un ambiente hecho de hábitos, de lenguajes, de instituciones, de técnicas, de ambientes en el que se amortiguan las revueltas, se diluyen las resistencias y se desvían y pierden las iniciativas⁸⁰.

Un tipo de hombre contemporáneo se opone a la actitud trágica, pues encuentra en lo trágico una fuerza que relativiza la pretensión moderna del dominio de todo: de la

al hombre un tremendo poder, el cual despierta oscuras pasiones, ya que es un sustituto de impotencias personales y un consuelo para los fracasos.

⁷⁷ DOMENACH, Jean-Marie. óp. cit. p. 106.

⁷⁸ Esta falta de presencia del hombre, que es reemplazada por la voz a distancia, los grafemas, los signos, las claves, es aprovechada para no hacerle frente a la vida. Lo trágico contemporáneo develo que así se llevan los grandes asuntos y las grandes decisiones, con seres que representan abstracciones e intereses que poco tienen que ver con la vida y este mundo. El hombre dramático actual, se aferra a un tipo de felicidad que lo calme y destruya.

⁷⁹ DOMENACH, Jean-Marie. óp. cit. p. 167.

⁸⁰ ibídem.

naturaleza, la historia, la sociedad y finalmente de sí mismo. Por contraposición: “Lo trágico va a favorecer una especie de mentalidad quietista, hecha de indiferencia y no actividad. Mentalidad que, en mayor o menor medida, va a contaminar las maneras de ser y las diversas representaciones sociales”⁸¹. Esta actitud de aparente quietismo se basa en otra concepción de la creación: “En todo caso, se trata de una actitud de espíritu que, más allá del individuo, puede servir de piedra de toque a una atmósfera general cuya orbe es muy amplia, y que puede ir de la búsqueda de serenidad al desbocamiento orgiástico”⁸². Esto último lo podemos notar bajo la forma de un hedonismo trágico, es decir, cuando la vida es vivida con avidez, no en la forma de simple consumo, sino de consumación, a través de prácticas juveniles, que, al margen de la acción política o el proyecto profesional, quieren todo y de inmediato.

Lo trágico ha encarnado en las masas y en lo trivial, se ha deshecho de todos sus adornos y prestigios, como lo fueron la poesía y la música, y se ha convertido a la tragedia en una tragedia de lo cotidiano, una ‘infratragedia’ dirá Domenach: “Lo trágico de la sociedad técnica es el reinado del proyecto sin rostro, es la destrucción de las particularidades y los refugios por la producción en serie y el consumo de masa (...) es la sensación de una humanidad que avanza sin poder detenerse, sacrificando poco a poco sus reservas”⁸³. En este contexto la rebelión del hombre (trágico) contra un mundo donde todo parece ya teorizado se hace pueril e irrisoria, se suma a ello la presión social que no le permite la distancia necesaria para el rechazo y la revuelta.

1.7.2 Lo trágico como actitud

1.7.2.1 Lo trágico y lo dramático

Una vez que ya tenemos definido el panorama de lo trágico y la tragedia, y hemos atisbado el actual predominio de una concepción dramática del mundo, es preciso determinar las diferencias e implicancias a las que ambas actitudes (trágica/dramática) apuntan y cómo estas se reflejan en las prácticas sociales e individuales de la vida

⁸¹ ídem. p. 81.

⁸² ídem. p. 82.

⁸³ ídem. p. 213.

contemporánea. La tragedia nos pone de cara a los desafíos de la vida y de la potencia de la muerte, al hacer esto genera lo que Nietzsche llamaba una ‘embriaguez trágica’. Si bien la tragedia se ha alejado mucho del entusiasmo dionisiaco de sus orígenes, continua siendo un espectáculo que a diferencia del drama, que solo excita la sensibilidad, se dirige a ese lugar donde se regulan las demás fuerzas vivas del cuerpo y el sentimiento (voluntad). El drama nos presenta una oposición marcada y definida entre el bien y el mal, la tragedia nos hace notar que nuestra condición no solo nos lleva a elegir al revés, sino a través de ambos⁸⁴:

Las fuerzas que se enfrentan en la tragedia son igualmente legítimas, igualmente armadas de razón. Por el contrario en el melodrama o en el drama solo una es legítima. Dicho con otras palabras, la tragedia es ambigua y el drama es simplista. En resumen la fórmula del melodrama sería: uno solo es justo y justificable, y la fórmula trágica por excelencia: todos son justificables, nadie es justo⁸⁵.

Este punto también se relaciona con el lugar común en el que se suele caer al hablar de la tragedia y la muerte. La muerte no constituye la tragedia, sino que le proporciona un fondo, se podría decir que crea un parentesco, pues todos somos, en diversos grados, familiares de la muerte: “La tragedia de la muerte consiste en que transforma la vida en destino, en que a partir de ella nada puede ser compensado”⁸⁶.

En los tiempos que vivimos, lo trágico se ha masificado, pero el que lo vive y padece es el hombre anónimo. Es así como el drama de la historia, individual y social, se reduce a un ‘perpetuo posible’, un eterno proyecto sin fin, algo siempre inacabado. En cambio para la actitud trágica, lo que existe es el instante, la sucesión de actualizaciones de las pasiones, pensamientos y creaciones que se agotan en el acto mismo: vivir el presente y no la teoría de la vida propuesta por sistemas rígidos:

⁸⁴ Si nos enfocamos más en lo que diferencia lo trágico y la tragedia, lo fundamental es tener en claro que lo trágico solo se vive, mientras que la tragedia se representa. Lo que nos enseña esta última es el límite, que no es el límite exterior al hombre, de la cual la fatalidad se hace cargo cada vez que este pretende desbordarse en su mortal condición, sino un límite que se desarrolla en el núcleo de la acción humana, donde es el destino el que representa la solidez de mis actos.

⁸⁵ DOMENACH, Jean-Marie. óp. cit. p. 41.

⁸⁶ ídem. p. 155.

La vida en su banalidad, en su crueldad también, mezcla de sombra y luz recordémoslo, la vida da miedo a los que tienen como tarea (se propusieron como tarea) contarla. El vitalismo, las diversas formas de filosofía de la vida (Nietzsche, Simmel, Bergson), no tienen buena prensa. Siempre son sospechosas de proximidad e influencias dudosas. Lo que no puede ser controlado, racionalizado, es siempre inquietante. Por lo menos en la tradición occidental, donde la primacía de lo cognitivo, de la razón, siempre fue afirmada⁸⁷.

La concepción dramática del mundo tiene una particular obsesión con el futuro y el pretender controlar todo, es decir, tiende al movimiento, hacia el cambio ciego. Lo trágico por el contrario, va a poner el interés de un modo paradójico sobre el vagabundeo y el retorno de lo inmutable: “A imagen del sol: estable y suscitando, alrededor y a partir de esta estabilidad, el movimiento de los astros, el sentimiento trágico de la vida es garantía, a largo plazo, de la energía específica de un cuerpo dado. Más allá de las vicisitudes, o gracias a ellas, asegura la perduración del ser”⁸⁸. Maffesoli afirma que esta actitud vital de lo trágico, es la actitud contemporánea que está apareciendo y que se asemeja a la del héroe trágico, el cual no pide cuentas al destino, en contraposición al héroe bíblico-dramático Job⁸⁹, que se niega a asumir su destino y cuestiona a la divinidad por el orden de las cosas, pues el dramático se obsesiona con el futuro, mientras que el trágico tiene el conocimiento del saber trágico.

Entonces debemos tener en claro que la distinción existente entre dramático y trágico, es que la perspectiva dramática cree en la solución de todos los problemas, pero lo curioso es que la reenvía a un futuro mejor (volvamos a pensar en el papel impuesto a la ciencia). En cambio, la sensibilidad trágica se dedica a vivir el día a día, esos mismos problemas. En el caso del drama, será la historia la forma en la que se busque la emancipación social, en el caso de lo trágico, será el territorio el lugar donde confluya el destino colectivo. Maffesoli lo resumirá en estos términos:

La concepción dramática del mundo que dominó los tiempos modernos (...) se preocupaba esencialmente por la felicidad individual de la búsqueda de un

⁸⁷ MAFFESOLI, Michel. óp. cit. p. 54.

⁸⁸ ídem. p. 150.

⁸⁹ La historia de Job la podemos encontrar en “Los libros sapienciales” de la Biblia cristiana.

paraíso celeste o terrestre (...) donde el individuo podría gozar a gusto de los bienes que había adquirido, o de los méritos de habría podido de alguna manera, capitalizar. Para la modernidad, la eternidad proveniente de la tradición judeo-cristiana es un bien individualizado⁹⁰.

1.7.2.2 Lo trágico y lo cotidiano: libertad, destino y eternidad

El drama postula una solución posible, mientras que lo trágico es aporético, esto implica que en la modernidad, época de la visión dramática del mundo, la historia se desarrolla, mientras que para la posmodernidad, el acontecimiento adviene. Pensemos en cómo algunas actitudes juveniles, en especial de las neotribus, les preocupa poco las consecuencias de sus actos. Este hecho también se evidencia en otras esferas: “La versatilidad política o las variaciones ideológicas dan prueba de ello en lo que concierne a la vida pública. La aceptación de las leyes anárquicas de la producción y, al mismo tiempo, la extraordinaria desconfianza para con ellas lo testimonian en lo que podemos llamar el desorden económico”⁹¹.

En esta oposición entre la actitud moderna y la posmoderna, el ‘destino’ es crucial. La actitud trágica apela a una concepción cíclica, en espiral, de la existencia, de lo que conocemos como destino. Esta postura entra en oposición con el fundamento filosófico de Occidente moderno: el libre albedrío, es decir, cuando el individuo, o los grupos sociales, deciden y actúan de común acuerdo para crear la ‘historia’. Así, la reafirmación de los sistemas cíclicos vuelve caduco el libre albedrío. La idea de un retorno cíclico encierra también un fatalismo, el cual a su vez subraya la idea de un posible renacimiento que se justifica en la necesaria renovación de todas las cosas. Pensemos en esta afirmación y en la sensación que se vive en nuestros días: “El espíritu del tiempo está, sin duda, en melancolía, en la nostalgia de otro lugar bastante indistinto, poco localizable en el tiempo y en el espacio”⁹². Resulta curioso que esta ansiada y necesaria renovación, y ese pensamiento melancólico, confluyan de cierta manera con el discurso propuesto por la astrología, la cual es la marca de los periodos trágicos, pues

⁹⁰ MAFFESOLI, Michel. óp. cit. p. 165.

⁹¹ ídem. p. 30.

⁹² ídem. p. 42.

propone la idea de un destino (fatal en este caso) para todos: “Una vez cansadas las hegemonías del racionalismo y de sus encantos más o menos discretos, las sociedades en su conjunto se vuelven hacia los éxtasis dionisiacos y otras comuniones naturales. En el marco de estas comuniones los milenarios, los profetismos, las nuevas alianzas y otras épocas nuevas acentúan una relación con el mundo más contemplativa, en todo caso menos dominante y mucho más hedonista”⁹³.

La concepción cíclica del tiempo apunta, basados en la sensibilidad trágica, a una reafirmación de la vida y un afrontamiento del destino, tema que es localizable en numerosas prácticas juveniles, como el cuidado del presente o la sensibilidad ecológica. Esta sensibilidad trágica también nos recuerda que la vida solo se vive en el presente y nos obliga a tomar en serio los placeres orgiásticos⁹⁴. Así aparece el tema del hedonismo trágico. El saber trágico, expresado a través del hedonismo trágico, transforma el vicio en virtud, al hacer esto lleva a una salud colectiva, un apetito de vivir; un ‘sí a la vida’ colectivo que trasciende las coacciones económicas, morales e ideológicas. En este hedonismo la fuerza del destino y la de la naturaleza están íntimamente ligadas. La marca de la validez de esta afirmación nos la da Bergson, para quien: “Los filósofos, especularon sobre la significación de la vida y el destino del hombre, pero no remarcaron lo suficiente que la naturaleza misma se tomó el trabajo de informarnos sobre eso. Nos advierte mediante un signo preciso que nuestra destinación es alcanzada. Este signo es la alegría”⁹⁵.

Al respecto del afrontamiento del destino y el hedonismo trágico como la marca que distingue la presencia de lo trágico en las prácticas juveniles, el premio nobel de literatura peruano, Mario Vargas Llosa, al hacer un retrato de la época que nos toca vivir, reflexionó sobre esta temática y arribó a similar conclusión:

Las bandas y los cantantes de moda congregan multitudes que desbordan todos los escenarios en conciertos que son, como las fiestas paganas dionisiacas que en la Grecia clásica celebraban la irracionalidad, ceremonias colectivas de desenfreno y catarsis, de culto a los instintos, las pasiones y la sinrazón. No es

⁹³ ídem. p. 76.

⁹⁴ Los productos de la cultura popular (telenovelas, noticieros, publicidad, etc.) despiertan el deseo de un mismo destino intenso, del cual mágicamente todos podemos participar. Esta sola fascinación, sin especializados análisis, nos obliga a pensar que lo trágico regresa al día a día.

⁹⁵ MAFFESOLI, Michel. óp. cit. p. 88.

forzado equiparar estas celebraciones a las grandes festividades populares de índole religiosa de antaño: en ellas se vuelca, secularizado, ese espíritu religioso que, en sintonía con el sesgo vocacional de la época, ha reemplazado la liturgia y los catecismos de las religiones tradicionales por esas manifestaciones de misticismo musical en las que, (...) el individuo se des-individualiza, se vuelve masa y de una inconsciente manera regresa a los tiempos primitivos de la magia y la tribu. Ese es el modo contemporáneo, (...) de alcanzar aquel éxtasis que Santa Teresa o San Juan de la Cruz alcanzaban a través del ascetismo y la fe. En el concierto multitudinario los jóvenes de hoy comulgan, se confiesan, se redimen, se realizan y gozan de esa manera intensa y elemental que es el olvido de sí mismos⁹⁶.

Podemos ver entonces que es en la cultura popular donde podemos encontrar este tipo de experiencias colectivas que nos acercan a lo trágico contemporáneo. Estas experiencias colectivas se ríen de los imperativos morales, políticos, o económicos dominantes⁹⁷. En las prácticas de la vida cotidiana se manifiesta lo trágico de una época⁹⁸. Encontramos así que existe una fundamental relación entre el saber trágico y la cultura popular. El saber trágico también nos muestra la coincidencia de la muerte y la vida, y la falsa distinción de espíritu y cuerpo: “Esta sabiduría demoníaca recuerda que el puro espíritu no es más que una ilusión que comienza a ser sentida como tal de muchas maneras”⁹⁹.

Este vitalismo, que tiende a la plenitud, se contrapone a la carencia constante que propone el proyecto moderno. En este contexto opera la alternación de la sociedad de consumo, la que convierte al ser en un ‘ser-con’, donde, a medida que se satisfacen las necesidades básicas, aparece la ‘tiranía de la necesidad’ de nuevos objetos, y para ello la tecnología y la ciencia, se alinean ahora con la disciplina del trabajo e instauran futuras necesidades: “Esta sociedad que se desliga de la necesidad, que alivia a sus miembros

⁹⁶ VARGAS LLOSA, Mario. “La civilización del espectáculo.” *Letras libres*. México, 2009, Número 122. p. 3. <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-civilizacion-del-espectaculo>>

⁹⁷ Es aquí donde la actitud contemporánea se asemeja a la del héroe trágico y se distancia del dramático y también es donde se puede encontrar, lo que los teóricos llaman el ‘*hábitus*’, es decir, una manera de ser que fundamenta una especie de familiaridad con el entorno natural y social.

⁹⁸ Esto es lo que los teóricos y los dramáticos no quieren ver, pues consideran estas prácticas alienadas. Ante esto la consigna será: vivir el aquí y no buscar alejarse de lo cotidiano, pues es el espacio de lo trágico.

⁹⁹ MAFFESOLI, Michel. óp. cit. p. 140.

de primitivas servidumbres, es también aquella en la que el hombre se encuentra más dependiente de las cosas, de las modas y de los aparatos (...) nunca ha estado tan extendida la alienación: sensación de ser sacado de uno mismo, presa de los objetos y de los hombres, perdido en la masa, entorpecido, tragado por el mundo”¹⁰⁰.

La insatisfacción y el apaciguamiento van de la mano. Es aquí donde aparece la publicidad que propone un objeto, pero muestra otro objetivo. La imagen de felicidad que liga al objeto debe ser diferente, pues de lo contrario se anularía; es así como de un deseo calmado siempre renacerá otro: “La publicidad instala así entre la satisfacción y el deseo un engranaje que cada adquisición hace girar una muesca; la satisfacción de una necesidad, en lugar de apaciguar la avidez, la vuelve a lanzar hacia nuevos objetivos”¹⁰¹. Las novedades se acumulan pero se tiene la sensación de que nada es verdaderamente nuevo. Se genera una contradicción, en la que como vimos, la publicidad es la herramienta clave entre el deseo y la satisfacción de este. Dicha contradicción se vive tanto en el entusiasmo como en el desánimo y la desesperación. Este es el marco en el que se da lo trágico en la vida cotidiana, donde el hombre se encuentra apaciguado y se disuelve en la palabrería y el consumo.

1.7.2.3 La resurrección del hombre trágico

Un retorno de la actitud trágica y el consecuente renacimiento o resurrección del hombre trágico es una idea que evidentemente puede caer mal a cierto grupo dominante que se muestra hostil a la tragedia, pues se siente demasiado satisfecho como para tolerarla, sin embargo, este renacimiento parece acentuarse. Pensemos en aquello que es lo que más agobia a la mayoría de hombres: “La primacía del trabajo y del dinero, el trastorno de las comunidades cerradas, el aferramiento a los decorados de la vida, maniqueísmo de las convicciones opuestas, sentimentalismo romántico y profetismo del progreso”¹⁰². Estos son los malestares que propician el renacimiento de lo trágico¹⁰³. Al

¹⁰⁰ DOMENACH, Jean-Marie. óp. cit. p. 205.

¹⁰¹ ídem. p. 206.

¹⁰² ídem. p. 54.

¹⁰³ Actualmente se aprecia una gran distancia entre aquellos que siguen repitiendo interesadamente (o por justificada ignorancia) el discurso moderno, con sus slogans sobre el progreso, la política, la democracia, etc, y las tribus, algo salvajes, que ya no creen en esos encantamientos; sin embargo, lo

germinar la conciencia trágica y encarnar en la organización tribal, pues lo individual es dramático, esta se cohesiona en función a la búsqueda del placer: “Además podemos decir que la teatralidad cotidiana, la búsqueda de lo superfluo (...) por supuesto la importancia dada al *carpe diem*, sin olvidar el culto del cuerpo bajo sus diversas modulaciones, todo ello es la expresión de tal conciencia trágica”¹⁰⁴.

El afrontamiento del destino y el retorno cíclico son los principales elementos que marcan el cambio que se produce en la concepción del tiempo social. Esto también se asocia a los fenómenos de cambio de milenio que acarrear ideas de catástrofes, pero a la vez la esperanza de una nueva era. Pero el camino para el renacer del hombre trágico no es nada sencillo. El propio Nietzsche nos dará la pauta a seguir: “*Suprimid vuestras veneraciones, o suprimiros vosotros mismos*”. Difícil tarea que implica en primer lugar el concientizar al hombre dramático o pre-trágico, el cual se aferra a lo que desde ya está perdido y que a la vez lo condena, esto significa disolver lo que de alienado y mistificado tienen: nuestra tierra, la familia, las tradiciones, los amores, los cultos, la poesía, pues es desde allí donde ha llegado todo lo que asumimos como conocimiento. Vista así, no resulta incoherente la consigna lanzada por el movimiento futurista hace más de 100 años: “Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo”¹⁰⁵.

Este proceso implica dos grados que el mismo Nietzsche estudió. El primero es el placer trágico, que es producido por el espectáculo de la caída de lo que ya es caduco o balbuceante, (crisis o decadencia), en especial la volátil economía. El segundo grado es el gran júbilo del creador que descubre que existe identidad entre lo que consideramos bien supremo y mal supremo. Es la afirmación del todo, es la virtud dionisiaca donde el júbilo y el sufrimiento se mezclan: “El hombre trágico es la naturaleza en su más alto grado de fuerza creadora y de conocimiento, y por esta razón alumbra con dolor (...). El

lamentable es ver como en algunas sociedades, como la nuestra, se pretende desacreditar la postura de estas neotribus, a través de la desinformación, confusión e ignorancia, ya que se tiende a etiquetar y encasillar la sana inconformidad, con anacrónicos calificativos como: conformista, nacionalista, extremista, radical, etc.

¹⁰⁴ MAFFESOLI, Michel. óp. cit. p. 27.

¹⁰⁵ La cita completa que aparece en el punto número diez del manifiesto futurista (Marinetti Le figaro, 20 de febrero 1909) dice: “*Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y contra toda vileza oportunista y utilitaria.*”

hombre trágico afirma incluso el sufrimiento más duro, ya que es muy fuerte, rico y capaz de divinizar la existencia”¹⁰⁶.

Es preciso esclarecer algunos puntos restantes referentes al hombre trágico y al hombre pre-trágico, pues esto nos ayudará a comprender el porqué se hace necesario el retorno de la conciencia trágica. Lo que caracteriza al hombre dramático es la incapacidad de acción. Estos generalmente son personajes conmovedores, pero que se debaten en las obsesiones del prójimo y en falsas ideas de sí mismos, y en estos caminos se extravían. Al pre-trágico actuar le parece un problema en sí; se busca a sí mismo pero no se encuentra, ni a él ni a los demás¹⁰⁷. Los dramáticos: “(...) son personajes que se forjan ilusión sobre sí mismos, que no logran recuperar su conciencia alienada. El destino que les aprisiona es de segunda mano; lo han tomado prestado a los otros y lo han fabricado de sus fantasmas. Se hallan divididos, pero sin que el conflicto se eleve nunca a la grandeza trágica. El enemigo que llevan con ellos no tiene consistencia, luchan contra fantasmas”¹⁰⁸.

La lucha contra fantasmas resume bien la actitud del pre-trágico, y esta lucha es atizada por la sociedad a través de los esfuerzos técnicos e ideológicos por rechazar la muerte y enviarla a la zona de lo improbable. Sin embargo, por más que se intente, la muerte no deja de cercar a la humanidad; cuanto más tratamos de eliminarla, más vuelve sobre nosotros por otros caminos y bajo nuevas formas. Se filtra ahora una muerte lenta y subterránea; pasamos de morir de hambre a morir de aburrimiento. Es una forma de humanizar la muerte, tanto así que incluso hemos llegado a ser capaces de desecharla o rechazarla. Es aquí cuando nuestra conciencia se desquita y aparece la neurosis, que viene a ser el ‘prójimo al máximo’. La forma de locura posmoderna.

En forma de solitario malestar existencial, o sensación constante de carencia y falta de plenitud, donde millones de hombres experimentan más o menos el aislamiento y la extrañeza del absurdo expresado en la sensación envejecimiento hacia la muerte, también siente renacer la conciencia de su singularidad, pero en el anonimato de las

¹⁰⁶ DOMENACH, Jean-Marie. óp. cit. p. 103.

¹⁰⁷ Pensemos un poco en como la inacción de aquellos que supuestamente tienen el poder de actuar y debido a la trampa de los discursos, mantiene en zozobra a la sociedad y luego también lo veremos en los *films* a analizar.

¹⁰⁸ DOMENACH, Jean-Marie. óp. cit. p. 186.

situaciones cotidianas. Es aquí donde se decide la salida por la cual ir: seguir los falsos consuelos propuestos por el romanticismo que opta por la retórica amorosa, religiosa o patriótica; o asumir la sensación de la muerte hasta que adquiera tal agudeza que nos proporcione el fondo para la aparición de la conciencia trágica: “(...) El placer y la felicidad particular proyecta al hombre en lo abstracto, le separa de la muerte, de los demás y de las cosas, que se convierten entonces en su destino. Así, lo trágico se dilata en esta obsesión tentacular y advertida, más o menos rechazada, de la vida cotidiana en su ejercicio más trivial”¹⁰⁹.

El saber trágico nos enseña los límites a los cuales se puede llegar, pero solo luego que el hombre se ha podido probar a sí mismo, es decir, después de haber luchado. Pero esto requiere un espacio y algunas condiciones, las cuales solo aparecen cuando se quiebran los sistemas tradicionales de las relaciones sociales, los cuales ejercen y exigen, paradójicamente, creatividad y a la vez control; es así como se abre el paso a lo que Domenach llama la cultura salvaje:

(...) la llamada al individuo se realiza bajo forma salvaje, angustiada y degradada, confundida con la exteriorización de los desequilibrios de la personalidad. Esta reivindicación salvaje es lo opuesto a la barbarie organizada, tal como lo denuncian los humanistas (...) Ya no se enfrentan concepciones del mundo y fuerzas constituidas, sino que se trata de una esencial aspiración a existir, a creer, a hablar, que choca contra un sistema que ofrece multitud de bienes, pero no la participación ni el significado¹¹⁰.

En estos conflictos, que son fundamentalmente producto de lo que M. Weber llamaba la ‘lógica del deber ser’, lo que se busca es desenmascarar todos los adornos y edificios teóricos elaborados para esconder lo que es natural y poco agradable: “Inter fesces et urinam nascitur (...) si, es entre mierda y orina que cada uno nace, es, también, la podredumbre lo que lo espera in fine. ¡Pero entre las dos está la vida con su ruda intensidad!”¹¹¹. Afirmaciones de este tipo, por las que generalmente se suelen aplicar calificativos como aguafiestas, consumidor insatisfecho o nostálgico aristócrata, no son más que la manifestación de la necesidad de ligar la búsqueda de la verdad con un

¹⁰⁹ ídem. p. 180.

¹¹⁰ ídem. pp. 210, 211.

¹¹¹ MAFFESOLI, Michel. óp. cit. p. 180.

esfuerzo para vivirla, con el fin de evitar que las necesarias ambigüedades de la acción, no se compensen con un ejercicio soberbio y desencarno de la inteligencia: vivir la verdad, no solo predicarla, este sería el papel de lo trágico en la actualidad. Y es aquello por lo que lucha el hombre trágico; frente al nihilismo dramatizado y totalizador: “la realización del hombre no es una síntesis de conceptos, sino una asimilación de valores, una revelación de fuerzas retroactivas”¹¹². Y donde lo trágico se revela en la cultura de nuestro tiempo a través de la necesidad de un mito trágico, que nos haga volver a amar la vida y a este mundo.



¹¹² DOMENACH, Jean-Marie. óp. cit. p. 104.

CAPÍTULO 2

EL CINE Y LA FILOSOFÍA EN EL PENSAMIENTO DE GILLES DELEUZE¹¹³

El propósito de ocuparnos de las reflexiones que sobre el cine desarrolla el filósofo Gilles Deleuze, se debe a que a través de sus planteamientos podemos acercarnos de una manera distinta, o acaso novedosa, al estudio de las experiencias humanas y postulados de naturaleza filosófica, que son capaces de ser transmitidos por medio de la experiencia cinematográfica. Y también, a que es posible hablar de un pensar de manera cinematográfica, un pensar con imágenes, donde también es posible plantear y desarrollar pensamiento y doctrinas de carácter vitalista como el saber trágico.

Lo que Deleuze propone es un giro epistemológico con consecuencias estéticas e incluso ontológicas por demás fascinantes. Sin embargo, para nuestra investigación solo nos restringiremos a las implicaciones de carácter teórico que se desprenden de la formulación del cine como nueva imagen del pensamiento, a saber: la imagen cinematográfica no como una mera copia o representación de un modelo, sino que por el contrario, la captación del verdadero fluir de la vida, la imagen-materia que el autor llamará plano de la inmanencia.

El capítulo está organizado de manera tal que irá desde el cuestionamiento, y posterior reconfiguración de la manera tradicional en la que se suele pensar la imagen, pasando por una formulación ontológica que sustente esta nueva visión, hasta centrarse en la similitud descubierta entre el proceso de captación y desarrollo del pensamiento, y la experiencia cinematográfica. Todo en función no de ver el cine a través de la filosofía, sino: ver la realidad y el pensamiento filosófico, a través del método cinematográfico.

¹¹³ La síntesis del pensamiento deleuziano, sobre la relación cine – filosofía aquí presentada, toma como principal referente de inspiración y organización de las ideas, al proyecto de tesis presentado por: ALVARES ASLAÍN, Enrique. *Gilles Deleuze y el problema de la imagen: de la imagen del pensamiento al pensamiento de la imagen*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. 2007 <<http://www.observacionesfilosoficas.net/laimagendelpensamiento.html>>.

2.1 Del pensamiento dogmático a la nueva imagen del pensamiento

A lo largo de su obra, Deleuze escribe que el pensamiento nunca piensa por sí mismo, sino que solo produce a partir de un campo de posibilidades, campo al cual el propio autor llamará: *imagen del pensamiento*. La imagen del pensamiento obedece a un tipo de orientación del pensamiento que, pese a ser difícilmente visible y enunciable, es sin embargo lo que hace visible y enunciable aquello por lo cual el pensamiento va a ser afectado en un momento determinado. Deleuze observa que, en el transcurso de la filosofía de occidente, una misma imagen viene dominando el pensamiento y el discurso, a saber: *la imagen dogmática del pensamiento*.

La *imagen dogmática del pensamiento* responde a un dogma, es decir, a la idea de lo verdadero como fundamento. La característica de esta imagen del pensamiento, reside en que esta remite siempre a la verdad como a una idea abstracta e invariante que actúa como la meta hacia la cual el pensamiento se dirige. La imagen dogmática del pensamiento postula un afuera, una realidad independiente de sí en la que supuestamente reside lo verdadero. Pero: ¿Y qué es la verdad? ¿No será tal vez una construcción del pensamiento? ¿Una mera ilusión? cuestiona Deleuze.

Pensar siempre es pensar *de otro modo*, por ello Deleuze plantea la necesidad de construir una *nueva imagen del pensamiento*, puesto que la imagen dogmática dominante está compuesta por aquellas fuerzas que nos constriñen a pensar de un determinado modo, o según un estilo. En la imagen dogmática del pensamiento lo pensado se remite siempre a lo “previo” que es la verdad; lo pensado no sería más que una reproducción, una representación de algo que ya funciona como fundamento primero. Sin embargo, Deleuze nos hace recordar que, antes de la verdad están el sentido y el valor que en ella se expresan. La verdad no *es*, sino que *acontece* como resultado de un cruce de fuerzas, y es ante todo producción de sentido y de valor.

En el artículo de Nietzsche, “Verdad y mentira en sentido extramoral”, se expone abiertamente las deficiencias de una concepción de la verdad demasiado restringida, platonizada. El vitalismo trágico, el vitalismo evolucionista, y el propio Deleuze, desde la postmodernidad, se harán cargo de la filosofía de la sospecha, la intuición, la crítica de la lógica del pensamiento, respectivamente, coincidiendo estos autores en el escepticismo hacia un modelo racionalista

clásico, kantiano, incluyendo los modelos científicos herederos del neopositivismo¹¹⁴.

El discurso del pensamiento occidental ha estado dominado por la imagen dogmática, desde la irrupción de la metafísica platónica. Según Deleuze, la filosofía de la representación que se desprende de esta imagen del pensamiento, tiene su origen en la teoría platónica de los tres elementos: el modelo, la copia y los simulacros; en donde cada nivel de la dualidad modelo-copia, desciende en potencia hasta desecharse. Sin embargo, ¿qué nos impide? o ¿por qué no considerar el simulacro como potencia en sí misma, al contrario que la copia en donde la potencia está en el modelo? Evidentemente el porqué de esta negación está en lo internalizada que se encuentra la imagen dogmática del pensamiento. Al plantearnos esta duda, convertirla en posibilidad y darnos cuenta de su sorprendente viabilidad, hacemos estallar la filosofía de la representación y ya estamos hablando con Deleuze de una ‘nueva imagen del pensamiento’. En el ámbito de los simulacros todo es *inmanente*¹¹⁵ y más bien lo que se desecha es cualquier tipo de trascendencia. En la filosofía de Deleuze a esto mismo se refiere el concepto de *rizoma*:

A diferencia de las raíces comunes, que crecen en profundidad y permanecen en un mismo espacio, el rizoma es una especie de tallo subterráneo que crece en la superficie y se extiende horizontalmente fisurando la tierra y abriéndose paso permanentemente. En un rizoma cada punto se conecta con cualquier otro (...). Esto sería desde el pensamiento una imagen de apertura, de permanentes grietas en la superficie. Se aleja de la imagen jerárquica de las profundidades ocultas de la tierra o de una trascendencia de los cielos¹¹⁶.

Deleuze busca suprimir del pensamiento todo modelo trascendente, debido a que esto nos impide pensar, es decir, ser afectados por el afuera de la representación que pone en

¹¹⁴ JIMENEZ CRUZ Sergio. “Diferencia y repetición en la ontología cinematográfica de Gilles Deleuze.” 2008. *Cuaderno de Materiales*. Madrid. Consulta: 22 de agosto del 2011. p. 3 <http://www.filosofia.net/materiales/articulos/a_13.html#firma>.

¹¹⁵ Inmanencia (inmanente). 1. (Ont. Y Met.) Gen. Lo que es interior a una cosa y no alcanza más allá de ella. 2. (Ep. Y Ps.) El dominio de la conciencia y lo que no rebasa sus límites. SALAZAR BONDY, Augusto. *Iniciación Filosófica*. Lima, Editorial Mantaro. 2000, P: 290.

¹¹⁶ ALVARES ASLAÍN, Enrique. óp. cit. p. 3.

movimiento el pensamiento. Debemos tener claro que no se piensa por naturaleza, sino a partir de un estímulo, de una fuerza que afecta al pensamiento desde el exterior y que, lejos de dejarnos conformes con el estado de las cosas, nos lleva a rebelarnos frente a ellas y a buscar nuevos sentidos¹¹⁷. En la crítica de Deleuze a la imagen dogmática se esconde una paradoja: “Si pensar es crear, y no buscar una verdad preexistente, entonces carecemos de presupuestos en torno al pensamiento mismo, o por decirlo de otro modo, el pensamiento carece de imagen”¹¹⁸. Deleuze nos plantea la necesidad de llevar a cabo un *pensamiento sin imagen* cuya primera tarea sería, criticar la imagen dogmática del pensamiento y los postulados que ella implica.

El asumir esta propuesta significa que el pensamiento renuncia a la forma que le preexiste y que obstaculiza el despliegue de su potencia. Renuncia a un pensamiento que, lejos de pensar por sí mismo como pretende, se pliega a la imagen dominante, es decir, a la que más conviene al poder del Estado. Sin embargo, no es fácil mantener la apuesta de un pensamiento que solo funciona a partir de una renuncia y que debe jugarse entero cada vez. Ajeno a una transcendencia, el pensamiento marcha siempre de acto en acto, y ni siquiera depende de sí mismo a la hora de comenzar a pensar, pues está siempre a expensas de las fuerzas exteriores que se apoderan de él y lo arrastran hacia una búsqueda. Es la paradoja de un pensamiento creativo.

2.2 La realidad cinematográfica: campo transcendental y plano de la inmanencia

Una vez planteado el porqué de la necesidad de construir una nueva imagen de pensamiento, se hace necesario abordar la cuestión ontológica del pensamiento de Deleuze, pues una filosofía que pretende describir las condiciones de un pensamiento auténtico no puede prescindir de una teoría acerca del ser. Esta ontología es inmanente, y se funda en la afirmación de la *univocidad*¹¹⁹ del ser, que Deleuze encuentra en las filosofías de Duns Escoto, Spinoza y Nietzsche. La *univocidad del ser* es la condición

¹¹⁷ Deleuze dirá que el acto de pensar es una creación antes que una posibilidad natural, y que la filosofía se asemeja mucho más al arte de lo que la tradición ha querido admitir.

¹¹⁸ ALVARES ASLAÍN. loc. cit.

¹¹⁹ Unívoco (univocidad). (Sem.) Que tiene un solo significado o que se aplica a un solo género de objetos. SALAZAR BONDY, óp. cit. p. 312.

ontológica propuesta por el pensamiento inmanente de Deleuze. Solo podemos afirmar la inmanencia si concebimos el ser como unívoco, lo cual significa rechazar una distribución jerárquica del ser al estilo platónico, en favor de una consideración de los seres desde el punto de vista de su potencia. En cada forma del ser, concebido como Uno-Todo, se producen *diferencias individuantes* (entes) que son grados locales de intensidad, constantemente móviles y enteramente singulares.

El individuo supone la convergencia de un cierto número de singularidades, determinando una condición de cierre sobre la cual se define una identidad. Pero en definitiva, toda subjetividad deriva de un campo transcendental constituido por singularidades nómadas e impersonales, las cuales solo mantienen entre ellas relaciones de divergencia o disyunción. Por eso Deleuze acabará por referirse a él como *plano de inmanencia*¹²⁰. Delimitado el sentido unívoco del ser, Deleuze abordará el tema de la imagen, pero ya desde una perspectiva positiva para esta. En su estudio sobre el cine, Deleuze se remite al universo desplegado por Bergson¹²¹ en *Materia y memoria* en términos de *plano de inmanencia*, al mismo tiempo que marca un punto de inflexión en su tratamiento de la imagen, la cual va a perder ahora las connotaciones negativas que la ligaban a la filosofía de la representación.

Precisamente, el universo de Bergson es un universo de imágenes, pero no de imágenes de un sujeto que representa el mundo, sino imágenes en sí mismas y para ellas mismas, *imágenes inmanentes* que no esperan ni dependen de la mirada humana. Tales imágenes compondrían una especie de universo material en perpetuo movimiento por la acción y reacción de unas respecto a otras:

La noción de imagen de Bergson se aleja radicalmente de la fenomenología, para la cual es la conciencia la que ilumina las cosas (...) para Bergson no hay no-consciente; hay solamente conciencia que se ignora. No existe opacidad que se oponga a la luz y la reciba, constituyendo así un objeto iluminado: existe luz pura, fosforescencia, sin materia iluminada; solo que esta luz pura, (...) no llega

¹²⁰ Deleuze lo llama *plano de inmanencia* para poner de relieve que en ese campo transcendental nada es supuesto de antemano salvo la exterioridad de las relaciones que lo componen.

¹²¹ Henri Bergson (Paris 1859 – 1941): Escritor y filósofo, ganador del Premio Nobel de Literatura (1927) buscó la solución a los problemas metafísicos en el análisis de los fenómenos de la conciencia. En el terreno filosófico, reactualizó la tradición del espiritualismo francés y encarnó la reacción contra el positivismo y el intelectualismo de finales de siglo XIX. Entre sus principales obras destacan: *Matière et memoire* (1896); *Le rire* (1901); *L'évolution créatrice* (1907) *Le pensée et le mouvement* (1934).

a ser actual sino cuando se refleja sobre ciertas superficies que sirven al mismo tiempo de pantalla con relación a las otras zonas luminosas.

La conciencia, en lugar de ser una luz que va del sujeto a la cosa, es una luminosidad que va de la cosa al sujeto. Y es a partir de esta ontología de la imagen que Deleuze puede proponer una naturalización del cine. (...) La imagen existe en sí, sobre este plano. Este en-sí de la imagen, es la materia: no algo que estaría escondido detrás de la imagen, sino, (...) la identidad absoluta de la imagen y el movimiento (...). Hay aquí una extraordinaria avanzada de Bergson: el universo como cine en sí, como *metacine*¹²².

La imagen así entendida es anterior a la conciencia, sobre todo porque la conciencia va a formarse a partir de este universo primordial como una imagen más entre otras. Lo único que tenemos originariamente es un universo de imágenes-movimiento sin un centro absoluto, sin ejes ni referencias, un mundo material de *variación universal* compuesto por figuras de luz donde ni siquiera los cuerpos rígidos se han formado todavía. Además, Deleuze va a decirnos algo sorprendente y de particular interés para nuestra investigación, y es que el universo bergsoniano está en estrecha relación con la esencia misma del cine, de modo que podemos pensarlo como un universo cinematográfico o como un perfecto *metacine*. Después de todo ¿acaso no es el cine un conjunto de imágenes en constante movimiento hechas de luz y de sombras?

(...) no es el cine un pretexto para generar una nueva ontología, sino que la propia estructura y visionado del cinematógrafo es la forma de generación del pensamiento lógico-formal y de la imagen-tiempo. De ahí, que su operación no consista en una excusa para hacer filosofía a propósito del cine, sino una cinematografización de lo real, en la cual la captación del movimiento es inmediata y el discurso narrativo pasa a un segundo plano¹²³.

Esta sorprendente convergencia que Deleuze, inspirado en Bergson, encuentra entre la forma en la que se genera el pensamiento, así como la posterior aprehensión del espacio-tiempo y la forma propia en la que se da la experiencia del visionado

¹²² MARTIN Jorge. *La imagen-movimiento. Deleuze y la relación Beckett-Bergson. ARETE. Revista de Filosofía*. Lima. Vol XXII, Número 1, 2010, pp. 51-68. Consulta: 20 de agosto de 2011.
<http://revistas.pucp.edu.pe/arete/files/arete/3_Martin_Arete_XXII-1_2010-3.pdf>.

¹²³ JIMENEZ CRUZ Sergio. óp. cit. p. 6.

cinematográfico, otorgan no solo a la imagen inmanente una nueva dimensión, sino que también la concepción tradicional de la experiencia cinematográfica, relegada a un mero entretenimiento fantasmagórico, es, por decirlo menos, cuestionada ante una idea tan sorprendente como seductora e inspiradora: la cinematografización de lo real.

2.3 Dos regímenes de imágenes: la imagen cinematográfica

La interpretación que Deleuze hace del pensamiento de Bergson trae consigo varias consecuencias. En primer lugar, la conciencia pierde su lugar privilegiado como centro dador de sentido desde el cual el conocimiento se estructura. La imagen dogmática del pensamiento nos ha hecho creer que es la conciencia la que ‘ilumina’ las cosas con sus innumerables metáforas acerca de la luz focalizada en el sujeto y proyectada hacia las cosas. Deleuze, sin embargo, va a decirnos que Bergson pone de manifiesto que la luz está en las cosas mismas antes que en el sujeto.

Para Bergson la conciencia es una ‘cosa’, es decir, pertenece al conjunto de imágenes de luz y es inmanente a la materia. Así que lo importante es responder a la pregunta de su surgimiento, para saber en qué se diferencia del resto de las imágenes. Deleuze afirma que la conciencia surge como un *intervalo*, a modo de un *desvío* entre la acción sufrida y la reacción ejecutada que se produce en ciertas imágenes: “Al lado de las imágenes que actúan y reaccionan unas sobre otras en todas sus partes, se forman imágenes particulares, imágenes o materias vivas que presentan un fenómeno de retardo como consecuencia de la especialización de sus caras”¹²⁴. En el caso de estas imágenes, la acción sufrida no se prolonga inmediatamente en reacción ejecutada, porque ellas presentan una cara que selecciona entre las excitaciones que se ejercen sobre ella, es decir recibe, solo lo que le interesa, y una cara ejecutora que no se encadena directamente a la excitación recibida y que produce lo que llamamos propiamente acciones. A estas imágenes vivas, Bergson las llama “centros de indeterminación” por la imposibilidad de predecir en ellas las acciones a partir de la excitaciones recibidas, pues la cara ejecutora no se encadena directamente con la excitación recibida. El propio

¹²⁴ ALVARES ASLAÍN, Enrique. óp. cit. p. 7.

sujeto puede definirse como un *centro de indeterminación*: un desvío entre las excitaciones recibidas y las acciones ejecutadas.

Así entendemos que lo que llamamos “sujeto” se refiere originariamente a la formación de un centro, una condensación de la materia-imagen que posibilita el surgimiento de una pluralidad de imágenes subjetivas, y que aparece en un primer momento como *imagen-percepción*: “Así en este nivel surge la percepción subjetiva, la cual se caracteriza por seleccionar y aislar de entre todas las acciones que sufre aquellas que le interesan, realizando una función de encuadre que muestra la cara utilizable de las cosas”¹²⁵. Al encuadre que aísla corresponde, en un segundo aspecto, el hecho de darle al mundo un horizonte, una medida en relación con nuestra posibilidad de actuar. Se forma así la *imagen-acción*, separada de la primera por el intervalo que servía para definir la conciencia y que Deleuze va a reservar para la formación de la *imagen-afección*, aspecto de la subjetividad referido a la manera en que el sujeto se percibe a sí mismo¹²⁶. En el universo de la imagen-movimiento se forman así tres tipos de imágenes subjetivas: imágenes-percepción, imágenes-acción e imágenes-afección:

A los tres momentos que señala Bergson —percepción, afección y acción—, corresponden según Deleuze tres tipos de imágenes: la imagen-percepción, la imagen-afección y la imagen-acción. En cuanto a la imagen-percepción, Deleuze, siguiendo a Bergson, distingue la objetiva (completamente acentrada en el universo de imágenes-movimiento) y la subjetiva (centrada en un ser vivo) que retiene únicamente lo que le interesa de dicho universo¹²⁷.

Como ya lo señalamos, toda percepción tiene para Bergson una prolongación motriz. Lo mismo ocurre con la imagen-acción:

Este es, por consiguiente, el segundo avatar de la imagen-movimiento: ella deviene la imagen-acción. Se pasa insensiblemente de la percepción a la acción. La operación considerada no es ya la eliminación, la selección o el encuadre,

¹²⁵ *ibídem*.

¹²⁶ Al respecto de la aparición de las imágenes subjetivas y la forma en la que se describe su funcionamiento teórico, en relación con la imagen, y por ende en el lenguaje audiovisual, se recomienda ver e investigar sobre el cortometraje *Film* (Nueva York 1964), escrito por Beckett y dirigido por Alan Schneider. Al respecto, Martín, Jorge también da más alcances en el artículo que citamos anteriormente.

¹²⁷ ALVARES ASLAÍN, Enrique. loc. cit.

sino la encorvadura del universo, de la que resultan, a la vez, la acción virtual de las cosas sobre nosotros y nuestra acción posible sobre las cosas. Es el segundo aspecto material de la subjetividad¹²⁸.

Por último, la imagen-afección media entre la imagen-percepción y la imagen-acción, este es el tercer aspecto de la subjetividad:

"Es insuficiente pensar que la percepción, (...), retendría o reflejaría lo que nos interesa dejando pasar lo que nos es indiferente. Hay, por fuerza, una parte de movimientos exteriores que nosotros 'absorbemos', que nosotros refractamos, y que no se transforman ni en objetos de percepción ni en actos del sujeto: más bien van a marcar la coincidencia del sujeto y el objeto en una cualidad pura. Es el último avatar de la imagen-movimiento: la imagen-afección"¹²⁹.

Lo que Deleuze buscaba era una filosofía nueva, previa a cualquier subjetividad trascendental. Y una nueva filosofía también era una nueva manera de hacer filosofía y de relacionarse con otras disciplinas en favor del pensamiento. Deleuze se acerca al cine con el propósito de trabajar los conceptos que suscita, para explorar las posibilidades que ofrece, no solo en el ámbito del arte, sino en el pensamiento en general, y encuentra una alianza entre el cine y las teorías de Bergson admirable:

¿Qué puede revelarnos el cine acerca del espacio y del tiempo que no revelen las demás artes? La reflexión sobre el cine se presta, pues, a una indagación física sobre la naturaleza del tiempo y el espacio, a una crítica a las categorías kantianas y a su estética en particular, así como una investigación psicológica y epistémica de la lógica del pensamiento humano¹³⁰.

El universo Bergsoniano es, para Deleuze, como un gran proyector o una inmensa máquina de proyección de luz. La imagen cinematográfica presenta el privilegio y la posibilidad de trabajar con los dos regímenes de imágenes: las imágenes-movimiento (imagen-percepción objetiva, constante *fluir*) y las imágenes subjetivas que se forman a partir de las primeras: "Si ahora pensamos en la apertura de la imagen al tiempo que se produce en el cine moderno, no parecerá extraño que Deleuze estuviese pensando el

¹²⁸ ídem, p. 9.

¹²⁹ ídem, p. 10.

¹³⁰ JIMENEZ CRUZ Sergio. óp. cit. p. 1.

cine como ese lugar en el que se abría la posibilidad de producir una nueva imagen del pensamiento, la misma que venía anunciando desde sus primeras obras”¹³¹.

2.4 El cine como experimentación filosófica

El rechazo que manifiesta Bergson hacia el cine, se debe a que él lo considera un mero artificio incapaz de captar el movimiento¹³². Para él, la operación que realiza el cine es una copia de lo que realizan la percepción y la inteligencia humanas, es decir, *falsifica* el movimiento. El autor lo ejemplifica a través de la función de encuadre, función que comparte la percepción con la cámara de cine. La percepción selecciona, entre las acciones que sufre, aquellas que le interesan para la vida, restringe la experiencia conforme a sus necesidades vitales, de tal modo que nos formamos una impresión equivocada del movimiento al imponerle ciertas detenciones o estados que acaban privilegiando lo estable sobre lo inestable.

Para Bergson, el cine trata de recomponer el movimiento a partir de fotogramas a los que luego suma un tiempo abstracto que produce la ilusión de una sucesión homogénea, es así que el movimiento queda reducido a una serie de posiciones en el espacio y el tiempo a la medida del movimiento según la sucesión de esas mismas posiciones o instantes. Si se sigue esta línea de pensamiento, arribamos a la idea de que tanto el movimiento como el tiempo son *especializados* en un universo en el que *todo está dado* como yuxtaposición de posiciones o instantes, de modo que perdemos el sentido de la verdadera duración, ámbito del movimiento cualitativo y la apertura del tiempo como cambio o como creación de lo nuevo, el constante fluir de las cosas.

Deleuze coincide con Bergson en varios puntos de la crítica a las concepciones del movimiento y del tiempo mantenidas por la tradición metafísica, pero no está de acuerdo con la condena de Bergson a propósito del cine. Por el contrario, para Deleuze el cine es capaz de liberar el movimiento, porque como ya vimos, participa del mundo

¹³¹ ALVARES ASLAÍN, Enrique. óp. cit. p. 8.

¹³² Bergson, cuyo objetivo era describir cómo trabaja la inteligencia humana, señala el modo en que funciona el aparato cinematográfico, y por eso destaca que los fotogramas son discontinuos y estáticos. Deleuze, que analiza el cine desde una perspectiva estética, destaca la percepción continua y dinámica que se experimenta al contemplar un *film*. Para él, de la artificialidad de los medios no se puede inferir la artificialidad del resultado. (MARTÍN Jorge. óp. cit. Cita textual).

de las imágenes materiales, es decir las imágenes inmanentes que no esperan ni dependen de la mirada humana, y que son previas a toda representación subjetiva: “En cambio Deleuze retoma el cine, pues el movimiento real, aunque es producido artificialmente por el reproductor, es captado, como percepción corregida por el sujeto. La imagen-percepción representaría en la obra imagen-tiempo, el fluir esencial del tiempo. La ilusión del movimiento observada por Bergson ha sido corroborada por el fenómeno de persistencia retiniana”¹³³.

Guiado por esta nueva mirada Deleuze descubre que el cine se detiene en el mundo de las percepciones (imágenes-percepción), las acciones (imágenes-acción) y los afectos humanos (imágenes-afección), pero que además tiene la extraordinaria capacidad de acercarnos con sus imágenes, a una perspectiva sobre las cosas previa a la mirada humana; Y es más: “el cine también puede deshacerse de los condicionamientos humanos de otra manera, no solo para descender al universo material de las imágenes-movimiento, sino para elevarse hacia dimensiones del tiempo, del espíritu y del pensamiento liberadas de las exigencias de la percepción y de la acción pragmática”¹³⁴. A esta experiencia Deleuze la llamará *cine de vidente*¹³⁵.

Debemos destacar que Deleuze propone otras maneras de pensar la temporalidad alternativas, a la concepción tradicional del tiempo, la cual interpreta el tiempo como una sucesión de instantes que privilegia el presente (tiempo de la acción). Con este propósito: “Deleuze se remite a la noción de duración de Bergson para pensar el cambio y, valiéndose de ella, sustituye la imagen tradicional del tiempo como línea de yuxtaposición de los presentes, por la idea de un tiempo que progresa en intensidad, aumentando en la sucesión de los presentes el número de sus dimensiones”¹³⁶.

¹³³ ALVARES ASLAÍN, Enrique. loc. cit.

¹³⁴ ídem. p. 9.

¹³⁵ El cine de vidente es capaz de producir imágenes directas del tiempo (imágenes-tiempo) más allá del movimiento. Pero: ¿Dónde y cómo surgen estas imágenes? En primer lugar, debemos recordar que no estamos fuera del plano de las imágenes-movimiento, o propiamente llamado *plano de inmanencia*. La posibilidad de este tipo de imágenes surge sobre todo en este plano, allí donde la *imagen viva* o el *centro de indeterminación*, que como ya vimos se trata de una imagen especial, puede relacionarse con el tiempo como duración o con el todo.

¹³⁶ ALVARES ASLAÍN, Enrique. óp. cit. p. 10.

A partir de estas reflexiones, sobre el sentido de lo cronológico¹³⁷, la imagen cinematográfica se revela como capaz de explorar dimensiones no cronológicas del tiempo, convirtiéndose en un campo de experimentación de nuevas formas de temporalidad que producen experiencias perceptivas novedosas y suscitan nuevas formas de pensamiento: “La cámara cinematográfica parece captar lo que está vedado al ser humano. El dinamismo heraclitiano en sí mismo como fuente creadora de universos alternativos existentes con y sin sujetos, que se manifiestan directamente”¹³⁸. Arribamos así, a la conciencia de lo rico y complejo que puede resultar la experiencia cinematográfica, vista con los ojos de aquel que ha decidido dudar y alejarse de un modo tradicional y dominante de pensar, en especial de pensar el cine.

2.5 El cine como imagen del pensamiento

Tenemos las imágenes-movimiento por un lado, y las imágenes-tiempo por otro; y a ambas habría que añadir las múltiples variedades de imágenes que nos permiten pensar el cine desde la filosofía. Pero el cine también es capaz de pensar por sí mismo, y lo que es más importante, es capaz de pensar de otro modo, más allá del concepto e incluso más allá de la imagen, por paradójico que parezca, después de todo, el cine es la demostración de que una imagen puede ir más allá de la imagen, porque es la creación de una imagen no representativa, una imagen que por sí misma, constituye una crítica de la representación. El estudio sobre el cine desarrollado por Deleuze, supone un cambio de perspectiva en el tratamiento de la imagen. La imagen deja de ser psicológica, pierde las connotaciones negativas que la ligaban a la copia o a la representación, y pasa a formar parte de la realidad material y a definir el *plano de immanencia*, es decir, el campo de exterioridad que opera como horizonte del

¹³⁷ De acuerdo a su reflexión, el cambio solo es pensable por la coexistencia de todo el pasado en cada presente, lo cual nos lleva a la paradójica tesis de Bergson según la cual el pasado se conserva en sí mismo, independientemente de la conciencia. Así presentado, habría una memoria psicológica, representativa; pero también habría una memoria ontológica, si se quiere, de contenido siempre creciente, en la que coexistirían todas las dimensiones del tiempo pasado. Bergson se refiere aquí a un pasado absoluto, que es preciso llamar pasado puro o pasado virtual para distinguirlo de los recuerdos de la memoria representativa.

¹³⁸ JIMENEZ CRUZ Sergio. óp. cit. p. 4.

pensamiento: “La imagen cinematográfica, dinámica y temporal, se torna así imagen del pensamiento que escapa a todo dogmatismo”¹³⁹.

Deleuze culmina un proceso iniciado por Nietzsche que parte de la tergiversación de la verdad a manos de Platón y Sócrates, y desconfía de las manipulaciones que nos alejan de la tierra y el superhombre. Deleuze invierte, no la moral, sino la epistemología, volviendo el símil de la línea del revés. No es la imagen, una apariencia de la realidad que participa escasamente de la idea de Bien y de la Verdad; la idea, el concepto y sus previsiones deducidas de forma cuantitativa como ley matemática son el montaje falso, reconstruido a partir de la imagen-movimiento u objeto real¹⁴⁰.

Vemos como la filosofía propuesta por Deleuze añade nuevas armas a la tradición de pensadores que desconfían de la razón como instrumento y vía única de aprehensión de conocimiento (iluminismo). Por otro lado, evidentemente, no podemos confundir el cine con la filosofía, pues a pesar de ser ambas disciplinas creativas, el cine piensa con imágenes, mientras que la filosofía lo hace con conceptos. Sin embargo, en la filosofía también hay imágenes, y estas van a multiplicarse y a ganar tanta movilidad y temporalidad como las del cine: “La imagen del pensamiento es un proceso de diferenciación continuo que se confunde ahora con el plano o meseta erigida por el filósofo, es decir, con los presupuestos de cada filosofía, los cuales surgen al mismo tiempo que la creación conceptual”¹⁴¹. Lo singular y positivo del plano de inmanencia es su apertura pues este “no está dado”, y por ello debe ser construido por la filosofía en su tarea creadora que consiste en extenderlo, trazando nuevas regiones que vienen a poblar los conceptos: “Cada extensión del plano supone una nueva orientación del pensamiento, una nueva imagen del pensamiento que coexiste con las otras en un tiempo estratigráfico”¹⁴².

(...) los filósofos se han ocupado demasiado poco del cine. Y justamente con la aparición del cine, la filosofía se ha ocupado del movimiento, pero la causa de que quizás la filosofía no reconozca al cine como pensamiento se puede hallar en que realiza una labor análoga a la del cine y: "quiere introducir el

¹³⁹ ídem. p. 11

¹⁴⁰ ídem p. 7

¹⁴¹ JIMENEZ CRUZ Sergio. loc. cit.

¹⁴² ALVARES ASLAÍN. óp. cit. p. 12.

movimiento en el pensamiento, como el cine lo introduce en la imagen". Encuentra, pues, nuestro autor coincidencias entre los procedimientos técnicos y la filosofía que van más allá de la mera metáfora¹⁴³.

Deleuze incluso llega a declarar que la función más alta del cine reside en mostrar, sostenido en sus propios medios, en qué consiste pensar, y cómo el pensamiento surge solamente allí donde se queda sin respuestas, o cuando nace la impotencia. Por ejemplo, en nuestra época, se ha desarrollado un problema en relación con la crisis del pensamiento representativo; la cuestión de la creencia en el mundo: "Rotos ya los lazos de la representación orgánica que nos instalaban en un pensamiento tan cómodo como poco creativo, el cine debe jugar un papel pedagógico fundamental en la creación de nuevos lazos que nos permitan creer en el mundo"¹⁴⁴. Creer en este mundo, con todas sus alegrías y desventuras, es afirmar la inmanencia tal como se nos plantea hoy en nuestro plano, el de una imagen moderna del pensamiento, porque solo la creencia en el mundo en el que vivimos puede enlazar al hombre con lo que sucede, más acá de cualquier transcendencia. Como nos advierte Deleuze¹⁴⁵:

Pudiera ser que creer en este mundo, en esta vida, se haya vuelto nuestra tarea más difícil, o la tarea de un modo de existencia por descubrir en nuestro plano de inmanencia actual (...). Por ello lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo. Se pregunta a menudo por la naturaleza de la ilusión cinematográfica. Volver a darnos creencia en el mundo, ése es el poder del cine moderno (cuando deja de ser malo). Cristianos o ateos, en nuestra universal esquizofrenia, necesitamos razones para creer en este mundo¹⁴⁶.

Deleuze nos saca al fresco que lo intolerable del mundo, expuesto y aprovechado por determinados intereses, básicamente económicos y raciales, ha roto el vínculo que el hombre tenía con él. Por eso es necesario recuperar una ética o una fe, pero no una que

¹⁴³ JIMENEZ CRUZ. óp. cit. p. 1.

¹⁴⁴ ALVARES ASLAÍN. óp. cit. p. 13.

¹⁴⁵ Deleuze aplica los hallazgos sobre la imagen-cine a su problemática filosófica, destacando la importancia del cine en el caso del surgimiento de una nueva imagen del pensamiento. En este sentido, la aportación del cine no se limita a la creación de nuevas dimensiones de la imagen a tener en cuenta por la filosofía. Por medio del cine como arte, y no como industria de diversión estratégicamente diseñada y manipulada por los aparatos del sistema de consumo masivo, se pueden estimular las capacidades críticas y creativas.

¹⁴⁶ DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós, 1986, p. 227.

se dirija a un futuro utópico, sino una que se resista a aceptar lo dado tal como es. La función del cine consiste entonces en filmar precisamente la creencia en este mundo: "Creer, no en otro mundo sino en el vínculo del hombre con el mundo, en el amor o en la vida, creer en ello como en lo imposible, lo impensable, que sin embargo no puede sino ser pensado: 'posible, o me ahogo'. Solo esta creencia hace de lo impensado la potencia propia del pensamiento, por el absurdo, en virtud del absurdo"¹⁴⁷.

En resumen, encontramos que la relación cine-filosofía se da en la capacidad del cine de pensar por sí mismo, es decir no ser una mera representación y además transmitir el fluir de la vida (imagen-percepción objetiva, campo de inmanencia). La imagen de tipo representacional deja de ser dogmática y dominante, y da paso a una nueva imagen inmanente, es decir que por sí misma es la realidad. En segundo lugar, Nietzsche y Deleuze comparten la misma tradición filosófica, el vitalismo y la creencia en este mundo, en oposición a la imagen dogmática del pensamiento que propone la felicidad y el bien absoluto y verdadero, en un mundo trascendental, en los cielos o las *ousias*. En ese sentido hay una convergencia entre ambas filosofías, es decir entre la visión del cine de Deleuze y la propuesta del saber trágico.

Finalmente, en referencia a la investigación que nos ocupa. Al igual que el saber trágico, el cine visto con los ojos del que desconfía de un 'mundo trascendental', tiene la extraordinaria posibilidad de filmar aquello que religue al hombre con este mundo, es decir, aquello que haga que pueda volver a amar y creer en la vida en este lugar, sin tener que crear elaboradas construcciones teóricas que lo alejen del único mundo que conoce. Ver el cine como el medio vital a través del cual despertar en el hombre el decir *sí a la vida* y buscar la dicha en esta realidad trágica, también es verlo con la mirada del hombre trágico. El transmitir la visión trágica del mundo, a través de un *film* como *Zorba el griego*, es ser coherente con esta función.

¹⁴⁷ *ibídem*.

CAPÍTULO 3

LA FILOSOFÍA CINEMATOGRAFICA

Se hace evidente que lo que conocemos como el pensamiento filosófico occidental, ha privilegiado y se ha desarrollado a lo largo de su historia a través de la palabra y no, por ejemplo, a través de las imágenes. Pero esa asociación no es necesaria, pues no existe ningún vínculo intrínseco y necesario entre la escritura y la problematización filosófica del mundo. Es más, muchos de los pensadores, dentro de sus planteamientos han involucrado elementos de carácter emotivo y que justamente por esta naturaleza, solo son posibles de comprender en su verdadera dimensión a través de la experiencia vivida. Por ejemplo, al pensar en Heidegger, Kierkegaard, Schopenhauer o Nietzsche y en sus planteamientos filosóficos, se nos viene a la mente una pregunta: ¿Qué tienen de común estas corrientes del pensamiento?

Como señala el autor Julio Cabrera: “Respuesta posible: haber problematizado la racionalidad puramente lógica (logos) con la que el filósofo se ha enfrentado habitualmente al mundo, para hacer intervenir también, en el proceso de comprensión de la realidad, un elemento afectivo (o *phático*)”¹⁴⁸. Pero además, estos filósofos *pháticos* no se han limitado a tematizar el componente afectivo, sino que lo han incluido en la racionalidad como un elemento esencial de acceso al mundo. Es por esto que no resulta desubicado decir que tal vez el cine nos presente un lenguaje más apropiado que el lenguaje escrito, para expresar mejor las intuiciones que los mencionados filósofos *pháticos* o cinematográficos han tenido acerca de los límites de una racionalidad puramente lógica. Haciendo un parangón entre la prosa y verso al referirse a los medios a través de los cuales Nietzsche expresaba sus ideas y cómo el cine puede significar ese relativamente nuevo medio de expresión, Cabrera comparte las siguientes reflexiones:

La superación de la metafísica a través del análisis lógico del lenguaje, que lo que carece de sentido cognitivo, es mejor expresarlo en el lenguaje de la poesía, asumiendo el mensaje no como meramente emocional, sino por el contrario, en

¹⁴⁸ CABRERA, Julio. *Cine: 100 años de filosofía: una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona: Gedisa, 1999. p. 14.

el sentido de que el cine conseguiría dar sentido cognitivo a lo que Heidegger (y otros filósofos cinematográficos) han intentado decir mediante el recurso literario, al utilizar el cine como una racionalidad logopática, y no tan solo lógica¹⁴⁹.

Así también Heidegger, al referirse a la poesía como pensante y no solo como fenómeno estético: “(...) la consideraba como esencialmente apta para expresar la verdad del ser, al instaurar al poeta en un ámbito de “dejar que las cosas sean”, sin intentar dominarlas ni controlarlas técnicamente, a través de una actitud que denomina serenidad”¹⁵⁰. No sería demasiado rebuscado considerar al cine como una forma posible de serenidad, como una forma de captación del mundo que promueve esta actitud fundamental frente al mundo (serenidad).

3.1 Conceptos-imagen

Los filósofos cinematográficos sostienen que al menos ciertas dimensiones esenciales de la realidad no pueden ser simplemente dichas lógicamente para ser entendidas en su verdadera dimensión, sino que tienen que ser presentadas sensiblemente, a través de una comprensión emotiva, *logopática*: racional y afectiva al mismo tiempo. Además, esa representación sensible, debe producir algún tipo de impacto en quien establece contacto con ella. Estos filósofos sostienen que, a través de esa presentación sensible e impactante, se alcanzan ciertas realidades que pueden ser definidas con pretensiones de verdad universal, no tratándose por tanto, de meras impresiones psicológicas, sino de experiencias fundamentales de la condición humana. En ese sentido, por ser accesibles a toda la Humanidad, poseen un sentido cognitivo.

Es así que el Julio Cabrera nos lleva a una definición particular, pero a la vez con pretensión de universal, de qué es el cine: “Diré que el cine, visto filosóficamente, es la construcción de lo que llamaré conceptos-imagen, un tipo de concepto visual, estructuralmente diferente de los conceptos tradicionales utilizados por la filosofía

¹⁴⁹ ídem. p. 16.

¹⁵⁰ íbidem.

escrita, a los que llamaré aquí conceptos-idea”¹⁵¹. Al abordar los conceptos-imagen, lo más natural sería preguntarse entonces ¿qué es un concepto-imagen?, pero nosotros no seguiremos este camino para encontrar la definición, ya que este tipo de preguntas esencialistas no han tenido existencia como lo demuestra Wittgenstein al referirse a los límites del lenguaje, por lo tanto, lo que haremos será ponernos en el camino de la búsqueda de esta respuesta, a través de la delimitación de sus características, lo cual viene a ser una manera distinta, no esencialista, de definir un concepto:

- a. “Un concepto-imagen se instaura y funciona dentro del contexto de una experiencia que hace falta tener, para poder entender y utilizar ese concepto. Por consiguiente, no se trata de un concepto externo, sino de un lenguaje instaurador, que exige pasar por una experiencia para ser plenamente consolidado”¹⁵². Es por ello que este concepto no solo será plenamente comprendido viendo el *film*, sino fundamentalmente viviendo las experiencias que se narran en la historia, es decir, instaurando la experiencia correspondiente, con toda su fuerza emocional y a la vez interactuar con sus elementos lógicos. El saber trágico no se lee, se vive.
- b. “Los conceptos imagen del cine buscan producir, en alguien definido, un impacto emocional que, al mismo tiempo, le diga algo acerca del mundo, de la naturaleza, etc. que tenga un valor cognitivo, persuasivo y argumentativo a través de su componente emocional”¹⁵³. Estos conceptos no están interesados tan solo en una información objetiva, ni tampoco en una pura explosión afectiva por ella misma, sino en un acercamiento *logophático* y *phático* al mismo tiempo.
- c. “Los conceptos-imagen afirman algo sobre el mundo, con pretensiones de verdad y universalidad”¹⁵⁴. Esto es fundamental, porque si no se conservan las pretensiones de verdad y universalidad, difícilmente se puede hablar de filosofía a través del cine. Aunque como vimos en el capítulo anterior, esta idea debemos entenderla no desde la perspectiva de la imagen dogmática representacional del pensamiento cuestionada

¹⁵¹ CABRERA, Julio. Óp. cit. p. 18.

¹⁵² *ibídem*.

¹⁵³ *ídem*. p. 20.

¹⁵⁴ *ibídem*.

por Deleuze, donde la verdad “acontece” y no “es”. Por ello, este sentido de verdad y universalidad aquí lo asumimos como la ‘verdad emotiva o *phática*’, la cual si es aceptable dentro de nuestro horizonte teórico.

- d. “Los conceptos-imagen pueden estar localizados dentro del *film*, o incluso todo el *film* puede ser en sí un concepto imagen. Podemos hablar de un *film* entero como un macro-concepto imagen-tiempo y que a la vez puede estar compuesto por conceptos-imágenes menores”¹⁵⁵. En el caso particular de nuestra investigación, también el protagonista puede ser considerado un concepto-imagen.
- e. Los conceptos-imagen se pueden desarrollar en el nivel literal de lo que está siendo mostrado en las imágenes de un *film*, pero también pueden desarrollarse en un nivel ultra-abstracto, como por ejemplo es el caso de *Los pájaros* (Hitchcock) que puede ser analizado filosóficamente como un *film* que dice algo importante acerca de la fragilidad de la existencia humana.
- f. Los conceptos-imagen, no solo son usados y constituidos por el cine, sino que también la filosofía, utiliza conceptos-imagen, para exponer algunas intuiciones. Pero lo que diferencia a los conceptos-imagen usados por el cine, de los usados por la literatura o la filosofía, es una diferencia técnica, y no de naturaleza. “La particular temporalidad y espacialidad del cine, su capacidad casi infinita de montaje y remontaje, de inversión y de reubicación de elementos, la estructura de sus recortes, etc. es lo que marca la diferencia”¹⁵⁶. La pretensión de verdad y universalidad es la misma en el cine y la literatura.

El cine consigue obtener el impacto emocional, a través de ciertas particularidades de las que Julio Cabrera destaca tres en especial:

- o La capacidad que tiene el cine de pasar de una posible primera persona, a una tercera o a un grupo de personas, la llama la pluriperspectiva.

¹⁵⁵ ídem. p. 22.

¹⁵⁶ ídem. p. 25.

- La increíble e infinita capacidad que tiene el cine para manipular tiempos y espacios, para avanzar o retroceder, o para asemejarse al sueño.
 - La sintaxis cinematográfica (...) el montaje de cada elemento en el *film*.
- g. “Los conceptos-imagen propician soluciones lógicas, epistémicas y moralmente abiertas y problematizantes, a veces marcadamente amoralistas y negativas, pero de todas maneras, nunca cerradamente afirmativas o conciliadoras para los problemas filosóficos que aborda”¹⁵⁷. Si notamos, las soluciones de la filosofía escrita, presentadas en conceptos-ideas, pero solo lógicos, tienden al estatismo y a dar soluciones definitivas (imagen dogmática del pensamiento hecha notar antes por Deleuze): “La intervención del particular, del azar, de la emoción, del desencuentro, etc. permiten que el cine ofrezca soluciones abiertas y siempre perplejas a las cuestiones planteadas”¹⁵⁸.

3.2 De ficción particular a carácter universal y verdadero

Toda la reflexión sobre la capacidad y posibilidades que tiene el cine para expresar conceptos de naturaleza filosófica, no tendrían sentido si es que el cine y su lenguaje no tuvieran nada que ver con la verdad y la universalidad, es decir, si es que el cine no es más que una mera muestra de casos particulares, sin ninguna vinculación con la pretensión de universalidad en cuanto a lo que pretende transmitir, entonces el cine no podría ser considerado filosófico, sin embargo:

En realidad este escándalo delante de las pretensiones de verdad y universalidad del cine es algo bastante primario, que no resiste un análisis más profundo. Aún las filosofías más analíticas y racionalistas admiten la legitimidad de echar mano a la fantasía y ejemplos fantásticos y estrafalarios (como el demonio maligno de Descartes, o el famoso gato de Waismann) para el sobrio esclarecimiento de cuestiones filosóficas¹⁵⁹.

¹⁵⁷ ídem. p. 29.

¹⁵⁸ íbidem.

¹⁵⁹ ídem. p. 33.

Así, el hecho de que cine se constituya en un enorme artificio, no dice nada de su pretensión de verdad. Similar situación ocurre en el caso del problema de lo universal en el cine: “El problema de lo universal está implícito en la propia pretensión declarativo-denotativa del cine, es una especie de problematicidad intrínseca de la imagen, la experiencia instauradora ¿Tiene valor universal, o se trata de tan solo lo que le ocurre a unas cuantas personas particulares?”¹⁶⁰. En el caso del cine, la pretensión de verdad y universalidad se procesa a través de un impacto emocional. Un *film* es un golpe emotivo. Este estilo impactante de la experiencia es fundamental para tratar de entender el tipo de universalidad que el cine propone. El cine replantea las pretensiones de universalidad. Esta idea de universalidad y verdad, se condice con la propuesta de Deleuze de una nueva imagen del pensamiento, donde justamente el papel de la filosofía es el de crear nuevas ramificaciones (rizomas) que promuevan el pensamiento creativo y que no se limiten a los condicionamientos del pensamiento dogmático dominante; una verdad emotiva-vivencial.

Un ejemplo lo encontramos en la película *Platoon* de Oliver Stone, donde en medio de la guerra, podemos percibir la emoción delante del drama que vive Ron Kovic; no es simplemente la piedad delante de lo ocurrido a una persona particular, sino que “se alimenta de una reflexión logopática de alcances universales que nos permite pensar el mundo abarcativamente, mucho más allá de lo simplemente mostrado en el *film*”¹⁶¹. Es así que el impacto emocional habrá servido para hacer que las personas lleguen a la idea universal de una manera más contundente.

Los detractores de estos postulados pueden argumentar que se trata de imponer la imagen como la verdad, pero lo mismo podemos decir de las proposiciones, pues a menudo nos quedamos firmemente convencidos de la verdad de algo que leímos en un libro de filosofía, y que inclusive, nos emociona vívidamente, pero luego podemos criticarlo; lo mismo ocurre en la imagen. Nuevamente, de lo que se trata es de ver la experiencia cinematográfica desde la óptica de la nueva imagen del pensamiento propuesta por el autor anterior.

¹⁶⁰ *ibídem.*

¹⁶¹ *ídem.* p. 35.

Por otro lado, al mismo tiempo que el cine presenta sus pretensiones de universalidad, también tiene la tendencia de presentar situaciones y casos particulares que tengan el efecto de hacer estallar su respectiva idea universal: “en la medida en que la misma sea pensada tan solo en el plano lógico, apáticamente”¹⁶². Como hemos ido demostrando, la universalidad que le interesa al cine, no es esa universalidad problematizada por el concepto-imagen cinematográfico.

La problematización introducida por el cine, en las indagaciones filosóficas tradicionales, viene por la subversión del particular, de lo sensible de la multiplicidad de perspectivas, de su increíble capacidad de aproximación a lo vivido, de transformación de una idea en una vivencia comprensible y dolorosa, en su capacidad de dificultar, de poner obstáculos al universal-idea, de plantear un mundo haciéndolo convivir con otros¹⁶³.

El concepto-imagen, se desarrolla en enfrentamiento directo con los conceptos-idea. Escenifica aquello de los que los conceptos-idea tan solo hablan, o a lo que se refieren exteriormente. En ese sentido el concepto-imagen, entra a la cosa en sí misma, y consigue entrar porque deja de lado el moralismo afirmativo de la filosofía escrita tradicional, con su compromiso con la razón pura, la universalidad pura, lo trascendental: “En cuanto la filosofía escrita pretende desarrollar un universal sin excepciones, el cine presenta una excepción con características universales”¹⁶⁴. Es decir, que al menos un *film* puede problematizar de manera universal una cierta cuestión filosófica.

¹⁶² ídem. p. 37.

¹⁶³ íbidem.

¹⁶⁴ ídem. p. 39.

CAPÍTULO 4

ESTRATÉGIA METODOLÓGICA

Ante la dificultad que implica el entender cómo un corpus teórico determinado, en nuestro caso la doctrina del saber trágico, se plasma en la experiencia cinematográfica, más exactamente en las películas que nos proponemos analizar: *Zorba el griego* y *Fight club*; en primer, lugar se debe tener presente tres principios que, sobre el análisis de un *film*, presentan los autores Aumont y Marie:

- “No existe un método universal para analizar *films*
- El análisis del *film* es interminable, porque siempre quedará (...) algo que analizar.
- Es necesario conocer la historia del cine y la historia de los discursos existentes sobre el *film* escogido para no repetirlo”¹⁶⁵.

El primer punto para aproximarnos a nuestro objeto de estudio, es decir, los *films* a analizar, será la delimitación de los conceptos en función a los cuales se realizará la interpretación y el análisis. Es así que la definición y delimitación de nuestro horizonte teórico, es decir, de la concepción del saber trágico, se hará a través del estudio de la concepción y el devenir de esta doctrina. Por ello, en el primer capítulo de la investigación, hemos conocido lo que era necesario comprender y que implica la sabiduría trágica, a través de los siguientes puntos: los mitos y la religiosidad, la polis en función a lo apolíneo y dionisiaco, la tragedia, la filosofía trágica, la doctrina del eterno retorno y amor a la fatalidad y finalmente que es el hombre trágico. A continuación trataremos el devenir de lo trágico hasta la actualidad, enfocándonos en la distinción que se da entre una visión dramática del mundo y una trágica.

La forma en la que articularemos las características conceptuales-vivenciales propias del hombre trágico, con los *films*, como precisan los autores: “se dará en principio a través de la interpretación del cine como un sistema formal (forma-contenido), es decir,

¹⁶⁵ AUMONT J. Y MARIE M. *Análisis del film*. Barcelona. Paidós. 1993, p. 46.

entenderlo como una obra artística compuesta por partes, a las cuales el pensamiento tiende a unificar y darle sentido”. Como señalan los autores, Bordwell y Thompson, hay dos tipos de sistemas formales: narrativo y no narrativo. En un principio optaremos por el análisis a través de lo narrativo, pues nos permite estudiar las partes del *film* en función al todo. Pero también podemos aproximarnos al estudio de estos *films* a través del sistema formal no narrativo, entendiéndolo como aquellos productos audiovisuales en donde puede que haya o no una historia contada, pero si existe un sistema formal. Dentro de este hay cuatro formas; la que nos interesa es la categórica, donde el contenido está organizado en categorías que se corresponden con segmentos del *film*, así nos será útil organizar los *films* en función a las categorías establecidas en nuestra teoría.

El otro concepto necesario para abordar el estudio del *film* es el de los significados sintomáticos. De acuerdo con los mismos autores, al referirse a los significados, es posible entender los significados implícitos o explícitos de una película como significados que reciben influencias de un grupo concreto de valores sociales. Podemos llamar a esta clase significado sintomático, y al grupo de valores que se revelan, ideología social. Muchos significados de las películas son en el fondo ideológicos, es decir que pueden provenir de ideas profundamente arraigadas sobre la vida, como es el caso del saber trágico.

La búsqueda de significados sintomáticos, en los *films* a estudiar, está referido a los contextos en los que se dan los hechos presentados en estos, así como en nuestro proyecto, al contexto histórico-temporal en el que se crea la obra que inspira al *film*. Así podemos adelantar que un rasgo común en los dos casos es el hecho de que ambas historias son creadas en contextos históricos muy especiales, tiempos de gran agitación y expectativa (II guerra Mundial, cambio de milenio). Pero, además, en cada *film* encontramos significados sintomáticos propios que están relacionados con el saber trágico, los cuales se expresan a través de los siguientes conceptos generales: eterno retorno, amor a la fatalidad, lucha, visión dramática y trágica del mundo.

Para esta investigación, resulta conveniente el uso de las estrategias narrativas y categóricas, mencionadas antes por Bordwell y Thompson. Así, para el caso de las estrategias narrativas comparativas, encontramos cinco momentos que nos son útiles para desarrollar cómo el saber trágico se manifiesta en los *films*, a saber: el encuentro, la

relación con las mujeres, la empresa laboral, del padecimiento dramático al júbilo trágico y la experiencia de lo trágico y el saber vivencial. La organización y el análisis de estos momentos, se hacen posibles a través del uso de las siguientes herramientas descriptivas: el *decoupage*, y la segmentación temática propuesto por los autores J. Aumont y C. Metz, respectivamente. Estas herramientas hacen posible la descripción audiovisual y narrativa.

4.1 El cine como sistema formal

En principio es necesario tener presentes dos conceptos axiomáticos. El primero es la forma de un *film*. Los autores Bordwell y Thompson recuperan la dualidad forma-contenido en la que es posible dividir un objeto de estudio. La forma artística puede ser mejor entendida y apreciada en relación a un observador, qué sería un ser humano que mira y oye una obra de arte. Al apreciarla, la mente humana tiende a ser unificadora, es decir a unir las partes que componen la obra, por ejemplo las escenas de un *film*, y luego darles un sentido, esta es una actividad concreta a la que nos lleva la obra de arte:

Una película no es simplemente un grupo fortuito de elementos. Como toda obra artística, una película tiene forma. Entendemos por forma fílmica, en el sentido más amplio, el sistema total que percibe el espectador en una película. La forma es el sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad del un *film*¹⁶⁶.

En nuestro caso nos centraremos primero en lo que implica el sistema formal de una película. Este sistema abarca dos tipos: los sistemas formales narrativos y los no narrativos. La principal diferencia entre ambos es que en el primero se agrupan los *films* en donde se cuenta una historia de manera tradicional, es decir, donde hay presente una historia y un argumento. Por otro, lado los no narrativos son aquellos productos audiovisuales donde puede que haya o no una historia contada, pero sí existe un sistema formal no narrativo. Estas van desde películas, pasando por documentales, hasta la publicidad.

¹⁶⁶ BORDWELL David, THOMPSON Kristin. *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona. Paidós, 1995, p.42.

4.1.1 Sistema formal narrativo: argumento-historia

Una característica a usar, propia de los sistemas formales de tipo narrativo, es la distinción que se debe hacer entre lo que es ‘historia’ y ‘argumento’, es así que: “consideremos que una narración es una cadena de acontecimientos con relaciones causa efecto que transcurre en el tiempo y el espacio. Una narración es, pues, lo que normalmente significa el término historia”¹⁶⁷. Una vez establecida la característica de la historia se puede pasar a ver la distinción que existe entre historia y argumento.

La historia es: “el conjunto de todos los hechos de una narración, tanto los que se presentan de forma explícita como aquellos que deduce del espectador”¹⁶⁸, mientras que argumento es: “el término que se usa para describir todo lo que es visible y audiblemente presente en la película que vemos”¹⁶⁹. El argumento incluye todos los hechos de la historia que no están descritos de forma directa, además puede contener material ajeno al mundo de la historia: “La historia va más allá del argumento al sugerir algunos hechos que nunca presenciamos. El argumento va más allá del mundo de la historia al presentar imágenes y sonidos no diegéticos que pueden afectar a nuestra comprensión de la historia”¹⁷⁰. Esta distinción nos resultará de utilidad al momento de realizar el análisis, ya que nos permitirá enfocarnos en el argumento de las películas, delimitando así nuestro campo de estudio, además resultará útil al momento de referirnos a los hechos que iremos analizando, evitando posibles confusiones en las definiciones. El desarrollo de la historia y el argumento lo encontraremos en las herramientas diseñadas para esta investigación.

4.1.2 Sistema formal no narrativo

Los sistemas formales no narrativos son aquellos productos audiovisuales en donde puede que haya o no una historia contada, pero sí existe un sistema formal no narrativo. El análisis del sistema formal que aparece en un *film* es importante porque, atribuye a

¹⁶⁷ ídem. p. 65.

¹⁶⁸ ídem. p.66.

¹⁶⁹ ídem. p. 67.

¹⁷⁰ íbidem.

cada *film* un sistema formal único, En el caso de los sistemas formales no narrativos, Bordwell y Thompson , los dividen en cuatro tipos de formas, los cuales pueden ser:

- “Narrativo: donde prima la narración de la historia.
- Categórico: donde el contenido está organizado en categorías que se corresponden con segmentos del *film*.
- Retórica: donde prima la persuasión.
- Abstracto: donde lo más importante es lo visual.
- Asociativo: donde las agrupaciones de imágenes generan conceptos”.

En el caso de nuestro análisis, vemos que resultan particularmente útiles, además de la forma narrativa como argumento-historia, las formas no narrativas: categóricas y eventualmente las de tipo asociativo, ya que el corpus teórico que queremos abordar, se manifiesta de manera más clara y precisa en estas áreas de estudio. El cineasta puede organizar segmentos concretos de la película en cualquiera de los otros tipos de sistemas no formales, ya que el estudio de un *film*, desde la perspectiva de los sistemas no formales, contiene en sí un gran potencial de variedad, a pesar de su aparente simplicidad. Un ejemplo histórico de este tipo de película, es el caso de *Olimpiada* (1936) que fue un *film* producido durante el periodo del gobierno nazi.

4.2 Significados sintomáticos

El otro concepto necesario antes de empezar un análisis, es el significado de un *film*. De acuerdo con Bordwell y Thompson al referirse a los significados: “es posible entender los significados implícitos o explícitos de una película como significados que reciben influencias de un grupo concreto de valores sociales. Podemos llamar a esta clase de significado sintomático, y al grupo de valores que se revelan, ideología social”¹⁷¹. Debido a esto podemos afirmar que muchos significados de las películas son en el fondo ideológicos, es decir, que pueden provenir de factores como creencias religiosas, opiniones políticas, concepciones raciales, o de clase social o, como los

¹⁷¹ ídem p.52.

mismos autores mencionan: “incluso las que sostenemos más inconscientemente, las ideas profundamente arraigadas sobre la vida”¹⁷² como es el caso del saber trágico.

Una vez establecido que un *film* representa los significados ideológicos mediante un sistema formal particular y único, ya podemos tener en cuenta que de manera natural, los espectadores buscan un significado a determinada obra, y de acuerdo de con Bordwell y Thompson, estos significados pueden ser de tipo:

- Referencial: Donde el significado se manifiesta como concreto y tangible, es evidente.
- Explícito: Donde el significado aparece en el guión de la película, es decir, que el mensaje es expresado por medio de palabras o acciones ya fijadas en el guión.
- Implícito: Donde el significado aparece en elementos que implican significados, aquí aparece la interpretación.
- Sintomático: Aquí se toman significados explícitos e implícitos, pero se les atribuye un sentido más profundo, que se relaciona con la manifestación de valores sociales, vinculados con circunstancias históricas e ideológicas. Los significados sintomáticos pueden referirse a diversos aspectos de la ideología de la sociedad como creencias religiosas o culturales, como el caso del saber trágico.

Como vimos antes, la búsqueda de significados sintomáticos de los *films* a estudiar, están referidos a los contextos en los que se dan los hechos presentados en los *films*, tanto los históricos como los de la ficción. Así podemos encontrar que el principal rasgo común es el hecho de que ambas obras originales (novelas) se crean en periodos particularmente conflictivos e inciertos. Las podríamos también llamar épocas importantes (II guerra mundial – cambio de milenio) a los momentos históricos en los que aparecen las obras originales. Son épocas llenas de intentos cambiantes, aventuras y conflictos, no solo sociales, sino también espirituales o internos.

Pero además de ello, en cada *film* encontramos significados sintomáticos propios y que están relacionados con el saber trágico. En *Zorba el griego*, la isla de Creta no solo representa el espacio geográfico sino que también esto determina las condiciones sociales para el desarrollo de los hechos, podemos hablar del significado sintomático de

¹⁷² ibídem.

la comunidad o aldea, como el lugar que ofrece las condiciones para que el personaje de Zorba se desenvuelva con soltura, pues lo fundamental está en que este espacio hace posible que este hombre no pierda su capacidad de autogobernarse, pues esto sería casi imposible si Zorba viviera en una 'city' o ciudad industrializada.

En *Fight club*, el significado sintomático está dado por la predisposición del momento histórico, para la aparición sociedades o grupos humanos unidos por fines ajenos a los económicos. Estos grupos humanos suelen aparecer en épocas de cambio de milenio, pues si revisamos las estadísticas, fue a finales del siglo XX donde hubo un incremento de diversos grupos religiosos, políticos, místicos, raciales, etc. ajenos a un fin netamente económico y que se formaron en función a determinados ideales de cambio o desarrollo al margen del statu quo. Evidentemente en este punto esbozamos únicamente un planteamiento de los principales significados sintomáticos que están presentes en cada *film*, así como aquellos que atraviesan ambos relatos. La identificación y el análisis de los significados los encontraremos en el planteamiento respectivo de dicho punto.

4.3 Identificación de estrategias

Para esta investigación, resulta conveniente el uso de las estrategias formales, narrativas y categóricas, mencionadas antes por Bordwell y Thompson. Es así que en el caso de las estrategias dedicadas al análisis formal de los *films*, se organizará en función a los siguientes puntos: las locaciones, la fotografía, la actuación, el arte, el vestuario, la banda sonora y eventualmente los diálogos. El análisis formal de estos puntos es importante, pues en ellos están plasmados los elementos que definen formalmente determinadas actitudes y vivencias asociadas al hombre trágico.

En el caso de las estrategias narrativas, si bien la temática abordada resulta amplia y con numerosos temas que gravitan alrededor, es posible realizar un abordaje analítico a la estructura narrativa-discursiva de los *films*, partiendo de una condensación temática que contenga los elementos narrativos-discursivos más destacados y recurrentes, en el que podemos encontrar presente el horizonte teórico que hemos planteado en la investigación. En el caso de *Zorba el griego*, planteamos el abordaje al análisis narrativo-discursivo a través de los siguientes puntos: El eterno retorno, el amor a la

fatalidad, la lucha y la experiencia cinematográfica que este *film* ofrece. Por otro lado, en *Fight club*, este análisis se dará a través de los temas: El eterno retorno, la visión dramática del mundo, la visión trágica de este y finalmente la experiencia cinematográfica que este ofrece.

Por último, al momento de plantear la estratégica metodológica, también se hace necesario un análisis de tipo comparativo, pero que se restrinja a la estructura narrativa de ambos *films*. Es así que encontramos cinco momentos que nos son útiles para descubrir cómo el saber trágico se manifiesta en los *films* que venimos trabajando. Estos cinco conceptos son: el encuentro, la relación con las mujeres, la empresa laboral, del padecimiento dramático al júbilo trágico y la experiencia de lo trágico y el saber vivencial. Estos conceptos determinan una específica actitud y visión del mundo.

En el caso de las estrategias categóricas, en donde vimos que el contenido está organizado en categorías que se corresponden con segmentos del *film*, esta organización se basa en los tres rasgos que definen el saber trágico (la lucha, el eterno retorno y el amor a la fatalidad) y los dos que caracterizan el devenir de lo trágico: la visión dramática del mundo y la visión trágica de este. Por esto, la esquematización de las secuencias planteadas por Christian Metz debe ir orientada a encontrar cómo estas características aparecen y se organizan en función a estos conceptos. Es así que se ha hecho una segmentación temática de cada *film*, donde además de cada concepto, también están presentes los temas que se desprenden a partir de estos conceptos definidos en nuestro marco teórico.

4.4 Instrumentos de análisis

Una vez establecidos estos conceptos, ya podemos pasar a ver los instrumentos de análisis que nos ayudarán a develar los contenidos que aparecen en ambas películas. Lo que buscamos a través del análisis es encontrar como las cinco características fundamentales que determinan el saber trágico y el devenir de lo trágico, a saber: el *agón*, el eterno retorno, el amor a la fatalidad, la visión dramática del mundo y la visión trágica de este, están presentes en ambos *films* y que también se manifiestan en los significados sintomáticos de la obra; pero ¿cómo analizaremos estos rasgos en las

películas elegidas? Libros como *El análisis de un film* de Jaques Aumont y Michel Marie, demuestran que el análisis textual es una alternativa. Los autores recalcan que, así como no existe una teoría unificadora en el cine, tampoco existe un método universal de análisis de los *films*. En ese sentido, el análisis cinematográfico es libre de elegir el método que más le convenga a sus intereses.

Aumont y Marie clasifican en tres los tipos de instrumentos de análisis de un *film*: descriptivos, citaciones y documentales.

- “Instrumentos descriptivos: En un *film*, todo se puede describir, por lo que, en consecuencia, estos instrumentos deberán ser muy variados (...). Muchos de ellos se dedican a describir las grandes unidades narrativas, pero a menudo es interesante poder describir ciertas características de la imagen o de banda sonora.
- Instrumentos citacionales: Desempeñan un poco la misma función que los anteriores, pero de una manera más próxima al *film*.
- Instrumentos documentales: Aportan al tema del *film*, información procedente de fuentes exteriores a él”¹⁷³.

Para la presente investigación, usaremos primordialmente el primer y segundo tipo, pues permite transmitir a lenguaje verbal, las imágenes de los *films* y de esta manera llevar a cabo un análisis escrito. Dentro del primer tipo de instrumentos, es decir, los descriptivos, encontramos una herramienta que es particularmente útil para nuestros fines y un instrumento del tipo citacional. Ambas herramientas se encuentran ampliamente desarrolladas y documentadas respectivamente.

4.4.1 El *decoupage*

Esta herramienta está organizada en función de la naturaleza misma que compone el lenguaje cinematográfico, es decir, los planos y las secuencias: “En el cine narrativo clásico los planos se combinan en unidades narrativas y espaciotemporales, comúnmente llamadas secuencias (conjunto de planos). A estas dos unidades, se aplica

¹⁷³ AUMONT J. Y MARIE M. óp. cit. p. 55.

la noción de *decoupage*”¹⁷⁴. El término se refiere a una descripción del *film* en su estado final, generalmente basada en los dos tipos de unidades, a saber; plano y secuencia. Como refieren los autores: “El *decoupage* es un instrumento prácticamente indispensable, si se quiere realizar el análisis de un *film* en su totalidad, y si lo que nos interesa es la narración o el montaje de este *film*”¹⁷⁵. Como vemos es una herramienta sumamente útil para organizarnos de manera más limpia y productiva.

A manera de referencia los autores proponen una lista de algunos parámetros más frecuentemente utilizados en los *decoupage* analíticos:

- Duración de los planos y número de fotogramas.
- Escala de planos, incidencia angular, profundidad de campo, presentación de los personajes y objetos en profundidad.
- Montaje: tipo de *raccords* utilizados, puntuaciones, fundidos, etc.
- Movimientos: desplazamientos de los actores, movimientos de cámara.
- Banda sonora: diálogos, música, efectos de sonido, etc.
- Relaciones sonido-imagen: posición de la fuente sonora en relación a la imagen, sincronismo y asincronismo entre la imagen y el sonido.

Evidentemente, esta relación no es en absoluto exhaustiva, no tampoco es necesario usar todos los puntos que refiere. Siempre es necesario tener presente que la elección de las herramientas, está en función de los intereses que estamos buscando con la investigación. El tipo de *decoupage* que vamos a aplicar, no está basado en la sucesión de planos, pues: “el mayor riesgo consiste siempre en caer en la ilusión de que el plano constituye una unidad natural del lenguaje cinematográfico”¹⁷⁶. Así, para el análisis tomaremos unidades relacionales.

¹⁷⁴ ídem. p. 56.

¹⁷⁵ ídem. p. 57.

¹⁷⁶ ídem. p. 58.

4.4.2 La segmentación

Otra herramienta a tener en cuenta es la elección de secuencias a analizar, pues como explica Christian Metz, la elección de las secuencias ya implica una estrategia metodológica, ya que las secuencias elegidas reflejan una ideología. Por ello, al momento de trabajar el esquema de las secuencias, lo recomendable es dividir la película en secuencias que se orienten hacia un sentido único, esta orientación debe ser dada por el investigador y debe estar orientada a cumplir los fines de la investigación.

Entendemos el concepto de secuencia como: “una sucesión de planos relacionados por una unidad narrativa, comparable, por su naturaleza, a la escena en el teatro”¹⁷⁷. Gracias a esta definición el concepto de secuencia se vuelve un elemento más operativo. Pero este concepto de secuencia plantea tres tipos de problemas: a) La delimitación de las secuencias: donde empiezan y terminan; b) El de la estructura interna de las secuencias: tipos de secuencia; c) La sucesión de las secuencias: ¿Cuál es la lógica que preside su encadenamiento?

Al respecto, Christian Metz propuso la denominación de “gran semántica”, que es una tipología más precisa de las disposiciones de las secuencias del *film* de ficción. Así los criterios de delimitación que presenta son múltiples, él considera: “como segmento autónomo de un *film*, todo aquél fragmento al que no interrumpen ni un cambio mayor en el curso de la intriga, ni un signo de puntuación, ni el abandono de un tipo sintagmático por otro”¹⁷⁸.

De lo anterior es preciso rescatar que, como explican los propios autores: “no hay que tomar este esquema al pie de la letra. Define criterios muy generales y poderosos de delimitación entre segmentos, pero no informa sobre la infinita variedad de casos concretos con que nos podemos encontrar”¹⁷⁹. Por ello hay que tomar esta tipología para inspirarse en ella y adaptarla a los problemas y objetivos del análisis que pensamos llevar a cabo, es decir, nos dará la pauta para organizarnos y tomar criterios al momento de segmentar el *film*.

¹⁷⁷ ídem. p. 63.

¹⁷⁸ METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós, 2002, p. 66.

¹⁷⁹ ídem. p. 68.

CAPÍTULO 5

ANÁLISIS DEL *FILM ZORBA EL GRIEGO*

5.1 Del libro al *film*: La concepción y condiciones de creación de *Vida y hechos de Alexis Zorba*

Zorba el griego (M. Cacoyannis - 1964) se basa e inspira en la novela *Vida y hechos de Alexis Zorba* (1946), escrita por Nikos Kazantzaki (Candía 1885 - Friburgo 1957) en la isla de Creta entre 1941 y 1943. Sobre Kazantzaki nos limitaremos a decir que fue autor de poemas, novelas, ensayos, obras de teatro y libros de viaje, además de filósofo, político griego de izquierda, excelente traductor y uno de los más notables, pero acaso poco conocidos, escritores de los últimos tiempos. *Vida y hechos de Alexis Zorba* fue un éxito sin precedentes para el autor; fue traducida a más de cincuenta idiomas y sirvió de guión para el *film* que nos disponemos analizar.

La novela, narrada en primera persona, posee una fuerte carga autobiográfica ya que el personaje se inspira en una persona concreta, pero se eleva a la definición de tratado filosófico y obra de arte, a través del magistral uso del lenguaje y un estilo rico en sutiles y profundas metáforas. Kazantzaki conoció a George Zorba en 1917 al sur del Peloponeso cuando explotaban una mina de lignito. Las tertulias y las aventuras que vivieron le llevaron a conocer a este ‘hombre’, cuya profunda humanidad impresionó de tal forma al escritor que llegó a considerarlo como un guía espiritual, pues Zorba:

(...) poseía lo que un cagatintas necesita para salvarse: La mirada primitiva que atrapa de lo alto su presa (...); la ingenuidad creadora (...); una mano segura, el valor de burlarse de su propia alma y por fin la risa estridente y salvaje, surgida de una fuente profunda (...) risa que brotaba redentora en los instantes críticos, del viejo pecho de Zorba: y cuando brotaba, podía derribar (...), todos los muros –moral, religión, patria— que el hombre, miserable y miedoso, ha erguido a su alrededor para caminar cojeando, con seguridad, a lo largo de su pobre vida¹⁸⁰.

¹⁸⁰ KAZANTZAKI, Nikos. *Carta al Greco: Recuerdos de mi vida*. Ediciones Carlos Lohle. Buenos Aires, 1963, p. 369.

Esta referencia al viejo Zorba, refleja el espíritu vitalista y humano del que está teñida la novela, de la cual no pretendemos realizar un riguroso resumen de los hechos, sino más bien hacer referencia a la carga filosófica que esta posee, y que el director del *film* buscó hacer evidente, así como, a las principales diferencias, en cuanto a lo narrado, en ambas obras artísticas, se entiende de esto la novela y el *film*. Finalmente detallaremos algunos puntos resaltantes sobre el proceso de creación del *film* dirigido y escrito por Cacoyannis, haciendo especial referencia a la intención que tuvo este al momento de producir, de manera casi independiente, el *film*.

Un joven (Basil) amante de los libros emprende un viaje a isla de Creta con la intención de rescatar una mina que le fue heredada, al iniciarse en este proyecto conoce a Zorba. La belleza de la novela empieza cuando, lenta y sutilmente, Kazantzaki describe sus vivencias en la isla, y la manera en la que Zorba cautiva a su joven 'patrón'. Encerrado en sus libros, con un horizonte preconcebido y cerrado, el joven intelectual descubre que la verdadera vida se encuentra afuera y hay que vivirla para poder maravillarse de ella: no leerla; se produce un aprendizaje vivencial (sabiduría trágica) que sobrepasa el saber libresco del joven papiróvaro.

En la novela asistimos al encuentro de dos modos de vivir y ver el mundo radicalmente diferentes, pero no por ello incompatibles, sino todo lo contrario, pues ambos personajes encarnan lo ambivalente de la naturaleza humana; por un lado, el lado más racional, meditado y que busca encontrar la verdad y el sentido de los hechos y vivencias a través de la confianza en la razón; por otro, el lado irracional, pasional, misterioso y creativo que no busca más que la dicha de estar vivo y la encuentra en aquello que es desechado por su contraparte por considerarla como primitiva; Pero finalmente, asistimos a un momento en la vida de dos hombres que comparten una amistad, esta nos muestra que la mayor dicha a la que podemos acceder, es a descubrir la belleza de la vida misma, auténtica, libre, trágica, y que simplemente debemos amarla. Esta es la sabiduría que Zorba le enseña y que dejará para siempre marcado al autor, el cual, luego de enterarse de la muerte de su amigo, y apenas resuelto a contar su historia, lo immortalizará diciendo de él: "Démosle nosotros, corazón mío, démosle nuestra sangre para que vuelva a cobrar vida; hagamos todo lo posible para que viva un poco más este maravilloso tragón, bebedor, trabajador incansable, mujeriego, vagabundo. El bailarín,

el guerrero. El alma más amplia, el cuerpo más seguro, el grito más libre que he conocido en mi vida”¹⁸¹.

Lo maravilloso de la novela, además del estilo, la fluidez y el contenido mismo de la obra, es que responde a una estructura dual, donde podemos identificar elementos que reflejan aquello que los antiguos griegos definieron como lo apolíneo y lo dionisiaco, el mismo que, en el estilo narrativo, se representará a través de la presencia de un protagonista trágico y un antagonista dramático. Sobre ambas definiciones no profundizaremos más, pues ya lo hemos hecho en los capítulos anteriores, pero lo que sí es necesario establecer es que si bien lo trágico en este caso, tiene un lugar protagónico y seductor, el componente dramático no es menos necesario e importante pues: “La forma dramática da a la creación la facultad de expresar, al encarnarlas en los héroes antagonistas de la obra, las fuerzas desencadenadas de nuestro tiempo y de nuestra alma”¹⁸².

Esta acotación es relevante pues nos revela que el personaje antagonista, tanto en la novela como en el *film*, refleja justamente aquellos demonios que agobian tanto al hombre moderno, como al del capitalismo tardío, y del cual él es víctima. Siguiendo esta premisa y el fundamento filosófico vitalista de la naturaleza ambivalente (trágica) del ser humano, es que también el director del *film* construye los personajes principales.

Michael Cacoyannis (1922 - 2011), cineasta griego, ganador de numerosos premios internacionales y multifacético artista, es el que se encargó de prácticamente todo el proceso de creación de *Zorba el griego*. La película, según refiere el propio autor en los comentarios que hace en la versión digital (Blu-ray¹⁸³) del *film*, se financió con los recursos obtenido en otros premios internacionales anteriores y consigue la co-producción de la 20th Century Fox al presentar el *film* como una comedia. Es rescatable mencionar que el mismo Anthony Quinn también financió el proyecto pues sintió una atracción especial por este personaje.

En lo referente a las diferencias que existen entre la novela y el *film*, quizás las únicas dos importantes y relevantes sean en primer lugar la presencia del personaje de Lola, la

¹⁸¹ ídem. p. 381

¹⁸² ídem. p. 372

¹⁸³ 20TH CENTURY FOX. *Zorba the Greek* [Videograbación] USA, 2012. 1 Blu-ray 146 min.

muchacha que en el *film*, Zorba conoce en un cabaret. En la novela no se menciona a esta muchacha, pero el director decidió crear esta escena para representar la actitud que tenía Zorba con respecto a las mujeres, puesto que en la novela, generalmente es a través de anécdotas que se da cuenta de este lado de la vida de Zorba. La otra diferencia resaltante es el final del *film*, pues este termina luego de la destrucción del proyecto en común de ambos, sin embargo, la novela cuenta varios hechos más que suceden luego de la ‘catástrofe’, e incluso luego de la separación de los amigos. Estos momentos son particularmente magistrales, pues están teñidos de una humanidad sobrecogedora y una belleza estilística envidiable.

La diferencia en cuanto al final del *film*, obedece también a la duración que tiene este, pues como menciona el propio Cacoyannis, al momento de decidir el corte final del *film*, lamentablemente también se tuvo que eliminar toda la secuencia que cuenta el periodo en el que Zorba vivió en Rusia, episodios que, por cierto, son un documento social y antropológico sobre las formas de convivencia a principios del siglo XX en algunas zonas de Europa. Finalmente, también se destaca la intención que tuvo el cineasta al momento de crear el *film* y cuál fue el espíritu que quiso darle. Cacoyannis menciona que si bien el *film* esta pleno del espíritu vitalista, el cual sus antepasados sacralizaron, la intención principal fue contar la historia de una amistad, donde se aprende a amar la vida y a redescubrir la belleza de esta.

5.2 Sinopsis de *Zorba el griego*¹⁸⁴

En la isla griega de Creta, Basil, un tímido e inhibido escritor, traba amistad con Zorba, un extrovertido campesino con un imponente amor por la vida. Cuando Zorba acepta el trabajo que Basil le ofrece en su mina abandonada, el joven Basil inicia un camino de aprendizaje, pasando de ser un mero observador de la vida a tomar parte de ella.

¹⁸⁴ Extraída del catálogo del 23 *Festival de cine europeo*. Lima, 2011, p. 13.

5.3 Ficha técnica¹⁸⁵

Título original: *Zorba the greek*

Director: Michael Cacoyannis

Guión: Michael Cacoyannis

Basado en: *Vida y hechos de Alexis Zorba* de Nikos Kazantzaki

Actores Principales:

Anthony Quinn, (Zorba)

Alan Bates (Basil)

Lila Kedrova (Sra. Hortense)

Irene Papas (Viuda)

Producción: Michael Cacoyannis (Productor)

Anthony Quinn (Productor asociado)

Música original: Mikis Theodorakis

Fotografía: Walter Lassally

Edición: Michael Cacoyannis

Dirección de arte: Vassilis Photopoulos

Detalles técnicos:

País: USA | UK | Grecia

Lenguaje: inglés / griego

Fecha de estreno: 17 de diciembre de 1964 (Los Ángeles, California USA)

¹⁸⁵ Extraído de IMDb Consultado el 10 de marzo de 2012. <<http://www.imdb.com/title/tt0057831/>> .

Locaciones del *film*: Creta, Grecia.

Duración: 146 min

Mezcla de sonido: Mono

Color: Black and white

Aspect Ratio: 1.85: 1

5.4 Banda Sonora

1. Theme from Zorba the greek (1:11)
2. The full catastrophe (2:19)
3. Life goes on (2:22)
4. The one unforgivable Sin (2:11)
5. Questions without answers (2:50)
6. Zorbas dance (4:02)
7. The fire inside (2:04)
8. Clever people & grocers (2:17)
9. Always look for trouble (1:22)
10. Life goes on (Reprise) (2:33)
11. Free (2:21)
12. Thats me – Zorba! (2:58)

5.5 Títulos de las unidades fílmicas de *Zorba el griego*¹⁸⁶

1. Títulos iniciales
2. Aplazamiento por la lluvia
3. Proposición
4. Ron y te
5. Difícil travesía
6. Llegada
7. Madame Hortense
8. Gloria marchita
9. La cabra de la viuda
10. Tensión sexual
11. Abriendo la mina
12. Agua en vino
13. Confiar
14. La danza de Zorba
15. Fuego en el vientre
16. El único pecado
17. Veinte de nuevo
18. Moderación
19. Lola
20. La carta de Zorba
21. Los amantes
22. Suicidio

¹⁸⁶ El desarrollo de cada una de las unidades fílmicas, planteado a través de las herramientas diseñadas para esta investigación, lo ubicamos en el apartado del anexo.

23. Venganza
24. Votos de boda
25. El pueblo de los buitres
26. Madera
27. Libertad
28. Títulos finales



5.6 *Zorba el griego* y el *film* plenamente trágico

5.6.1 Análisis de la estructura formal de *Zorba el griego*

Con la aparición del cine nace también una forma de expresión que se apropia de un lenguaje universal: las imágenes; pero que a través de procedimientos gramaticales sin precedentes, como los planos sucesivos y el montaje, lo renueva, pues esta forma de expresión no necesita la previa aprensión de un código, como es el caso de la escritura, sino que, cual viejo sueño, se convierte en un lenguaje que hablará para todos. Pero no solo eso, sino que además desempeñará un rol único en la investigación de diversos tipos de relaciones: “Primero porque se nutre de estas relaciones: entre las imágenes, entre las emociones, entre los personajes. Pero también porque su técnica y su lenguaje le han permitido exploraciones singulares, que se reflejan –sin saberlo nosotros– en todas las formas vecinas, quizás incluso sobre nuestro comportamiento personal”¹⁸⁷.

Al realizar el análisis de la estructura formal del *film Zorba el griego* (Cacoyannis 1964) debemos tener en cuenta estas relaciones que se establecen entre las imágenes, las emociones y los personajes; y como todos los elementos técnicos y artísticos, aportan y refuerzan el sentido de la lectura conceptual que en este trabajo venimos desarrollando para el *film*. Para facilitar la comprensión y verificación de lo aquí planteado, se recomienda revisar las herramientas diseñadas en esta investigación, pues es allí donde se encuentra detallado, desarrollado y segmentado todo lo que conforma, acótese e implica la obra en su conjunto (de la cual realizamos este análisis).

El primer, y probablemente más importante, elemento que define y orienta la estructura formal del *film*, está dado por su intención de verosimilitud, es decir, que todos los recursos, tanto técnicos como artísticos aprehensibles audiovisualmente, están orientados para que el mensaje que se transmite y el modo en el que se cuenta la narración, se asemejen a la realidad fáctica en la que se ubica, tanto espacial como temporalmente, la historia contada. Esta intención de verosimilitud es fundamental, pues lo que se pretende en el *film*, desde nuestra lectura, es plasmar una serie de vivencias que obedecen a un modo específico de asumir el vivir, una doctrina, a saber:

¹⁸⁷ CARRIÈRE Jean-Claude. *La película que no se ve*. Barcelona. Paidós, 1997, p. 28

el auténtico vivir trágico que se adquiere con el saber vivencial que aquí hemos definido como el saber trágico.

El primer elemento formal que aporta a esta intención de verosimilitud, está definido por la ubicación espacial de los hechos narrados. Desde el principio del proyecto. Michael Cacoyannis tuvo claro, como él mismo lo manifiesta en los comentarios adheridos a la versión digital del *film*, que la película debía de filmarse en las locaciones reales de la isla de Creta en Grecia. Es por ello que todos los escenarios en los que se rodó el *film* se ubican en la misma isla donde Kazantzaki conoció y vivió con el viejo Zorba histórico. Así también, en la novela del talentoso escritor griego, los hechos ocurren en una aldea de la isla de Creta a principios del siglo XX. Creta tiene una carga histórica y simbólica muy importante, pues durante el periodo de vigencia de la civilización griega, la isla representó el límite ente Europa y Asia, además fue el lugar donde, según los estudios realizados por el investigador Giorgio Colli¹⁸⁸, nació el pensamiento filosófico, pero también fue el lugar donde vivió el rey Minos, quién mandó a construir ese enigmático prodigio de la arquitectura y el intelecto, que luego se le bautizó con el nombre de laberinto.

Como podemos notar, la ubicación espacial del *film* tiene una carga dramática y simbólica importante, pues nos remite a un lugar donde se practicó el pensamiento filosófico, pero aún en su forma vital y lúdica originales. Zorba hereda, a lo mejor sin saberlo, toda una tradición de pensamiento vitalista que luego se refleja en su modo de vivir, auténticamente trágico. Aprovechando este contexto, también debemos mencionar que el otro elemento de la estructura formal del *film* que aporta a reforzar esta herencia o tradición puramente griega, es el trabajo con los extras, que como en la misma unidad fílmica 1 de la película se indica, son los habitantes de Creta. El uso de extras 'reales' es claramente un aporte a la intención de verosimilitud del *film*, pero también busca plasmar el contexto, los usos y costumbres reales en los que nació y se expandió la doctrina que rinde culto a la vida y sacraliza la condición humana.

El trabajo con la fotografía es de destacar. Lo que resalta en primer lugar es el uso de una estética en blanco y negro para registrar la historia. El desarrollo narrativo bajo este

¹⁸⁸ Los resultados de su investigación sobre el origen de la filosofía y su relación con el laberinto, se pueden encontrar en su obra: *El nacimiento de la filosofía*.

patrón cromático se debió a una elección del director, el cual refiere que tuvo dos motivos para decidirse por esta estética. En primer lugar, las excelentes condiciones de luz natural que brindaban las locaciones: la calidad y regularidad de la luz natural, facilitó en mucho la labor de la fotografía con fines dramáticos y estéticos. Cuando revisamos el *film* podemos percatarnos que abundan las escenas que se plantean en locaciones exteriores con luz natural; es de rescatar en especial la calidad de esta luz en las escenas 12, 15, 18 y 27. En estas unidades fílmicas la iluminación natural produce una imagen con excelente definición de granos y una variada escala de grises.

El segundo factor que motivó la decisión del director por un *film* en blanco y negro, se debe a que encontró en esta estética un medio de expresión más contundente y esencial para transmitir el mensaje y rendir un homenaje a aquellos que consideraba sus maestros en el cine. La ausencia de color en las imágenes, pese a que el cine a color ya era casi un estándar durante la década de los sesentas del siglo XX, nos permite concentrarnos en las acciones y discursos de los protagonistas, pero también contribuye a que las escenas con mayor carga misteriosa, como es el caso de la danza de Zorba en la escena 14, adquieran una atmósfera que remita a la dualidad. El planteamiento de una iluminación altamente contrastada, como es en el caso de la escena antes mencionada, tiene, como el propio director de fotografía Walter Lassally menciona en el DVD¹⁸⁹, la función de recrear la dualidad apolínea-dionisiaca que se encuentra presente en la naturaleza de Zorba. Es así como el trabajo con la luz se orienta a que se exprese de modo visual, la dualidad de la que hablamos al inicio de la investigación y que sirvió como base para el planteamiento y devenir de la visión trágica del mundo.

Si bien la fotografía en el *film*, en cuanto al manejo de la luz, se orienta a develar la naturaleza dual o ambivalente que está presente en cada hombre, también tiene pretensiones de verosimilitud, pues las escenas que lucen una iluminación planificada, no ocultan las emociones y gestos muy humanos de los protagonistas. Así también, debemos mencionar otros elementos formales de la fotografía que son la óptica y la cobertura visual. *Zorba el griego* presenta una cobertura visual que privilegia las emociones y los espacios, con este propósito es que se cubre una enorme cantidad de planos a través de *two shots*, planos busto y planos generales de establecimiento, los

¹⁸⁹ 20TH CENTURY FOX. *Zorba the Greek* [Videograbación] time code: 01:13:25.

cuales van acompañados de movimientos de cámara limpios y relativamente sencillos, evitando el uso de angulaciones complicadas que pretendan deformar la realidad.

Un caso excepcional es el de la escena 14, cuando Zorba danza, la cobertura visual se hace a través de planos medios y *close up*, pero con angulaciones aberrantes y contrapicadas. Lo que se busca destacar es por un lado el estado poseso o alienado de Zorba, pero ante todo se busca reflejar el bloqueo que sufre Zorba mientras danza, a saber: Zorba no puede hablar. Una de las características principales del estado enajenado, del que hablaron los teóricos que han investigado sobre la naturaleza del estado dionisiaco es la incapacidad de articular palabras, es decir la comunicación verbal. Es por ello que Zorba, mientras baila o se comunica con el cuerpo, tiene la lengua doblada y la boca entre abierta (ver la captura de imagen en la herramienta respectiva) para tomar grandes cantidades de aire mientras danza. Esta escena es fundamental para entender la intención y el conocimiento previo del cual gemina este *film*. En el *film* se hace poco uso de teleobjetivos, pero sí se apela al macro para los planos detalle, podemos ver ejemplos de estos objetivos en las escenas 6 y 17 respectivamente. Por otro lado, el uso de una relativa reducida variedad de técnicas o recursos fotográficos, se debe a que se privilegia el trabajo de los actores y la carga dramática y simbólica de las locaciones.

La dirección de arte también fijó como premisa la verosimilitud al momento de ocupar los encuadres con elementos que remitan al espacio y tiempo en el que ocurren los hechos del *film*. Es de resaltar el uso de materiales propios de la región como las garrafas de vino (escena 12) o las galletas de pascua (escena 16) y los objetos de época, como por ejemplo el gramófono de la escena 8, solo por mencionar algunos. El vestuario también busca reflejar no solo el tiempo histórico del relato, pues los personajes visten a la moda europea de principios del siglo XX, sino también una actitud con respecto al entorno. A lo largo de la película asistimos a la transformación, si se quiere llamar así, de Basil, quien pasa de ser un hombre dramático, regido y coaccionado por la lógica del deber-ser, a un hombre trágico, liberado y con algo de locura. El vestuario de Basil pasa progresivamente de ser constreñido y formal, como lo vemos en la primeras escenas, en especial en la 3 y 7, pasando a algo menos formal y desalineado (escenas 13 y 16) hasta llegar a vestir un terno blanco, que está en las

antípodas de su estilo inicial, en la escena final de la ‘liberación’. Lo mismo sucede con la apariencia física de este personaje a lo largo del *film*. Por otro lado, Zorba siempre viste de acuerdo a la situación, pero siempre lleva ropa más bien funcional y sencilla, pues *el agón* le hace practicar la medida.

Son dos los elementos del arte que más carga conceptual y dramática presentan. En el primer caso se trata de los libros. La aparición de los libros y la cobertura visual que busca destacarlos tiene como objetivo resaltar lo que aquí hemos llamado la *sabiduría libresco*, contraria al saber vivencial, del cual Basil es creyente y practicante. Podemos encontrar los planos referentes a este concepto en las escenas 2, 6 y 13, en los que se transmite por un lado lo gracioso, desubicado y pesado que puede resultar el aparentar esta sabiduría acumulativa, pero también lo angustioso y solitario que puede resultar su práctica. El otro elemento fundamental del arte es el santuri. El santuri destaca en las escenas 4, 14 y 21 debido a que representa el objeto o instrumento a través del cual Zorba conoce la abrumadora fuerza de la pasión y la locura, y también será para Basil aquello que lo llenará de valor y decisión al momento de buscar a la viuda. El santuri es el portal a través del cual Dionisos llama al iniciado y lo enajena.

Otro de los elementos de la estructura formal de *Zorba el griego* que es preciso mencionar, es la música incidental. La música que compone la banda sonora del *film* fue creada en función a la película, por lo cual cumple un rol dentro de la dramaturgia del relato. La música incidental es extradiegética y está teñida de acordes e instrumentos que nos remiten a la música tradicional del mediterráneo griego. Al revisar la lista de doce temas que la componen, podemos fácilmente percatarnos cómo cada canción alude directamente a las características que, como hemos desarrollado en el marco teórico, definen al auténtico vivir trágico y al saber vivencial del cual este es practicante. Además de ello, cabe destacar el tema que se interpreta en la escena 14, que no está dentro de la lista, pues es una canción tradicional que se interpreta con santuris y busca desencadenar en Zorba el frenesí extático de aquel poseso por la divinidad.

Encontramos dos elementos formales más que participan en la obra cinematográfica, pero que preferimos no profundizar, en el primer caso porque se tratará ello en el análisis narrativo del *film*, y en segundo porque conllevaría a explayarnos y apartarnos de nuestros fines teóricos. Se trata del manejo de los diálogos y del trabajo de montaje,

respectivamente. Con respecto a los diálogos nos limitaremos a indicar que son en su mayoría breves y sencillos, con un manejo del lenguaje conciso y específico, no hay un abuso de virtuosismo expresivo, por más que uno de los personajes sea precisamente un escritor, ensayista nada menos, ni tampoco una desmesura extensión en los intercambios de ideas. Este es un punto por el cual también destaca el guión del *film*, pues aplica de manera correcta aquello que justamente busca transmitir, la superioridad del saber vivencial frente a aquel que usa la retórica y la escritura como medio de transmisión y vigencia.

Por otro lado, los diálogos también apelan al humor como forma de acceso al mensaje. Encontramos momentos de gran sutileza y sencillez al instante de recalcar la intención vitalista del *film*, solo por mencionar algunos podemos revisar en la segmentación, los diálogos de las escenas 4, 5, 16 y 23. En los diálogos también notamos la ausencia de un lenguaje procaz o agresivo. El otro elemento al que nos referiremos brevemente es el montaje; este funciona a través de cortes simples, con ausencia de *raccords* especiales, pero sí encontramos elipsis que se solucionan a través de la composición de planos que ayudan a resaltar el paso de un tiempo específico.

Lo que se busca al hacer referencia a todos estos elementos formales del *film*, es llegar a comprender cómo estos recursos hacen posible el desarrollo cinematográfico de los conceptos que definen el saber trágico, y por ende al hombre trágico. Al revisar la segmentación notamos que existen numerosos elementos conceptuales a los que se hace referencia, sin embargo, en este análisis, luego de haber desarrollado los temas y planteado sus intencionalidades en detalle, nos centraremos brevemente en tres. El primero ya lo mencionamos líneas antes al hablar de la danza dionisíaca en la unidad fílmica 14, basta con decir que este elemento se desprende del concepto de eterno retorno y es la más clara alusión audiovisual al esquema teórico que hemos planteado, pues es un momento de enajenación dionisíaca que se condice que lo planteado en nuestro marco teórico acerca del saber trágico.

El otro elemento formal que se desprende de un elemento conceptual es la risa dionisíaca. Las referencias audiovisuales de este *concepto-imagen* aparecen en las unidades 3 y 27. Como sabemos, la risa es el otro elemento característico del hombre trágico (ver marco teórico 1.6) pues él es consciente del *amor fati* y por ello no hay

lugar para el arrepentimiento, pues es un ser responsable. En estas escenas podemos notar cómo la risa de Zorba es “estridente y salvaje” y cómo es cubierta a través de *close up* y angulación contra-picada para que se transmitan los adjetivos aquí dados a esta risa, muy distinta por cierto, a la sonrisa dramática de Basil. El otro concepto-imagen es: vivir el presente, el cual se desprende del concepto-idea del eterno retorno. Zorba encuentra lo eterno en los instantes, es por ello que vive con ganas y fortaleza el presente, y no con resignación. Podemos notar cómo se plantea esta idea en las unidades 4, 27, 12 y 14, en especial en estas últimas notamos como Zorba transmite su alegría de estar vivo al beber con exuberancia y avidez.

Finalmente, vemos como la intención de verosimilitud que se plantea en la estructura formal del *film* se realiza exitosamente, pues como mencionamos antes, lo que este *film* busca, desde nuestra lectura, es plasmar una serie de vivencias y actitudes que obedecen al *auténtico vivir trágico* y a la práctica de un saber vivencial. Este es el horizonte que orienta el trabajo de los diversos recursos y técnicas usadas, a saber: las locaciones, la fotografía, la actuación, el arte, el vestuario, la banda sonora y los diálogos. Luego de este análisis podemos referir que la estructura y los elementos formales antes mencionados del *film Zorba el griego*, se orientan, plasman y desarrollan exitosamente los conceptos que definen el saber trágico y que finalmente, son capaces de ser transmitidos y entendidos a través de la experiencia cinematográfica, al aterrizar y materializarse en las vivencias del hombre trágico que encarna Alexis Zorba.

5.6.2 Análisis de la estructura narrativa-discursiva de *Zorba el griego*

5.6.2.1 *Zorba el griego*: Del saber trágico al vivir trágico

Llegamos al punto donde realizaremos el análisis de los elementos más importantes y concisos de la estructura narrativa-discursiva de *Zorba el griego*, que contribuyen de modo puntual a la lectura que hemos venido desarrollando del *film*. Con esta finalidad nos enfocaremos en aquellas unidades fílmicas donde a nuestro criterio, justificado y documentado, se encuentran desarrollados, ya sea en las acciones narrativas, en los discursos o en ambos, aquellos temas y conceptos que definen lo que aquí conocemos como el saber trágico y al hombre trágico.

Evidentemente, si nos ubicamos en las herramientas de esta investigación, encontraremos que son muchos los momentos narrativos donde se identifican los conceptos que hemos desarrollado, pero para poder profundizar en este análisis nos centraremos en aquellos tres conceptos y un elemento temático, que definen y determinan la presencia del saber trágico en la experiencia cinematográfica: estos conceptos son: el eterno retorno, el amor a la fatalidad y la lucha; el otro punto conceptual que atraviesa este análisis es la presencia del hombre trágico en la experiencia cinematográfica de *Zorba el griego*.

Al hacer referencia, ya sea al discurso o a la acción narrativa del capítulo a tratar, nos limitaremos a recordarlo en sus rasgos más generales, puesto que este se encuentra detallado y citado en la herramienta correspondiente al *film*, y más bien desarrollaremos las implicancias y conexiones teóricas que se desprenden de la acción o discurso, es decir nos enfocaremos en la interpretación de la información, más no en su secuencialidad ni causalidad. Finalmente, desarrollaremos cómo es que la experiencia cinematográfica hace posible la encarnación de este conocimiento vivencial, bautizado como saber trágico, y que aquí hemos llamado el hombre trágico.

5.6.2.2 Zorba y el eterno retorno

El concepto del eterno retorno es el primer punto a través del cual nos acercaremos a la experiencia del saber trágico en el cine. Recordemos que este saber vivencial es producto de la aparición de una conciencia trágica, la cual emerge de una experiencia humana específica: lo trágico. El saber trágico al ser formulado, propone como uno de sus conceptos fundamentales el eterno retorno, el cual, en resumen, significa entender y aceptar el constante fluir y aniquilar de las cosas, y ver en esta necesidad el cómo las vivencias humanas obedecen a un constante y repetitivo ir y devenir, hasta hoy difícil de aceptar. Lo más importante de este concepto son sus implicancias, que si bien son varias, aquí nos ocuparemos de tres que consideramos principales y que las agrupamos en tres grandes conceptos-imagen, temas o actitudes, a saber: el decir sí a la vida, la risa y danza dionisíaca que emerge ante el arrepentimiento y vivir el presente.

En el *film* que nos ocupa, podemos encontrar la presencia del eterno retorno a través de algunas de las actitudes (o conceptos-imagen) antes descritas. El primero de ellos se refiere a esta afirmación responsable de la vida, este amor por la vida a pesar de todas sus vicisitudes. Un momento particularmente interesante y que hace referencia a este punto es el de la unidad 5 del *film*. En ella, Zorba, quien acaba de afirmar lo difícil, y a veces imposible de las responsabilidades sociales auto impuestas por el hombre de su tiempo, y también del nuestro, no se deja abrumar por su situación.

Recordemos que el mismo Zorba afirma (ver herramienta) que es un hombre que tiene esposa e hijos, es decir, ha aceptado las responsabilidades que a muchos de los hombres de esos días, y de los nuestros, aún les resultan imposibles de cumplir (con responsabilidad), pues lo consideran una actividad que solo les traerá padecimientos, mientras que los otros, que en su momento asumieron con ilusión este paso, generalmente, según es la tendencia actual, optaron por la separación o el abandono, con la intención de huir o reencontrar la ansiada 'libertad', pero en su camino encuentran generalmente desventuras y vacíos. Zorba también parece asumir una actitud similar frente a esta situación, sin embargo no presenta una actitud de sufrimiento y/o hastió ante la vida, pese a que él también padece de 'toda la catástrofe'.

Zorba encuentra la vida como un fenómeno encantador, duro pero maravilloso, es por ello que aún tiene la capacidad y sensibilidad de conmoverse frente a 'la cosa sencilla', es decir, que él encuentra la belleza de la vida en las situaciones más cotidianas, este es en el caso de la unidad 5, que se da cuando ve en medio del mar un delfín que los acompaña mientras viajan. La sorpresa y fascinación que para Zorba representa este aparentemente simple hecho, contrasta radicalmente con la actitud dramática de Basil, quien se muestra indiferente y casi insensible ante el milagro que acaba de contemplar. Zorba no puede entender, literalmente, que clase de hombre es este intelectual, que no se conmueve ante el paso veloz, salvaje y hermoso de la vida.

Este amor por la vida y las cosas aparentemente 'sencillas' también lo podemos encontrar en la unidad 27, pero en circunstancias bastante diferentes, pues es ahora Basil, ya iniciado en la visión trágica del mundo, quien pide a Zorba que ambos festejen el simple hecho de seguir viviendo, decirle sí a la vida, pero esta vez lo hará no a través de un poema o un complicado ensayo, sino que por medio del lenguaje del cuerpo, es

decir, la danza y la risa. Basil le pide a Zorba que le enseñe a bailar; con este pedido Basil quiere también expresar el conocimiento vivencial adquirido: el saber trágico, y rendirle culto a la vida, y acaso sacralizar la condición humana.

La expresión de este saber vivencial, como vimos, se presenta a través del segundo concepto-imagen aquí propuesto, es decir, la risa y la danza. Para desarrollar este punto nos enfocaremos en primer lugar en la unidad 14 del *film*. En esta asistimos precisamente al momento en el que Zorba tiene la experiencia dionisiaca de la danza enajenada. Como ya vimos en el análisis formal de esta escena, destaca la explosión de energía que esta representa, pero ahora nos ocuparemos del discurso que sobre el respecto Zorba hace referencia, y de los elementos que orbitan alrededor de este hecho. Definimos este momento como la danza dionisiaca, porque a lo que asistimos no es un baile de diversión o cortejo, sino que se trata de aquello que Nietzsche define como el momento en el que el hombre se manifiesta en su otra naturaleza, olvidando hablar y caminar (ver 1.6)¹⁹⁰. Y esto es precisamente lo que sucede con Zorba; es él mismo quien afirma recuperar la facultad del habla luego de la danza (ver herramienta unidad 14). También expresa la naturaleza enajenada de su estado cuando baila, pues es aquello que lo hace trascender y salir de su individualidad, es por ello que lo importante de la danza no es la alegría o tristeza del momento, sino la capacidad de expresión de aquello inefable de la experiencia humana, al momento de sentir lo bello y duro de la existencia.

En el caso de la escena 14, la danza aparece como expresión de emoción contenida y la alegría de sentir la confianza depositada en él sin mayores cuestionamientos. En el caso de la unidad 27, donde también aparece el tema de la danza dionisiaca, se trata de un momento de júbilo y festejo a la vida, pero no solo eso, sino que la danza, al igual que la risa, es en realidad la manifestación de la posesión del conocimiento vivencial del saber trágico, es por ello que Zorba enseña a bailar a Basil: ‘le enseña sin libros’. Es también por ello que hemos definido que el hombre trágico “ríe y danza ante el necesario fluir y devenir (eterno retorno) de las cosas, pues no hay arrepentimiento”.

¹⁹⁰ Estas indicaciones separadas entre paréntesis, hacen referencia a que la idea o concepto que se menciona, está ampliamente desarrollado en el punto del marco teórico indicado en la acotación. Los puntos los ubicamos fácilmente en el índice del trabajo.

Finalmente, un momento del *film* donde aparece con nitidez y de modo discursivo la concepción del eterno retorno es la unidad 16. Recordemos que en este momento Basil y Zorba discuten sobre la idea del patriotismo y la guerra por el honor (ver herramienta), pero Zorba le hace ver a su compañero lo absurdo que resultan este tipo de discusiones frente a una visión más amplia de la condición humana, a saber: el eterno retorno, que como dijimos se refiere a una concepción en espiral de los acontecimientos, la fugacidad y caducidad de las cosas. La historia no sería lineal, sino cíclica. Una vez cumplido un ciclo de hechos, estos vuelven a ocurrir con otras circunstancias, pero siendo básicamente semejantes, y de este ciclo nadie puede escapar.

Precisamente esto es lo que Zorba le enseña a Basil en la unidad 16, pues él sabe que están de más los calificativos de bueno o malo al momento de referirse a los estereotipos creados por los que inventan las instituciones (países). Zorba ve a todos como lo que son, simples hombres mortales semejantes a él, pero que luchan por sinsentidos. Zorba se lamenta de su inicial ceguera, como él mismo describe (ver herramienta) y de lo estúpido que fue, pero a la vez esas experiencias le enseñaron precisamente la noción de eterno retorno, es decir, el fin último de las cosas, que él resume con genial sencillez en la frase: “Todos terminamos igual: como comida para gusanos”.

5.6.2.3 Zorba y el amor a la fatalidad

Una vez asumido el eterno retorno, la necesaria fugacidad y caducidad de lo existente y lo cíclico de esta circunstancia, se abre el paso para que la voluntad del hombre participe y se decida por amar esta fatalidad (fugacidad y caducidad). Decidir amar (que es algo voluntario) la fatalidad (necesario) implica encontrar el camino a la libertad (autogobierno). Enamorarse de lo que tienen de necesarias las cosas y encontrar la belleza de la vida, eso es el *amor fati* o amor a la fatalidad. Este concepto, que se desprende del saber trágico, al igual que el anteriormente desarrollado, también presenta implicancias o actitudes en el hombre trágico, de las cuales nos centraremos en tres puntos: vivir el presente, el saber vivencial y perder miedo a la muerte.

Como vimos, el *amor fati* significa descubrir la belleza y el enamorarse de lo que tienen de necesarias las cosas. Este embellecer lo necesario de las cosas, es desear vivir cada instante como si efectivamente tuviéramos las ganas de volverlo a vivir eternamente, eso es aprender a vivir el presente. Podemos encontrar la presencia de este tema de modo singular, en la unidad 3 del *film*. En este momento asistimos al primer encuentro de Zorba y Basil y esto nos permite comprender cómo es que Zorba vive el presente con entusiasmo y sin resignación. Zorba, al pedirle a Basil, de modo tan repentino y natural, que este lo lleve a trabajar con él (ver herramienta) expresa como él, Zorba, siempre está dispuesto a asumir los nuevos retos que le da la vida, sin hacer tantas planificaciones futuras ni sopesar las cosas, pues por un lado encuentra la belleza en el instante y por el otro no está corroído por la lógica del deber ser, propia de la actitud dramática.

Resulta muy natural la forma en la que Zorba recrimina a Basil, pese a que recién lo conoce, sobre la generalmente absurda necesidad de justificar las decisiones que toman las personas sobre hechos que de por sí resultan más que sencillos. Zorba al preguntarle: “¿Un hombre no hace algo sin un por qué? ¿Solo así porque si?” (Ver herramienta, unida 3) está despertando en Basil la duda hacia la razón atropelladora que evita la acción, quizá sin saberlo, pero Zorba hace una referencia al aforismo vitalista que Nietzsche dedicó justamente a este atropello de la razón: “El conocimiento mata el obrar, para obrar es preciso hallarse envuelto por el velo de la ilusión”¹⁹¹. Es pues precisamente aquello lo que sucede en esta unidad fílmica, vemos como la inacción es producto de un abuso de la razón que no nos permite vivir el presente con gozo y entusiasmo. Zorba ama la vida porque es un ser humano con ilusión y no un muerto de la razón.

Pero lo agudo y vital del pensamiento de Zorba, no se debe a sus voraces lecturas, sino que sabe todo esto porque lo ha vivido, y justamente esta es una de las características más determinantes del saber que aquí planteamos: el saber trágico. El saber vivencial, frente a la sabiduría de lo libresco, es decir, del conocimiento acumulativo y desarraigado de las cosas, se hace presente en numerosos momentos del *film*, pero nos enfocaremos en dos unidades particularmente interesantes. En la unidad 16 encontramos

¹⁹¹ NIETZSCHE, Friederich. óp. cit. p. 26.

la manifestación de cómo es que Zorba ha adquirido su conocimiento vivencial, en este caso se refiere a su relación con las mujeres. Luego de que Basil ironice, como lo haría cualquier esnob de nuestros días, sobre los consejos de Zorba para que este dé paso a la acción (ver herramienta), Zorba concluye diciendo: “Lo sé porque me lo dijo un turco viejo y muy sabio”.

Si pensamos como lo haría un ‘esnobista’, concluiríamos que su saber no es aplicable como tal, tanto por el modo en el que lo adquirió (de oídas) y por la fuente de este (el viejo sabio), pero esa forma de pensar es limitada, pues al analizar la situación nos encontramos que el conocimiento actual, el que se da en las empresas académicas y del cual se jactan muchos, es adquirido porque lo leyeron en un libro y lo creyeron, así de simple, sin ni siquiera llegar a conocer al ser humano que lo propuso. Esto obedece más bien a una estructura social que busca imponerse como la única forma y posibilidad de un conocimiento ‘serio’. Finalmente, veremos en la unidad 21, cómo este conocimiento vivencial propuesto por Zorba, sí se aplica en la realidad más concreta, pues Basil sigue el consejo de Zorba y consigue estar con la viuda.

El otro momento, donde se aborda con más intensidad este tema, se da en la unidad fílmica 23. Luego del asesinato de la viuda, Zorba cuestiona la ‘utilidad’ de todo el conocimiento que está acumulado en los libros de Basil, pues ni todos sus libros juntos pueden responder a la simple formulación que hace Zorba sobre la condición humana. Basil es incapaz de saberlo y solo apela a una frase de carácter esnobista y que resulta absurda ante una realidad que los devora (ver herramienta). Es en este momento donde la intensidad, potencia y naturaleza aporética de un conocimiento de carácter vivencial, frente a uno acumulativo y más bien aparente y teñido de mera vanidad, se hace manifiesto, pues determina los límites del segundo. Es por ello que Zorba, el hombre trágico, desprecia este tipo de conocimiento, y es también cuando Basil se topa con los límites de la razón.

Al toparnos con estos límites y esta forma de conocimiento vivencial propuesto por el saber trágico, la implicancia más poderosa se da con la pérdida de temor a la muerte. Esta pérdida de miedo, a diferencia de la que propone la religión, no es un escape a la caducidad de nuestro ser, ni menos aún la promesa de un más allá dichoso o terrible dependiendo de nuestro comportamiento, sino por el contrario, se da por la afirmación

contundente de nuestra finitud. El amor a la fatalidad trae consigo la pérdida de miedo a lo que desconocemos. Esta situación también la encontramos en varios momentos, pero tocaremos el que sucede en la unidad fílmica 11. Al trabajar en la mina, Zorba se muestra muy confiado y hasta casi soberbio frente al socavón al cual se sumergen con el fin de extraer el mineral. Basil y los demás trabajadores sienten un recelo natural, pues efectivamente una muerte como la que te podría esperar en una mina es de las más aterradoras que podamos imaginar, sin embargo, Zorba no pretende demostrar ser un insensato al sujetar las vigas (ver herramienta), sino que él, al vivir el presente y ser consciente de su finitud, ha perdido el temor a la muerte y por el contrario lucha por conseguir su objetivo sin sopesar tanto en las ‘posibilidades’. Definitivamente se trata de un hombre en su estado más natural y humano a la vez. El amor a la fatalidad se hace manifiesto en las escenas antes descritas, pero son más momentos los que encontraremos en las herramientas diseñadas para cada *film*.

5.6.2.4 Zorba y la lucha

Como hemos venido desarrollando a la largo de la investigación, y en específico en el análisis aquí planteado, la visión trágica del mundo propuesta por el saber trágico, trae implicancias de tipo vivencial en aquellos que la practican. Es así que el asumir la igualdad de los destinos de cada hombre (eterno retorno) también se debe a que se asume la vida como una constante lucha. Una lucha no solo entre los hombres y la naturaleza, sino, y sobre todo, una lucha constante con nosotros mismos; una lucha por encontrar un límite a nuestros actos y a la vez no estancarnos en la inacción. Aquella arquetípica condición que los antiguos griegos identificaron con los nombres de *hybris* y *némesis* (Ver. 1.1).

El entender que los excesos (*hybris*) son la causa de muchos de los males, implica en primer lugar la medida (*sophosine*), la cual, acompañada de un gozo de la vida en un constante presente, hacen que emerjan actitudes como la que vemos en la unidad 3 del *film*. En un momento aparentemente tan intrascendente como el que ocurre allí, que es cuando Zorba rechaza la cajetilla completa de cigarros y se conforma con “solo uno” (ver herramienta). Es aquí cuando vemos cómo la lucha de Zorba es interna, asociada a

la *hybris* y la *sophosine* (ver 1.1), al tener la capacidad de elegir, él elige solo un cigarrillo, cosa que rompe los esquemas de Basil, pues este, como buen amante de la razón occidental, imaginaba más ambición o ansiedad ante su propuesta, viniendo de un hombre de ‘poca educación’ y modales rudos como aparenta ser Zorba.

Pero el modo en el que Zorba asume la vida como una lucha, no se limita a una lucha interior, sino que también pasa por la empresa laboral a la cual ambos personajes se aventuran. En la unidad 4 y en la unidad 15 podemos ver en primer lugar, cual es la actitud de Zorba frente a los nuevos retos. Él los asume con entusiasmo y sin sopesar mucho sobre lo ‘rentable’ o no de su aventura, pues como dijimos, él vive con ilusión. Por otro lado, en la escena 11, vemos cómo es que Zorba literalmente lucha contra la montaña y como se esfuerza por conquistar aquello que busca, sin embargo, él, como hombre trágico, cuando lo logra se alegra y si pierde se entristece, pero nunca pierde el entusiasmo de seguir vivo, pues sabe que de por sí la lucha está ya ganada por el caos y la muerte, pero que la vida es lo único que él tiene. Esto es lo que lo vuelve un trágico y lo encontramos en su discurso de la unidad 15 (ver herramienta) donde Zorba literalmente afirma como la vida ruge dentro de él y por eso mismo ‘pelea’.

Vemos así que del concepto de lucha (*agón*) se desprenden la actitud de mesura, o contentarse con lo que se tiene en el momento, y también la lucha exterior; por un lado en la empresa laboral que participa, pero también aparece la lucha cuando se trata de la mujer. En este caso particular, se trata de la lucha entre lo racional e irracional que está dentro de cada uno de nosotros, y que están en constantes fluctuaciones, pero que finalmente obedecen a un amor por la vida que se expresa, en el caso masculino, en el amor-pasión hacia la mujer, la cual representa precisamente la continuidad de la vida en este mundo. Resultará curioso notar cómo en una sociedad sana y saludable, la llegada de una nueva vida al mundo representa una enorme dicha, mientras que en el presente, en las sociedades más ‘civilizadas’, es por el contrario, sinónimo de infortunio y desventuras, generalmente por motivos económicos y hedonistas, y por lo tanto es rechazada. Podemos asistir a esta lucha en la unidad 10 del *film*, donde vemos como Basil, y Zorba también, lucha por lanzarse a los “problemas” o preferir el quietismo del que no ama la vida.

5.6.2.5 La experiencia cinematográfica en *Zorba el griego* y el auténtico vivir trágico

El *film Zorba el griego*, además de hacernos cómplices de las vivencias, aventuras y amistad de estos dos hombres que protagonizan la historia, también nos hace partícipes, a través de la experiencia cinematográfica, de un proceso de aprehensión o más bien cognitivo, de aquellos principios que determinan una de las actitudes que puede tomar el ser humano frente a lo trágico. Este proceso cognitivo, se da precisamente por medio de la transmisión de vivencias determinadas por este conocimiento doctrinal, y que son capaces de ser proyectadas, enunciadas y aprehendidas por medio del lenguaje audiovisual, o más precisamente por la experiencia cinematográfica.

Esta experiencia, que como vimos a través del pensamiento de Deleuze (ver 2), tiene semejanzas ontológicas con el modo en el que captamos y asumimos lo que conocemos como realidad, nos aproxima a una comprensión de la visión trágica del mundo. Dicha visión se hará más factible de ser entendida por medio del contraste y la empatía que se produce entre las actitudes de los protagonistas. Por un lado, Basil encarna la visión dramática del mundo (ver 1.7.2.1) la cual entra en contacto con la visión trágica del mundo encarnada por Zorba. Es precisamente de este encuentro que emerge una amistad profunda y desinteresada, y es lo que hace que esta historia sea tan atractiva y produzca una empatía inmediata en aquel que participa con interés de esta experiencia cinematográfica.

En este punto de la investigación somos capaces de comprender, tal como lo afirmaba Deleuze (ver 2.5), que la experiencia cinematográfica brinda no solo posibilidades estéticas de expresión, sino también cognitivas y sobre todo que es completamente posible ver el cine como un campo de experimentación filosófica. En el caso específico del *film* que nos ocupa, vemos que la experiencia cinematográfica de *Zorba el griego*, contiene elementos de carácter filosófico, que en este caso específico hemos desarrollado a profundidad debido a las exigencias académicas, pero que de por sí, y sin la necesidad de un código previo, también son posibles de identificar, quizá no en su auténtica dimensión histórica-conceptual, pero sí en sus planteamientos fundamentales.

La vida es contante cambio, fluye ante nosotros, eso es lo que nos plantea el saber trágico, pero este flujo es posible de ser captado y transmitido por medio de la experiencia cinematográfica, y esto es precisamente lo que encontramos en *Zorba el griego*. El saber trágico se hace presente en el *film* a través de todos los elementos que hemos venido analizando en detalle, sin embargo, lo fundamental de este proceso se da en la captación sin intermediarios de este saber vivencial, y asumimos que este debiera ser el objetivo que oriente la apreciación del *film*. Sin embargo, al plantearse un análisis de tipo teórico sobre este saber, lo que se busca no es profundizar en lo que se ha dicho acerca de esta temática, que de hecho es muchísimo, sino que se busca: despertar en aquellos que viven la experiencia cinematográfica, el interés por comprender cuál es la ‘verdad’ que este saber busca perennizar en nuestras conciencias.

¿Y cuál es la ‘verdad’ que este saber busca transmitirnos? El mismo Zorba la formula en la unidad fílmica 27. Si no aceptas tu condición trágica (precaria y transitoria) y no asumes la naturaleza dual que domina tus actos (apolíneo-dionisiaco) no podrás encontrar la libertad, ni amar la vida ni a este mundo. Esta verdad, vista desde la lectura relativista actual, es una de las tantas posibles interpretaciones, más, lo que no obedece a la interpretación es la existencia del hombre trágico, que es la encarnación del saber trágico y la visión trágica del mundo. Zorba, el histórico como el de la ficción, son hombres que han adquirido y practicado esta actitud ante la vida, y es a partir de ellos que se plantea la serie de temas que aquí hemos desarrollando, los cuales a su vez se enriquecen y condicen con los registros bibliográficos que se han elaborado durante milenios a partir de lo que plantearon los antiguos helenos. Finalmente, asumir la experiencia cinematográfica, como el medio vital a través del cual despertar en el hombre de nuestros días el amor por la vida y predisponerlo para que busque la dicha en esta realidad trágica, también es verlo con la mirada del hombre trágico.

CAPÍTULO 6

ANÁLISIS DEL *FILM FIGHT CLUB*

6.1 Del libro al *film*: la concepción y condiciones de creación de *Fight club*

Charles Michael Chuck Palahniuk (Estados Unidos 1962) es el escritor y periodista autor de *Fight club*; novela en la que se basa e inspira el *film Fight club* dirigido por David Fincher en 1999. Este escritor estadounidense, si bien es autor de numerosas obras de ficción y no ficción, es con *Fight club* que alcanzará la celebridad, debido principalmente a las buenas críticas, pero fundamentalmente por la adaptación de su obra para el cine.

Con respecto a su obra, muchos de los elementos que aparecen en sus trabajos literarios están inspirados en sucesos reales de su propia experiencia. Es así que en el caso de *Fight club*, lo que se cuenta respecto a las reuniones de los grupos de enfermos terminales, se remiten a la época en la que él colaboró en un hospicio como acompañante, proporcionando transporte para enfermos en fase terminal y llevándoles a reuniones de grupos de apoyo. Dejó los trabajos sociales luego de la muerte de un paciente con quien se había encariñado.

Otro hecho relacionado a la novela que nos ocupa, son los sucesos presentados en el proyecto “*Mayhem*” (interpretado al español como *Caos* o *Estragos*) los cuales están basados en el periodo en el que él participó como miembro activo en la *Cacophony Society*, que viene a ser un grupo de individuos, como ellos mismos se definen: “(somos un grupo de personas) en busca de experiencias ajenas a la cultura predominante e institucionalizada. Mediante la subversión, el humor, la literatura y el arte, damos rienda suelta a nuestra locura”¹⁹². El propio club está basado en una serie de peleas en las que Palahniuk participó en los años anteriores a la escritura de la novela¹⁹³.

Su interés por hacer una crítica activa a la sociedad y los valores que esta se esfuerza por promover y defender, se reflejaron desde un inicio en sus obras y en la temática que

¹⁹² Extraído del blog de la “Cacophony Society” España: <<http://cacophonyspain.blogspot.com/>>.

¹⁹³ Incluso, aunque ha mencionado esto en muchas entrevistas, Palahniuk sigue siendo aún abordado a menudo por *fans* que quieren saber dónde se reúne el club de lucha local.

planteaban, es por ello que en un principio le resultó difícil publicar sus escritos anteriores a la novela de la que hablamos en este trabajo. Según el mismo autor refiere en el documental que sus admiradores realizaron el 2003¹⁹⁴, escribió esta historia en su tiempo libre. Inicialmente la presentó como una historia corta en la recopilación *Pursuit of Happiness*¹⁹⁵, pero dadas las buenas críticas, Palahniuk la amplió hasta una novela, la cual se llegó a publicar en 1996.

Con respecto a su estilo, es famoso por su humor negro, cínico e irónico, el cual suele combinar con extraños sucesos sobre los que giran las historias que cuenta, los cuales suelen llamarse *factoides*¹⁹⁶, esto viene a ser un hecho generalmente falso, inventado para crear o prolongar la exposición pública o para manipular la opinión pública. Con respecto al manejo del lenguaje en *Fight club*, destaca por hacer un uso minimalista de este, usando un vocabulario limitado y frases cortas para imitar la forma en la que una persona normal cuenta una historia hablándola.

Es necesario mencionar que el manejo del tiempo en la novela tiene una forma singular: el relato empieza en el final cronológico, con el protagonista recordando los sucesos que le llevaron al punto en el que libro comienza y luego alternando entre la narrativa normal lineal y el final cronológico tras cada pocos capítulos. Por otro lado, los personajes de la novela son gente que ha sido marginada de una u otra forma por la sociedad, y es por ello que reaccionan con una agresividad autodestructiva. Mediante estos relatos y estos personajes enmarcados dentro de la cultura popular, el novelista expresa muchos de los problemas actuales de la sociedad, pero dándoles un enfoque vitalista, tanto a los hechos como a sus posibles soluciones, como lo expresa el siguiente pasaje de la novela en el que se refleja el espíritu de la ‘lucha’ en *Fight club*:

¹⁹⁴ CHAPLINSKY Joshua, KOLSCH Kevin, WIDMYER Dennis. *Postcards from the Future: The Chuck Palahniuk Documentary*. 2003. Videograbación. USA. Kinky Mule Films LLC.

¹⁹⁵ PALAHNIUK, Chuck. “Fight club”. *Pursuit of Happiness Anthology*, Blue Heron, 1995. N° 18.

¹⁹⁶ Originalmente, el término *factoide* se utilizaba para referirse a información errónea o fuera de contexto, y proviene del latín *factum* (“hecho”) más el sufijo -oide (“parecido a”). Hoy, sin embargo, significa algo así como “fragmento de información” o “dato curioso” popularizado por medios no académicos, pero generalmente aceptado como un hecho comprobable. También se dice que un *factoide* es información irrelevante, pero lo cierto es que todo conocimiento está compuesto de pequeños datos que de por sí solos no significan nada. Extraído de: “¿Qué es un factoide?” *Factoides*. Consultado el 01 de abril del 2012. <<http://factoides.com.ar/factoide#axzz1qoKmJDxa>>

Hay un tipo de mujeres y hombres jóvenes y fuertes que quieren dar sus vidas por una causa. La publicidad hace que compren ropas y coches que no necesitan. Generaciones y generaciones han desempeñado trabajos que odiaban para poder comprar cosas que en realidad no necesitan. Nuestra generación no ha vivido una gran guerra ni una gran crisis, pero nosotros sí que estamos librando una gran guerra espiritual. Hemos emprendido una gran revolución contra la cultura. La gran crisis está en nuestras vidas. Sufrimos una crisis espiritual. Nuestro deber es enseñar a estos hombres y mujeres la libertad a través de la esclavitud; y el coraje a través del miedo (...) Imagínate cuando convoquemos una huelga y todos se nieguen a trabajar hasta que redistribuyamos la riqueza del mundo¹⁹⁷.

El paso de la novela de Palahniuk al cine se dio con la compra de los derechos de la obra por parte de la 20th Century Fox, quienes vieron las posibilidades de hacer una adaptación cinematográfica. Luego de pasar por la revisión y el rechazo de varios productores, finalmente Josh Donen y Ross Bell (productores) le vieron potencial y expresaron su interés. Para la elaboración del guión se escogió a Jim Uhls quien trabajó durante seis meses en la elaboración del primer borrador, el cual no usaba el recurso de la voz en *off*, pues la industria desestimaba esta técnica por considerarla demasiado usada, sin embargo, cuando David Fincher acepta la dirección del proyecto y se une al grupo, él considera que la película requería de esa técnica, ya que creía que el elemento original y seductor de la película provenía de la voz del narrador, pues es allí donde se mantendrían los matices homoeróticos de la novela de Palahniuk, el mismo que sirve para acentuar la sorpresa de los giros en la trama. Así también este recurso representa una especie de ‘ventana’ directa a la psiquis del hombre dramático.

Fight club se filmó en su mayoría de noche y Fincher rodó las escenas de día en lugares con sombra. El director evitó usar técnicas complejas de trabajo de cámara para las primeras escenas de lucha en el sótano y en su lugar optó por cámara fija. En escenas posteriores de lucha, Fincher movía la cámara desde el punto de vista de un espectador lejano hacia el del luchador. Las escenas con Tyler Durden se escenificaron para ocultar que el personaje es una proyección mental del narrador sin nombre. El personaje no se filmó junto al narrador con otra gente, ni se le muestra por encima del hombro en las escenas donde Tyler le da al narrador ideas específicas para manipularle.

¹⁹⁷ PALAHNIUK, Chuck. *Fight club*. Barcelona. El Aleph Editores. 1999, p. 136.

En las escenas anteriores a que el narrador conozca a Tyler, insertan la presencia de Tyler en tomas en solitario para crear un efecto subliminal, lo que aquí hemos llamado ‘parpadeos visuales’. En los *two shots*, Tyler aparece en el fondo y desenfocado, como: "un pequeño diablo en el hombro del narrador"¹⁹⁸. Fincher explicó estas escenas subliminales: "Nuestro héroe está creando a Tyler Durden en su propia mente, así que en este punto solo existe en la periferia de la consciencia del narrador"¹⁹⁹. Desde el inicio del proyecto, Fincher mostró un especial entusiasmo en la creación del *film*, es así que en una entrevista realizada luego del estreno del *film*, el director comenta acerca del enfoque que buscó darle (al *film*) y la intención propedéutica del mismo:

No sé si es el budismo, pero hay la idea de que en el camino hacia la iluminación que tienes que matar a tus padres, tu dios y tu maestro. Así que la historia comienza en el momento en que el personaje de Edward Norton es de 29 años de edad. Él ha tratado de hacer todo lo que se le enseñó a hacer, trató de encajar en el mundo al convertirse en la cosa que él no es. Se le ha dicho: "Si usted hace esto, obtener una educación, conseguir un buen trabajo, ser responsable, presentarse de una manera determinada, tener sus muebles y su coche y su ropa, usted encontrará la felicidad." Y él no la tiene (...) todavía está atrapado, atrapado en este mundo que ha creado para sí mismo. Y entonces conoce a Tyler Durden, y vuelan en el rostro de Dios - ellos hacen todas estas cosas que supuestamente no están permitidas a hacer, todas las cosas que haces a los 20 años cuando ya no estás siendo cuidado más por tus padres, y que llegan a ser, en retrospectiva, muy peligrosas- . Y, por último, tiene que matar a este maestro, Tyler Durden²⁰⁰.

Posteriormente al estreno en 1999, la película no gustó a los ejecutivos, motivo por el que reestructuraron la campaña de marketing con el fin de disminuir eventuales pérdidas, más, el *film* no cumplió las expectativas del estudio en taquilla y la crítica la recibió con divergentes opiniones. Sin embargo fue nominada a un Óscar y a quince nominaciones adicionales. Lo curioso es que la película no fue considerada en su

¹⁹⁸ FINCHER David. *Fight club*. 2009. [Videograbación] 20th Century Fox. Comentario del Blu-ray versión de aniversario de David Fincher, Brad Pitt, Edward Norton y Helena Bonham Carter.

¹⁹⁹ *ibídem*

²⁰⁰ SMITH, Gavin. "Inside Out: Gavin Smith Goes One-on-One with David Fincher". *Film Comment*. Sep/Oct 1999, Consultado el 18 de Marzo del 2012. <<http://edward-norton.org/fc/articles/filmcom.html>>

auténtica dimensión hasta varios años después del estreno. La obra se convirtió en una de las más controvertidas y comentadas de finales del siglo. Finalmente, el *film* encontró el éxito comercial a través de su lanzamiento en formato DVD, lo que ayudó a que el *film* no solo se haya convertido, hoy en día, en una obra de culto y sino que también a conseguido alrededor del mundo, numerosos seguidores de sus ideas.

6.2 Sinopsis de *Fight club*²⁰¹

Un joven y solitario profesional habitante de una metrópoli consumista, intenta escapar de su rutinaria y dramática existencia siguiendo el camino del idealismo, consumismo, la resignación y la desesperanza falsamente mística; hasta que conoce a Tyler Durden, un vendedor de jabones que le enseña el camino de la liberación y el amor por la vida, por medio de la sabiduría trágica y vivencial. Juntos conseguirán liberarse de su dramática realidad y expandir su doctrina a través de clubs de pelea clandestinos, en donde los hombres pueden ser lo que el mundo les niega ser. Sus peleas, aventuras y proyectos serán los prolegómenos para la resurrección del hombre trágico.

6.3 Ficha técnica²⁰²

Título Original: *Fight club*

Dirección: David Fincher

Guión: Jim Uhls

Basada en: “*Fight club*” de Chuck Palahniuk

Protagonistas: Edward Norton (Jack)

Brad Pitt (Tyler)

Helena Bonham Carter (Marla)

Producción: Art Linson

²⁰¹ Sinopsis redactada por el autor de esta investigación a propósito del análisis del *film*.

²⁰² Extraído de IMDb, Consultado el 10 de marzo de 2012. <<http://www.imdb.com/title/tt0137523/>>

Ross Grayson Bell

Cean Chaffin

Música original: Dust Brothers (Michael Simpson & John King)

Sonido: David C. Hughes

Fotografía: Jeff Cronenweth

Edición: James Haygood

Efectos especiales: Derrick Crane.

Detalles técnicos:

País: USA | Alemania

Lenguaje: Inglés

Fecha de estreno: 21 de septiembre de 1999 (CMJ *Film* Festival)

Duración: 139 min

Mezcla de sonido: Estéreo / Dolby Digital

Color: Color

Aspect Ratio: 2.35 : 1

6.4 Banda sonora (edición especial)

1. Main titles - 1:35
2. Main titles (Alternate) - 1:33
3. Corporate world - 0:38
4. Ikea man - 2:42
5. Marla - 1:59
6. Single serving Jack - 0:50
7. Marla Invades Cave - 1:16
8. Calling Jack - 1:26

9. Fight at bar - 1:35
10. Fight at bar (Extended) - 3:59
11. Medula oblongata - 2:31
12. Ozzie and Harriet - 2:05
13. What is *Fight club* - 4:06
14. What Is *Fight club* (Remix) - 4:43
15. Jack And Marla joy - 1:08
16. Marla and Tyler flashback #1 - 0:56
17. Marla and Tyler flashback #2 - 2:07
18. Marla and Tyler flashback #2 (Remix) - 4:37
19. Stealing fat - 1:04
20. Chemical burn - 2:28
21. Chemical burn (Extended) - 2:35
22. I'll tell you - 0:55
23. We need To Talk - 1:03
24. Jack's smirking revenge - 1:48
25. Fight with Lou - 1:41
26. Homework - 0:48
27. Setting up a fight - 2:13
28. Finding the bomb - 1:54
29. Finding the bomb (Remix) - 2:49
30. Hessel, Raymond K - 0:56
31. Commissioner castration - 2:37
32. Commissioner castration (Remix) - 2:57
33. Psycho boy Jack - 3:47
34. This is your life - 3:30
35. Car crash - 1:57
36. Planet Tyler - 1:36
37. Latte thunder - 4:39
38. Latte thunder (Remix) - 5:03
39. Tyler is Jack is Tyler - 2:06
40. Abort mission - 4:49

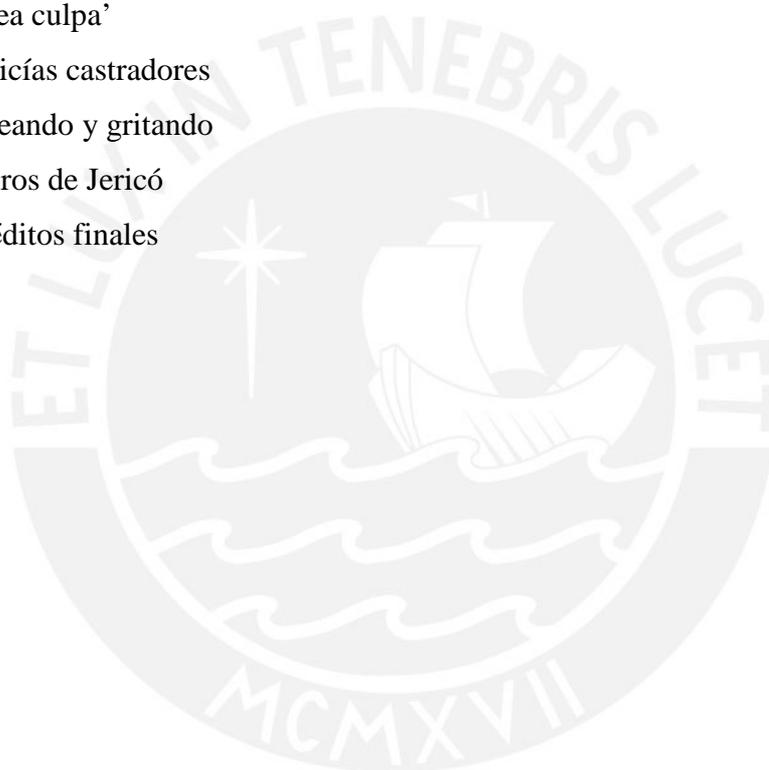
41. Abort mission (Remix) - 6:45
42. Garage fight - 1:22
43. Jack kills Tyler - 1:53
44. The pixies - Where is my mind - 3:52

6.5 Títulos de las unidades fílmicas de *Fight club*²⁰³

1. Centro del miedo (Títulos iniciales)
2. La zona cero
3. Insomnio
4. Instinto de anidamiento
5. Aún hombres unidos
6. Animal de poder
7. Marla
8. Jack 'individual'
9. Tyler
10. El agradable y limpio traje en llamas de Jack
11. Lamento por un sofá
12. Trabajos ocasionales
13. Golpéame
14. La calle 'paper'
15. Bienvenido al club de la lucha
16. Desechos humanos infecciosos
17. Fornicar como deporte
18. Fórmula secreta del jabón de Tyler
19. Quemadura química.
20. Los hijos malditos de la historia
21. Tarea
22. La sonriente venganza de Jack
23. Proyecto 'caos'

²⁰³ El desarrollo de cada una de las unidades fílmicas, planteado a través de las herramientas diseñadas para esta investigación, lo ubicamos en el apartado del anexo de esta investigación.

24. Sacrificio humano
25. Monos espaciales
26. El chico 'psycho'
27. Una experiencia cercana a la vida
28. Tyler dice *adiós*
29. La operación 'latte thunder'
30. Déjà vu
31. Cambio y fuera
32. 'Mea culpa'
33. Policías castradores
34. Pateando y gritando
35. Muros de Jericó
36. Créditos finales



6.6 *Fight club* y la reconfiguración de lo trágico

6.6.1. Análisis de la estructura formal de *Fight club*

Fight club es un *film* que presenta una estructura formal bastante rica en cuanto a sus aspectos audiovisuales, no solo por el virtuosismo del director al plantear los planos y desarrollar las secuencias, sino también porque esta amplitud de recursos formales se condice con la técnica narrativa usada por el guionista que adaptó el relato, pues es similar a la técnica con la que se avanza a través de los capítulos en la novela original. En ambos casos se hace uso de los saltos en el tiempo, elipsis, y se toma licencias dramáticas que son posibles de descifrar y comprender sin mayores problemas, por un público iniciado, y al menos básicamente informado, sobre el modo en el que el cine industrializado cuenta sus historias en el tiempo que nos tocó vivir.

Justamente el tema del tiempo histórico tiene un peso importante dentro de la estructura formal de *Fight club*. El *film* nos ubica espacial y temporalmente en un punto específico: la 'city' o ciudad industrializada del capitalismo tardío. Antes de desarrollar el tema de las locaciones, es crucial profundizar sobre este primer punto de la ubicación espacial y temporal de los hechos, pues es a partir de allí que se organizan los conceptos que atraviesan a este *film*. Como vimos en el caso de *Zorba el griego*, los recursos que componen la estructura formal de la película estaban regidos por una intención de verosimilitud; en el caso de *Fight club* encontramos que esta premisa se mantiene, sin embargo es una verosimilitud, pero bajo la lógica del *factoide*, es decir, los sucesos, espacios, parafernalia y personajes que tienen una correspondencia consecuente con el modo de vida de este tipo de hombres en el lugar y tiempo históricos de la historia narrada, sin embargo, varios hechos de los cuales ellos son protagonistas, y en especial el desenlace de estos, apela al *facotoide*, es decir, que son posibles, sin embargo poco probables bajo la lógica de lo políticamente correcto o la tiranía del *statu quo*.

El que nos explayemos sobre este primer punto se debe a que la lectura conceptual que hemos venido trabajando para este *film*, funciona siempre y cuando la verosimilitud sea un factor asumido y aceptado por los espectadores del *film* sin mayores cuestionamientos, pues al hacer el abordaje analítico de esta película, partimos de la premisa que *Fight club* busca, entre otros temas, tocar la visión dramática del mundo y

el retorno del hombre trágico, pero ahora dentro del mundo del capitalismo tardío, o como otros prefieren llamarlo globalizado, y en un espacio que precisamente se presenta como la cúspide de su vigencia y paradójicamente su decadencia, a saber: la 'city'.

Una vez que tenemos aclarada la importancia del primer punto, empezaremos a desarrollar los elementos formales que configuran la lectura que venimos planteando para este *film*. El primero en abordar será las locaciones. Estas nos establecen dentro del mundo desarrollado por el capitalismo tardío y más específicamente en la 'city' o ciudad industrializada del siglo XX y principios del XXI. Los planos de establecimiento al inicio del *film* refuerzan esta idea, pues son desde el interior de la arquitectura más emblemática de la 'city': el rascacielos. Esto hace que la historia adquiera pretensiones de verosimilitud con la vida a finales del siglo XX. Podemos encontrar un vívido ejemplo de estos planos en las escenas 2, 3, 8, 33 y 35, solo por mencionar los más destacados. Es preciso recordar que para contrastar y facilitar la comprensión de lo afirmado en este análisis, se revisen las herramientas diseñada específicamente para el *film* que nos ocupa.

La fotografía es otro de los elementos formales que aporta desde muchos puntos: tanto a la estética planteada por el *film*, en el sentido de apariencia del producto presentado, como a la transmisión de conceptos de carácter filosófico. Debemos recordar brevemente, para comprender esta última función de la fotografía mencionada, el aporte del investigador Julio Cabrera al referirse a los conceptos-imagen (ver 3.1). Entre las características de estos conceptos, mencionaremos dos de ellas que nos servirán para entender como la fotografía aporta a la aparición de estos conceptos-imagen. Brevemente diremos que, en primer lugar el concepto-imagen se instaura y funciona, dentro de la experiencia vivida, es decir que el concepto-imagen presentado será comprendido no solo viendo el *film*, sino más bien habiendo tenido una experiencia vital de lo mostrado. En segundo, estos conceptos buscan producir un impacto emocional que ofrezca un valor cognitivo a través de su componente emocional o afectivo (*phático*), es decir, que buscan enseñar algo vivencial.

Teniendo presente estas referencias teóricas, podemos notar que en *Fight club*, existen momentos cinematográficos donde los conceptos-imagen se hacen presentes. La manera en la que se trata la luz en el *film*, predispone al espectador a asumir que los hechos que

se presentan son verosímiles, pues el trabajo de la iluminación hace que la *city* pierda su singularidad y se convierta en el estereotipo de cualquier otra *city* similar del llamado primer mundo. La mayor parte de las escenas presenta iluminación diseñada, en las cuales predominan las luces con temperaturas frías y los contrastes muy marcados. Una vez creado este estereotipo de *city*, es más fácil lograr que los conceptos-imagen puedan ser captados por el espectador, pues se ha creado una afinidad e identificación entre el espacio presentado y el espacio donde probablemente el espectador vea el *film*: Cualquier sala de cine de su “*city*”.

Luego están los numerosos conceptos-imagen que aparecen en el *film*; Estos conceptos están dados por las aventuras y experiencias de los protagonistas, las cuales son cubiertas a través de planos enteros, planos conjunto y unos singulares *two shot*, donde generalmente solo aparece el hombro del alter ego del protagonista o viceversa. La importancia de esta forma de trabajar el *two shot* se hace notar cuando por fin en la escena 33, se presenta el primer *two shot* convencional, pero que obedece a la dramaturgia de la historia.

Regresando a los conceptos-imagen, en el *film* estos se asocian y remiten a los conceptos-idea presentados en el marco teórico, en especial abundan aquellos referidos al devenir de lo trágico y a la visión trágica del mundo. No olvidemos que estos conceptos-imagen presentan y apelan a un requerimiento vivencial y tienen un afán cognitivo, es así que podemos encontrar los conceptos-imagen más destacados en las escenas: 3, 5, 8, 13, 15, 17, 19 y 27. El referente al cual alude cada concepto-imagen, lo podemos ubicar fácilmente en la herramienta de segmentación del *film*. Solo nos resta mencionar que tanto la óptica como la iluminación, no solo tienen fines dramáticos, a saber: mantener encubierta la naturaleza perturbada del protagonista evitando mostrar a ambos personajes en un mismo plano; sino que también tienen fines conceptuales como hemos mencionado y que se resumen en la idea de presentar a Tyler como a un demonio que aparece sobre el hombro de Jack y le susurra cosas al oído. Nuevamente aparece el tema de la dualidad Apolo-Dionisos, o más específicamente el *ethos-daimon*.

El otro elemento formal que aporta de modo importante con la lectura que venimos desarrollando para *Fight club* es el arte. A través de este elemento formal se propone en primer lugar una asociación conceptual entre el consumismo y una visión dramática del

mundo. Encontramos esta asociación durante las primeras secuencias del *film*, donde el protagonista es absorbido por la acumulación de entes. El momento más evidente de esto se produce en la escena 4 o “Instinto de anidamiento”. Aquí podemos encontrar cómo el ‘individuo’ va creando un nido con los objetos para que le faciliten la vida, es decir, se busca el confort, pero con ello, también se alimenta lo que aquí definimos como la ‘tiranía de la necesidad’. La forma en la que se presenta visualmente esta idea en el capítulo 4 es virtuosa, pues se va llenando el departamento con los objetos que el protagonista va consumiendo, pero vemos que lo que este ha logrado es crear un lugar idéntico al de los catálogos de *IKEA* que consulta.

Por contraste, el arte también propone una asociación entre una visión y actitud trágica, y un desdén por la acumulación de entes. Basta con notar los objetos que rodean el modo de vida de Tyler, revisando las escenas 14, 16, 18 y 24, podemos ver cuál es la relación existente entre Tyler y la acumulación de entes. Empezando por el lugar donde vive, pasando por las carencias en los servicios básicos, hasta la irónica manera de conseguir dinero a través de precisamente la venta de los desechos corporales de aquellas que aprecian los objetos y le dan un valor adicional completamente desinformado. Vemos entonces que la actitud trágica se expresa, a través del arte, por la indiferencia del consumo y acumulación de los entes que propone el mundo del capitalista tardío, consumo que funciona bajo la premisa de ser no solamente un medio para una mejor calidad de vida, sino sobre todo para buscar una diferenciación, o principio de individuación, por medio de los entes u objetos materiales. La actitud trágica buscará la liberación de esta tiranía de la necesidad: esta liberación se expresará audiovisualmente en las escenas 10, 23 y 35 (ver herramienta).

El otro elemento del arte que también aporta conceptual y formalmente a la lectura del *film* está dado por el vestuario. El vestuario también tiene una función dramática y conceptual, pues va variando conforme el personaje evoluciona. Al igual como sucede en *Zorba el griego*, en *Fight club* el personaje dramático, en este caso Jack, presenta una transformación progresiva y contundente conforme va evolucionando hacia la visión trágica del mundo. En un inicio, como lo podemos notar en las escenas previas a la unidad fílmica 11, Jack viste de manera formal, es decir, viste de manera casi similar tanto cuando va al trabajo como cuando ya no está en este. Jack viste el uniforme de la

clase trabajadora burócrata del siglo XX y XXI. Sus ternos siempre son de colores oscuros y opacos, al igual que las corbatas que lleva siempre muy bien ajustadas al cuello cual correa. Conforme va relacionándose con Tyler, notamos como aparece un descuido en su modo tradicional de vestir, solo por citar unos ejemplos podemos revisar las capturas de las secuencias 15, 17, 19, 22 y 33, en especial en esta última escena mencionada, vemos ya a un Jack que se asemeja más bien a un Tyler, pero mucho más extrovertido y desenfadado. También debemos mencionar que Tyler viste de un modo más bien casual y con ropa suelta, pero su vestuario no es nada sobrio, pues generalmente usa accesorios que destacan su personalidad provocadora.

Un elemento de la estructura formal de *Fight club* que no podemos obviar es el aporte de los efectos especiales creados a propósito del *film*. El uso de estos recursos cumple fundamentalmente dos funciones. En principio, la estética, pues hace que el *film* tenga una apariencia más dinámica y contemporánea, generando así focos de atracción que mantengan el interés, refresquen y faciliten la transmisión de información. En segundo lugar, también cumple una función conceptual, pues algunos de estos efectos, como por ejemplo el ya mencionado de la escena 4, o también el de los títulos iniciales e incluso de la explosión de la escena 35, primero nos permiten entrar, literalmente, dentro del universo de Jack y segundo hacen que los *factoides* adquieran un mayor carácter de verosimilitud, pues al recrearlos visualmente, adquieren una mayor facilidad para pensarlos como plausibles.

Existen dos elementos más de la estructura formal de *Fight club* que es preciso mencionar. Los diálogos en el *film* destacan por ser breves y sin mayores adjetivos. Al igual que la novela, el guión de *Fight club* busca recrear un lenguaje coloquial, casi de la calle, pero las reflexiones se dan a través de la voz en *off* del protagonista, Jack, quien al no tener apellido (ver unidad fílmica 7) se mimetiza con cualquier otro 'individuo' de la clase trabajadora que padece los mismos tormentos que a este personaje le toca vivir. Si bien la voz en *off*, es el recurso usado para guiarnos a través de los sucesos presentados, no es un recurso del cual se haya abusado, sino que por el contrario, es aquello que marca una diferencia entre lo que podría ser un *film* de acción y un *film* que mezcla la acción con una actitud crítica y contestataria a los valores establecidos como intangibles. Este manejo balanceado de esta técnica, lo podemos notar cuando en

ocasiones se presentan discursos cargados de intencionalidad subversiva y otros más bien cuestionadores y reflexivos. Recordemos también que la voz en *off* es una ventana a la forma dramática del pensar de Jack.

Finalmente, tocaremos el componente sonoro de la estructura formal del *film*. La música generalmente acompaña el ritmo de la edición, pero sobre todo crea la atmosfera del mundo interior del personaje. El *film* presenta una banda sonora muy trabajada y cumple una función dramática dentro del mismo, pues además de ser extradiegética, es incidental y puramente instrumental. La música, así como la banda sonora en general, son fiel reflejo de la estética de su tiempo, así como también son un documento de cómo suena el mundo en el momento y lugar históricos del relato. En general, todos los elementos formales del *film* son fiel reflejo de una época (cambio de milenio) y lugar determinados (la 'city'), es por ello que su aparición y manejo, no se limitan a adornar los encuadres o llenar los vacíos, sino que son un componente de la dramaturgia, que desde nuestra lectura, buscan resaltar la verosimilitud de lo narrado así como crear una empatía o identificación, con el fin de que el mensaje conceptual sea mejor aprehendido. Como dijimos anteriormente, este mensaje pasa por tocar los temas de la visión trágica del mundo y el retorno de una actitud trágica, en el mundo del capitalismo tardío.

Al igual que en *Zorba el griego*, la búsqueda y desarrollo de estos elementos que componen la estructura formal de *Fight club* apuntan a expresar, a través del lenguaje cinematográfico, tanto los conceptos teóricos referentes al saber trágico que, desde nuestra lectura orientan la intención final del *film*, así como también aquellos que develan la reconfiguración de lo trágico en la sociedad contemporánea. Es así que nos centraremos en tres de estos elementos más representativos. El primero será el del saber vivencial. Este concepto imagen, que se desprende de una comprensión del amor a la fatalidad, está especialmente presente en las unidades 13 y 19, donde podemos ver y oír como hay una superioridad del conocimiento adquirido a través de la vivencia, frente a aquel que nos llega 'de oídas' o a través de los libros. Los planos que cubren estas unidades se esfuerzan por remarcar la expresión de Tyler, al igual que el elemento que determina este saber, como por ejemplo: la quemadura química.

Otro concepto-imagen que destaca es el de la danza dionisiaca o enajenada. Al revisar la unidad 26, podemos encontrar un intenso momento de lucha física entre Jack y otro de

los miembros del club. Para poder hablar de una danza, y no confundir este momento con una ‘pelea’, debemos tener presente que la danza dionisiaca es un estallido de energía contenida, que obedece al concepto del eterno retorno y que no tiene un ritual específico, sino que lo que la caracteriza es la expresión de emociones y sentimientos pero a través del lenguaje del cuerpo, evitando en todo momento la palabra. Es esto lo que vemos en la escena mencionada, pues la cobertura visual nos permite notar que Jack hace movimientos en forma extática y al luchar olvida los límites que la razón limita para esta lucha física. De igual modo la expresión y las formas de su cuerpo se condicen con este estado de enajenación propias de la danza aquí mencionada (ver herramienta).

El otro elemento que mencionaremos será aquel que hace referencia al devenir de lo trágico en las sociedades contemporáneas. Son muchos los elementos que aquí se hacen presentes, pero nos limitaremos a comentar quizás el más explícito, se trata de la lógica del deber ser que aparece reflejada en la unidad fílmica 27. Aquí podemos ver como hay una clara alusión a dejar de intentar controlarlo todo, pero que se manifiesta en los planos del timón del automóvil que ‘conduce’ Tyler. Aquí se hace una clara referencia a aquello que implica la lógica del deber ser, es decir, al intento por controlar, inútilmente, todos los aspectos de la vida y por la malévola expansión el mundo o la naturaleza. En los planos que componen esta unidad encontramos además el contraste entre la actitud trágica y la dramática, donde a través de la experiencia cinematográfica, asistimos a esta constante lucha entre dos formas distintas, pero complementarias de ver el mundo y la vida.

6.6.2 Análisis de la estructura narrativa-discursiva de *Fight club*

6.6.2.1 *Fight club*: De la visión dramática del mundo al regreso del hombre trágico

Debido a la propuesta interpretativa que venimos desarrollando en los análisis anteriores, el abordaje diseñado para un pleno y conciso análisis de la estructura narrativa-discursiva de *Fight club* se orienta a la identificación y restricción de aquellos temas que, por su intensidad y recurrencia explícita, enriquecen las referencias y se condicen con el horizonte teórico que aquí hemos planteado. La restricción al momento

de la selección temática, no precisamente pretende obviar el tratamiento de determinados conceptos que en apariencia resulten poco fundados, sino que por el contrario, busca que nos enfoquemos en aquellas premisas teóricas a partir de las cuales se derivan los puntos en los que no buscamos explayarnos innecesariamente.

Fight club presenta una singular exuberancia temática, la cual podemos notar en detalle al revisar sus herramientas diseñadas, sin embargo, debido a que tenemos definido el horizonte teórico que guía nuestra investigación, y a que hemos precisado cuál es la lectura interpretativa que encontramos en este *film*, a saber: los contrastes entre una visión dramática y una trágica del mundo y las relaciones entre estas y una propedéutica actualizada del saber trágico. Es así que hemos restringido este análisis al desarrollo de aquellas tres relaciones conceptuales y una activa actitud determinada, que pensamos son substanciales en este *film*, las cuales son respectivamente: el saber trágico, la visión dramática del mundo, la visión trágica del mundo y finalmente el replanteamiento de las condiciones necesarias para la presencia de un hombre trágico en los tiempos que vivimos.

Al igual que en el tratamiento dado al *film* anterior, al momento de desarrollar el análisis de la estructura narrativa-discursiva de las unidades fílmicas de *Fight club*, nos limitaremos a citar estas unidades en sus rasgos más generales, puesto que estas se encuentran detalladas y citadas textualmente en la herramienta correspondiente al *film*. Es por ello que más bien nos explayaremos en analizar y articular las implicancias y conexiones teóricas que se desprenden de la acción o discurso de la unidad analizada, es decir, que nos enfocaremos en la interpretación de la información, más no nos detendremos en su secuencialidad ni causalidad, puesto que dicha parte se encuentra detallada en los discursos elaborados para cada unidad fílmica, lo cual significa que la unidad trabajada en las herramientas, ya es en sí misma una interpretación definida por el horizonte teórico que aquí venimos trabajando.

6.6.2.2. *Fight club* y el saber trágico

Pese a la fascinación que puede producirnos la utopía de un futuro liberado de la fatalidad y pleno de confort, y esto gracias al ‘progreso’ prometido por la tecno-ciencia,

lo trágico se mantiene como uno de los abismos a los que apenas queremos asomarnos por temor a desencantarnos de este sueño que nos calma y carcome, a la vez, la voluntad. En el *film Fight club* asistimos, entre otros puntos, al vehemente despertar de esta quimera, racional e instrumentalizada, que se presenta como el mundo del capitalismo tardío, y a la vez oteamos el alba de una visión trágica de este.

Al encontrar intangible la presencia de lo trágico, evidentemente reconfigurado por las condiciones del mundo contemporáneo como ya lo vimos en los puntos 1.7 y 1.7.1 del marco teórico, por ende también encontramos aquellos rasgos que definen el saber trágico y que determinan la presencia de la visión trágica del mundo. En el *film* que nos ocupa, podemos encontrar varios de estos elementos en las acciones y discursos de los protagonistas. Comenzaremos por analizar el modo en el que se articula el concepto del eterno retorno, para luego tratar el del amor a la fatalidad.

El eterno retorno nos saca al claro la naturaleza fugaz y precaria de nuestro ser y actos, así como nos advierte del retorno cíclico de los hechos y pensamientos, es decir, la ausencia de novedad. Asumir esta premisa como una verdad de tipo vivencial, es lo que busca enseñarnos el eterno retorno, y es precisamente lo que Tyler pretende transmitir a su compañero de aventuras Jack. En la unidad fílmica 19 encontramos como Tyler, luego de someter a Jack al dolor de la quemadura química (ver herramienta), en primer lugar busca que este no adopte una actitud dramática buscando huir de su dolor (fatalidad) a través de la meditación. Tyler le aconseja que no se pierda: “el momento más grande de su vida”, es decir, la iluminación o iniciación en un saber. Y qué es lo que enseña este saber, pues el mismo Tyler lo resume en la frase: “Primero, tienes que saber, no temer... saber que un día vas a morir”.

En segundo lugar lo que busca Tyler es desvestir de todos los adornos postmodernos a la condición humana, con el fin de que el hombre se re-encuentre con su auténtico destino (fatal) y despierte de la confortable ensoñación en la que padece su día a día. Recordemos que con el devenir de lo trágico, aparece una relación entre el saber trágico y la cultura popular, pues el devenir de lo trágico a llevado a que esté se ubique en lo colectivo y cotidiano, pero quién lo padece es el ‘individuo’ solitario y anónimo. La conciencia trágica renacerá del malestar solitario que se da cada día. Es así que en la unidad fílmica 24, Tyler pronuncia un discurso con las intenciones antes descritas, pero

dirigido a un sujeto tácito. Este discurso no apela a un desprendimiento material ni a una reflexión sobre nuestros hábitos de consumo, sino que se enfoca en recalarnos que, al asumir la visión dramática del mundo (ser-con, tiranía de la necesidad, etc., (ver 1.7.2.1)²⁰⁴) perdemos la voluntad y capacidad de actuar, es decir, perdemos el horizonte, o como Tyler afirma: “la habilidad de ignorar las cosas que son realmente importantes.” Despertar el saber vivencial del eterno retorno, es el primer paso que asume Tyler como propedéutica de su visión trágica del mundo.

Sin embargo, el *film* plantea que para despertar y prestar atención al mensaje, se hace necesario algo más que conmovedores discursos, es preciso un golpe, tanto emotivo como físico, pues el confort de los tiempos que vivimos busca precisamente cegarnos y adormecernos ante estas verdades que nos saltan en el rostro. Es por ello que en la unidad 26 descubrimos cómo es que esta aparente violencia desfogada (ver herramienta) no tiene como fuente y objetivo desfogar el odio producto de la frustración, sino por el contrario, busca desesperadamente (literalmente a golpes) enseñarnos el eterno retorno de las cosas, pero esta vez expresada en una de sus principales implicancias, a saber: el amor por la vida.

Jack quiere “destruir algo hermoso” porque ve en este acto una ratificación de este saber vivencial que nos enseña la caducidad de todo, incluida la belleza. El “sentido enfurecido de Jack” busca la destrucción que da paso al renacimiento, incluida la autodestrucción como cuando en la misma unidad menciona, luego de la caída del diente, que: “hasta la monalisa se está desbaratando.” Si así no lo entendemos ni practicamos, solo asumiremos resignadamente la continuidad de lo decadente, enfermo y carente de amor por la vida, que Jack identifica como: “*los pandas que se niegan a joder para salvar su especie.*” Y qué cuyo equivalente en la sociedad actual serían la raza de los políticos, que se niegan a actuar y por el contrario procuran el continuismo y la acentuación de las estructuras y discursos cadavéricos y vacuos.

El procurar la destrucción de lo caduco o decadente, empezando por tomar conciencia de nuestra propia autodestrucción, implica necesariamente una pérdida de temor a la muerte, y más bien un asumir responsable, voluntario y amoroso de esta condición necesaria, esto es precisamente lo que aquí definimos como el amor a la fatalidad. Esta

²⁰⁴ () significa que la idea se ubica en el punto indicado del marco teórico.

característica, que se desprende del saber trágico, también la encontramos en *Fight club*. En el pedido formulado por Tyler, en la unidad 19, a Jack: “no te cierres al dolor”, este no se restringe al dolor físico, sino al dolor que produce el punzante alumbramiento a la conciencia trágica (ver 1.7.2.3). Al renacer con la actitud trágica, “*suprimiendo nuestras veneraciones*” como afirma Nietzsche (ver herramienta segmentación y 1.7.2.3) Jack pierde el miedo a la muerte, pues sabe que gane o pierda, igual morirá, por lo tanto solo le queda reír y danzar (luchar).

Pero evidentemente Tyler le enseña todo esto a Jack porque él también lo ha vivido, como lo notamos en la captura presentada en la herramienta. Es decir que Tyler enseña, al igual que Zorba, sin libros. Se trata nuevamente de un saber vivencial, distinto a la sabiduría de lo libresco, donde Tyler vive la fatalidad y deja improntas en su cuerpo de esta condición (beso de Tyler: Quemadura química). Otro momento donde notamos la valoración que Tyler (el hombre trágico) hace de este saber vivencial frente al dialéctico, se da en la unidad 9, donde luego de exponer un conocimiento aplicativo (ver herramienta) Tyler desprecia con ironía y sutileza el saber dialéctico que Jack pretende articular a través de un “ingenioso” juego de palabras, el cual resulta desarraigado y más bien vanidoso, como es característico del nihilismo contemporáneo y que Heidegger definió como “la palabrería” (ver 1.7).

Hecho similar sucede en la unidad 13, donde Jack cuestiona la validez y los límites del conocimiento desarraigado, característico de los tiempos que nos toca vivir, pues como él dice: si no lo has vivido “significa que no sabes nada” en este caso refiriéndose al juicio de valor desarraigado de Jack con respecto al luchar (ver herramienta). Notamos así que los elementos del saber trágico atraviesan esta obra fílmica, pero en este caso nos enfocamos y restringimos al análisis de los puntos más destacados. Podemos encontrar muchos más temas presentes al momento de revisar las herramientas diseñadas específicamente para este análisis.

6.6.2.3. *Fight club* y la visión dramática del mundo

Al plantear la presencia y el aparente predominio de una concepción dramática del mundo, nos estamos refiriendo, como lo desarrollamos en detalle en 1.7, a cómo el

advenimiento del pensamiento positivista lógico, heredero del racionalismo moderno y a su vez de la tradición dogmática del judeo-cristianismo y el platonismo, relega y pretende desacreditar la visión trágica del mundo, que como desarrollamos, encontró su máxima expresión en el planteamiento de un saber vivencial al que los especialistas bautizaron con el nombre de saber trágico. Esta visión dramática del mundo presenta una gran variedad de implicancias de tipo temática, de las cuales su vez se desprenden determinadas actitudes. En este análisis nos ocuparemos de aquellas que encontramos como las más relevantes para su estudio y que a su vez contribuyen con la lectura que aquí venimos planteando. Los temas que aquí abordaremos serán: La incapacidad de actuar, la lógica del deber-ser, la tiranía de la necesidad y la obsesión con el futuro. Estos puntos señalados forman parte de las principales características que forman la visión dramática del mundo.

La actitud dramática, contraria a la vitalista, al no asumir el destino y reemplazarlo por la profecía, produce un hombre dramático que se debate y consume en las obsesiones con el prójimo y en vacías profundidades de ‘más hallas’ de los que nadie ha dado testimonio vivencial, y de los cuales pretende imponer, justificar y predicar axiomas de naturaleza moralista. Es por esto que se pierden en la búsqueda de la felicidad como un bien particular y dejan de lado el destino evitándolo, negando su naturaleza ambivalente (apolíneo-dionisiaco) y prefiriendo la palabra antes que la acción, es decir, que se limitan a contar la vida. Esto es lo que sucede en la unidad 31 de *Fight club*, cuando asistimos al momento en el que precisamente se devela la naturaleza dual de este hombre (*ethos-daimon*).

La incapacidad de actuar de Jack en esta unidad, se debe a que él está refugiado en el mar del ‘equivoco’ o “palabrería” (conocimiento desarraigado ver 1.7) que le sirven de coartada para los valores que no se atreve a vivir. Como el propio Tyler le indica, él es: “*todas las maneras de ser a las que (Jack) aspiraba*” (ver herramienta) y es más explícito al indicar que de hecho esta actitud (dramática-incapacidad de actuar) es la que predomina en la sociedad debido a que: “La gente habla sola, se imagina como le gustaría ser, pero no tiene el valor de llevarlo a la práctica”. Este valor nace de una actitud trágica, y cuando se adolece de esta, ocurre, aquello que le sucede a Jack en la

unidad 17, donde debido a los motivos antes planteados, Jack se siente incapaz de tener relaciones con Marla, porque siente que: “obviamente él (Tyler) podía con ella”.

La actitud dramática, al renegar del destino y buscar (o crear) “más allá” también debe recrear el espacio y las condiciones (la *city*, los bienes) para que esta visión pueda mantenerse vigente, tratando de evitar o controlando, la llamada salvaje y angustiada que hace la naturaleza al hombre, cuando este pretende apartarse de ella. Es así que aparece lo que llamamos la ‘lógica del deber-ser’ (ver 1.7.2.3) que es el velo creado para esconder lo que es natural y poco agradable: la bestia humana. Sin embargo, esta lógica artificial, al confrontarse con la realidad de lo trágico, no es capaz de sostenerse, así que se apela a la represión y la confusión mediática. Pero por más que se intente, el ser humano se hace consciente y manifiesta su malestar a través de distintos medios. La expresión de este malestar producto de esta lógica artificial y controladora, lo encontramos en la unidad 20 del *film* que aquí analizamos.

En dicha unidad, Tyler expone un discurso (ver herramienta) donde se deslucen todo lo artificioso de esta lógica, que en su afán por controlar el destino del hombre, crea toda una fábula referente al como ‘debiera-ser’ la vida. Sin embargo vemos cómo lo artificioso e infundado de esta propuesta, discrepa de la llamada que hace la naturaleza al hombre, pero que este incapaz de acudir a este llamado, por su anonimato, asume la actitud dramática de vivir con resignación, lo que Tyler resume en la frase: “nuestra gran depresión son nuestras vidas”. Sin embargo, también vislumbra el alba de una nueva actitud, que está presente en la advertencia final de Tyler al desnudar esta lógica: “y estamos muy, muy encabronados”.

Esta lógica del deber-ser, busca también que el hombre intente, inútilmente, controlar todos los ámbitos de su vida. El pensar de este modo es evidentemente desconocer o rechazar el conocimiento trágico que nos presenta los límites de nuestros actos. Encontramos precisamente esta cuestión en la unidad 27 de *Fight club*, cuando Tyler y Jack discuten en el automóvil (ver herramienta). Al soltar el timón y acelerar, Tyler le pide claramente a Jack: “*Deja de tratar de controlar todo y suéltate*” (tal como también le aconseja su ‘animal de poder’ en la unidad 6). Tyler sabe que morir o no en ese accidente va a depender de muchas cosas más que sobrepasan el hecho de que Jack controle o no el timón. Esto es precisamente el asumir la fatalidad. Resulta curioso el

hecho de que esta lógica del deber-ser haga que Jack sea incapaz de reír y se limite a una ‘sonrisa dramática’, esnob y vacía, o como Tyler la llama en la unidad 9, una “mueca desesperada y viciada”, contraria a la risa dionisiaca.

Las dos características más resaltante de la actitud dramática son la tiranía de la necesidad (lógica del deber-ser y mundo como un ser-con) y la obsesión con el futuro, (abolición de la fatalidad y visión lineal del tiempo, contraria a la visión en espiral trágica) (ver 1.7 en ambos). El primer tema lo encontramos en la unidad 11 (ver herramienta). Al ver el mundo como un ser-con, aparece la sensación de estar constantemente en proyecto, incompleto, produciendo un malestar que pretende satisfacerse con el consumismo. De allí que Tyler aconseje: “yo digo que nunca estés completo, yo digo que dejes de ser perfecto, yo digo que hay que evolucionar”.

En la unidad 8 encontramos el tema de la obsesión con el futuro, al pretender establecer un dominio del presente y si no hay solución aquí, se envían los problemas a un inexistente futuro donde todo se podría solucionar, pero lo que se busca es olvidar que el presente es lo único que existe. Es en estos afanes que el hombre dramático consume su vida, obsesionado con el control de una estructura temporal (tiempo cuantificado) creada para que olvidemos lo cíclico de los hechos y nos concentremos en el futuro, olvidando el presente, pero viviéndolo con desdicha y angustia, como afirma Jack: “Esta es tu vida y se está acabando minuto a minuto”.

6.6.2.4 *Fight club* y la visión trágica del mundo

La modernidad, que daba una primacía al individuo racional, se agota en respuestas y parece deslizar su dominio ante la presencia de tiempos en los que se vive un cambio de paradigma, o como mencionamos: el paso de una concepción ego-centrada, a una locus-centrada del mundo. Este cambio obedece, como lo planteamos en la teoría, a la alternancia entre una visión dramática y una trágica del mundo. En este punto nos ocuparemos de la segunda visión, y en específico de tres de sus

planteamientos principales, a saber: el pensamiento en forma vital, la experiencia dionisiaca y la “visión trágica del mundo”²⁰⁵.

El pensamiento moderno, inspirado en el credo positivista, buscó arrasar y desprestigiar toda forma contraria a aquella que propone la razón como guía para acceder a la verdad y/o develar los misterios, humanos y de la naturaleza; sin embargo, a lo que se llegó fue a convertir la razón en el medio para mantener y justificar las tiranías que se basan en el cielo, la sangre y la razón. Es la tragedia la que se encargó de desenmascarar aquello que el pensamiento racional pretende sostener, a saber: que el pensamiento es capaz de ser neutro (ver 1.7.1.1). Lo que la visión trágica del mundo nos enseña es que el pensamiento es la forma vital y plena de afirmación, y que está basado en irracionales fuerzas que dominan al hombre y que, a través de las cuales, se dan las transformaciones de tipo político, social, etc.

El pensamiento en forma vital, que nos advierte de la colisión de fuerzas irracionales de las cuales emergen nuevas formas y verdades, lo podemos encontrar en la unidad 15 de *Fight club*. Al manifestar la carencia de un objetivo definido al momento de practicar las luchas (ver herramienta) lo que Jack establece es que no se aplica la razón, en su sentido más estricto, a un hecho completamente pasional y humano, es por ello que se prescinde de una justificación de tipo racional: “Cuando se acababa la pelea no se había resuelto nada... pero nada importaba.” Aquí vemos una forma vital de pensamiento que se preocupa menos por la justificación y más bien por que nazca de este acto, un

²⁰⁵ En lo referente a la visión trágica del mundo, se hace necesario destacar que es un tema del cual ya se han ocupado diversos autores, más no de esta en relación con la experiencia cinematográfica, un ejemplo de lo primero lo encontramos en las investigaciones del filósofo francés Lucien Goldmann (1913 -1970) quien “Apoyándose en algunas de las ideas expresadas por Georg Lukács (especialmente en *Die Seele und die Formen*, 1911 [Cfr. también *Metaphysik der Tragodie*], Lagos II (1911-1912), 79-91]) Lucien Goldmann ha desarrollado con detalle los problemas que plantea lo que ha llamado “la visión trágica del mundo” (Cfr. *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, 1956). Lukács había declarado que la tragedia es un juego que tiene a Dios como espectador, de modo que el hombre trágico vive de continuo bajo la mirada divina. Goldmann considera que “la visión trágica” es una de las concepciones del mundo fundamentales. Puede hablarse de una tragedia de la ruptura y de una tragedia del rechazo (...) El pensador trágico expresa la existencia de una crisis profunda entre los hombres y el mundo social y cósmico, de modo que la conciencia trágica puede ser descrita mediante la fórmula “rechazo intramundano del mundo”, lo que comporta el deseo de realizar valores irrealizables. Goldmann estima que la visión trágica moderna integra la visión racionalista, superando sus limitaciones, y que constituye un prelude para la superación que proporciona el materialismo dialéctico, considerado como un “nuevo clasicismo”. MORA FERRATER, José. óp.cit. p. 826 (tomo II).

conocimiento y vivencia con carácter de verdad, una verdad en la cual creer y defender por propia convicción: “después, todos nos sentíamos salvados.”

Evidentemente para ser capaz de articular una estructura de pensamiento similar, implica también tener la predisposición o iniciación en determinada experiencia que haga posible esta reconfiguración mental. Como desarrollamos en la teoría, estamos hablando de una experiencia vital o dionisiaca, la que nos hace posible acceder a esta manera de acercarse a los hechos que articulan y definen nuestra vida. En el devenir de lo trágico encontramos, que en los tiempos que vivimos, la participación en este tipo de experiencias, además del previo despertar a una conciencia trágica y un no necesariamente teorizado saber trágico, se hace a través de vivencias colectivas, en especial en las llamadas neotribus y sus manifestaciones en la cultura popular (ver 1.7.2.3). El acceso a estas experiencias de tipo dionisiaco, donde nos liberamos del dominio de la razón antes descrita, las podemos encontrar en las unidades 15 y 26.

En estas unidades fílmicas, asistimos a momentos de una aparentemente plena irracionalidad, como lo podría ser a simple vista la lucha de estos hombres en el sótano (ver herramienta). Sin embargo, lo que nos desata de esa restringida comprensión de los hechos, es el discurso que se elabora mientras esto se sucede. Es aquí cuando podemos notar cómo es que no se ha nublado el pensamiento en los que luchan, sino solo la razón dominadora y que pretende imponerse a través de la palabrería. La experiencia de tipo dionisiaco hace que los luchadores se sientan plenos de vitalidad y a la vez consientes del acceso a un estado enajenado: “quiero respirar humo” afirma Jack, mientras Tyler lo regresa de su enajenación diciéndole: “¿A dónde te fuiste zafado?” Es evidente que Jack vivía una experiencia de tipo dionisiaca o enajenada, pero no por ello desquiciada o falsa.

Finalmente, esta vivencia obedece a que Jack está relacionándose con el mundo a través de la una visión trágica de este, y a la vez está adquiriendo una actitud trágica. Es preciso tener en claro que el núcleo a partir del cual se hace posible esta visión trágica, se da en la iniciación en el saber trágico. Este saber vivencial es transmitido a Jack por medio de las vivencias que hacen que este comprenda su propia naturaleza, y que a partir de ello se desprendan las demás actitudes que definen al hombre trágico (ver 1.7.2). Notamos el inicio de este camino de iluminación, precisamente en la unidad 19

del *film*, pues es aquí donde Jack se inicia en esta visión trágica y asume por primera vez la actitud del hombre trágico, en especial el conocimiento del eterno retorno y el amor a la fatalidad, que Tyler sintetiza en la frase: “Solo perdiendo todo quedamos en libertad de obrar”. Esta pérdida del ‘todo,’ (del mundo dramático), es necesaria para reencontrar el sentido de los hechos, nublado por los entes, y a la vez perder el temor a la acción, es decir a afrontar el destino, pero con amor a la vida.

6.6.2.5 La experiencia cinematográfica de *Fight club* y la resurrección del hombre trágico

La actitud trágica surge y se despliega a través de una concepción cíclica de los hechos, es decir, un retorno en espiral, lo cual subraya la idea de un necesario renacimiento que se justifica en la obligatoria renovación de las cosas. Esta postura entra en contraposición con la idea del libre albedrío. La visión trágica implica una reafirmación de la vida y afrontamiento del destino; es a partir de esta premisa que encontramos que la experiencia cinematográfica que nos ofrece el *film Fight club*, por un lado se condice con la reconfiguración que ha sufrido el tema de lo trágico en su devenir hasta la actualidad y con el planteamiento propuesto por uno de los protagonistas del *film*, a saber: establecer una propedéutica adecuada y actualizada del saber trágico, así como el generar las condiciones necesarias para el retorno de una visión trágica del mundo.

Un tema que se hace presente al momento de asistir a la experiencia cinematográfica del *film* y que pareciera quedar como poco esclarecido al momento de proceder con la lectura teórica de este, es el asunto de la naturaleza del protagonista(as). Como sabemos Tyler es Jack y viceversa, lo cual resultaría un problema al pretender hablar de un hombre trágico y uno dramático, cuando al final son el mismo ‘individuo’. Este asunto, que más bien pasa por ser un recurso de la dramaturgia (*ethos-daimon*), también encuentra una referencia teórica.

No olvidemos que el aspecto más perturbador de lo trágico contemporáneo se da en la ‘fatalidad trivial’ que aparece con el vértigo del fracaso dentro del mundo del capitalismo tardío. Esta falsa fatalidad al ser perseguida con obsesión, es decir el

procurar ser reconocido como una ‘persona exitosa’ haciendo todo lo que el *statu quo* dice que se tiene que hacer para lograr dicha condición (como lo hace Jack), sin importar si al hacerlas perjudicamos nuestra propia salud y equilibrio mental, produce en el hombre alienación, y al ser una fatalidad artificial y contraria a la condición trágica, la naturaleza pareciera desquitarse bajo la forma de la neurosis y finalmente la locura, que es lo que en un momento consume a Jack, pero que luego se desvanece con el renacimiento del hombre trágico que se a macerado en él.

Contraria a esta fatalidad trivial, encontramos que con el devenir de lo trágico aparece una fascinación con el destino, el cual se hace manifiesto a través de los diversos productos de la cultura popular, no olvidemos que lo que caracteriza a lo trágico contemporáneo es su manifestación en dicha cultura. Podemos percibir dicha afirmación en la unidad 20 del *film*, donde Tyler expresa como es que a través de la televisión (ver herramienta) es que se recrea y participa del intenso destino que debiera esperarle al hombre en un futuro próximo. Discursos de este tipo procuran una identificación entre los participantes de la experiencia cinematográfica del *film*.

Al haber seguido el devenir de lo trágico en la civilización occidental y haber establecido las características que definen su actual presencia, hemos podido encontrar que la temática y el abordaje que conforman la experiencia cinematográfica que presenta *Fight club*, por un lado se condice con lo que plantean los teóricos al respecto, es decir, que el *film* es un claro reflejo de la estética y moral de su tiempo; pero también hemos descubierto como en los discursos, actitudes y procederes de uno de los protagonistas (Tyler) se puede vislumbrar una propuesta trágico-vitalista. Dicha manera de ver el mundo, es decir, a través de los límites que nos enseña la tragedia y el conocimiento de un saber trágico que deviene de una conciencia trágica, se ve revitalizada y actualizada de modo atractivo y comprensible, a través de la experiencia cinematográfica que nos ofrece el *film* que aquí hemos analizado de modo detallado, aunque posiblemente insuficiente en algunos puntos. Sin embargo, lo que consideramos como más importante de dicha experiencia, es que en primer lugar nos hace evidente la presencia y completa vigencia de un saber muy antiguo, el saber trágico, pese a estar sumergidos en una concepción dramática del mundo.

Por otro lado, la experiencia cinematográfica de *Fight club*, nos invita a despertar el interés, y por qué no la pasión, por una forma distinta de asumir nuestro proceder y modo de interpretar la realidad que se nos ofrece, así como el relacionarnos de un modo distinto con nuestra propia naturaleza, dual, contradictoria y aporética como la tragedia. No olvidemos que el protagonista del *film* participa de todo un proceso de iniciación en el saber vivencial de lo trágico, y que el conocimiento al que arriba se define por un intenso amor por la vida y por el mundo. A lo que asistimos en esta experiencia cinematográfica, es al planteamiento, quizá ficcional pero plausible, de las condiciones necesarias, luego de la propedéutica actualizada que nos despierte a la conciencia trágica, para el advenimiento de una visión trágica del mundo y renacimiento del hombre trágico.



CAPÍTULO 7

ANÁLISIS COMPARATIVO

El análisis comparativo que aquí presentamos tiene como objetivo determinar las relaciones, tanto conceptuales como narrativas, que se establecen entre los *films* que venimos analizando. A partir de las coincidencias que se establezcan, se puede perfilar una lectura interpretativa donde se condigan y desarrollen los temas aquí presentados con el horizonte teórico que hemos planteado. Con la finalidad de delimitar tanto los temas como la extensión del proyecto, es que la estructura de este análisis se ha dividido en cinco grandes momentos o temas, a los que se han identificado como aquellos que comparten su presencia y eventualmente similar tratamiento en ambos *films*.

Estos momentos o temas, los identificaremos con los siguientes títulos: El encuentro, la relación con las mujeres, la empresa laboral, y dos puntos donde encontramos coincidencias de tipo conceptual y de tratamiento audiovisual, a estos lo hemos restringido con los títulos: del padecimiento dramático al júbilo trágico y por último la experiencia de lo trágico y el saber vivencial. Además de estos puntos, primero identificaremos aquellos significados sintomáticos que atraviesan ambas obras fílmicas, esto nos servirá de sobremanera para aclarar ciertos puntos que pudieron quedar escasos en sus análisis en los abordajes analíticos anteriores. Finalmente, se debe aclarar que este análisis se enfocará en las acciones narrativas de los protagonistas-antagonistas de los *films*, así como en las implicancias de estas dentro del horizonte del marco teórico; más se evitará el explayarse en los detalles narrativos de los momentos analizados, pues estos se encuentran expuestos ampliamente en las herramientas desarrolladas específicamente para cada *film*.

7.1 Identificación de significados sintomáticos en ambos *films*

La identificación de significados sintomáticos es el paso inicial de nuestro análisis. Lo que con ello se busca es ubicar el contexto en el que se crearon tanto las obras que inspiraron a los *films* a analizar, como aquellos contextos en los que se

desarrollan las historias narradas en nuestros objetos de estudio. El hacer una identificación paralela y comparativa de ambas obras, facilita y propone una comprensión global de aquellos significados sintomáticos que atraviesan estos relatos. Sin embargo, también se hace necesario la identificación de aquellos significados sintomáticos propios de cada obra.

Recordemos brevemente que los significados sintomáticos, son aquellos significados explícitos (dentro de la misma obra) e implícitos (interpretación) que reciben una influencia determinante del contexto en el que se crea la obra: es decir que se les atribuye, a estos significados, un sentido más profundo que se relaciona con la manifestación de valores sociales, vinculados con circunstancias históricas e ideológicas. Los significados sintomáticos pueden referirse a diversos aspectos de la ideología de una sociedad en determinado momento histórico, como también a creencias religiosas, doctrinarias o culturales.

El primer significado sintomático que aparece en ambas obras está precisamente determinado por el momento histórico en el que estas germinan. Recordemos brevemente que la novela de Kazantzaki fue escrita en medio del periodo histórico de mayor locura y desborde incontrolable de violencia, que es como se le conoce a la lucha de Estados-nación o Segunda Guerra Mundial. Por otro lado, la obra de Palahniuk aparece en medio de la consternación, temores y esperanzas del ansiado e incierto cambio de milenio, justamente cuando también se están creando las condiciones generales para lo que se conoce como el futuro o el siglo XXI.

Las podríamos también llamar épocas importantes (guerra mundial – cambio de milenio) a los momentos históricos en los que aparecen las obras originales. Son épocas llenas de intentos cambiantes, aventuras y conflictos, no solo sociales, sino también espirituales o internos. Lo peculiar de estos conflictos es que ya no oponen como antes, las virtudes y los vicios, sino, y allí está lo trágico, las propias virtudes entre sí. Durante estos periodos, las antiguas virtudes reconocidas comienzan a perder su fuerza, ya no pueden responder a las exigencias religiosas, morales y sociales del alma contemporánea. El ‘alma’ del hombre ya no puede contenerse en los antiguos moldes y comienzan a respirar otros aires que precisamente los creadores perciben con más claridad y que luego reflejarán en su creación: el espíritu del tiempo.

Los artistas expresan la conciencia desgarrada por los problemas y las angustias de su época. En ambos contextos históricos mencionados, se ha entrado en la constelación de la angustia, donde hay una preocupación no tanto por el hombre presente, sino por el hombre del futuro que está naciendo durante estos periodos o épocas importantes. Si el creador de hoy expresa los pensamientos más profundos que descubre en sí, ayudará a que nazca un poco antes, un poco más perfecto, el hombre del futuro. Esta es una de las características que motiva la inspiración y aparición de ambas obras, tanto en su versión narrativa como la adaptación al lenguaje cinematográfico.

Es necesario tener en cuenta que en ambos casos, el tiempo que pasa entre la publicación de la novela y la aparición de su adaptación al cine es relativamente corto, pues en el caso de *Zorba el griego* son dieciocho años, mientras que en el *Club de la pelea* son apenas tres años después de su publicación oficial. Esto es importante, pues significa que tanto el escritor como el director comparten el sentido de los significados sintomáticos que aparecen en ambas versiones de la obra, pero sobre todo porque ambos respiran el mismo espíritu del tiempo que propició la aparición de la historia.

El siguiente significado sintomático también proviene del contexto temporal. En las entrañas de estas épocas importantes y en las entrañas de todo hombre adaptado a estas épocas, ha estallado, conscientemente o no, una guerra civil sin piedad entre el antiguo mito que ha perdido su fuerza, pero lucha desesperadamente para pautar aún sus vidas, y el nuevo mito que intenta gobernar sus almas, pero en un esfuerzo aún torpe y poco coordinado. Por eso, todo hombre que vive estos periodos está desgarrado por el destino dramático de estos tiempos. Este es justamente el siguiente significado sintomático: el contexto dramático en que luchan los hombres de las historias.

Como hemos desarrollado en el marco teórico, se puede hablar de estructuras y periodos dramáticos, donde lo que prima es una visión dramática del mundo, que al entrar en crisis, por no llamar decadencia, da paso a un periodo con una visión más bien trágica del mundo y la vida, la cual se propicia por la aparición de lo que hemos llamado el hombre trágico. Sobre las características de los periodos dramáticos basta con decir, pues ya nos hemos explayado detalladamente sobre este punto, que son periodos dominados por la obsesión con el futuro, el progreso en el sentido del positivismo lógico y un especial afán por controlar el mundo y la vida a través de la lógica del

deber-ser. Son periodos regidos por la concepción del pensamiento en su forma dialéctica, es decir, como algo neutral, obviando en apariencia, lo pasional de este.

En el caso de *Zorba el griego*, si bien los hechos se desarrollan en una comunidad europea de principios del siglo XX, el antagonista del relato (Basil) trae consigo toda la carga moralista y la lógica del deber-ser de su lugar de origen, en este caso la Inglaterra de la post-era victoriana. Es por ello que se produce este choque de visiones del mundo, la sociedad y las relaciones humanas, al conocer al protagonista del relato. En el caso de *Fight club*, también se produce este choque entre visiones del mundo contrarias, pero en la muerte del milenio. Al protagonista de *Fight club*, se lo puede definir precisamente como lo que Jean Paul Sartre decía: “cada hombre es lo que hace con lo que hicieron de él”. En esta novela y en el *film*, el protagonista es aquello que la sociedad capitalista ha creado y le ha dado el nombre de *individuo moderno*; es un personaje dramático inmerso dentro de la visión también dramática del mundo, pero que justamente a entrado en crisis, pues ha emergido desde sus entrañas, casi a modo de revancha, una visión trágica del mundo, que en este caso la encarna su antagonista-protagonista (Tyler).

Así como en cada periodo importante se percibe una singular atmósfera, y las acciones humanas están regidas por determinados valores y perversiones, así también a cada periodo histórico importante lo dominan terribles ‘demonios’ que enajenan el proceder de los hombres. Estos demonios pueden tener muchos nombres y presentarse bajo distintas estructuras, pero finalmente coinciden en su apetito de sangre, poder y control de la libertad. Puede llamársele fatalidad, religiosidad, política o mercado, pero es inevitable que cada época tenga su demonio, sin embargo, hay periodos en los que pareciera que todos los demonios del hombre se han despertado, esos periodos son los que aquí hemos llamado épocas importantes.

Es por lo anterior que podemos hablar de tercer significado sintomático que ocupa a ambas obras: la aparición de una estructura dominante, en forma de institución humana, que enajena al hombre y restringe su libertad. Qué época más preclara para hablar de demonios, que ese estallido de violencia conocido como Segunda Guerra Mundial, que es cuando Kazantzaki escribe *Zorba*. En este periodo, el demonio que se traga al hombre se llama Estado. Es esta institución la que ejerce el control absoluto de la vida

de sus ciudadanos, toma sus vidas en función a un ideal aparentemente superior y lo salpica con discursos falaces que pretenden apelar a la libertad. Es un demonio ominoso que invita a despertar la locura violenta con la excusa del progreso y la ilusión de controlar el destino, para ello le pone un nombre: la historia. Este demonio es el que crea lo que conocemos como historia.

En el capítulo 16 del *film Zorba el griego*, podemos encontrar con claridad cómo Zorba, el hombre trágico, expone a este demonio que se oculta bajo la forma de patriotismo y lo muestra en su auténtica e inhumana condición, pues Zorba devela lo ridículo y absurdo de los ideales que adornan a este demonio totalitario, frente a la condición humana, transitoria y cambiante. Zorba hace notar el equívoco en el que se suele caer al aplicar categorías axiológicas a un hecho tan irracional como es la guerra. Evidentemente el autor del relato ubica espacialmente a sus personajes al margen de todo el bullicio de la política, porque, como él mismo afirma en sus memorias, su afán como escritor está en “mirar hacia el futuro y luchar por crear la matriz donde se vaciará la realidad por venir” y dar luces a los hombres del futuro sobre lo absurdo de la situación que él describe.

El otro demonio que nos ocupa también se lo suele de llamar de muchos modos, pero finalmente hay un nombre con el que se lo conoce a nivel mundial, se trata del sistema económico financiero de finales del siglo XX y principios del XXI y que aquí hemos preferido denominar capitalismo tardío. En *Fight club*, el demonio que controla las reglas de juego, es decir, el que impone las condiciones para la vida de los hombres de su época, es el mercado con su ominosa y decisiva participación en todas las esferas de la vida humana. Desde el modo en el que se intercambian los bienes (consumismo), pasando por los hábitos de las personas, hasta llegar a las ideas más arraigadas de cómo debiera ser el ciclo de lo que conocemos como vida, el sistema económico es una estructura que ha subyugado a los hombres de su tiempo. Este significado sintomático se hace más que presente a lo largo de toda la obra.

Este demonio, que algunos prefieren llamar mercado, produce los llamados ‘individuos’, es decir, seres humanos que sobreviven e interactúan bajo las categorías que impone el mercado; es a partir de este que se establece el mundo conocido y es por este que se definen los límites a los que se puede llegar. La aparición del hombre trágico es la

revancha que se toma la naturaleza a modo de neurosis, contra lo enfermo y absurdo de esta situación. En el *film Fight club*, el fin principal de todas las aventuras del antagonista (Tyler) es precisamente destruir, literalmente, el sistema financiero, pues Tyler, el hombre trágico, sabe que este es el demonio que enajena a los hombres y los obliga a sobrevivir de modo dramático, pues este sistema ha castrado la voluntad y el amor por la vida. También encontramos discursos explícitos sobre la naturaleza de la lucha en la que participan los hombres de este *film*, solo debemos revisar los capítulos 11, 14, 20, 24 y 35 del mismo.

Antes fue el Estado, ahora es el mercado el demonio que decide la vida de los hombres. Sin embargo, la aparición de estos demonios no indica otra cosa que la proximidad de un cambio, es decir, cuando el mundo y sus hombres deben podrirse y desaparecer. Parece que una inteligencia sobrehumana, inhumana, ayuda al espíritu a liberarse de los hombres podridos y a elevarse; y cuando ve que un mundo obstaculiza esto, envía al demonio de la devastación para destruirlo y abrir camino al espíritu renovado. En ambos *films*, los antagonistas-protagonistas son hombres que luchan, sufren y buscan la liberación de aquellos demonios de sus épocas; Basil y Jack son personajes dramáticos que encarnan las fuerzas desencadenadas de su tiempo, he allí el rasgo en común que los hermana.

Finalmente, también podemos hablar de significados sintomáticos en cada *film*. En *Zorba el griego*, la isla de Creta no solo representa el espacio geográfico, sino que también determina las condiciones sociales para el desarrollo de los hechos, podemos hablar del significado sintomático de la comunidad o aldea como el lugar que ofrece las condiciones para que el personaje de Zorba se desenvuelva con soltura, pues lo fundamental está en que este espacio hace posible que este hombre no pierda su capacidad de autogobernarse, pues esto sería casi imposible si Zorba viviera en una 'city' o ciudad industrializada.

En *El club de la lucha*, el significado sintomático está dado por la predisposición del momento histórico, para la aparición de sociedades o grupos humanos unidos por fines ajenos a los económicos. Estos grupos humanos suelen aparecer en épocas de cambio de milenio, pues si revisamos las estadísticas, fue a finales del siglo XX donde hubo un incremento de diversos grupos, religiosos, políticos, místicos, raciales, etc., ajenos a un

fin netamente económico y que se formaron en función a determinados ideales de cambio o desarrollo al margen del *statu quo* (neotribus). Como hemos visto, ambas obras comparten significados sintomáticos que las traspasan, donde lo único que cambia es el nombre y algunas circunstancias, pero lo que las define se mantiene perenne.

7.2 El encuentro

Al observar los *films* que hemos venido trabajando, podemos encontrar que el primer punto en el que se encuentra una marcada coincidencia tanto argumentativa como temática, y por qué no de tratamiento, se da cuando se produce el encuentro de los protagonistas de las historias narradas. Estamos hablando del encuentro que se da, en el caso de *Zorba el griego*, entre Basil y Zorba, y el que encontramos en *Fight club*, entre Jack y Tyler. Ambos sucesos ocurren en circunstancias bastante singulares que, como veremos, implican más que simples coincidencias al momento de disponer la dramaturgia que orienta los hechos presentados.

En el *film Zorba el griego*, Basil y Zorba se conocen en un lugar de tránsito, a saber: en la sala de espera de un muelle. Basil espera impaciente la salida del barco que lo llevará a Creta, mientras que Zorba llega a este lugar en búsqueda de una nueva aventura, pues como sabemos, Zorba, luego de haber estado observando al dramático personaje, se acerca con la intención de convencerlo para que este lo lleve a trabajar con él. Como vemos, el lugar donde coinciden ambos personajes es precisamente el lugar donde se inicia o termina un viaje. Es por ello que podemos entender que ambos buscan iniciar un viaje, tanto en sentido estricto como en un sentido más bien interior, pues recordemos que en la unidad 4, Basil, al ser cuestionado por Zorba sobre la intención de su viaje, este le comenta que tiene que “hacer” que funcione la mina que ha estado abandonada por su falta de voluntad. En los *close-up* que cubren este diálogo, entre Zorba y Basil, notamos no solo la intención de resaltar la importancia de lo que se dice, sino también el inicio de una complicidad. Zorba entiende que lo que Basil busca es empezar un viaje de autodescubrimiento. La mirada fija de Basil le transmite tanto sus ansias de vivir nuevas experiencias, como la represión y falta de locura que cohesionan a este dramático personaje (ver captura en la herramienta).

Sin embargo, en lo que se diferencian es en la marcada actitud que deviene de una estructura mental o teórica que la precede y contiene, frente a esta nueva aventura que recién empiezan. Basil literalmente arrastra toda la carga de la visión dramática del mundo, la cual se refleja en su expresa disposición y predilección por la sabiduría de lo libresco contenida en el cajón de libros que lleva como equipaje. Basil emprende la aventura, pero con una actitud dramática, con mucha desconfianza y hasta temor, producto de los fantasmas (prejuicios) con los que lucha y que le impiden actuar con soltura y naturalidad, sin pensar tanto, ni especular innecesariamente. Es por ello que Zorba, en la unidad 4, le da un primer consejo, con el que de cierta forma se perfila la naturaleza del conocimiento que él transmite. Zorba le aconseja que no piense demasiado, que no sopesese mucho las cosas, pues no viene al caso hacerlo. Zorba le pide un poco de espontaneidad, de locura al momento de tomar una decisión que en los hechos resulta de por sí sencilla (ver herramientas).

Por el contrario, Zorba emprende esta nueva aventura con un contagiante entusiasmo y seguridad, liberado literalmente de toda carga, tanto física como mental, cargando solo su santuri (la pasión). Recordemos que Zorba observa por la ventana a Basil mientras este último lee un libro de Dante. Al acercársele y abórdalo, Zorba, con su confiada determinación, perturba a Basil e incluso, cuando el viejo Zorba ríe salvajemente, lo llega a intimidar. Zorba impone esta superioridad debido a que él asume los nuevos proyectos, en este caso su aventura a Creta, con entusiasmo y amor, confiando en él mismo y en su saber vivencial, como él mismo dice en la unidad 3: son sus manos las que hacen el trabajo, más quién es él para elegir. Zorba vive el presente y ama la vida, es un hombre trágico que no teme aventurarse en nuevos proyectos, pues practica el saber trágico. Vemos entonces cómo ambas actitudes iniciales, la Zorba y Basil, expresan no solo una disposición mental que les limita o facilita la acción, respectivamente, sino también una concepción de la realidad y de cómo relacionarse con los otros y el mundo.

En *Fight club* ocurre algo similar a lo antes descrito. Jack conoce a Tyler también en un lugar de paso, en este caso algo más propio de nuestro tiempo, en un viaje en avión, más precisamente en un viaje de negocios, al igual que en el *film* anterior. En el caso de Jack, la actitud dramática con la que llega a ese momento es mucho más marcada que en el

caso anterior. En la unidad fílmica 8, Jack conversa con una mujer y le cuenta el terrible modo en el que se gana el dinero para sobrevivir y llenar su vida de entes. Esta situación lo hace sentirse tan enajenado como ser humano, tragado por el mundo diría Domenach, que solo ansía con presteza la muerte, y además una muerte violenta, una que le recuerde el auténtico destino. Jack no ama la vida, por ello tiene alucinaciones con que el avión estalle y al fin poder liberarse de su terrible condición a través de la muerte. Ansía un destino, ansía recuperar el sentido de la fatalidad vivencial, y no el trivial del dramático, autoimpuesto en la sociedad del capitalismo tardío. Jack es el fiel reflejo del hombre actual, que ha llegando a un punto de su vida en que se cuestiona el sentido de las cosas que hace diariamente, y si estas realmente son las que él desea. Jack lleva el germen de la rebeldía, muy diferente al resentimiento, como la aclara Camus²⁰⁶, que luego podrá canalizar y explotar a través de las enseñanzas del compañero que conocerá en el avión.

Es en estas ‘dramáticas’ condiciones es que Jack conoce a Tyler Durden. Tyler se muestra por el contrario bastante sereno y despreocupado mientras viaja, es más, en un inicio incluso se muestra interesado en iniciar una conversación, aparentemente frívola con Jack (ver unidad 9), sin embargo, este último, corroído por la actitud dramática, adopta una postura de ironía, tratando equivocadamente de demostrar lo ‘ingenioso’ que es. Tyler, quien se emprende una aventura de tipo comercial con bastante entusiasmo y confianza, al notar esto cambia hacia una actitud más agresiva y despectiva, e ironiza sobre aquello que precisamente Jack cree que es importante, es decir sobre la ‘palabrería’. Tyler, que es un iniciado en el saber trágico, desprecia a aquel que se limita a contar la vida, es por ello que le pregunta, al referirse a lo ingenioso, si es algo que realmente le sirve en su vida, Jack dirá que sí, aunque sabemos que no lo es pues valora el conocimiento aplicativo de Tyler. Vemos pues que se hace más que evidente la distinción entre los tipos de conocimientos que ambos personajes poseen.

²⁰⁶ Al respecto de esta diferencia, Albert Camus, tomando como fuente las meditaciones de Scheler en *El hombre del resentimiento*, aclara: “ (...) el movimiento de rebelión es más que un acto de reivindicación, en el sentido fuerte de la palabra. El resentimiento está muy bien definido por Scheler como una auto-intoxicación, la secreción nefasta, en vaso cerrado, de una impotencia prolongada, la rebelión por el contrario fractura al ser y lo ayuda a desbordarse. (...) Scheler mismo acentúa el aspecto pasivo del resentimiento, observando el gran lugar que ocupa en la psicología de las mujeres, destinadas al deseo y a la posesión. En las fuentes de la rebelión hay, por el contrario, un principio de actividad superabundante y de energía”. CAMUS, Albert. *El hombre rebelde*. Losada. Buenos Aires. 2003, p. 21.

Como dijimos Jack está absorbido por la palabrería y el juego desarraigado y soberbio del lenguaje, es el tipo de persona que pretende demostrar algo, ya sea superioridad o diferenciación, a través de la articulación de frases que resulten ‘ingeniosas’ y con un humor irónico. Jack hace esto con el fin de caer bien, o ser aceptado por Tyler. Por otro lado Tyler, al expresarse (ver unidad fílmica 9) transmite un conocimiento que es de tipo aplicativo, es decir que lo que él dice tiene efecto directo sobre la materia y los hechos. Jack encuentra más que interesante este tipo de conocimiento, y es por ello que busca, a través del ‘ingenio’ desarraigado, ser aceptado por Tyler, pero este último, por el contrario, manifestará su rechazo, dándole literalmente el trasero a su compañero de asiento. Son detalles que están expuestos en la unidad fílmica antes descrita, que a simple vista suelen pasar desapercibidos, pero que precisamente a través de este análisis hacemos notar en su real implicancia.

Encontramos así que en ambos *films*, en el momento que hemos denominado como “el encuentro”, hay similitudes entre las actitudes con las que ambos personajes principales inician sus aventuras. Los hombres dramáticos, llegan a este encuentro cuando están en un momento de crisis. En el caso de *Zorba el griego*, Basil está literalmente huyendo de la ciudad y del mundillo intelectual al cual pertenece, pero no únicamente eso, pues en la novela que inspira al *film*, se entiende el porqué Basil decide alejarse de Inglaterra. Basil quiere vivir y conocer aquellos principios y valores de los que solo lee en sus libros, así como lo ha hecho su fiel amigo que se fue a pelear a la guerra por sus ideales. Basil asume que su papel está por otro camino, pero aún no sabe cuál es y por ello decide emprender, con desconfianza pero esperanza, su nueva aventura a Creta. En *Fight club*, Jack también llega al momento de “el encuentro”, en un estado de crisis. Jack ya no puede huir, como lo hace Basil, pues él es obligado a vivir literalmente huyendo. Los viajes de negocios que agobian a Jack son la excusa perfecta que él toma para poder volar su departamento. Jack ansía ser otra persona, ansía morir y renacer, o como él dice, ‘despertarse siendo otra persona’, tener otra vida, pero al ver que su voluntad parece inútil, solo le queda ansiar la muerte como única manera de huir. Es en estos momentos cuando, luego del shock, por fin conoce a Tyler Durden.

Los hombres dramáticos, encarnados en los personajes que venimos trabajando, si bien viven el presente, al igual que lo hace un hombre trágico, lo asumen como tal, pero

conformándose, o resignándose, derrotadamente ante este, es por ello que los vemos acongojados y tratando de encontrar una salida a dicha situación, también es el motivo por el que han devenido en una crisis, que en el caso de Jack será la neurosis, que es la forma de locura en la que deviene el estilo de vida que él lleva. Por el contrario, los hombres trágicos, también viven el presente, pero lo asumen con entusiasmo y acaso no, ilusión, es por ello que asumen los nuevos proyectos con interés y seguridad. Zorba es la más clara manifestación de este entusiasmo. Descubrimos pues que los *films* comparten las actitudes y el tratamiento que se da al momento realizar el primer encuentro de ambos personajes protagonistas.

7.3 La relación con las mujeres

El tema de la relación con las mujeres también aparece en ambas historias, así como las coincidencias que se hacen manifiestas. En este punto trataremos las relaciones que se establecen y las implicancias que se desprenden. En el *film Zorba el griego*, con las relaciones entre Basil y la Viuda así como Zorba y la Sra. Hortense. En el *film Fight club* veremos la complicada relación que se da entre Jack-Tyler y Marla. En todos los casos nos enfocaremos en cuál es la función y la actitud que cada una de las parejas transmite o enseña, y en el ver cómo la forma en la que se da la relación, se condice con la visión del mundo que el personaje practica.

En principio debemos aclarar el motivo y la importancia que presenta el tema de la relación con las mujeres, no solo en los *films* que analizamos, sino en cuanto al contenido teórico del cual deviene e implica este tema. Recordemos que dos de los puntos que definen el saber trágico son los conceptos del *agón* y el eterno retorno. En ambos casos, lo que orienta y define a estos conceptos es el amor por la vida que el hombre trágico profesa. El eterno retorno, entendido como la constante reafirmación de la naturaleza trágica de la existencia, o el retorno cíclico de las vivencias, propone una concepción vital y placentera de nuestro paso por el mundo. El concepto de *agón* o lucha es aquel que hace que esta concepción vital de la existencia adquiera la motivación y fuerzas necesarias para que así suceda. El *agón* da el sustento emocional y temperamental para comprender el eterno retorno y finalmente el amor a la fatalidad. Es

por estos motivos que el tema de la relación con las mujeres lo que finalmente busca identificar es la reafirmación y el compromiso con la continuidad de la vida en este mundo. Nos referimos al amor-pasión hacia la mujer, porque es el caso particular de los *films*, sin embargo, la temática del amor por la continuidad de la vida, involucra a ambos géneros.

En la mentalidad del hombre tradicional, este busca relacionarse con las mujeres para brindarles, entre otras cosas, protección y compañía. Esto es lo que encontramos que Zorba enseña a Basil en su relación con 'Bubulina'. Recordemos que Zorba en un principio no está convencido de casarse con Hortense (ver unidad 24), pero luego asume la responsabilidad y sigue el sueño de ella hasta casarse y protegerla, es por ello que ella vive feliz, porque muere acompañada. Podría pensarse, si es que se obvia toda la teoría que hemos desarrollado, que Zorba se casa con la Sra. Hortense simplemente por compasión u obligación, pues una lectura de género podría interpretar la actitud de Zorba como la de un típico machista, y encasillarlo con este novel y polisémico calificativo. Pero esto no es así, pues Zorba mantiene una actitud de respeto, amor y compromiso hacia ella, lo cual no implica necesariamente una fidelidad al estilo de la monogamia teñida de moralidad judío-cristiana. La mayor prueba de amor que Zorba enseña es el hacer feliz a la mujer que lo quiere. Zorba ama a las mujeres, porque ve en ellas el desprendimiento y la conexión del hombre con la continuidad de la vida y 'trascendencia' de la muerte. Las mujeres, para Zorba, son la más clara invitación a la vida. El misterioso rostro de afrodita las llamará.

Basil, que se siente un hombre incapaz de seducir y amar a una hermosa mujer, como lo es la viuda, confunde en un primer momento las intenciones de la mujer, pues piensa que ella, al igual que muchas de las mujeres de la urbe, busca un 'macho alfa', que la mantenga y someta, llenando su vida de entes y de placer sexual, más no de una sincera compañía y complicidad. Sin embargo, a través de la vivencia, Zorba le enseñará a su dramático amigo, que la viuda también busca un hombre tradicional, al igual que Hortense, pues ella, la viuda, no solo busca un hombre para acostarse, sino también alguien que la proteja, en este caso de los machos promiscuos que la asechan. Encontramos una excelente muestra, a través de la experiencia cinematográfica, de esta

última afirmación en la unidad 9 del *film*, donde, al entrar en la taberna, las miradas lujuriosas y rabiosas de los hombres del pueblo, la desvisten a la viuda con los ojos.

En *Fight club*, la relación que se establece entre Marla y Jack es, desde un inicio, una relación marcada por la impotencia y frustración. Al igual que Basil, Jack se siente seducido por esta mujer de apariencia etérea y enfermiza, pero a su vez se siente incapaz de seducirla, y menos aún de acostarse con ella. En un principio Jack ve en ella a un enemigo, que a través de su sola presencia, perturba al dramático hombre, no solo porque ella hace lo mismo que él (ir a las reuniones de los grupos sin estar enferma) sino porque ella, al parecerle atractiva, desconcierta a Jack, pues despierta su libido, que es finalmente la llamada de la naturaleza para la continuidad de la especie. Pero Jack, que rechaza la vida, experimenta la contradicción entre lo que es natural en él, y su vacío misticismo dramático. Es precisamente esta contradicción lo que lo hace sentirse incapaz de actuar, contradicción que Tyler no experimenta.

Jack reprime sus emociones e intenciones (ver unidad 17), pues está sometido por la visión dramática del mundo, que como vimos se caracteriza por la incapacidad de actuar y el perderse en la palabrería. Al conocer a Tyler, Marla se siente seducida por la seguridad que él trasmite. Ella cree encontrar en él no solo alguien con quien acostarse, sino alguien que le ayude a encontrar un sentido a su existencia. Pero Tyler no busca eso, pues él está encaminado en establecer las condiciones para la resurrección de la actitud trágica, y es por ello que le pide a Jack que nunca hable de él con ella. Lo que Tyler enseña a Jack es que Marla, es una mujer que, pese a no parecerlo, busca finalmente un hombre tradicional, y que para estar con ella solo se necesita la seguridad y la capacidad de actuar, así como estar sexualmente activo.

Basil, al igual que Jack, al ser un hombre dramático se siente incapaz de actuar, y esto también será algo que sus compañeros de aventuras les buscarán solucionar; en el caso de Zorba de modo más sutil, en el caso de Tyler, será de modo más explícito y erotizado, enseñando a Jack, no una actitud machista como podría parecer, sino mostrándole la seguridad que él transmite a Marla, así como el brindarle intensa intimidad, con lo cual ella parece sentirse dichosa, sin embargo, al igual que la viuda, ella también buscará en Jack-Tyler, un ‘hombre tradicional’ que no solo se acueste con ella, sino que también le

brinde su protección y compañía (ver unidad 24 y 19). Esta es la parte cognitiva que se da en las relaciones y que lleva a cambios en los hombres.

Las relaciones que se establecen entre los personajes y sus parejas femeninas, llevan a cambios en ambos casos. Nosotros nos enfocaremos en los cambios que producen en el personaje dramático. Basil, luego de tener el coraje de ir la casa de la viuda y acostarse con ella, siente la realización de algo que en él desde el inicio buscó. Este hecho hace que Basil aprenda a reír (ver unidad 23), esto significa que empieza a expresarse a través de un lenguaje más complejo, natural y sutil que el del logos. A su vez, la relación con la viuda le enseñará del modo más visual y terrible, lo transitorio de nuestra condición. Luego del asesinato de la viuda, Basil se dará cuenta, amargamente, de lo inútil que puede resultar el conocimiento desarraigado y la sabiduría de lo libresco, frente a los hechos que la realidad le muestra.

Por su lado, Jack, luego de haber superado la neurosis en la que devino, producto de las condiciones de vida que le obliga el estilo de vida en la 'city' en el capitalismo tardío, se da cuenta que el plan de Tyler, obviaba un elemento crucial, que era precisamente el de la continuidad de la vida. Jack, ya habiendo eliminado a Tyler (ver unidad 35) busca que ambos (él y Marla) contemplen la destrucción del mundo antiguo y el nacimiento, en medio del fuego, cual logos heraclitiano, del nuevo mundo orientado por la visión trágica de este. Tyler, a través la relación con Marla, le ha enseñado a Jack a ser, a tener y a practicar, por más paradójico que parezca, los valores del hombre tradicional, es por ello que el último plano del *film*, es cuando ambos se sujetan de las manos y contemplan el 'espectáculo'. Encontramos así que la relación con las mujeres implica componentes cognitivos, pero de carácter vivencial, que finalmente apuntan hacia el establecimiento y la práctica de la actitud trágica, que como dijimos, se caracteriza por el profundo amor a la vida y a este mundo.

7.4 La empresa laboral

Lo que caracteriza a ambos *films* es la presencia de un proyecto laboral que involucra a ambos protagonistas de las historias, sin embargo lo peculiar de estas empresas laborales es que resultan siendo un paso previo, o una excusa más

precisamente, para un fin muy distinto a la retribución económica, el ‘prestigio’ y/o la acumulación de entes. Recordemos que en el caso de *Zorba el griego*, Zorba y Basil se asocian con el fin de reactivar la mina heredada por este último, pero luego la empresa se enfoca en la construcción del desfiladero. En *Fight club*, lo que en un inicio fue “El club de la lucha” que Jack y Tyler formaron, pasa a ser la base para el “Proyecto caos” que es lo que finalmente envuelve a ambos protagonistas y que definirá su relación final.

El proyecto de la construcción del desfiladero, empresa laboral en la que Zorba participa muy alegremente, viene a ser, en los hechos, una excusa para que ambos personajes compartan y aprendan la dicha de estar vivos y se inicien en una aventura de tipo cognitiva-vivencial. Esta afirmación posiblemente no se haga tan explícita al ver el *film*, pero sí se desprende de la información adicional ofrecida en esta investigación, pues recordemos cómo es que se expresa el autor de la novela al referirse al viejo Zorba (ver 5.1), o cuando luego el mismo Kazantzaki explícitamente recuerda aquellos momentos:

La empresa de lignito se fue al diablo. Zorba y yo habíamos hecho lo posible para llegar a la catástrofe, a fuerza de risas, juegos y discusiones. No cavábamos para encontrar lignito, esto era un pretexto para los hombres simples y razonables, “para que no nos reciban con tomates”, decía Zorba entre carcajadas. —Pero nosotros, patrón (me llamaba patrón reventando de risa), nosotros patrón, tenemos otras metas más elevadas. — ¿Qué metas, Zorba? —le preguntaba. — Nosotros cavamos para ver qué demonios llevamos dentro²⁰⁷.

Es a través del proceso de construcción del desfiladero que Basil conoce mejor la visión trágica de Zorba, o más exactamente el auténtico vivir trágico, y a la vez se inicia en el saber trágico. Zorba se esfuerza por realizar exitosamente el proyecto. En ello invierte no solo su fuerza y tiempo, sino también su ingenio y perseverancia; sin embargo, al fracasar se entristece profundamente, pero no pierde la alegría de estar vivo, se recupera y empieza a comer, a danzar y reír. Es un hombre trágico, practicante del saber trágico, que es vivencial, por ello que no olvida la importancia de lo ‘verdaderamente importante’. Es una mirada penetrante de la realidad y los sucesos.

²⁰⁷ KAZANTZAKI, Nikos. óp. cit. p. 370.

Narrado a través del humor y la simplicidad, durante todo el proceso que involucra la empresa laboral, vamos conociendo mejor la actitud trágica que Zorba practica. Desde el momento en el que se produce el encuentro, ya Zorba empieza a iniciar a Basil en la visión trágica del mundo. Este primer momento será cuando ocurra algo singular: el dramático personaje (Basil) toma una decisión que él mismo considera como una posible 'locura' (ver unidad 4), que es el llevar a Zorba con él, aceptando (o firmando) de antemano a Zorba como lo que es, es decir: un 'hombre libre'. Otro momento crucial, y que define también uno de los axiomas del saber trágico, se da en el momento en el que Zorba, pleno de ilusión y vitalidad, luego de comentarle su primera idea a Basil sobre el desfiladero (ver unidad 15), le expresa el auténtico temperamento, fuente y solidez emocional que lo guía, a saber: el asumir la vida como una constante lucha, donde la vejez no es ningún un impedimento para tener un espíritu luchador, amante de la vida.

Un momento de personal interés e importancia, dentro del proceso de la empresa laboral, se da cuando Zorba pide a Basil que le dé 'coraje' (ver unidad 13), refiriéndose a que crea en él y en su proyecto. Este momento de enorme profundidad y humanidad, sobre todo comparado al momento actual y las condiciones laborales que el mundo del capitalismo tardío ofrece, refleja el sentido colectivo de la visión trágica del mundo. Recordemos que la visión dramática del mundo, propone la felicidad como un bien individualizado (que se manifiesta actualmente a través del confort), donde por extensión, el sentido de la realización personal también es individualizado; está de más hacer notar cómo esta actitud ha llevado a convertir el mundo laboral 'legal', en un campo de batalla donde, a través de las apariencias y estrategias, se busca el éxito (y en algunos casos la simple sobrevivencia) por encima de los demás. Por contraste, la visión trágica del mundo es colectiva, eso significa que los valores y principios que promueve y aprecia, nacen de la relación con los demás, con el otro. Zorba no busca una aprobación por parte de Basil, pues Zorba sabe que él mismo no es ningún 'técnico-especialista' en construcción, sino un 'hombre' con una ilusión. Es por ello que Zorba le pide a Basil que le de coraje, es decir, que crea en él. La confianza depositada en Zorba hará que este se sienta dichoso, en unión con la divinidad. Es por este motivo que nuevamente descubrimos que la empresa laboral es, en los hechos, un pretexto para la empresa cognitiva en la cual ambos están involucrados.

El fallo y la posterior destrucción del desfiladero (ver unidad 26) es ya de por sí un hecho con una profunda carga conceptual y metafórica. No olvidemos que, lo que el saber trágico nos enseña es a aprender a aceptar y amar la caducidad de las cosas, es decir, el destino último que nos espera: el caos y la destrucción en el que lo dionisiaco se hace manifiesto. Esto es precisamente lo que sucede al final con el proyecto laboral. Al igual que la propia vida, Zorba dedica su tiempo y energía a la construcción de este desfiladero, siendo consciente que posiblemente fracase, sin embargo, pleno de ilusión y confianza lo continúa hasta el final. Una vez realizado, lleno de adornos y compañía, se disponen a inaugurarlos, pero finalmente todo se destruye. Zorba, el hombre trágico, ante esto sabe que solo queda una cosa: entristecerse pero continuar la vida. Basil, que ha financiado todo el proyecto, alejado ya de la visión dramática, que si aún la tuviera lo haría verse como un inversionista que se revuelca en el suelo, furioso por todo el dinero que acaba de perder (o acaso tirándose de un rascacielos), por el contrario resta importancia a todo lo sucedido y más bien pide a Zorba que lo inicie, oficialmente si se quiere, en el saber trágico, y es por ello que le pide a Zorba que le enseñe a bailar (que le enseñe sin libros). El viejo Zorba, dichoso por el amor y nueva actitud de su amigo, le enseña a festejar la vida a través de la risa y la danza, que es donde Dionisos se expresa.

Lo que en un inicio comenzó como una simple lucha callejera, en *Fight club* es el inicio de todo un movimiento contracultural, una neotribu, que finalmente se convierte en una empresa laboral que busca remecer las bases de la sociedad del capitalismo tardío y el advenimiento de la visión trágica del mundo. En dicha empresa, Tyler lleva el mando debido a su seguridad y entusiasmo, pero en ningún momento se deja cegar por el aparente poder que ha adquirido dentro de “Caos” (ver unidad 27). Caso contrario al de Jack, quien, tragado por la actitud dramática, se muestra temeroso de provocar la acción que conllevará al cambio e incluso expresa una necesidad de trascendencia y reconocimiento “individual” por el club (ver unidad 27). Jack quiere pasar a la inmortalidad a través del medio dramático: la historia. Jack tiene temor a las consecuencias de sus actos debido a que vive en función al futuro, esto es lo que lo hace enloquecer, sin embargo, al recuperar el autogobierno, elimina a su alter-ego exagerado, pero él (Jack) renace (luego del disparo) (ver unidad 35) como un hombre iniciado en el conocimiento trágico, es por ello que observa con beneplácito, y acompañado por su pareja, la destrucción de aquello que es ya caduco.

Jack y Tyler tienen una vida laboral al margen de sus proyectos en el club, sin embargo para ninguno de los dos, estos ‘trabajos’ significan realmente un proyecto de vida. Jack y Tyler, luego de haber hecho todo lo que les dijeron que hagan para ser felices (ver unidad 14) llegan a un momento en sus vidas en el que se han dado cuenta de la gran mentira en la que han pretendido convertir sus vidas (el proyecto dramático de la modernidad) (ver discurso unidad 20) y es por ello que están molestos. Particularmente Jack es quien sufre más de este mundo dramático en el que se ha encontrado sometido.

Jack detesta la manera en la que se gana el dinero, pero no tanto como la finalidad que le da al dinero conseguido: la acumulación vanidosa, solitaria y sinsentido de entes, que según él lo definían. Es por ello que al crear “El club de la lucha”, Jack siente que al fin está haciendo algo con su vida que valga la pena, por primera vez siente el sentido de una empresa laboral que, en vez de alienarlo o consumirlo, le hace experimentar la vitalidad y humanidad que él posee. Sin embargo, Jack aún no logra desprenderse de toda su visión dramática, y es por ello que no puede ver el verdadero sentido que tiene el club, y que es el sentido que propone Tyler con el “Proyecto caos”. También es por ello que Jack se siente temeroso de las posibles ‘consecuencias’ de sus acciones, aún piensa demasiado en el futuro. Jack aún es incapaz de ilusionarse y tener, al igual que Tyler, una visión trágica del mundo (ver unidad 28).

Encontramos así que entre ambos *films* se descubren coincidencias, tanto temáticas como de tratamiento, que no solo involucran el horizonte teórico que hemos planteado, sino que también nuevas relaciones entre los personajes y sus respectivas actitudes y vivencias, lo cual nos lleva a reafirmar, primero la presencia de una estructura teórico-discursiva que orienta ambas obras cinematográficas (el saber trágico), pero también notamos la atemporal presencia de lo trágico, así como el cíclico retorno de las vivencias de los hombres que, tanto antes como hoy, padecen por la fatalidad, pero a la vez disfrutan y procuran despertar, a su modo, el intenso amor por la vida.

7.5 Del padecimiento dramático al júbilo trágico

Hasta donde ya hemos desarrollado del análisis comparativo, nos hemos enfocado en los tres momentos narrativos, que a nuestro criterio, presentan

coincidencias de tipo argumentativa y teórica. En los siguientes dos puntos, nos dedicaremos a ver las coincidencias de tipo conceptual y de tratamiento, referidos a los puntos que definen y caracterizan lo que aquí hemos denominado como las manifestaciones del auténtico vivir trágico. Para organizarnos mejor, en primer lugar nos concentraremos en tres conceptos que encontramos como los más recurrentes al momento de ver el paso del hombre dramático hacia el nacimiento de la conciencia trágica, estos son: la incapacidad de actuar, la experiencia dionisiaca y específicamente el paso del hombre dramático al hombre trágico. Evidentemente estos tres puntos son analizados a partir del horizonte teórico que implica el saber trágico, y es a partir de este que se desarrollará el abordaje interpretativo.

Al elaborar la teoría referida a la visión dramática del mundo y las características de aquellos 'individuos' que la ejercen, mencionamos que una de ellas es la incapacidad de acción (ver: 1.7.2.3) la cual devine, en principio, debido al constante conflicto interno, producto de la lógica del deber-ser y su obsesión con el futuro y el pretender controlar las cosas. Es así que al hombre dramático se le presenta, tanto en los *films* que analizamos, como en sus respectivas novelas inspiradoras, como un ser en constante y prolongado padecimiento: enfermo, triste y/o angustiado, siempre en conflicto. No es casualidad que en ambas obras artísticas se presente de este modo al personaje dramático, pues recordemos que el dramático es la encarnación de los padecimientos ejecutados por aquellos 'demonios' o fuerzas desencadenadas que rigen cada periodo de la historia (ver 5.1).

En ambos *films*, a los personajes dramáticos (Basil y Jack) los conocemos al inicio como seres apagados, llenos de dudas e incapacidades. Es aquí donde encontramos la primera coincidencia, tanto teórica como de tratamiento. En la unidad 4 de *Zorba el griego*, podemos ver cuál es la expresión del rostro de Basil al conversar sobre las razones que lo llevan a viajar a Creta (ver herramienta). Es un rostro acongojado y una mirada triste, lo que caracteriza a Basil, quien además, bebe tímida y prudentemente una taza de café, frente a Zorba, quien con entusiasmo bebe una copa de ron. Situación similar se presenta en *Fight club* cuando se muestra a Jack y su mundo dramático gobernado por el *statu quo* del capitalismo tardío (ver unidades 3 y 4).

El mundo cotidiano de Jack es completamente opaco y sin vida. Su ‘trabajo’ de oficina lo hace sentirse insignificante e incapaz de reaccionar frente a la tiranía de su jefe, pero lo más ‘dramático’ es su mundo fuera de la oficina. Encontramos esto primero en la unidad 8, donde vemos como Jack es tragado por el mundo y la manera en la que este está organizado (ver herramienta), en especial por la intensidad con la que se habla del tiempo. Luego, en la unidad 2 podemos ver como Jack se siente ‘bien’ cuando descansa en medio de las glándulas mamarias de Bob (ver herramienta). No es casualidad que la incapacidad de Jack este reflejada en este plano, pues este expresa muy bien uno de los sentidos de la incapacidad de acción: el no poder seducir a una mujer. Jack se siente tranquilo en medio de los pechos deformes de un hombre, porque él (Jack) se siente igual de castrado que los demás participantes (reunión de enfermos de cáncer testicular). La confirmación de esta afirmación se da cuando a dichas reuniones también va Marla, la cual despierta el interés sexual en él, pero al sentirse incapaz, se ve nuevamente frustrado, y es por ello que dice que ella lo arruinó todo.

Los *close up* de las dos escenas antes mencionadas, capturan muy bien la expresión de incapacidad de la que aquí hablamos. Esta incapacidad de acción se hace más explícita al referirse a las relaciones del personaje dramático con el sexo opuesto. En ambos casos hay una actitud de impotencia y frustración al momento de relacionarse con las mujeres. En *Fight club*, en la unidad 17, nuevamente encontramos un *close up* que refleja la incapacidad de Jack (ver herramienta) pero en este caso irá de la mano con un discurso bastante explícito que refleja su sensación de impotencia frente a Tyler y Marla (ver herramienta). Jack, al igual que Tyler, quiere acostarse con Marla, pero su incapacidad, que algunos podrían confundir con orgullo o desinterés, le hace reprimir sus deseos, y es por ello que en ese momento hay un doble discurso, el de Jack para ‘afuera’ (al responder a Tyler) y el verdadero (voz en *off*) que es donde se expresa Jack en su auténtica dimensión dramática.

Situación similar ocurre en *Zorba el griego* cuando en la unidad 10, Basil, luego de su primer encuentro con la viuda, se niega a ir a visitarla en su casa, pese a los consejos e insistencias de Zorba, quien no puede entender qué hace un hombre joven y sano como Basil, con toda su energía (ver herramienta). Basil, quien al igual que Jack no quiere tener problemas, se resiste a ir a la casa de la viuda, pese a que ella lo atrae. La negación

a la vida y su continuidad, producto de esa incapacidad, se refleja bien en el plano de Basil dando la espalda a la casa de la viuda y retirándose en solitario (ver herramienta). También esta incapacidad se tocará en la unidad 18, en especial en el discurso entre Basil y Zorba, donde el primero afirma ‘buscar su propio camino’ pues se siente ‘diferente’. Basil se siente un ‘individuo’ que busca la realización de un proyecto (moderno) personal, esto lo define como un hombre dramático, pues ese proyecto, y su lógica, no se condicen con la naturaleza de su voluntad. Es por ello que Basil tiene casi la misma expresión de incapacidad cuando, al final de esta unidad, se va caminando solo (ver herramienta unidad 18).

Esta característica de la actitud dramática, la incapacidad de acción, no es algo superficial como se podría pensar por los ejemplos anteriores. Al ubicarnos en la unidad 31 de *Fight club*, descubrimos la auténtica dimensión que implica esta incapacidad y su posterior superación a través de la actitud trágica. En la unidad mencionada, se produce un intenso discurso entre Jack y Tyler. Tyler nos aclara el panorama de los hechos que suceden. Jack quiso cambiar su vida, pero no se sentía capaz de hacerlo solo, como muchos en la actualidad, es por ello que crea a Tyler quien dice ser: “listo, capaz y libre de inhibiciones” (ver herramienta). Tyler-Jack, hace que este (Jack) cambie por completo su vida, eliminando de raíz todo aquello que le impedía ser un hombre libre (autogobierno), es por ello que destruye su casa, se burla de su jefe y renuncia a su vanidad. Como vemos no son nada superficiales las decisiones que implican la superación de esta incapacidad de actuar, y que llevan en consecuencia a una visión trágica del mundo.

El siguiente punto de nuestro análisis comparativo es precisamente, el paso necesario para que el hombre dramático vislumbre el nacimiento de la conciencia trágica y posterior actitud. Hablamos de la experiencia dionisiaca²⁰⁸, tema en el que hemos

²⁰⁸ Con respecto a la experiencia dionisiaca y la relación de esta con la música y la danza, punto del que aquí trataremos, Nietzsche encontró profundas implicancias: “En el marco de su investigación se halla la famosa contraposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco (...) A esta contraposición están subordinadas dos series de oposiciones: luz y profundidad; sueño y embriaguez; apariencia y realidad; decisión y parálisis de la acción. La segunda serie es la propiamente trágica. En efecto, mientras la primera es la manifestada en el arte plástico, que revela el individuo, la belleza, lo particular, la eternidad del fenómeno, la segunda es la manifestada en la música, que nos vuelve a colocar en lo universal, en la naturaleza (en el sentido griego de este concepto), que nos abarca por entero y que es profunda y misteriosa. La música no es, en efecto, una copia de la realidad (como la pintura): es la realidad misma, la expresión de la Voluntad (en el sentido de Schopenhauer). Por eso la música

profundizado a lo largo del primer capítulo de la investigación, por ello nos limitaremos a recordar que la experiencia dionisiaca se define como el estado de enajenación y posterior contacto con la divinidad o epifanía (entendiendo la divinidad en un sentido natural o misterioso mas no religioso-monoteísta) el cual puede ser producido por un *enteógeno* o también por una intensa experiencia vital. Esta experiencia dionisiaca se caracteriza por la disolución de yo ‘individual’, el adormecimiento del lenguaje verbal/escrito, y la expresión del festejo jubiloso y corpóreo de la vida en su humana dimensión: danza.

En *Zorba el griego* hay un momento, inolvidable y maravilloso, del *film* donde podemos acérmanos y observar la experiencia dionisiaca, reflejada en toda su tradición y fascinación, de la que tanto se ha hablando y escrito durante milenios de investigación. Se trata de la unidad 14. En esta unidad podemos encontrar casi todas las características que definen a la experiencia dionisiaca, empecemos por el uso del enteógeno. Zorba llega a su casa luego de haber estado bebiendo con los monjes (ver herramienta unidad 12), sin embargo, no llega ebrio o necio, sino solo con la razón nublada. Este primer factor será el que haga posible hablar de una experiencia dionisiaca, con toda la carga de la tradición histórica que esta implica.

Luego aparece otra característica que aquí no mencionamos pero sí en la teoría (ver 1.6) cuando Nietzsche se refiere a la forma en la que Dionisos se expresa, hablamos de la postura extática del poseso. Esta característica también la encontramos en la unidad 14 del *film*, momentos antes que lleguen los músicos y empiece la danza de Zorba (ver herramienta). Zorba parece erigirse como una estatua, con una enorme sombra que se proyecta detrás suyo, el plano contrapicado ayuda a transmitir dicha sensación (ver herramienta). La otra característica, la enajenación, es consecuencia del estado poseso, es decir, de disolución del principio de individuación (apolíneo). En este estado el hombre nubla su razón y es por ello que pierde la facultad de hablar, y esto es lo que sucede en la misma unidad. Al revisar las capturas de la herramienta, podemos observar cómo, primero a través de la imagen y luego por medio del discurso, Zorba expresa la

equivale a los *universalia ante rem*, como el arte plástico equivale a los *universalia in re*, y la ciencia a los *universalia post rem*". MORA FERRATER, José. óp. cit. p. 823 (tomo II).

pérdida de la facultad del habla. Él está poseído por Dionisos, que no olvidemos no es una divinidad que habita en el cielo, sino que está, según pareciera, en la sangre del hombre.

En *Fight club*, también encontramos estas características de la presencia de una experiencia de tipo dionisiaca. Empecemos por decir que en *Fight club*, no se hace expresa la presencia de algún enteógeno, pero sí la de una experiencia de tipo vital e intensa. Recordemos que lo que define al cambio de vida de Jack es su participación directa en las luchas del club. Esta experiencia es de por sí muy vital e intensa, y es a partir de ella que él podrá alcanzar la experiencia dionisiaca, y posterior conciencia trágica. El siguiente punto en común, al momento de hablar de esta experiencia, se da cuando, luego de la enajenación producida por la lucha, donde desaparece la razón y emerge lo natural del hombre, es la pérdida de la facultad del habla. Al observar las unidades 15, 20 y 26 de *Fight club*, vemos como Tyler y Jack, respectivamente, diluyen su 'principio de individuación' y se comunican con la comunidad de participantes, ya no a través de la palabra racionalizada, sino por medio de los gritos eufóricos (ver herramienta, unidad 15). Es una comunión donde los miembros se entienden sin necesidad de un código a descifrar. Mención especial se merece la unidad 20, donde Tyler emite una risa muy singular, casi desquiciada o salvaje, esta risa también define su estado de enajenación. El asunto de la postura extática, y el tratamiento audiovisual de la misma, también lo encontramos presente en *Fight club*, en las escenas antes mencionadas. Al revisar las capturas de la herramienta, notamos cómo es que se han cubierto los planos, a través de contrapicados, similar al *film Zorba*.

El tercer punto que nos ocupa en este análisis es específicamente las coincidencias que se dan al momento de expresar el paso del hombre dramático al trágico. Encontramos que en ambos *films*, la manera de transmitir el cambio interno que sufren los personajes dramáticos, se exterioriza por medio de un cambio en la apariencia física del personaje. Esto obedece a que la actitud trágica, como ya vimos reiteradamente, implica los tres axiomas que la definen, lo cual hace que el hombre descubra la belleza de la vida y se olvide, al menos por un momento, de la vanidad y la lógica del deber-ser, con el fin de ser aceptado por la comunidad. Es por ello que la presencia de una apariencia física más natural y des-alineada, es el modo en el que se hace manifiesta la existencia de un

cambio en la actitud de cada uno de los personajes. Esta forma des-alineada y algo rebelde, la encontramos en la barba, el cabello, la ropa y algunos modales, que expresan la nueva actitud del personaje.

En el caso de *Zorba el griego*, al recordar los primeros momentos de la aventura de Basil y Zorba, vemos como el primero siempre luce sumamente pulcro y a la moda de su época, tratando en todo momento de demostrar que él es un intelectual y ciudadano 'superado'. Por otro lado Zorba siempre luce más natural, o auténtico, en su vestir y modales. Con el paso de los hechos, llegamos a la unidad 21, donde podemos notar el notable cambio en el aspecto de Basil (ver herramienta). Ahora él luce la barba crecida y el cabello despeinado, ya no se viste con los sacos largos y los *sweaters* de cuello alto. Pero evidentemente este cambio de actitud no significaría nada si es que no hubiese una acción que lo haga salir de su condición dramática. Esto es precisamente lo que sucede luego de ver el nuevo aspecto des-alineado de Basil, él esa noche va a buscar a la viuda, y luego de luchar contra él mismo, al fin puede actuar y aprende a tocar (ver herramienta unidad 21). Este punto, el de la exteriorización del cambio de actitud, también lo encontramos en *Fight club*.

Jack al igual que Basil, más aún incluso, al inicio del *film* luce una apariencia muy urbana, pero en su caso se trata casi de una obligación, su forma de vestir, la cual es la referencia inmediata al uniforme laboral de la clase trabajadora-burócrata (el disfraz burgués lo llama Buñuel) de la *city*. Luego de conocer a Tyler, quien siempre viste de modo exótico, y de empezar a conocer la visión trágica del mundo, la apariencia de este cambia. Jack empezará por olvidar el uso de la corbata, hasta que lo vemos en la unidad 17, con la ropa arrugada y algo sucia, además fumando un cigarro en la oficina (ver herramienta). No se trata de una actitud de desafío a su jefe ni a su condición de empleado, sino que simplemente Jack a perdido el miedo a aquellas cosas de las que no debería temer, como es el caso de quedarse desempleado. En la unidad 21, también vemos a Jack con esa nueva apariencia, más natural, pero ya con una actitud más marcada y desafiante, pues empieza a entender que la libertad se trata del autogobierno. Finalmente, el otro elemento que define el paso del hombre dramático al trágico, lo encontramos en la risa. En *Zorba el griego* asistimos al momento en el que Basil al fin aprende a reír, cuando, luego de haberse acostado con la viuda, Basil bromea con Zorba

y al fin ríe de modo natural y sincero, lejos de la mueca esnobista y dramática que esboza, por ejemplo Jack, en la unidad 9 (ver herramienta). Encontramos así que existen numerosas coincidencias en ambos *films* al momento de transmitir el proceso de cambio de los personajes. El paso del estadio de padecimiento, producto de su condición dramática, al júbilo de lo trágico y sus misterios. Estas coincidencias no son gratuitas, sino que obedecen a que ambas obras comparten un mismo espíritu y similar horizonte teórico.

7.6 La experiencia de lo trágico y el saber vivencial

Durante todo el análisis, y parte de la investigación, hemos perfilado un trasfondo común y una orientación filosófica-vitalista para el devenir de los *films* que hemos seleccionado para su análisis. Este trasfondo, o mejor dicho principio, es el de la experiencia de lo trágico, que ambos *films* comparten en sus argumentos, y esta orientación, u horizonte teórico, es lo que aquí hemos desarrollado con el nombre de saber trágico. Al llegar a este punto de la investigación, podemos vislumbrar con claridad que dichos principios teóricos, que definen este saber vivencial que nace de la conciencia trágica, están presentes no solo en los discursos de los protagonistas, sino también en la experiencia cinematográfica que ambas obras ofrecen. Es por ello que ahora nos ocuparemos de precisar y determinar, por un lado la presencia de la experiencia de lo trágico, entendido como aquí lo hemos definido, y de cómo esta experiencia común lleva a los protagonistas a iniciarse en el saber trágico, previa etapa de rebeldía.

El paso de la actitud dramática a la actitud trágica implica necesariamente un acto de rebeldía. Entre ambos estadios, dramático y trágico, existe un ‘hombre rebelde’ que manifiesta su nacimiento más por sus actos que por sus palabras. Debemos tener en claro cómo entendemos aquí al hombre rebelde. Al respecto, Albert Camus nos aclara: “¿Qué es un hombre rebelde? Un hombre que dice no. Pero si se niega, no renuncia: es además un hombre que dice que sí desde su primer movimiento. Un esclavo, que ha recibido órdenes durante toda su vida, juzga de pronto inaceptable una nueva orden.

¿Cuál es el contenido de ese ‘no’? (...) ese ‘no’ afirma la existencia de una frontera”²⁰⁹. Así pues, el hombre rebelde es aquí, el ex personaje dramático que dice ‘no’ a la constante frustración y desnaturalización de su ser dual y contradictorio, que lucha ahora contra los demonios que regían la antigua naturaleza dramática de sus actos. El hombre rebelde aparece cuando otea la frontera de lo trágico a través de la vivencia directa y no del conocimiento desarraigado y desesperanzador, propio de la visión dramática del mundo.

En los *films* que venimos analizando, la experiencia de lo trágico se hace manifiesta, e involucra un posterior cambio en las formas en la que el personaje dramático asume su transitoria condición. En *Zorba el griego*, vemos como Basil experimenta lo trágico de manera cercana y concreta, en un primer momento con la muerte de la viuda y luego con el fin de la vida de la Sra. Hortense. La vivencia directa y concreta de la auténtica condición trágica le enseña a Basil mucho más sobre él mismo y la especie humana en general, que todos los libros que él ha leído y en donde, como él mismo cuenta (ver unidad 23) los hombres que los han escrito, a lo largo del tiempo, no han podido responder a la duda sobre el misterio máximo: la muerte. Esta incapacidad de la razón para comprender el misterio de nuestra trágica condición, al ser asumida de manera individual, genera una terrible agonía y sufrimiento, la cual como vimos, es expresada en los textos de aquellos que se acercaron a esta frontera. Sin embargo, ante esta situación, la actitud rebelde se manifiesta como una salida a esta situación: “Entre tanto, he aquí el primer progreso que el espíritu de rebelión hace realizar a una reflexión anteriormente imbuida en la absurdidad y de la aparente esterilidad del mundo. En la experiencia absurda el sufrimiento es individual. A partir del movimiento de rebelión, tiene conciencia de ser colectivo, es la aventura de todos”²¹⁰.

Esta disolución del sufrimiento individual, a través de la experiencia colectiva de lo trágico, es lo que se hace también presente en *Fight club*. Recordemos que los participantes del club de la lucha son por lo general, personas que han venido padeciendo lo absurdo de la condición dramática, vista bajo la mirada del hombre que se rebela contra aquello que lo aflige. En algunos casos, son hombres que han

²⁰⁹ CAMUS, Albert. óp. cit. p. 17.

²¹⁰ ídem. p. 25.

experimentado la presencia cercana y certera de la muerte, esta en forma de enfermedad terminal, como es el caso de Bob (ver unidad 5) y que luego de iniciarse en la visión trágica del mundo y vivir una experiencia de tipo dionisiaca, alejan su sufrimiento, lo diluyen a través de las luchas y el sentimiento de cofradía del club, y finalmente experimentan la vitalidad al tope (ver unidad 19).

En otros casos, se trata de ‘individuos’, cual Jack, que si bien no padecen de ninguna enfermedad terminal, ni tampoco la presencia cercana de la muerte en sus diversas formas, como la carencia de alimentos y/o protección por ejemplo, si han experimentado lo trágico a través del contraste entre lo que significa estar plenamente vivo y libre, como por ejemplo Tyler, y una condición de angustia prolongada y sufrimiento sin sentido, como era el caso de Jack, quien decía sentirse bien estando entre los enfermos terminales. Este último punto es de rescatar, pues Jack también pareciera experimentar la disolución del sufrimiento a través de las experiencias colectivas en los grupos de apoyo, sin embargo se desencanta de esta situación al ver que este bienestar es falso, pues por un lado lo individualiza más, los aísla peligrosamente, pues se busca una solución o consuelo a través del logos y el llanto, y por otro lado, va en contra de su naturaleza joven, pues en dichas reuniones se plantea una falsa actitud contemplativa, amansamiento, mientras que al iniciarse en el club de la lucha, Jack encuentra una motivación no ‘ideal’, es por ello que se entiende cuando Camus especifica que: “... en el movimiento de rebelión, (...), no se elige un ideal abstracto por fuerza de corazón, y con un fin de reivindicación estéril. Se exige que sea considerado lo que en el hombre no puede reducirse a la idea, esa parte ardorosa que no puede servir sino para ser”²¹¹.

Encontramos así que en ambos *films*, la rebelión que se origina, previa a la actitud trágica, se basa en motivos concretos y humanos, no abstractos, teóricos e idealizados. En este sentido también notamos que el acto de rebeldía se hace necesario, pues “una toma de conciencia nace del movimiento de rebelión: la percepción, con frecuencia evidente, de que hay en el hombre algo con lo que el hombre puede identificarse, al menos por un tiempo”²¹². La toma de conciencia, trágica, se hace manifiesta a través de

²¹¹ ídem. p. 22.

²¹² ídem. p. 18.

los discursos de los protagonistas de los *films*. En *Zorba el griego*, es este quien en la unidad 16, le aclara el panorama a Basil, sobre la finitud del hombre, o la igualdad de los destinos: “comida para gusanos” le dirá. Lo mismo sucede cuando en la unidad 25, Zorba le hace ver cómo es que con la muerte, ya la vanidad y demás especulaciones no tienen sentido, pues una vez pasada la frontera de lo trágico, no hay nada más por hacer. En *Fight club*, la toma de conciencia trágica, también es encargada al personaje trágico, Tyler, él le hace ver y sentir a Jack, su frágil y finita condición, de un modo mucho más directo y violento. En la unidad 19, Tyler le hace tomar conciencia a Jack de su propia finitud, pero una toma de conciencia auténtica y vital: “saber que un día vas a morir”, le dirá.

Por otro lado, esta identificación que menciona Camus, viene a ser, en nuestro caso específico, una identificación del hombre que ha nacido a la visión trágica del mundo, con sus semejantes. Al pasar de una actitud a otra, vemos como en ambas obras cinematográficas, se produce un acto cognitivo, pero es un acto cognitivo “sin libros”, una iluminación prematura, como dirá el mismo Tyler (ver unidad 19). ¿Y qué es lo que buscan enseñar los personajes trágicos, luego de generar la rebeldía en los hombres dramáticos? Pues en ambos *films*, el hombre trágico quiere enseñar al hombre dramático a ser libre, a autogobernarse, y con ello abandonar el miedo y vivir plenamente, aceptando su condición transitoria y la naturaleza dual que los constituye. ¿Dónde encontramos la corroboración de estas afirmaciones? Pues precisamente en los diálogos de los personajes, en los momentos de suma intensidad. En la unidad 27 de *Zorba el griego*, el viejo Zorba, le explica a su amigo que la finalidad de todo lo que han vivido es que él aprenda a ser un hombre libre, a cortar las cuerdas que son sus miedos generados por la razón; y a través de la locura, encontrar la libertad que lo hará sentirse alegre de estar vivo. En *Fight club*, Tyler también le enseña lo mismo a Jack. En la unidad 19 Tyler obliga a Jack a olvidar los falsos consuelos y paternalismos metafísicos y asumir su mortalidad, pero a la vez perder el miedo al castigo y la desaprobación: “Primero debes saber, no temer, saber que un día vas a morir, solo perdiendo todo, quedamos en libertad para obrar”, dirá Tyler.

Lo singular de este proceso cognitivo y su contenido final es que viene a ser el pensamiento y la vivencia a la que también arribaron los hombres de la Grecia antigua,

luego de experimentar lo trágico. A esta manera de asumir la condición trágica y la actitud y modo en el que se relacionaron con la naturaleza y los demás congéneres, es a lo que aquí hemos delimitado con el nombre de saber trágico. Lo fascinante de este legado es que es aplicable más de dos mil quinientos años después. Pero lo más importante posiblemente sea el enfoque que este saber de tipo vivencial, procura producir en aquel que se inicia, a saber: busca generar un intenso y sincero amor por la vida y por este mundo. Lo maravilloso de este saber es que, como hemos visto, es posible de ser transmitido, en sus planteamientos más fundamentales y preclaros, a través de la experiencia cinematográfica. Resta decir que, al ser este un conocimiento vivencial y concreto, el factor anímico y la sensibilidad del hombre determinan su aprehensión o rechazo, pues finalmente, como dirá el mismo Zorba: “¡A la puerta de un sordo, se puede tocar eternamente!”.



CAPÍTULO 8

CONCLUSIONES

Luego de haber desarrollado nuestro enfoque, explicado en la presentación y desarrollado en la revisión teórica de nuestra investigación, y luego del análisis de los *films* en base a este horizonte teórico, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

1. La presente investigación buscó en los protagonistas de los *films*, identificar la presencia de la experiencia de lo trágico, pero entendida y vivida desde la visión y actitud otorgada por el saber trágico, el mismo que deviene de la tradición del pensamiento griego clásico, por ello preciso que no se planteó definir o categorizar los *films* elegidos bajo la etiqueta de tragedia o trágico. Al realizar la investigación teórica sobre este saber de naturaleza doctrinal, encontramos que el saber trágico se fundamenta en la experiencia de lo trágico, la cual es universal y atemporal en el hombre, pero el saber trágico es una sabiduría práctica que surge de la conciencia de lo trágico y que nos enseña a asumir nuestra finita condición y a enfrentarnos a lo trágico de una manera vital y optimista, sin embargo, no es la única posibilidad. Este saber es transmitido a través de las vivencias y la oralidad, pero existen registros tanto históricos (fragmentos de Heráclito y Anaximandro e incluso los poemas homéricos), así como serias investigaciones de carácter histórico, filosófico e filológico, que hacen referencia a la presencia y práctica de este saber doctrinal a lo largo del devenir de la especie humana. Encontramos así que el saber trágico es posible de ser restringido y teorizado en base a los conceptos del eterno retorno, el amor a la fatalidad y la lucha, y que además podemos identificar el devenir del mismo hasta nuestros días a través del contraste entre una visión dramática del mundo, basada en el platonismo, judeo-cristianismo y el positivismo racionalista, y una visión trágica de este, inspirado en el saber trágico, tradicionalmente occidental y una concepción locus-centrada del mundo, la que se insinúa como la tendencia actual en la civilización occidental.
2. El horizonte teórico estructurado para esta investigación, a saber: la experiencia de lo trágico vista desde la doctrina del saber trágico, es de naturaleza filosófica, por

ello los conceptos trabajados aquí aluden a una concepción de estos desde la perspectiva del pensamiento vitalista, desarrollado aquí a través del estudio del pensamiento griego pre-platónico, hasta la corriente vitalista de los filósofos Nietzsche y Deleuze. La forma en la que se hace posible la identificación y teorización de este tipo de conceptos, aplicados a los *films* analizados, se da a través de dos premisas.

La primera es la presencia de temas y/o conceptos-imagen (como señala Julio Cabrera), que conforman la estructura interna de cada concepto y que los podemos identificar a través de la segmentación de las estructuras, formal y narrativa-discursiva, de los *films* elegidos. Estos temas aparecen en forma de actitudes y/o discursos realizados por los protagonistas de los *films*, y obedecen a una estructura mental guiada por el pensamiento filosófico aquí presentado.

En segundo lugar, los conceptos axiomáticos referidos al saber trágico, pertenecen a lo que el investigador Cabrera definió como *filósofos cinematográficos*, en alusión a que estos pensadores desarrollan conceptos de tipo racional-emotivo (*logopháticos*), es decir que para aprehender dichos conceptos, en su auténtico sentido y dimensión, se hace necesaria la vivencia del hecho al cual alude el concepto, pero bajo el horizonte teórico. Es así que, a través de la experiencia cinematográfica se hace posible acceder a esta vivencia, asumiendo la *experiencia cinematográfica* desde la perspectiva diseñada por Gilles Deleuze y la visión del cine como la nueva imagen del pensamiento, alejado de la imagen dogmática-platonizada de este.

3. Encontramos que los *films* elegidos para el análisis, responden a una estructura sistémica formal, entendida en un sentido artístico, la cual está compuesta por partes o unidades, las que el espectador, al asistir a la experiencia cinematográfica, tiende a unir, y en esta acción descubre el sentido más amplio e intenso del *film*. Comprendido así, afirmamos que determinadas unidades que conforman los *films* aluden, en su estructura formal y/o narrativa, a los elementos conceptuales que definen la experiencia de lo trágico, asumida desde la experiencia y visión del saber trágico, y que los *films*, al ser entendidos en su sentido sistémico formal, reflejan las vivencias y actitudes propias de lo que aquí definimos como el hombre trágico y por ende, la práctica del vivir trágico.

En la herramienta segmentación se encuentran los conceptos referidos, así como los temas que gravitan entorno a estos conceptos. La forma en la que estos conceptos se aplican a los *films*, no se limita a discursos implícitos, sino que están organizados en función a que den un sentido general a la obra fílmica, pero también abordan los temas específicos en las unidades fílmicas seleccionadas en las herramientas. Por ello, podemos hablar de un sentido y una intencionalidad que orienta los *films*, a saber: lo trágico, asumido desde el saber trágico, así como de temas específicos para cada unidad fílmica, los que detallamos en la herramienta segmentación.

4. Al realizar la segmentación temática de los *films*, encontramos que los conceptos que aquí definimos como axiomas del saber trágico, atraviesan ambos *films*, y esto se da a través de los temas que conforman cada concepto. Los temas son las características inteligibles, tanto audiovisual como discursivamente, que han derivado de los conceptos axiomáticos. Encontramos que estos temas abarcan actitudes tanto físicas como discursivas, así como estructuras de pensamiento e interacción con el entorno y la sociedad. Si bien existen numerosos pero delimitados temas, hay seis que son los que destacan, tanto por sus implicancias como su recurrencia, estos son: la risa, la danza, el saber vivencial, la lucha, vivir el presente con entusiasmo y el amor por la vida. Estos temas, y sus formas de expresión, obedecen a los conceptos del saber trágico, así como al contexto en el que se dan los hechos. Lo importante es que los temas representan y expresan la forma en la que se da el paso del concepto teórico a las actividades y experiencias humanas concretas, y las que precisamente encontramos en los *films* estudiados.
5. Al identificar y desarrollar la presencia de significados sintomáticos en las obras fílmicas analizadas, encontramos que hay un factor que determina la naturaleza de estos significados: el contexto histórico-temporal en el que aparecen y se desarrollan las obras, tanto las novelas originales como los *films* que se inspiraron en estas. Los momentos históricos a los que hacemos alusión son épocas importantes, cargadas de conflictos, confusión y pugnas. Estos periodos son: la segunda guerra mundial y el cambio de milenio. Encontramos que tanto el novelista como el director comparten el sentido de los significados sintomáticos que aparecen en ambas versiones de la

obra, porque ambos respiran el mismo *espíritu del tiempo* que propició la aparición de la historia.

De este factor se desprenden los otros dos significados sintomáticos que atraviesan los *films*, se trata primero del contexto dramático en que luchan los hombres de las historias, el cual los condiciona de modo determinante; en segundo lugar, la aparición de una estructura dominante, en forma de institución humana, que enajena al hombre y restringe su libertad, a saber: el Estado y el libre mercado (capitalismo tardío).

También encontramos significados sintomáticos propios de cada *film*. En *Zorba el griego* vemos que la aldea es el espacio y la forma de sociedad que genera las condiciones de su proceder, en *Fight club* el significado sintomático es dado por la predisposición del momento histórico (cambio de milenio) para la aparición de grupos humanos unidos por fines ajenos a los económicos y más cercanos a una comunidad y que lo teóricos han bautizado como neotribus.

6. Una vez hecho el análisis de *Zorba el griego*, encontramos los suficientes elementos para afirmar la presencia del tema de lo trágico en el *film*, pero abordado desde la perspectiva del auténtico vivir trágico, el cual se refleja en las actitudes y vivencias del protagonista Alexis Zorba. A través del análisis de la estructura formal, encontramos que los principales elementos que conforman la estructura de la experiencia cinematográfica, tienen una clara intención de verosimilitud y que buscan transmitirnos una experiencia humana real y concreta: la vivencia de lo trágico. Estos elementos antes referidos son: las locaciones, la fotografía, la actuación, el arte, el vestuario, la banda sonora y los diálogos. La estructura y los elementos formales antes mencionados del *film*, orientan, plasman y desarrollan exitosamente los conceptos que definen el saber trágico y que finalmente, son capaces de ser transmitidos y entendidos a través de la experiencia cinematográfica, al aterrizar y materializarse en las vivencias del hombre trágico, y que se teorizan a través de los temas gravitantes a cada concepto axiomático.

Así mismo, al hacer el análisis narrativo-discursivo de los segmentos elegidos del *film*, a través de la presencia de discursos y acciones que aluden de modo explícito e implícito a los conceptos axiomáticos y temas constituyentes del saber trágico

(eterno retorno, *amor fati* y lucha) encontramos la presencia de una intención cognitiva-vivencial, la que tiene como desenlace el paso de un hombre con un visión dramática del mundo, a un nuevo hombre iniciado en el saber trágico y próximo practicante del mismo.

7. Al realizar el abordaje analítico de *Fight club* encontramos que, en el caso de los elementos formales, la premisa de verosimilitud se mantiene, sin embargo es una verosimilitud pero bajo la lógica del *factoide*, es decir, los sucesos, espacios, parafernalia y personajes tienen una correspondencia consecuente con el modo de vida de este tipo de hombres en el lugar y tiempo históricos de la historia narrada (la *city* de fines del siglo xx) sin embargo, varios hechos de los cuales ellos son protagonistas, y en especial el desenlace de estos, apela al *facotoide*, es decir que son posibles pero poco probables bajo la lógica de lo políticamente correcto y/o la tiranía del *statu quo*.

La búsqueda y desarrollo de los elementos que componen la estructura formal de *Fight club*, a saber: fotografía, arte, vestuario, los efectos especiales y la banda sonora, apuntan a expresar, a través del lenguaje audiovisual, tanto los conceptos teóricos referentes al saber trágico que, desde nuestra lectura orientan la intención final del *film*, así como también aquellos que develan la reconfiguración de lo trágico en la sociedad contemporánea. Los elementos formales del *film* son fiel reflejo de una época y lugar determinados, es por ello que su aparición y manejo, no se limitan a adornar los encuadres o llenar los vacíos, sino que son componentes de la dramaturgia, que buscan acentuar la verosimilitud de lo narrado, así como crear una empatía o identificación en el espectador con el fin de que el mensaje conceptual sea mejor aprehendido. Este mensaje toca los temas de la visión trágica del mundo y el retorno del hombre trágico o mejor dicho de la actitud trágica, pero ahora dentro del mundo del capitalismo tardío.

Al hacer el análisis narrativo discursivo, a través del abordaje de los tres temas que encontramos como capitales en el *film*, a saber: el saber trágico, la visión dramática del mundo y la visión trágica de este, descubrimos que la forma en la que se expresan estos elementos apela a una propedéutica del saber trágico, pero actualizado y reconfigurado bajo las características de la civilización occidental de

nuestros días (primeras décadas del siglo XXI). Los elementos narrativos-discursivos, aclaran la intencionalidad de los elementos formales con el fin de que ambos apunten a enfocar y aclarar la visión de lo trágico aquí abordado.

8. La experiencia cinematográfica, asumida como ajena a la estructurada por la tradición del pensamiento trascendental platónico, es decir, como un fenómeno que desciende gradualmente en su potencia (imagen dogmática del pensamiento), sino más bien como una experiencia de tipo vital y que refleja la estructura misma de la aprensión del espacio-tiempo como la presenta Deleuze, determina lo trágico en los *films* aquí estudiados. Esto se configura a través de las vivencias y actitudes proyectadas por los protagonistas de los *films*, contenidas y transmitidas a su vez, en las estructuras formal y narrativa-discursiva de los mismos.

Los protagonistas de *Zorba el griego* y *Fight club* reflejan por un lado, el auténtico vivir trágico y por otro, la intención propedéutica de una visión trágica del mundo respectivamente, en ambos casos orientados por la doctrina del saber trágico. Al llegar a este punto encontramos que la experiencia cinematográfica es capaz de transmitir conceptos de naturaleza filosófica-*phática*, lo que predispone al cine como un campo de experimentación filosófica, que como vimos en este caso, busque, a través de la intención cognitiva del saber trágico frente a la experiencia de lo trágico, una propuesta para despertar el interés, y acaso el camino, para superar muchos de los problemas presentes en la existencia del hombre de nuestros días.

Cuadro de conceptos y temas que presentes en *Zorba el griego* y *Fight club*

Filmes:		Zorba el griego		El club de la lucha	
		Discurso	Imagen	Discurso	Imagen
Concepto-idea	Conceptos-imagen	Capítulos del film		Capítulos del film	
AMOR FATI	<i>Saber vivencial</i>	3, 4, 11, 16, 23, 27	2, 3, 6, 11, 13, 15, 16, 21, 23, 25, 27	9, 13, 14	13,19, 22, 26
	<i>vivir el presente</i>	3, 14	4, 12, 14, 27		
	<i>La pasión</i>	4	4, 14		
	<i>Embellecer las cosas</i>	5	5		
	<i>Perder miedo a la muerte</i>	11	11, 25	19, 20	20, 22
	<i>Risa dionisiaca</i>		3	20	
	<i>Amor fati (concepto)</i>			19, 27	
	<i>Danza dionisiaca</i>				26
AGÓN	<i>Contentarse con lo que se tiene en el momento</i>	2	2		
	<i>La empresa laboral</i>	4, 11, 15	4, 11		22
	<i>La mujer</i>	10, 16	9, 16		
	<i>Mesura</i>		25	11	
	<i>Conócete a ti mismo</i>	27			
	<i>Agón (concepto)</i>			19	

ETERNO RETORNO	<i>Risa dionisiaca</i>		3, 23		33
	<i>sí a la vida</i>	5, 15, 27	4, 5, 27	26	
	<i>Danza dionisiaca</i>	14	14		
	<i>Eterno retorno (concepto)</i>	16, 23	25	19, 24, 25, 27	
	<i>No lugar para el arrepentimiento</i>		27	11	33
	<i>Risa y danza</i>	27	27		
	<i>Heráclito y el fuego</i>				35
SABER TRÁGICO	<i>Saber trágico (concepto)</i>	27	25	17, 24, 25, 26, 27	
	<i>Conócete a ti mismo</i>		4		
	<i>Ethos/Daimon</i>			13, 31, 35	13
	<i>Lenguaje del cuerpo</i>				26
	<i>Apolíneo vs dionisiaco</i>			31	
ACTITUD DRAMÁTICA	<i>Incapacidad de actuar</i>	4, 10, 18	4, 10, 18	2, 8, 17, 31	2, 8
	<i>Pensamiento dialéctico (neutro)</i>		13		
	<i>Sonrisa dramática</i>		16	9	9
	<i>Lógica del “deber ser”</i>	18		9, 11, 14, 20, 27	9, 27
	<i>individualidad</i>	18		11, 17, 20	

	<i>Búsqueda de paraísos</i>			2	2
	<i>intento por controlar la vida</i>			4, 27	27
	<i>Tiranía de la necesidad</i>			11, 14	
	<i>Obsesión con el futuro</i>			8, 11, 14	8
	<i>Vivir el presente con resignación</i>			5,8	5, 8
	<i>Bien y mal</i>			13	13
	<i>Positivismo</i>			14	
	<i>Mundo como un “ser-con”</i>			17, 20	
	<i>Historia como proyecto consumista</i>			20	
	<i>Visión dramática del mundo</i>			27	
	<i>Falta de amor por la vida</i>			5	5
ACTITUD TRÁGICA	<i>Pensamiento con forma vital</i>	3		15, 24	
	<i>Experiencia dionisiaca</i>	14, 15	14	15, 26	15, 20, 27
	<i>Quietismo espiritual; Destino, Fluir</i>			11	

	<i>Visión trágica del mundo</i>			15, 19, 20	
	<i>Colectivo</i>			15, 24	27
Hombre	<i>Hombre dramático</i>		19		
	<i>Hombre trágico</i>	16		19	
	<i>H. Dramático ante H. Trágico</i>				
	<i>Paso de H. Dramático a H. Trágico</i>		21, 23		17, 19
DEVENIR DE LO TRÁGICO	<i>Trágico anónimo</i>			7	7
	<i>Nihilismo</i>			7	7
RETORNO DE LO TRÁGICO	<i>No escaparle a la muerte</i>			7, 27	7
	<i>Vivir la verdad y no sólo predicarla</i>				19
	<i>Negación de la tiranía de la necesidad</i>			20	
	<i>Fascinación por el destino</i>			20, 28, 34	
	<i>Hedonismo trágico</i>			28	35
	<i>Conciencia trágica. Nietzsche</i>			34, 35	
	<i>Mito trágico</i>			28	35

CAPÍTULO 9: ANEXOS



9.2. HERRAMIENTAS DE ZORBA EL GRIEGO

9.2.1 Unidades fílmicas de Zorba el Griego²¹³

Acción Narrativa (Historia)	Recursos estéticos
<p>1. Títulos Iniciales</p> <p>a) Historia: Se presenta la siguiente información del film: la compañía productora, los tres actores principales, el director, el título del film, autor y obra en la que está basada, los actores secundarios.</p> <p>b) Locaciones: Vista aérea de la ciudad de Creta.</p> <p>c) Duración: 00:00:53</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos: Plano general de las nubes, <i>tilt down</i>, y transición a plano general, desde el aire, de la ciudad de Creta. • Planos representativos: Destaca que al final los títulos se mencione como actores extras “a la gente de Creta.” (<i>and the people of Crete</i>) • Banda sonora: Fragmento del tema “<i>Zorba’s Danze</i>”
<p>2. Aplazamiento por la lluvia</p> <p>a) Historia: Basil está en el puerto observando cómo suben su equipaje, en su mayoría cajas con libros, al barco que lo llevará rumbo a Creta, pero se entera que el viaje debe retrasarse unas horas, no se sabe cuántas, debido a la tormenta; esta situación le produce malestar.</p> <p>b) Personajes destacados: Basil</p> <p>c) Locaciones: Muelle de ciudad griega.</p> <p>d) Duración: 00:02:14</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos. Plano general del muelle. Plano conjunto de establecimiento de la locación y los hechos. Plano busto de Basil y Plano detalle de la cesta con los ‘libros’ • Planos destacados: Plano busto de Basil mirando preocupado los libros que se mojan por la lluvia. • Primer plano del cesto con libros. Ángulo picado. Refuerza el concepto del ‘saber libresco’. (*) • Banda sonora: Efectos de lluvia, viento y truenos.

²¹³ La herramienta está estructurada de forma tal que a lado izquierdo se hace una descripción e interpretación de la acción narrativa de cada capítulo o unidad fílmica que conforma el *film*, mientras que al lado derecho están los recursos estéticos de cómo está cubierta la escena, pero en especial de los recursos que contribuyen con la lectura propuesta en este trabajo al respecto del *film* que analizamos. Dentro de este campo estético existen recursos que llevan asteriscos (*) al final de la descripción, esto indica que el recurso del que se hace referencia está más detallado en la segmentación correspondiente al capítulo analizado. Esto significa que se pueden ir leyendo tanto el *decoupage* como la segmentación de forma paralela, pues ambas herramientas se conectan conceptualmente y refuerzan la lectura planteada para el análisis.

	<ul style="list-style-type: none"> • Arte: Cestos y cajas de los ‘libros’, el paraguas y el maletín de Basil. • Vestuario: Basil viste de manera formal y a la moda europea de principios del siglo XX.
<p>3. Proposición</p> <p>a) Historia: Basil está en la sala de espera del muelle y siente la tensión que se ha generado en este espacio. Mientras intenta leer un libro se siente observado y cruza la mirada con Zorba, quien está afuera mirándolo desde la ventana. Zorba se acerca y empiezan a conversar. En un principio Basil se intimida por la presencia y modo de reírse de Zorba. Este último le pide casi de inmediato que lo lleve con él a Creta. Basil se sorprende y pide una justificación racional para llevarlo con él. Zorba al principio resta importancia a los motivos formales, pero luego le da a entender que le puede ser útil, pues además de ser cocinero, también sabe de minas, entre otras cosas. Zorba se sienta, mira la cajetilla de cigarras y Basil le ofrece el paquete completo, Zorba lo rechaza y acepta sólo uno. Zorba le cuenta acerca del incidente en su último trabajo y luego se ríe de un modo que resulta incómodo para Basil, este pretende salir de la sala, Zorba se sorprende.</p> <p>b) Personajes destacados: Basil, Zorba.</p> <p>c) Locaciones: Sala de espera del muelle.</p> <p>d) Duración: 00:03:17</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos: Paneo de establecimiento. Primeros planos de los personajes principales y de algunos secundarios. Plano conjunto. <i>Two shot</i>. • Planos destacados: <i>Close up</i> de algunas de las personas que también esperan en la sala; son miradas duras y de desconfianza que generan una atmosfera tensa. <p><i>Close up</i>, plano contra plano, de Basil y de Zorba cuando se ven por primera vez.</p> <p>Travelling lateral y <i>Two shot</i> de Zorba mirando a Basil. La posición de cámara tiene como eje la ubicación fija de Basil y una angulación ligeramente contra picada. El travelling, que sigue la mirada de Zorba, genera la sensación de que la mirada de este oprime e intimida a Basil.</p> <p><i>Two shot</i> de ambos personajes. Zorba está de pie y mira en picado a Basil. El primero se burla del afán de este último por los libros y se genera una sensación de superioridad de Zorba. (*)</p> <p><i>Close up</i> de Zorba fumando el cigarro que le ha obsequiado Basil, luego de haber rechazado la cajetilla completa que</p>

	<p>este último le ofreció. Zorba disfruta la calada que le da al cigarrillo. (**)</p> <p><i>Close up</i> de Zorba riéndose intensamente. Angulación ligeramente contra picada de modo tal que mientras Zorba ríe, su rostro parece deformarse. (***)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Banda Sonora: Sonido de lluvia que desaparece con <i>fade out</i>. Risa intensa de Zorba. • Arte: Libro, Cigarros, Santuri. • Vestuario: Basil usa un traje formal y elegante. Zorba viste de manera más rústica, con prendas más gruesas y de escaso diseño.
<p>4. Ron y te</p> <p>a) Historia: Luego del incidente de la risa de Zorba, Basil, después de una breve duda, acepta que Zorba lo acompañe. Se enteran que el barco saldrá en tres horas así que deciden ir a la cafetería y conversar. Zorba pide un ron y Basil un té. Basil le cuenta que él es un poeta y ensayista, pero Zorba no sabe que de que se trata esto último y le recrimina diciendo que el problema con la gente ‘inteligente’ es pensar y sopesar demasiado las cosas y más bien actuar poco. Zorba le cuenta los nombres con lo que lo suelen llamar y que se relacionan con alguna característica de su personalidad. Basil pregunta por el paquete que carga Zorba, este le cuenta que es su santuri, instrumento musical griego de cuerdas. Basil le cuenta los motivos de</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos: Planos general, <i>Two shot</i>, plano medio. <i>Close up</i>. La cámara es fija. Elipsis mientras esperan la partida del barco. Planos y contra planos durante la conversaciones de ambos personajes. • Planos destacados: Plano detalle de la mano de Zorba acariciando con intensidad su santuri. (*) <p><i>Close up</i> de Basil mientras cuenta el motivo de su viaje a Creta. El ‘hacer’ trabajar la mina. Se le ve un rostro melancólico y opacado. (**)</p> <p>Travelling in hasta un plano detalle de las copas de ron chocando y cerrando el acuerdo de ambos personajes. (***)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Banda sonora: Música extradiegética

<p>su viaje, que no son de escritor, sino que quiere poner a trabajar la mina de lignito que heredó de su padre, la que ha estado olvidada por su falta de voluntad. Zorba le pregunta si ya tomó la decisión de llevarlo o no con él. Basil le dice que sí lo llevará y que podrán trabajar juntos y divertirse, pero Zorba le advierte que si bien él es su jefe en la mina, no lo es cuando se trata de tocar el santuri, Zorba le dice que es un hombre libre. Ambos aceptan y Zorba obliga a Basil a brindar con ron por el pacto.</p> <p>b) Personajes destacados: Zorba, Basil</p> <p>c) Locaciones: Sala de espera del muelle Muelle de ciudad griega Cafetería griega tradicional</p> <p>d) Duración: 00:06:33</p>	<p>(por momentos)</p> <ul style="list-style-type: none"> Arte: Taza de té, copa con ron, Estuche del santuri.
<p>5. Difícil travesía</p> <p>a) Historia: Zorba y Basil viajan juntos en el barco rumbo a Creta. Es un viaje movido debido a la tormenta. Zorba está algo mareado pero intercambia miradas con una joven campesina griega, pero al verla comer, a este le dan náuseas y sale a la cubierta del barco. Basil decide acompañarlo y le ofrece su abrigo. Mientras Zorba se recupera le cuenta que es un hombre casado y con hijos, pero prefiere no entrar en detalles y más bien le pregunta lo mismo a Basil, este le dice que es soltero, Zorba se burla pues le dice que debe ser por culpa de los libros. De pronto Zorba ve pasar un delfín y se levanta emocionado para decírselo</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> Planos: Plano general del barco navegando en medio de la tormenta. Plano conjunto y planos medios de establecimiento de espacios y situaciones. La cámara se mueve siguiendo el vaivén del barco. Planos busto, <i>Two shot</i>, Planos destacados: Plano busto de Zorba mirando desconcertado a Basil, pues a este último parece no apasionarle el misterio y encanto de la vida manifestada en el delfín que pasa. Rostro de Zorba a contra luz, pero no sub expuesto. Su rostro presenta un resplandor y una expresión de asombro. (*)

<p>a Basil, este último es indiferente al asombro de Zorba y esto hace que este se sorprenda y no entienda la falta de asombro e interés de Basil al ver un delfín en medio del mar.</p> <p>b) Personajes destacados: Zorba, Basil.</p> <p>c) Locaciones: Interior y cubierta del barco.</p> <p>d) Duración: 00:03:51</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Banda sonora: Fragmento del tema <i>Zorba's danze</i> (extradiagética) • Arte: Abrigo de Basil
<p>6. Llegada</p> <p>a) Historia: Ambos personajes llegan a la isla y son recibidos efusivamente por los habitantes del pueblo. Todos quieren hospedarlos, pero reciben una invitación para ir al hotel del la señora Hortense.</p> <p>b) Personajes destacados: Zorba, Basil, joven 'tonto' del pueblo,</p> <p>c) Locaciones: Pueblo de Creta.</p> <p>d) Duración: 00:02:49</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos: <i>Tilt up</i> desde el mar hasta un gran plano general de la isla de Creta donde vemos su costa y montañas nevadas. Paneo y plano conjunto de establecimiento del espacio y los personajes, angulaciones picadas en varios planos. <i>Two shot</i>. • Planos destacados: Plano general del auto en el que llegan los personajes. El vehículo pasa por el camino y al hacerlo se ven las enormes cajas con 'libros' que este traslada. (*) • Banda sonora: Fragmento de <i>The fire inside</i> (extradiagético) • Arte: Cestas y cartel con la palabra "Books", automóvil. • Vestuario: Los pobladores de Creta usan ropa tradicional de la zona, las mujeres usan falda y cubren sus cabezas con mantos y los varones usan boinas, camisas y botas.
<p>7. Madame Hortense</p> <p>a) Historia:</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos: Plano conjunto, plano busto,

Luego de la invitación, se enteran, por medio del encargado de cuidar la mina (Mavradoni) que la señora Hortense es una viuda francesa que administra el hotel del pueblo. Aceptan y se dirigen al hospedaje. En el camino Basil ve por primera vez a una joven viuda griega mientras ella pone a secar unas sábanas. Los dos se miran pero a la distancia. En medio de la algarabía y bullicio de los niños, ambos llegan al hotel y se presentan a la Sra. Hortense. Zorba se presenta y bromea con ella, luego hace un comentario donde manifiesta estar físicamente interesado en esta. Al anochecer Zorba, Basil y Hortense departen después de la cena. Hortense baila y les cuenta que en su juventud fue una famosa *artiste* de cabaret. Zorba aconseja a Basil que la saque a bailar y aproveche para peñiscala. Basil se resiste pero Zorba hace que sea la misma Hortense quien lo saque a bailar. Basil baila tímidamente, al ver esto Zorba aparta a Basil y sujeta firmemente a Hortense, baila con ella con intensidad. Ella festeja esta decisión y ríe vivamente. Mientras tanto se da cuenta que detrás del cerco de su patio están varios niños mirándolos y riéndose de ellos. Hortense los empieza a botar y Zorba la ayuda hasta botar a todos los que miraban.

b) Personajes destacados: Zorba, Basil, Mavradoni, Hortense.

c) Locaciones:

Calles de la ciudad de Creta de mediados del siglo XX.

Hospedaje de Hortense (“Hotel Ritz”)

d) Duración: 00:04:44

Two shot, plano medio. Paneo. Elipsis. Cámara fija.

- Planos destacados: Plano general de las calles del pueblo de Creta a mediados del siglo XX el cual nos crea la atmosfera de pueblo pequeño. (*)
- Banda sonora: Música de cabaret de principios del siglo XX (diegética) proveniente de un gramófono.
- Arte: Gramófono. Anuncio en madera del “Hotel Ritz” (Hospedaje de Hortense)
- Vestuario: La Sra. Hortense viste ropa a la moda europea pero no a la del momento histórico del relato. Usa vestidos de seda con encajes, tacones, pulseras, collares, aretes una bufanda de plumas y un maquillaje cargado.

<p>8. Gloria marchita</p> <p>a) Historia:</p> <p>Luego de apartar a los niños, Hortense se queja de lo mal agradecidos que son los Cretenses con ella. Zorba la abraza a modo de consuelo y luego le toca una nalga. Hortense aparta la mano de Zorba a manera de queja, este le da poca importancia al hecho y se retira, pero Hortense le da una palmada en el hombro y coquetea con él. Ambos sonríen y Zorba le da una palmada en la nalga. Hortense pone un disco y empieza a contarles como llegó a Creta junto con la flota británica en el periodo de guerra. Es en esa época en la que se enamora de cuatro almirantes (inglés, Italiano, francés y ruso) Hortense les cuenta acerca de la época de gloria que vivió junto a ellos y de cómo gracias a sus súplicas estos no bombardearon la isla. Mientras cuenta su relato, Zorba la escucha con mucha atención, pero Basil se voltea para reírse de ella disimuladamente. Zorba trata de evitar que Hortense se dé cuenta de la risa de Basil, pero este último suelta una carcajada y Hortense se da cuenta de ello y se retira llorando a su habitación. Zorba recrimina la crueldad del hecho a Basil y va a consolar a Hortense. Zorba trata con ternura a Hortense y la llama <i>Bubulina</i>. Hortense les cuenta que luego de terminada la guerra, los cuatro almirantes la abandonaron en la isla. Zorba abraza a Hortense y ambos se quedan echados en la cama, mientras Basil se retira discretamente.</p> <p>b) Personajes destacados: Hortense, Zorba, Basil.</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos: Plano conjunto, paneo lateral, plano medio, <i>Two shot. Traveling back</i> • Planos destacados: Travelling back, plano medio de Hortense caminando hacia la mesa; en el encuadre se ve el gramófono que está detrás suyo y de donde proviene una melancólica melodía, la cual intensifica la atmosfera de nostalgia y a la vez decadencia del relato que cuenta Hortense. (*) • Banda sonora: Fragmento de <i>Life goes on</i> (diegética) proveniente del gramófono. • Arte: Gramófono, loro.
--	---

<p>c) Locaciones: Patio de la casa de Hortense Habitación de Hortense</p> <p>d) Duración: 00:08:07</p>	
<p>9. La cabra de la viuda</p> <p>a) Historia: La lluvia sorprende a Zorba y Basil en el camino a la casa de Hortense, así que ambos se refugian en el bar del pueblo. Mientras tanto aparece una cabra en la calle, los hombres del bar saben que es de una joven y salvaje viuda, esconden el animal dentro del bar esperando que ella entre a buscarlo. En medio de la lluvia se aparece la viuda, es joven, fuerte y hermosa. Zorba emocionado le indica a Basil que se fije en ella. La viuda camina desconfiada y a la defensiva hacia la puerta del bar. Al entrar al bar los hombres miran en silencio a la viuda, pero el hijo de Mavradoni se perturba al verla e intenta pararse, su padre lo detiene. La viuda mira con desprecio a los hombres del bar y pregunta por su cabra, el animal se mueve de su escondite, los hombres sujetan a la cabra y empiezan a reírse de la viuda, el animal intenta huir, las risas se hacen más intensas, la viuda se perturba; al ver esto Zorba sujeta a la cabra y la saca del bar. La viuda, antes de irse escupe al suelo en señal de desprecio. Zorba le entrega la cabra a la viuda. Antes que la viuda se vaya, Basil le ofrece su paraguas, al principio ella se niega, pero luego lo acepta y mira fijamente a Basil, le agradece con una sonrisa y se retira.</p> <p>b) Personajes destacados: La viuda,</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos: Plano general del bar, paneo, plano $\frac{3}{4}$, plano conjunto, <i>Two shot</i>, <i>Close up</i>, plano general con angulación picada y contra picada, travelling in. Cámara fija y cámara en mano. • Planos destacados: <i>Close up</i> de la viuda en plena lluvia buscando a la cabra, destaca la belleza y fortaleza de la mujer en medio del entorno masculino. <p>Paneo plano medio de los hombres al interior del bar. En el rostro de todos se ve una mezcla de ansiedad y odio al ver a la viuda. (*)</p> <p>Travelling in, de plano busto a <i>Close up</i> de la viuda. En su mirada vemos la mezcla de desprecio y odio hacia los hombres del bar.</p> <p>Plano conjunto, cámara en mano, angulación picada de la cabra tratando de huir, el plano transmite la confusión e intensidad de la situación. En el montaje se intercalan <i>Close up</i> de los hombres y de la viuda.</p> <p><i>Two shot</i>, angulación picada de Basil y la viuda, notamos la mirada de interés de la viuda hacia Basil luego del gesto de él hacia ella. (**)</p>

<p>Zorba, Basil,</p> <p>c) Locaciones: Casa de Hortense Calle de Creta Bar del pueblo (sólo para varones)</p> <p>d) Duración: 04:03</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Banda sonora: Efecto de lluvia y truenos, Fragmento de <i>Questions without answers</i> (extradiagética) • Arte: Loro, Cabra, paraguas • Vestuario: Hortense viste una bata. Vestimenta tradicional del hombre cretense: sacos de lana, pantalones, botas y boina. La viuda viste un vestido negro y largo, en la cabeza lleva una mantilla que le cubre el cabello.
<p>10. Tensión sexual</p> <p>a) Historia: Al ver el gesto de amabilidad de Basil hacia la viuda, los hombres del bar miran con recelo a Basil, este se sorprende pero no da le mayor importancia. En esos instantes sale corriendo del bar el hijo de Mavradoni y persigue a la viuda, su padre intenta detenerlo pero es inútil y todos regresan al bar. Mientras esperan que pase la lluvia Zorba, dibuja en un cuaderno, y le dice a Basil que todos los hombres del bar odian a la viuda porque no la pueden poseer, pero sólo él, (Basil) sí lo puede hacer. Basil se resiste a creerlo, pero Zorba le intenta explicar que lo que ha sucedido es un regalo y que él no debería despreciarla sino aprovechar en tenerla. Pasada la lluvia Zorba y Basil pasan por la casa de la viuda, Zorba le insiste a Basil para que visite a la viuda, pero este se resiste pues dice no querer problemas, Zorba le explica que la vida es la búsqueda de problemas, sólo la muerte no lo es, pero Basil se niega a ir y se retira caminando acongojado.</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos: Plano conjunto, plano busto, <i>Two shot</i>, elipsis, <i>Tilt up</i>. Paneo lateral, plano general. • Planos destacados: Plano contra plano de los rostros de los hombres del bar que se miran en silencio, se genera una tensión sexual. <p><i>Two shot</i> de Basil y Zorba, el primero está de espaldas alejándose de la casa de la viuda mientras Zorba mira hacia la casa de ella. Podemos ver la incapacidad de actuar de Basil y su actitud dramática. (*)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Banda sonora: efecto de lluvia, Fragmento de <i>Questions without answers</i> (extradiagética)

<p>b) Personajes destacados: Zorba, Basil, la viuda</p> <p>c) Locaciones: Bar Habitación de la viuda. camino</p> <p>d) Duración: 00:03:51</p>	
<p>11. Abriendo la mina</p> <p>a) Historia: Zorba dirige a los trabajadores que van a reabrir la mina heredada por Basil, todos cantan y las mujeres los saludan a su paso. Basil se instala en la casa donde vivirán, la cual está ubicada en un lugar hermoso a orillas del mar de mediterráneo. Zorba dirige con firmeza y soltura los trabajos en la mina pero él también participa directamente de todas las labores. Basil se dirige a la mina y nota que los trabajadores temen entrar al socavón debido a que este se puede derrumbar. Zorba les recrimina por su cobardía y entra a revisar. Se escucha un estruendo, piensan que Zorba a quedado sepultado, pero él sale con naturalidad. Momentos después Basil intenta ayudar en los trabajos de la mina pero vemos su falta de destreza, Zorba le pide que regrese a sus libros y él entra a la mina, Basil lo sigue pero ve que los trabajadores huyen del interior, se acerca y ve a Zorba sosteniendo una viga rota que está a punto de derrumbarse, Basil intenta ayudarlo pero Zorba le pide que salga, momentos después se escucha el estruendo del derrumbe. Hay silencio, pero Zorba sale molesto con la montaña y los mineros por haber</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos: <i>Close up</i>, plano conjunto con gran profundidad de campo, gran plano general de los campos de cultivo cretenses y de la montaña con la mina, paneo de ubicación espacial, travelling in, elipsis • Planos destacados: Destacan los planos generales y los planos $\frac{3}{4}$ de Basil saliendo de su casa, en estos vemos la belleza de la locación que es una casa sencilla de una planta, ubicada a orillas del calmo mar cretense. <p>Travelling in hasta un <i>Close up</i> de Zorba luego de salir de la mina. Este movimiento y encuadre se repite en las dos ocasiones que hay derrumbes y notamos la tranquilidad y falta de temor de Zorba en este tipo de situaciones.</p> <p>Plano $\frac{3}{4}$ de Zorba. Angulación ligeramente contrapicado. Zorba no tiene miedo a la muerte. (*)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Banda sonora: Canción tradicional cretense cantada por Zorba, que es un fragmento del tema titulado <i>Free</i>. Efectos de derrumbe de mina.

<p>abandonado las herramientas. Basil le pide que se tranquilice pero Zorba discrepa. Finalmente Zorba pide comida y todos se sientan a almorzar al pie de la montaña.</p> <p>b) Personajes destacados: Zorba, Basil</p> <p>c) Locaciones: Camino a la mina, Mina Casa de Zorba y Basil</p> <p>d) Duración: 00:06:03</p>	<p>Fragmento de <i>Questions without answers</i> (extradiagética)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Arte: Herramientas de minería artesanal, carreta, bestias de carga • Vestuario: Basil viste de modo más informal, pero siempre manteniendo la moda europea del momento. Saco, pantalón y un pañuelo en el cuello. Zorba y los demás trabajadores usan ropa sencilla y gastada.
<p>12. Agua en vino</p> <p>a) Historia: Mientras almuerza, Zorba mira la montaña donde se ubica la mina y se interesa por los arboles que allí están pues comenta que se necesita mucha madera para la mina; los campesinos le comentan que el bosque es propiedad del monasterio. Zorba se levantó emocionado y se marcha llevándose con él un porongo con vino. Mientras camina rumbo al convento cargando el porongo, se da cuenta que él está muy sucio; quiere lavarse en el rio pero al notar que un monje se acerca se esconde dentro del tronco de un árbol para que no lo vea en ese estado. Otro monje, con intensiones de evacuar, se acerca al árbol y se asusta al ver a Zorba adentro y huye gritando que ha visto al diablo. El otro monje que se acercaba deja el porongo con agua que llevaba y también huye. Mientras tanto Zorba se asea. Los monjes llegan al convento y alertan a todos los monjes para que vayan al bosque a expulsar al diablo. Al llegar, encuentran el porongo con</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos: Gran plano general de la montaña, ángulo contra picado, plano busto, Plano conjunto, gran profundidad de campo, Elipsis, plano conjunto. • Planos destacados: Plano busto de Zorba bebiendo con exuberancia un porongo con vino. En este plano vemos su voracidad y el aspecto desalineado de Zorba, con la barba crecida y la ropa sucia. Su voracidad y exuberancia son elementos con una importante carga dramática y que se repiten en varios planos. (*) <p>Plano contra plano de los monjes y los novicios mientras entonan cánticos. Destaca la mirada lujuriosa que los monjes tienen para con los novicios.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Banda sonora: Fragmento de <i>Zorba's dance</i>, Cantos religiosos, campanadas • Arte: Porongo con vino y con agua

<p>una cruz de palos en la tapa en el lugar donde habían abandonado el porongo con agua. Se acercan temerosos y al probarlo se dan cuenta que ahora está con vino y piensan que es un milagro. Riéndose de la situación Zorba los observa trepado en un árbol. Mientras tanto Basil espera preocupado a Zorba en la casa, pero Zorba está bebiendo con los monjes en el bosque.</p> <p>b) Personajes destacados: Zorba, Monjes</p> <p>c) Locaciones: Exterior de la mina Convento Bosque</p> <p>d) Duración: 00:03:58</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Vestuario: Los monjes usan hábitos negros y boinas del mismo color. <p>Zorba usa un saco y un polo completamente sucio, al igual que su rostro, debido al trabajo en la mina, también lleva puesto un gorro de color negro</p>
<p>13. Confiar</p> <p>a) Historia: Ya de noche, Basil intenta escribir pero no lo logra, se siente frustrado y angustiado. Zorba llega a la casa, se le ve contrariado y no responde a las preguntas de Basil; se alimenta pero camina ansioso por la habitación. Finalmente Zorba pregunta a Basil si confía con él, pese a que le advierte que no es precisamente una persona muy sensata y prudente, sino más bien pasional y efusiva. Basil lo escucha y le reafirma su confianza diciéndole que se arriesgará y confiará en él. Al escuchar y pedirle que repita estas palabras, Zorba se queda quieto mirando a Basil.</p> <p>b) Personajes destacados: Zorba, Basil</p> <p>c) Locaciones: Casa de Basil y Zorba</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos: Plano general, travelling in, paneo lateral, <i>Two shot</i>, <i>Close up</i>, cámara fija y cámara en mano. La iluminación es altamente contrastada en esta escena. • Planos destacados: Plano entero de Basil sentado en el escritorio iluminado por una lámpara de kerosene, intentando escribir. El plano transmite la soledad y frustración de Basil y de su actividad. (*) <p>Primer plano de Zorba luego de escuchar que Basil confiará en él, la intensidad de su mirada refleja un momento de enorme tensión dramática.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Arte: Lámpara de kerosene, pluma y tintero, escritorio, mesa de madera.

<p>d) Duración: 00:02:15</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Vestuario: Basil usa una chopa con el cuello alto y unas gafas con marco de carey que lo encasillan en su apariencia de escritor.
<p>14. La danza de Zorba</p> <p>a) Historia:</p> <p>Luego de escuchar la confianza depositada en él, Zorba respira eufórico y se acerca a Basil, lo sujeta del saco y le pregunta si él baila, Basil responde que no, así que Zorba le pide que se aparte pues podría derribarlo. Zorba hace espacio en la habitación, se quita el saco y empieza a golpear la mesa. Su mirada cambia y empieza a enajenarse. Se inicia la danza dionisiaca. Zorba da vueltas, gira y da saltos por la habitación, está extasiado y enajenado. Pierde el habla y emite sonidos guturales y monosílabos. Su mirada se pierde en los movimientos, por momentos se mueve con los ojos cerrados, pateo las cosas y salta sobre la mesa, luego de golpear el piso. Mientras Basil mira enmudecido el inicio de la danza, por la playa se aparecen unos músicos, los cuales al escuchar la bulla proveniente de la casa, se acercan y miran por la ventana, y al ver el estado de Zorba empiezan a interpretar música. Al escucharla, Zorba se erige sobre la mesa en estado extático. Se saca los zapatos y empieza a bailar, enmudecido, con la boca abierta y la lengua doblada. Instantes después Zorba sale de la casa y empieza a bailar en la arena, alrededor de él, los músicos hacen un círculo y giran acompañándolo. Basil mira</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos: <i>Two shot</i>, plano medio, plano $\frac{3}{4}$, plano conjunto, <i>Close up</i>. Iluminación altamente contrastada. Iluminación focalizada. Cámara en mano. Cambio constante del punto de referencia del foco, salto de eje. • Planos destacados: Plano medio de Zorba empezando a bailar, él está con los ojos cerrados y da chasquidos con los dedos. <p>Plano busto de Zorba saltado hacia adelante, sus pupilas están dilatadas y respira con intensidad. Su rostro parece deformarse.</p> <p><i>Zoom out</i> de zorba parado sobre la mesa, en su rostro se dibuja una sonrisa mientras extiende los brazos y se para sobre la mesa. Mientras lo hace, detrás de él, su sombra se impone sobre el encuadre dándole una perspectiva de inmensidad. La angulación es contra picada y la cámara está fija. (*)</p> <p>Plano medio, ángulo normal. Zorba aparece en el cuadro luego de dar un brinco desde el suelo, notamos que su boca está abierta pero su lengua está doblada, baila en silencio y con las pupilas dilatadas. La pérdida de la facultad de hablar es característica del estado dionisiaco, cuando la divinidad</p>

<p>sorprendido el hecho. La música se hace más intensa, al igual que los movimientos de Zorba, al notar esto Basil, preocupado, pide a los músicos que se retiren, estos lo hacen, pero Zorba aún sigue bailando, con la respiración agitada sigue dando saltos en la arena hasta caer al suelo completamente fatigado. Basil se acerca y al preguntarle por su estado Zorba contesta que recién puede volver a hablar y le explica que la danza es el único modo en el que un hombre puede liberarse o explotar, ya sea cuando se siente pletórico o miserable. Zorba cuenta acerca de su pasado, de la muerte de su hijo y de cómo la danza fue lo único que detuvo el dolor. Basil meditabundo y confundido, regresa a la casa. Zorba lo sigue y le cuenta que tiene un plan pero que aún no se lo puede contar, quizá mañana, Zorba bebe de una botella y se la ofrece a Basil, este acepta pero bebe con prudencia, Zorba sujeta la botella y hace que beba el vino ‘sin delicadeza’ sino con avidez.</p> <p>b) Personajes destacados: Zorba, Basil</p> <p>c) Locaciones: Casa de Basil y Zorba (int. y ext.)</p> <p>d) Duración: 00:06:10</p>	<p>‘que no habla como lo hacen los humanos’ posee al creyente. (**)</p> <p><i>Two shot</i>, angulación picada. Zorba tendido en el suelo le cuenta a Basil sobre la naturaleza de la danza.</p> <p><i>Two shot</i>, travelling in, angulación normal, Zorba incita a Basil a que beba el vino con avidez y sin moderación. En el plano vemos como Zorba sujeta la botella para que Basil beba. El vino fue considerado un enteógeno en la civilización griega, es decir, aquello que te ponía en contacto con la divinidad, en este caso Dionisos. Zorba inicia a Basil y lo induce a entrar en contacto con la divinidad. (***)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Banda sonora: Acordes de Santuri (extradieético) Tema interpretado con santuris (diegética) • Arte: Instrumentos musicales. Mechero de kerosene. Utensilios de cocina. Muebles de madera, botella de vino.
<p>15. Fuego en el vientre</p> <p>a) Historia: Zorba está en la playa armando una figura con la arena. Basil está sentado en la puerta de la casa leyendo un libro. Zorba le pide a Basil que se acerque pues quiere mostrarle algo. Zorba le muestra la figura de arena</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos: Gran plano general, al fondo vemos un tranquilo mar mediterráneo. Plano entero. <i>Two shot</i>. Plano busto. Iluminación natural de carácter

<p>que a creado y le explica que es el plan del que no le pudo hablar. Se trata de crear una rampa de alambres y palos por donde bajarán los árboles del bosque y que luego los usarán para la mina. Basil no se ve muy convencido y cuestiona la propiedad de los arboles, Zorba le explica que a su modo de pensar, los árboles al pertenecerle al monasterio, le pertenecen a Dios y por ello a todos los hombres. Basil no se convence pero finalmente llegan a superar el asunto. Zorba le cuenta los planes que tiene para con el proyecto, él sueña con poder crear un aserradero y luego construir un barco y navegar juntos alrededor del mundo. Basil no parece emocionarse y le pide que vaya más despacio, ante lo cual Zorba le dice que a su edad ya no tiene sentido ir despacio, pues al contrario de lo que piensan, en él la edad no a matado el fuego interior que lo mantiene vivo y que lo vuelve un luchador que quiere devorar el mundo. Basil no se ve muy emocionado y le pregunta que se necesita y para cuándo lo tendría listo. Zorba le dice que necesita materiales y que debe ir a la ciudad por ellos. Basil le da de plazo hasta navidad para terminar el proyecto.</p> <p>b) Personajes destacados: Zorba, Basil</p> <p>c) Locaciones: Playa</p> <p>d) Duración: 00:03:04</p>	<p>preciosista.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos destacados: Plano entero de Zorba sentado en la orilla del mar. Vemos al fondo la belleza del paisaje natural. (*) • Banda sonora: Sonido ambiental de mar. • Arte: Figura de arena en la playa. • Vestuario: Zorba y Basil usan chompas tejidas, pero Basil mantiene el estilo europeo de la época, al igual que sus grandes lentes de lectura.
<p>16. El único pecado</p> <p>a) Historia: La vida continúa en el pueblo, vemos</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos: Plano conjunto, plano medio,

las actividades cotidianas que realizan: La viuda y la Sra. Hortense. La viuda envía al tonto del pueblo a que le entregue, a modo de agradecimiento a Basil, una botella con agua de rosas, algo de comida y le devuelve el paraguas. El tonto llega a la casa de Basil y al no encontrar a nadie deja los paquetes en la mesa y se va. Mientras tanto Zorba está en la montaña de la mina haciendo rodar las piedras en busca del ángulo correcto para el cable aéreo que bajará los árboles, mientras tanto se divierte rodando las piedras sobre unos monjes que estaban debajo en busca de privacidad. Al regresar a casa Basil encuentra los obsequios de la viuda, los revisa hasta que escucha la voz de Zorba que se acerca, y nervioso, esconde en distintos lugares los regalos. Al llegar a casa Zorba percibe el olor del agua de rosas, pero Basil cambia rápidamente de tema y le pregunta por el proyecto. Mientras se acomoda para enseñarle los avances, Zorba encuentra el paraguas que Basil prestó a la viuda y que estaba escondido debajo de la cama. Basil intenta restar importancia al asunto, Zorba le sigue la corriente. Luego, mientras busca alambres, Zorba encuentra las galletas que le envió la viuda. Ante las evidencias Basil no puede negar los obsequios de la viuda. Zorba emocionado le da a entender que ahora todo es más fácil y que debe estar con la viuda esa noche después de la fiesta de la Sra. Hortense. Basil se resiste y prefiere cambiar de tema. Zorba le explica que no hay mayor pecado que no ir a la cama de una mujer que lo está llamando, Zorba termina de dar validez a su conocimiento porque un viejo y sabio

plano americano, plano general, *Two shot*, paneo lateral, Angulación picada

- Planos destacados: Plano busto de Basil soltando una sonrisa. En el plano vemos una sonrisa moderada y tímida, que luego contrastará con la risa dionisiaca. (*)

Two shot de Basil y Zorba, en el plano vemos la posición de superioridad que tiene Zorba al momento de aconsejar a Basil, este último lo escucha de costado, con la cabeza agachada y la mirada fija en un punto. Este plano aporta a la idea de enseñanza de un personaje al otro. (**)

- Banda sonora: Fragmento de Zorba's dance.
- Arte: Botella con agua de rosas, paraguas, cestas, baúles, canastas, lámpara de kerosene, utensilios de cocina.
- Vestuario: Zorba usa una boina y saco largo y grueso, además lleva un bastón lo que le da una apariencia de profeta o místico. Basil usa una chompa con cuello V, además de una camisa y pantalones oscuros, siempre mantiene la formalidad y mesura al vestirse.

<p>turco se lo dijo. Basil intenta fastidiar a Zorba con el tema de la discordia entre griegos y turcos, ante lo cual Zorba le da a entender que las palabras de Basil son carentes de experiencia, es decir sólo es una repetición de lo que dicen los profesores, un leguaje de la cabeza pero no del cuerpo. Zorba le explica que con la edad ha aprendido que no hay ni bien ni mal, que esas justificaciones no valen de nada pues todos tenemos un único fin: comida para gusanos. Finalmente Zorba le explica porque ama a las mujeres.</p> <p>b) Personajes destacados: Zorba, Basil</p> <p>c) Locaciones: Mina (montaña) Casa de Zorba y Basil</p> <p>d) Duración: 00:08:02</p>	
<p>17. Veinte de nuevo</p> <p>a) Historia: La Sra. Hortense se prepara para la fiesta de la noche. Llegan Zorba y Basil para celebrar la noche buena. Zorba le regala a la Sra. Hortense un dibujo que él ha realizado. Mientras Zorba va a traer la cena, Hortense y Basil conversan. Al verla con pocos ánimos, Basil le pregunta por cómo se siente, ella le da a entender que a su edad ya nunca se siente bien. Mientras brindan por el rejuvenecimiento de la Sra. Hortense y por el regreso de los tiempos de gloria, se escucha a unos gatos peleando en el techo, ante esto Zorba inicia un juego con la Sra. Hortense y la empieza a seguir por la habitación pero ella tropieza y cae. Ella no se ha hecho daño pero da a</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos: Plano detalle, plano entero. Plano conjunto, <i>Close up</i>, plano medio, travelling in. Elipsis. • Planos destacados: Plano detalle de la boca de la Sra. Hortense maquillándose frente al espejo. En el reflejo del espejo vemos las arrugas de su antes bello rostro y la tristeza de su mirada. (*) <p><i>Two shot</i> de Zorba y la Sra. Hortense. En el plano ella está recostada sobre el pecho de Zorba y él la trata con mucha ternura. Vemos cual es el trato que Zorba les da a las mujeres.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Banda sonora: Fragmento de <i>Life goes</i>

<p>entender que ya pasó el tiempo para ella. Zorba intenta consolarla diciéndole que irá al pueblo y le conseguirá un remedio que la regresará a como era ella cuando tenía veinticinco años. Ella empieza a recordar los lugares donde fue exitosa, mientras que se va quedando dormida. Zorba sale a ahuyentar a los gatos, Basil mira y luego cubre a la Sra. Hortense. Al regresar Zorba ve que ella está dormida y soñando con sus antiguos amantes, así que se va molesto, Basil lo acompaña.</p> <p>b) Personajes destacados: Sra. Hortense, Zorba, Basil.</p> <p>c) Locaciones: Habitación de la Sra. Hortense</p> <p>d) Duración: 00:05:52</p>	<p>on. Maullidos de gatos peleando.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Arte: Dibujo de Zorba, árbol de navidad. Lámpara de kerosene. • Vestuario: La Sra. Hortense usa un vestido de color oscuro y una serie de adornos en el cuello, brazos y rostro.
<p>18. Moderación</p> <p>a) Historia: Por la noche, al dirigirse al templo del pueblo, Zorba y Basil pasan por la casa de la viuda, al verla en la ventana, Zorba incita a Basil para que vaya y la visite, pero Basil nuevamente se niega. Zorba se molesta y le dice que no entiende que hace él (Basil) con toda la energía y juventud que tiene, Basil se niega, Zorba le trata de explicar que ella lo está esperando pero él dice que es alguien diferente a los demás y que prefiere seguir su camino y se va. A la mañana siguiente, mientras Zorba observa la maqueta del proyecto, sonríe y explota de alegría al descubrir el ángulo necesario para el cable transportador. Busca a Basil para</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos: <i>Two shot</i>, plano medio, paneo, plano entero Iluminación sub expuesta. Travelling back, <i>travelling in</i>, <i>close up</i>, elipsis. La iluminación diurna es natural. • Planos destacados: Plano secuencia, angulación normal, cámara fija, plano general de Zorba corriendo de espaldas y dirigiéndose hacia el mar. En el plano vemos el desborde de alegría y amor por la vida expresados en el festejo de Zorba al encontrar lo que buscaba. Vemos como Zorba vive y disfruta del presente. En el plano nuevamente vemos la belleza natural del mar egeo. (*)

<p>compartir su alegría pero al encontrarlo dormido, decide salir hacia la playa y en el camino se va quitando la ropa y dado saltos y gritos de alegría hasta que se sumerge en las aguas.</p> <p>Una vez listo el plan, Zorba está a punto de partir hacia la ciudad para comprar los materiales, Basil le entrega el dinero y confía en la responsabilidad de Zorba. Cuando está a punto de partir, se aparece por el camino la Sra. Hortense y le suplica que no la olvide, Zorba prefiere no prestarle mucha atención y se va. La Sra. Hortense se queda triste y se retira. De regreso a casa, en el camino Basil y la viuda se cruzan, es una situación tensa. Mientras se van acercando ambos intercambian miradas y vemos como los nervios invaden a Basil. Una vez estando cerca, la viuda se detiene y Basil también, pero este último sólo hace un gesto de saludo con la cabeza y se pasa de largo. Finalmente vemos como Basil sigue su camino con un gesto de frustración y rabia en el rostro.</p> <p>b) Personajes destacados: Zorba, Basil, La viuda.</p> <p>c) Locaciones: Exterior casa de la viuda Casa de Basil y Zorba (Int. – Ext.) Calles del pueblo de Creta.</p> <p>d) Duración: 00:04:43</p>	<p><i>Two shot</i>, travelling back de Basil y la viuda. En el plano medio vemos el rostro de frustración y rabia de Basil, mientras que al fondo vemos la figura de la viuda que se retira en dirección opuesta. (**)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Banda sonora: Repique de campanas, canto de aves, fragmento de Zorba's dance. • Arte: Maqueta del cable transportador aéreo. Paraguas. Canasta. • Vestuario: La viuda lleva puesto un vestido largo y negro, y usa una pañoleta que le cubre el cabello.
<p>19. Lola</p> <p>a) Historia: Zorba ha llegado a la ciudad y se</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos: Plano general, plano entero.

pasea por esta. En su camino encuentra un cabaret y decide entrar. Ya adentro una robusta mujer baila al compás de la música que interpreta una banda. Al interior del cabaret hay varios marineros. Zorba se sienta y observa a las muchachas. De entre las que trabajan allí, envían a una para que se acerque a la mesa de Zorba, ella no quiere pero finalmente va. Al llegar, en un primer momento, ella desprecia a Zorba porque lo considera viejo y pobre. Al notar esto, Zorba cambia de actitud y pide Champaña, la muchacha también cambia de actitud y se pone cariñosa con Zorba mientras que él parece mostrarse desinteresado en ella. Pasan las horas, Lola, la muchacha que se acercó, está un poco ebria, Zorba le regala muchas flores y al momento de pagar muestra toda la cantidad de dinero que Basil le dió para las compras, ante el hecho, Lola parece mostrarse más interesada aún en él; sin embargo Zorba se levanta de la mesa y sale del cabaret. En la calle Zorba camina lentamente esperando a que salga Lola, ella sale y se acerca emocionada a Zorba y le pregunta su nombre, él responde irónicamente 'abuelo'. Ella le pide que se vayan juntos, Zorba la mira y luego ambos sonríen y se van juntos y abrazados por la calle. Días después, Zorba dicta una carta dirigida a Basil donde le cuenta sus aventuras con Lola, mientras ella escucha echada sobre la cama. Zorba se acerca a Lola, la besa y dice estar en el paraíso y lo mejor que puede hacer es disfrutarlo.

b) Personajes destacados: Zorba, Lola,

c) Locaciones:

Two shot, plano medio, elipsis, plano detalle.

- Planos destacados Plano general de la ciudad de Creta a mediados del siglo XX. Vemos como aun existe el transporte público a caballo, pero también hay automóviles.

Two shot de Zorba y Lola en la puerta del cabaret. Es una pareja que se llevan varios años de diferencia, sin embargo el carácter de Zorba parece acortar esta distancia. En el plano vemos los movimientos aún vitales de Zorba.

Close up del muchacho a quien Zorba dicta la carta. En el *Close up* vemos que se trata de casi un adolescente lleno de acné y que mira con lujuria a Lola, mientras Zorba le dicta lo dichoso que es estar con ella. (*)

- Banda sonora: Música del cabaret (diegética)
- Arte: Instrumentos musicales
- Vestuario: La mujeres del cabaret usan vestidos de colores claros. ajustados y con cortes en las faldas lo que hace posible ver sus piernas.

Lola usa un vestido de color oscuro, no muy ceñido al cuerpo pero que deja notar lo robusta de su contextura física.

Zorba usa un terno de color oscuro y una boina del mismo color. Luego de conocer a Lola, Zorba usa menos ropa, una camisa con las mangas recogidas

<p>Calles de la ciudad Cabaret Habitación de hotel</p> <p>d) Duración: 00:05:10</p>	<p>y ya no usa boina.</p>
<p>20. La carta de Zorba</p> <p>a) Historia: Basil está leyendo la carta que le envió Zorba, se muestra indignado por lo que le cuenta y por los gastos que realiza, le responde pidiéndole que regrese inmediatamente. Mientras tanto se aparece la Sra. Hortense preguntando por la carta que envió Zorba, Basil prefiere no darle detalles así que le dice que la lea ella misma. La Sra. Hortense toma la carta, la mira pero luego confiesa que ella no puede hacerlo porque sus ojos no se lo permiten. Ante esto Basil se conmueve y le empieza a contar, fingiendo que lee la carta, una historia diferente a la carta de Zorba. En ella Basil le da a entender que Zorba la extraña y que regresará para pedirle matrimonio. Al escuchar esto, la Sra. Hortense llora de la emoción y dice que está dispuesta a casarse con él y le pide a Basil que le encargue algunas cosas necesarias para la boda. Finalmente le pide a Basil que sea el testigo de la boda, ante lo cual él, aún algo confundido, acepta.</p> <p>b) Personajes destacados: Zorba, Basil, Sra. Hortense.</p> <p>c) Locaciones: Casa de Basil (Int. – Ext)</p> <p>d) Duración: 00:05:02</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos. Plano busto, gran plano general, travelling, <i>Two shot</i>, <i>Close up</i>, paneo, iluminación natural • Planos destacados: Gran plano general de la Sra. Hortense corriendo rumbo a la casa de Basil. Destaca la belleza del paisaje así como la reafirmación de ubicación espacial y temporal de la historia narrada. • Banda sonora: Voz en off de Zorba leyendo la carta.

21. Los amantes

a) Historia:

Es de noche y Basil intenta angustiada e inútilmente escribir. Se lo ve ansioso y cansado. Se levanta y se moja la cabeza y las manos con el agua de rosas que le regaló la viuda. Al sentir el aroma parece llenarse de valor, coge su saco y parece decidido en ir a buscar a la viuda pero luego se arrepiente y da un golpe a la pared. Al hacer esto, quiere bailar tal como lo hace Zorba, pero finalmente no lo logra y se sienta en el suelo. Molesto y ansioso camina por la habitación hasta que se pone a jugar con el santuri. Mientras tanto la viuda canta en su jardín hasta que aparece el hijo de Mavradoni, el muchacho quiere entregarle una carta a la viuda, pero ella lo rechaza y el muchacho huye al ver que su padre se acerca. La viuda tira la carta fuera de su propiedad y Mavradoni la recoge, su hijo lo nota e intenta quitársela.

La viuda está en su habitación y tocan la puerta, es Basil, ella lo deja entrar discretamente, pero alguien del pueblo ve el hecho y se lo cuenta al hijo de Mavradoni, el cual se niega a escuchar y creer los chismes, huye perturbado.

Basil sube a la habitación de la viuda, ella empieza a llorar, Basil se sorprende e intenta irse, la viuda lo detiene. Ella se suelta el cabello y Basil la acaricia, se besan; la viuda apaga la luz y se desnuda. Basil por un momento se queda paralizado, ante lo cual la viuda parece sentirse rechazada, pero Basil se arrodilla ante ella y la quiere abrazar, en un primer momento se le hace difícil, hasta que finalmente la abraza de la cintura. La

Destacan:

- Planos: Plano secuencia. Plano busto, plano medio, plano entero. Plano $\frac{3}{4}$, *Two shot*, Iluminación artificial focalizada y muy contrastada. Elipsis

- Planos destacados: *Close up* de Basil, vemos que su rostro luce distinto, con la barba crecida y el cabello despeinado. Se asemeja más a la apariencia de Zorba. (*)

Plano entero de Basil intentando bailar como Zorba. El plano tiene un ángulo normal, a diferencia del contra picado de Zorba bailando.

Plano detalle de las manos de Basil intentando sujetar a la viuda de la cintura. En el plano vemos como en un primer momento las manos de Basil están en forma de puño y se niegan a sujetar a la viuda, hasta que luego y después de un esfuerzo, sus manos se abren y sujetan la cintura de la viuda. Notamos el paso de la incapacidad de actuar, al acto de sujetar. (**)

- Banda sonora: Efecto sonido de grillo, acordes de santuri.

- Arte: Lámpara de kerosene, pluma y tintero, botella con agua de rosas

- Vestuario: Basil viste una camisa de color blanca y un pantalón negro. La camisa la usa de modo desalineado.

La viuda usa un camisón de color blanco.

<p>viuda le acaricia la cabeza y ambos juntan los rostros.</p> <p>b) Personajes destacados: Basil, La viuda, Mavradoni y su hijo.</p> <p>c) Locaciones: Casa de Basil Casa de la viuda (Int –Ext.) Bar del pueblo</p> <p>d) Duración: 00:08:25</p>	
<p>22. Suicidio</p> <p>a) Historia: Al amanecer del siguiente día, los pobladores sacan del mar el cuerpo ahogado del hijo de Mavradoni. El padre mira consternado y furioso el cadáver de su hijo. La viuda escucha el tumulto de la gente en la calle, al divisar por la ventana, observa a las mujeres y hombres del pueblo parados afuera de su casa, un grupo de ellos carga el cadáver del hijo de Mavradoni. Un grupo de hombres empieza a tirar piedras hacia la casa, pero después de un momento dejan de hacerlo. En ese instante las ancianas del pueblo lanzan burlas en griego refiriéndose a que la viuda tiene dos amantes: Basil y el tonto. Ellas se ríen de un modo muy peculiar e irritante. Todos los pobladores la siguen y se ríen. Al escuchar las risas, Mavradani furioso pide a todos que se callen, en ese instante la viuda aparece por la ventana de su casa. Todos se quedan en silencio y se van caminando al pueblo.</p> <p>b) Personajes destacados: Basil, La vida, Mavradoni.</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plano: Gran plano general del amanecer en el mar mediterráneo, Plano busto, <i>Two shot</i>, plano conjunto. Plano medio. Zoom in. Cámara fija y cámara en mano. Iluminación natural. • Planos destacados: <i>Two shot</i> de Basil y la viuda. Basil duerme profundamente con la cabeza recostada en el pecho de la viuda, ella le acaricia la cabeza pero mira fijamente hacia otro lado. En el plano notamos que ellos han pasado la noche juntos. (*) <p><i>Close up</i> del rostro de una de las ancianas del pueblo riéndose. En plano, pese a tener una angulación normal, presenta un rostro deformado de la anciana al momento de reírse, esto sumado al sonido que emite en forma de risa, dan un carácter muy expresivo e intenso al momento narrado.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Banda sonora: El modo de reírse de las ancianas del pueblo. Ellas se ríen de manera coral y con un timbre de

<p>c) Locaciones: Playa Casa de la viuda (Ext. – Int.)</p> <p>d) Duración: 00:03:00</p>	<p>voz muy agudo.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Vestuario: Basil usa un camisa blanca desabotonada, la viuda un camisón de color blanco y una manta de color negro. <p>Las ancianas del pueblo usan unos trajes completamente negros que les cubren desde el cuello hasta los pies. En la cabeza llevan un pañuelo que les esconde el cabello.</p>
<p>23. Venganza</p> <p>a) Historia: En la mañana Basil regresa a su casa y se encuentra con Zorba quien acaba de llegar. Zorba quiere saludar efusivamente a su jefe pero él lo trata con indiferencia. Basil se pasea por el cuarto y ve los paquetes que Zorba trajo, este le explica que son regalos para él y la Sra. Hortense. Basil le da a entender que debería haber traído el vestido con el que se casará con la Sra. Hortense. Zorba recibe con sorpresa y malestar la noticia de que debe casarse con ella. Zorba le entrega el regalo para Basil y le dice que de ahora en adelante no se meterán en problemas y se dedicaran sólo a trabajar, ante lo cual Basil se ríe de un modo natural y relajado. Luego cuando Zorba le cuenta los motivos por los que se pintó el cabello, Basil se ríe de un modo más intenso y desinhibido. Al preguntarle Zorba a Basil por donde estuvo la noche anterior, este último cambia su expresión a una de seriedad y preocupación. La viuda sale de su casa rumbo a la iglesia, en el camino la siguen a</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plano: Plano general de la casa de Basil y Zorba, plano medio, plano entero, plano conjunto, <i>Two shot</i>, <i>Close up</i> travelling in, paneo, zoom in, <i>Tilt up</i>. Angulo normal, ángulo contra picado, Cámara fija, cámara en mano. • Planos destacados: <i>Two shot</i>, risa de Basil. En el plano vemos como tanto la apariencia, como el modo de reírse de Basil se asemejan al de Zorba. En el plano notamos el cambio que ha sufrido este personaje, ahora él también empieza a reír. (*) <p>Plano general de la viuda siendo apedreada por la gente. En el plano vemos como es que el pueblo en su conjunto odia a la viuda y quieren cobrar venganza.</p> <p>Secuencia de <i>Close up</i> donde vemos los rostros rabiosos y a la vez lujuriosos de varios hombres del pueblo que en su momento desearon poseer a la viuda pero esta los despreció.</p>

escondidas los miembros de la comunidad. En la puerta de la iglesia Basil ve a lo lejos a la viuda y también nota una actitud extraña en Mavradoni, quien está parado en la puerta de la iglesia. Basil entra pero Mavradoni impide que la viuda entre al templo. Al no poder entrar, ella intenta huir pero un grupo de hombres la van cercando.

Mientras tanto Basil, que está dentro de la iglesia, nota que la gente empieza a salir disimuladamente y también escucha los silbidos en el exterior así que él también decide salir.

Al salir ve que la gente está abucheando y lanzando piedras a la viuda. Basil intenta ayudar pero no lo dejan pasar, frustrado le dice al tonto del pueblo que traiga a Zorba. Mientras tanto Mavradoni y sus amigos sujetan a la viuda y le rompen la blusa, ella desfalleciente se refugia debajo de un árbol. Uno de los hombres se acerca a ella con un puñal en la mano, pero en ese momento llega Zorba y ambos empiezan a pelear hasta que Zorba logra quitarle el puñal al hombre y protege a la viuda. Zorba la ayuda a levantarse y se adelanta para abrirla paso, pero en ese instante Mavradoni sujeta del cabello a la viuda y con un puñal la degüella frente a todos. Zorba no voltea, sólo escucha el grito, al voltear ve que detrás de él está tirado el cadáver de la viuda. Basil está templando y mira el cadáver de la viuda. El loco del pueblo se lanza sobre el cuerpo y grita descontroladamente. Basil se acerca a Zorba y mirando el cadáver de la viuda se lamenta porque no pudo ayudarla.

Two shot, plano medio. Al inicio de la secuencia Basil está parado frente a Zorba quien está sentado. Mientras Zorba pregunta sobre la utilidad de la sabiduría libresca de Basil, él está sentado. Finalmente cuando Basil habla de la agonía, Zorba se levanta de la silla y le responde que escupe sobre su agonía, al hacerlo cambia el ángulo de la mirada y la posición de los personajes, es Zorba quien ahora mira en picado a Basil. Podemos notar el cambio de autoridad al momento de hablar de la sabiduría libresca al saber vivencial. (**)

- Banda sonora: Acordes de Santuri tocados por Zorba. Fragmento de *Questions without answers*. Cánticos religiosos. Silbidos.
- Arte: Cajas con regalos, Santuri
- Vestuario: Zorba usa una camisa a cuadros y el cabello recién pintando.

<p>Zorba y Basil, perturbados luego del asesinato de la viuda, conversan acerca de lo trágico de la condición humana. Zorba le pregunta a Basil sobre qué respuesta dan los libros que él lee, al porqué mueren los hombres, Basil no sabe que responder, es entonces cuando Zorba le cuestiona la utilidad de su sabiduría libresca, ante lo cual Basil sólo responde que los libros hablan sobre la agonía de los hombres que no encuentran la respuesta a la pregunta que él le ha hecho. Ante lo cual Zorba sólo responde que escupe sobre su agonía.</p> <p>b) Personajes destacados: Zorba, Basil, La viuda, Mavradoni, Amigo de Mavradoni, loco del pueblo.</p> <p>c) Locaciones: Casa de Basil y Zorba (Ext. – Int.) Casa de la viuda (Ext.) Iglesia (Int. – Ext.)</p> <p>d) Duración: 00:11:59</p>	
<p>24. Votos de boda</p> <p>a) Historia: Los trabajos en la mina continúan y ya se construye el cable aéreo para bajar los árboles; notamos lo laborioso de la empresa y las dificultades, naturales y sociales, que hay alrededor de la obra. Al regresar a su casa en plena lluvia, Zorba y Basil encuentran a la Sra. Hortense con frío y maltrecha esperando a Zorba en la puerta de la casa. La Sra. Hortense le reclama a Zorba el porqué la abandonó y el porqué no se van a casar como lo prometió en su carta, pues no trajo el satín o mantilla blanca para su traje de</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos: <i>Two shot</i>. Plano medio, plano conjunto, plano entero, gran plano general, paneo lateral, <i>tilt down</i>, angulación picada. • Planos destacados: Gran plano general de los mineros trepando la pendiente de la montaña donde está la mina. En el plano podemos notar lo empinado de la montaña y lo dificultoso de calcular el ángulo adecuado para el descenso. • Banda sonora: Fragmento de <i>Question</i>

<p>novia. Ante esto Zorba cambia de actitud y le dice a Hortense que él se está encargando de los preparativos de la boda. La Sra. Hortense escucha con ilusión las palabras de Zorba, mientras Basil mira sorprendido el suceso. La Sra. Hortense saca un par de anillos y se los da a Zorba, el los mira y reclama a Basil lo que ha ocasionado con su broma. Zorba pregunta de dónde sacó los anillos, ante lo cual la Sra. Hortense responde que los mando a hacer, pero que el oro lo estaba guardando para su funeral. La Sra. Hortense incita a Zorba para que se comprometan en ese mismo momento, pues tienen todos los elementos necesarios, después de tanta insistencia Zorba acepta y ambos dan los votos matrimoniales en la playa, teniendo a Basil de testigo.</p> <p>b) Personajes destacados: Zorba, Basil, Sra. Hortense.</p> <p>c) Locaciones: Mina Casa de Basil y Zorba (Int. - Ext)</p> <p>d) Duración: 00:05:55</p>	<p><i>without answers</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Arte: Botella con agua de rosas, lámpara de kerosene. • Vestuario: Basil usa una boina y unos zapatos similares a los que usa Zorba.
<p>25. El pueblo de los buitres</p> <p>a) Historia: La Sra. Hortense ha enfermado. Zorba intenta curarla con remedios caseros, palabras de aliento y trato cariñoso, pero ella parece haber perdido el ánimo de seguir viviendo. Por el pueblo se corre la noticia de la gravedad de la Sra. Hortense y toda la gente va a su casa pues al no tener parientes, serán los pobladores los que se queden con las pertenencias de la</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos: Plano detalle, <i>Two shot</i>, <i>Close up</i>, plano entero, plano conjunto, paneo, travelling back, travelling in, <i>tilt down</i>, • Planos destacados: <i>Two shot</i> de Hortense y Zorba. Al momento de morir, ella sujeta de la camisa, a la altura del corazón a Zorba, quien pese a todo estuvo con ella hasta el final.

Sra. Hortense.

Mientras agoniza en su cama, llegan las ancianas del pueblo y se sientan al pie de la cama esperando la muerte de la Sra. Hortense, pero la ansiedad las consume y antes de muerta ya están intentando rebuscar entre las pertenencias de la Sra. Hortense. Al notar esto la agonizante se lamenta y Zorba intenta consolarla. En el exterior de la casa los pobladores empiezan a saquear las pertenencias de la Sra. Hortense. En sus últimos momentos Hortense busca un crucifijo y se aferra a este, lo besa y menciona el nombre de Canevaro. Al creerla muerta, las ancianas se sacan el velo y gritan, lo cual asusta fatalmente a Hortense pues hace que entren más ancianas a su habitación con intención de saquearla. Zorba las saca, pero al regresar a la cama, Hortense esta convulsionando, abraza a Zorba, lo sujeta de la camisa a la altura de su corazón y muere.

Al verla muerta, las ancianas y los hombres del pueblo empiezan a saquear la casa. Algunas de ellas visten los trajes de la fallecida mientras que en el patio se organiza una fiesta con comida y bebida. Zorba sale al patio, uno de los hombres del pueblo ofrece un trago a él y Basil; ambos aceptan de mala gana y Zorba regresa a la habitación, ahora vacía de Hortense. Mira el cadáver por un momento y luego se lleva la jaula con el loro. Al retirarse, Zorba comenta a Basil que ella no tendrá funeral, pues era una pagana para la religión local, Basil se sorprende, pero Zorba le dice que no tiene ninguna importancia, pues ahora ella está muerta.

Comprendemos que el amor que Zorba dice sentir hacia las mujeres, no se reduce únicamente a la pasión. (*)

Two shot de Zorba mirando el cadáver de Hortense. Las paredes del cuarto se asemejan a los de un mausoleo. Ella yace sobre la cama, únicamente con su camisón y el crucifijo. En el plano notamos aquello que Zorba le dijo a Basil sobre la naturaleza de la vida, que todos terminamos siendo únicamente comida para gusanos. (**)

- Banda Sonora: Sonido de focos despegándose. Canción cretense tradicional.
- Arte: Focos, crucifijo, abanico, loro, Destaca el plano donde se ve la habitación de Hortense vacía, ella yace muerta y las paredes de la casa antigua se asemejan al de un mausoleo.
- Vestuario: La Sra. Hortense usa un camisón blanco al momento de morir.

<p>b) Personajes destacados: Zorba, Basil, Sra. Hortense. Ancianas del pueblo</p> <p>c) Locaciones: Casa de la Sra. Hortense (Int. - Ext) Calles del pueblo</p> <p>d) Duración: 00:09:30</p>	
<p>26. Madera</p> <p>a) Historia: La vida continúa en el pueblo, el proyecto de Basil y Zorba ya está terminado y es el día de la inauguración. Todo el pueblo se ha reunido para el evento, incluidos los monjes que van a bendecir la obra. Zorba y Basil están emocionados. Luego de la bendición Zorba dispara al aire para que suelten el primer tronco. Al descender a gran velocidad, el tronco produce un gran ruido que asusta y hace huir a los espectadores, pero antes de llegar al río, el tronco se destruye. Zorba dice que no pasa nada y manda a que lancen nuevamente otro tronco. Mientras baja, toda la estructura se estremece y produce un gran alboroto, pero finalmente el tronco llega al río. Zorba insiste en que no pasa nada, pero ya la gente se empieza a ir, así que ordena a que lancen un tercer tronco, pero al descender, destruye por completo la estructura de madera del cableado.</p> <p>b) Personajes destacados: Zorba, Basil, el pueblo de Creta.</p> <p>c) Locaciones: Montaña de la mina Casa de Basil y Zorba</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos: Plano general, plano conjunto, paneo lateral, ángulo picado y contra picado. Plano medio, plano busto, <i>Close up</i>, Iluminación natural. • Planos destacados: Secuencia de la destrucción de la estructura del cableado. La secuencia la componen una serie de planos enteros, en su mayoría contra picados, donde notamos la forma secuencial e inevitable en la que se destruye todo lo construido. • Banda Sonora: Fragmento de <i>Always look for trouble</i>. Sonido del descenso de los troncos, sonido de madera quebrándose. • Arte: Estructura del cable aéreo, loro, bandera de Grecia. Escopeta. • Vestuario: Zorba viste un terno Negro y una corbata a cuadros. Basil usa un terno blanco y una corbata similar a la de Zorba.

<p>d) Duración: 00:04:32</p>	
<p>27. Libertad</p> <p>a) Historia:</p> <p>Luego del colapso de toda la estructura, Zorba y Basil, completamente sucios por el polvo de la destrucción, se recuperan. Basil mira a Zorba, él también lo mira a la distancia, se acerca, pero cuando están cerca, Zorba recuerda el cordero que estaban cocinando para la celebración y corre por él para evitar que se quemé.</p> <p>Zorba arranca un gran pedazo del animal y lo sirve en un par de platos, mientras que Basil sirve un par de vasos con vino. Ambos se sientan en el suelo y empiezan a comer en silencio. Mientras come, Zorba le dice a Basil que se puede predecir el futuro en la carne del animal y que él ve que todo les irá muy bien, que habrá un largo viaje a la ciudad. Basil entiende la indirecta y le dice que viajará en unos días, Zorba sabe que no se volverán a ver porque él se quedará allá con sus libros. Luego ambos brindan por la salud de los dos. Es en ese momento cuando Zorba le manifiesta su estima y que su problema (el de Basil) es que le falta un poco de locura, de lo contrario nunca se atreverá a hacer nada y no podrá ser libre.</p> <p>Basil se levanta pensativo y le pide a Zorba que le enseñe a bailar, al escucharlo, Zorba se sorprende y se acerca a él, se saca el saco y empieza a bailar, Basil se para junto a él y juntos empiezan a bailar. Zorba guía con los pasos a Basil mientras le confiesa que nunca había querido a un hombre más</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos: Plano general, plano busto, <i>Two shot</i>, plano detalle, plano entero, zoom in. Cámara fija, iluminación natural. El film termina con un gran plano general, ángulo picado, de ambos personajes bailando en la playa. • Planos destacados: <i>Two shot</i>, ángulo normal de Basil y Zorba comiendo. En el plano vemos también un <i>Close up</i>, plano contra plano, de ambos personajes comiendo con la misma avidez y naturalidad. Basil ha aprendido a vivir el presente. (*) <p><i>Two shot</i> de ambos personajes brindando, pero esta vez con vino. Zorba le da el consejo más importante, que un hombre necesita un poco de locura para poder ser feliz y libre. Han terminado un periodo de sus vidas y celebran lo vivido. Basil no es otra persona, pero si a aprendido algo nuevo y vivencial.</p> <p><i>Two shot</i> de ambos personajes bailando, Basil está aprendiendo a expresarse con el cuerpo y olvida por un momento lo artificioso de las palabras. Escucha y danza. Al fondo del plano vemos el mar mediterráneo.(**)</p> <p><i>Close up</i>, plano contra plano, de ambos personajes riendo de manera vital, natural e intensa. Basil se ha convertido en un hombre trágico, ríe, baila, vive el presente y ya no aprende de los libros. (***)</p>

<p>que a él. Finalmente Zorba se aleja, da un salto, una palmada al suelo y se empieza a reír al ver la catástrofe del proyecto. Basil también empieza a reír y a burlarse de lo sucedido y los personajes. juntos siguen bailando al costado del mar mediterráneo.</p> <p>b) Personajes destacados: Zorba, Basil</p> <p>c) Locaciones: Montaña de la mina Playa</p> <p>d) Duración: 00:05:20</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Banda Sonora: Fragmento de <i>Zorba's Dance</i>. (extradiagética) • Arte: Loro, restos de la estructura colapsada. • Vestuario: Zorba y Basil no usan sacos y están con las corbatas sueltas.
<p>28. Títulos finales</p> <p>a) Historia: Zorba y Basil bailan al costado del mar, mientras van apareciendo los créditos finales del film.</p> <p>b) Personajes destacados: Zorba y Basil</p> <p>c) Locaciones: Playa.</p> <p>d) Duración:00:00:59</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos: Gran plano general. <i>Zoom out</i>, ángulo picado. <i>Fade out</i>. • Planos destacados: <i>Zoom out</i> de ambos personajes bailado, al terminar vemos un gran plano general de la playa y a Zorba y Basil Bailando muy a lo lejos. • Banda Sonora: Fragmento de <i>Zorba's Dance</i>.

9.2.2 Segmentación²¹⁴: Zorba el griego

ESCENAS, CAPTURAS DE PLANOS DESTACADOS Y CONCEPTOS	DIALOGOS Y CONCEPTOS
<p>1. TÍTULOS INICIALES:</p>	
<p>2. APLAZAMIENTO POR LA LLUVIA</p> <p>(* AMOR FATI: Saber vivencial (frente al libresco))</p> 	
<p>3. PROPOSICIÓN</p> <p>(* AMOR FATI: Saber vivencial (frente al libresco))</p> 	<p>AMOR FATI: Saber vivencial / Vivir el presente. ACTITUD TRÁGICA: Pensamiento con forma vital.</p> <p>00:03:51:04 00:03:52:24 ¿Está viajando?</p> <p>00:03:53:21 00:03:57:21 - ¿A dónde, si me permite? - A Creta.</p> <p>00:03:58:15 00:04:01:05 Y se quedará ahí mucho tiempo, ¿no?</p> <p>00:04:02:10 00:04:03:17 ¿Cómo sabe?</p> <p>00:04:03:19 00:04:06:17 Lo observé con todas las cajas en la lluvia.</p> <p>00:04:06:19 00:04:08:04 Muy gracioso.</p> <p>00:04:11:16 00:04:12:16 Me agrada.</p>

²¹⁴ La segmentación temática está desarrollada de modo tal que al lado izquierdo se encuentran las capturas de fotogramas del *film* donde se hace referencia visual y/o sonora al concepto trabajado en la interpretación y análisis del mismo. Al lado derecho se ubican extraídos los diálogos (subtítulos) que refuerzan el concepto al cual se hace referencia al inicio del extracto. La ubicación de las capturas concuerda con el texto de la izquierda si es que es el caso de que ambos van paralelos. Finalmente los puntos suspensivos (...) hacen referencia a que antes o después hay diálogos, pero que se han obviado por ser irrelevantes al concepto.

00:04:15:00 00:04:17:19
 Lléveme con Ud., ¿sí?

00:04:17:22 00:04:19:11
 ¿Que lo lleve?

00:04:20:12 00:04:22:17
 - ¿Por qué?
 - ¿Por qué?

00:04:22:19 00:04:25:01
 ¿Un hombre no hace algo sin un por qué?

00:04:25:03 00:04:27:03
 ¿Sólo así, porque sí?

00:04:27:05 00:04:30:20
 - Pues--
 - Está bien. Lléveme como cocinero.

...

AGÓN: MESURA
 00:04:52:15 00:04:53:19
 Oiga.

00:04:55:20 00:04:57:19
 "Virginia".

00:05:04:05 00:05:06:13
 - Ah, no, gracias.
 - Por favor.

00:05:06:15 00:05:07:21
 Está bien.

00:05:10:03 00:05:12:23
 - Conserve la cajetilla.
 - Sólo uno.

()AGÓN: Contentarse con lo que se tiene en el momento**



(***) ETERNO RETORNO / AMOR
FATI: Risa dionisiaca



4. RON Y TE

...

**AMOR FATI: saber vivencial / ACTITUD
DRAMÁTICA: Incapacidad de actuar.**

00:07:20:13 00:07:23:01

Y Ud., señor, ¿a qué se dedica?

00:07:23:03 00:07:25:28

¿Yo? Pues, soy escritor.

00:07:26:28 00:07:29:16

Disculpe, pero eso parece.

00:07:29:18 00:07:32:18

¿Qué escribe? ¿Historias de amor?

00:07:32:20 00:07:36:25

No. Poesía, ensayos.

00:07:38:02 00:07:39:12

¿Qué es eso?

00:07:40:20 00:07:42:00

Ensayos.

00:07:42:20 00:07:46:29

No, Ud. piensa demasiado.

Ése es su problema

00:07:47:01 00:07:50:16

La gente lista y los tenderos
sopesan todo.

00:07:50:18 00:07:54:07

Yo, si fuera Ud.,
me vería de frente y diría:

00:07:54:09 00:07:57:12

"Zorba, ven" o "Zorba, no vengas".

00:07:57:14 00:08:00:07

- ¿Zorba?

- Ése soy yo.

(*)AMOR FATI: La pasión / SABER TRÁGICO: Conócete a ti mismo



() ACTUTUD DRAMÁTICA: Incapacidad de actuar.**



00:08:00:09 00:08:02:24
 Alexis Zorba.

...

AGÓN: La empresa laboral

00:10:33:19 00:10:36:29

- ¿Hacia dónde va?

- ¿Qué?

00:10:37:01 00:10:39:26

La máquina que sopesa.

00:10:39:28 00:10:42:09

¿Zorba arriba o Zorba abajo?

00:10:42:11 00:10:45:21

Ay, bueno, estaba pensando.

00:10:47:24 00:10:49:09

Esa mina.

00:10:50:06 00:10:54:11

No soy muy rico y necesitaré a alguien con experiencia.

00:10:55:14 00:10:57:23

- Así que yo--

- ¿Así que qué?

00:10:59:06 00:11:03:20

Pues, aunque yo--

En realidad no lo conozco muy bien.

<p>(***) ETERNO RETORNO: sí a la vida. AGÓN: La empresa laboral. AMOR FATI: Vive el presente</p> 	<p>00:11:06:01 00:11:08:16 Lo que haré probablemente es una locura.</p> <p>00:11:11:06 00:11:12:21 Es "sí".</p> <p>00:11:13:20 00:11:15:05 ¿Sí?</p> <p>00:11:16:11 00:11:17:16 Sí.</p> <p>00:11:20:16 00:11:22:01 Deme la mano.</p> <p>...</p> <p>AMOR FATI: vivir el presente / La pasión</p> <p>00:11:57:04 00:11:58:27 ¿Qué sucede?</p> <p>00:12:00:13 00:12:02:13 Es sobre el santuri.</p> <p>00:12:02:16 00:12:06:02 Haremos un trato o no podré ir.</p> <p>00:12:06:05 00:12:08:21 En el trabajo, le pertenezco...</p> <p>00:12:08:24 00:12:12:24 pero en cosas como tocar y cantar...</p> <p>00:12:12:26 00:12:14:16 me pertenezco a mí.</p> <p>00:12:15:18 00:12:17:28 ¿Qué quiere decir?</p> <p>00:12:18:00 00:12:20:00 Quiero decir que soy libre.</p> <p>00:12:22:28 00:12:25:00 ¿Firmará?</p> <p>00:12:27:08 00:12:29:11 Firmaré.</p>
<p>5. DIFÍCIL TRAVESÍA</p>	<p>...</p> <p>00:15:09:16 00:15:13:12 Por cierto, nunca me dijo--</p>

<p>(*) ETERNO RETORNO: Sí a la vida. AMOR FATI: Embellecer las cosas</p> 	<p>¿está casado?</p> <p>00:15:14:22 00:15:19:22 ¿No soy un hombre? ¿ Y no son los hombres estúpidos?</p> <p>00:15:19:24 00:15:24:06 Soy un hombre, así que me casé.</p> <p>00:15:24:08 00:15:29:03 Esposa, hijos, casa, todo.</p> <p>00:15:29:06 00:15:31:25 Toda la catástrofe.</p> <p>00:15:33:22 00:15:35:14 ¿Qué sucedió?</p> <p>00:15:36:27 00:15:41:26 Sea bueno, jefe. No me haga hablar.</p> <p>00:15:41:28 00:15:43:24 ¿ Y usted?</p> <p>00:15:45:04 00:15:47:07 No. Soy soltero.</p> <p>00:15:47:09 00:15:50:06 Supongo que... demasiados libros.</p> <p>ETERNO RETORNO: Sí a la vida 00:15:53:19 00:15:56:14 ¡Mire! ¡Mire! ¡Un delfín!</p> <p>00:15:58:08 00:16:02:08 - Ah, sí. - ¿Qué clase de hombre es Ud.?</p> <p>00:16:02:11 00:16:05:06 ¿Ni siquiera le gustan los delfines?</p>
<p>6. LLEGADA</p>	<p>...</p>

(*) AMOR FATI: Saber vivencial (frente al libresco)



7. MADAME HORTENSE

(*)



...

8. GLORIA MARCHITA

(*)



...

9. LA CABRA DE LA VIUDA

(*)



...

(**) AGÓN: Lucha, La mujer



10. TENSION SEXUAL

...

AGÓN: La mujer

ACTITUD DRAMÁTICA: Incapacidad de actuar

00:37:33:14 00:37:35:24

Míreles las caras a todos.

00:37:35:26 00:37:37:24

Todos la quieren...

00:37:39:23 00:37:42:22

y la odian porque no pueden tenerla.

00:37:46:12 00:37:48:22

Sólo un hombre aquí...

00:37:50:02 00:37:51:16

puede.

00:37:54:25 00:37:56:09

¿Quién?

00:38:01:10 00:38:02:25

Usted.

00:38:03:12 00:38:05:10

¿En verdad?

00:38:05:12 00:38:09:27

Le vi los ojos a ella cuando lo miró.

00:38:09:29 00:38:12:04

Zorba, no empiece.

00:38:12:06 00:38:15:16

Escuche.

Dios, que es un diablillo listo...

00:38:15:18 00:38:19:12

hoy puso en sus manos
un regalo del paraíso.

<p>(*) ACTITUD DRAMÁTICA: Incapacidad de actuar</p> 	<p>00:38:19:14 00:38:24:20 - No sea tonto. -Jefe, ¿para qué nos dio manos Dios?</p> <p>00:38:24:23 00:38:27:10 Para agarrar. Pues, ¡agarre!</p> <p>00:39:01:28 00:39:03:12 - ¡Jefe! - ¿Sí?</p> <p>00:39:03:15 00:39:06:06 Jefe. Escuche, vaya. Toque.</p> <p>00:39:06:08 00:39:09:08 Diga: "Vine por mi paraguas".</p> <p>00:39:09:10 00:39:11:29 - Ella dirá: "Por favor pase". - No.</p> <p>00:39:12:01 00:39:14:28 Jefe, jefe, no haga que me enoje.</p> <p>00:39:15:00 00:39:17:05 No quiero problemas.</p> <p>00:39:17:07 00:39:21:17 Jefe, la vida es un problema, sólo la muerte no lo es.</p> <p>00:39:21:19 00:39:25:17 Estar vivo es quitarse el cinturón y buscar problemas.</p> <p>00:39:25:19 00:39:26:29 ¿Y bien?</p> <p>00:39:28:25 00:39:29:29 No.</p>
<p>11. ABRIENDO LA MINA</p>	<p>...</p> <p>AMOR FATI: Saber vivencial / Perder miedo a la muerte. AGON: La Empresa laboral</p> <p>00:43:00:26 00:43:04:24 Por el amor de Dios, jefe, regrese a sus papeles.</p> <p>00:43:42:12 00:43:43:10 ¡Salga!</p> <p>00:43:45:24 00:43:46:24</p>

<p>(*) AMOR FATI: Perder el miedo a la muerte</p> 	<p>¡Salga!</p> <p>00:44:14:25 00:44:16:10 ¡Zorba!</p> <p>00:44:33:16 00:44:38:06 ¡Montaña desgraciada, me comeré tus tripas!</p>
<p>12. AGUA EN VINO</p> <p>(*) AMOR FATI: Vivir el presente</p> 	<p>...</p>
<p>13. CONFIAR</p> <p>(*) AMOR FATI: Saber vivencial (frente al libresco) ACTITUD DRAMÁTICA: Pensamiento dialéctico (neutro)</p> 	<p>...</p>
<p>14. LA DANZA DE ZORBA</p> <p>(*) ETERNO RETORNO: Danza dionisiaca. AMOR FATI: La pasión. ACTITUD TRÁGICA: Vivencia dionisiaca.</p>	<p>...</p>



(**) **ETERNO RETORNO: Danza dionisiaca. AMOR FATI: La pasión. ACTITUD TRÁGICA: Vivencia dionisiaca.**



ETERNO RETORNO: Danza dionisiaca
AMOR FATI: Vivir el presente
ACTITUD TRÁGICA: Experiencia dionisiaca

00:55:26:22 00:55:28:27
¿Está bien?

00:55:36:05 00:55:40:25
Ahora puedo... volver a hablar.

00:55:40:27 00:55:42:25
¿Qué carambas le pasó?

00:55:45:25 00:55:50:15
Cuando un hombre está lleno,
¿qué puede hacer?

00:55:52:08 00:55:54:03
Explotar.

00:55:57:22 00:56:01:27
Cuando mi hijito Dimitri murió...

00:56:04:13 00:56:06:28
todos estaban llorando.

00:56:08:12 00:56:09:27
Yo...

00:56:12:06 00:56:16:23
me levanté y bailé.

<p>(***) AMOR FATI: Vivir el presente</p> 	<p>00:56:18:23 00:56:22:28 Dijeron: "Zorba está loco".</p> <p>00:56:25:26 00:56:28:01 Pero fue el baile--</p> <p>00:56:30:04 00:56:33:17 Sólo el baile fue... lo que detuvo el dolor.</p> <p>00:56:36:15 00:56:38:26 Él fue mi primero.</p> <p>00:56:43:29 00:56:46:03 Sólo tenía tres años.</p> <p>00:56:53:24 00:56:57:19 Cuando estoy feliz, es lo mismo.</p> <p>...</p>
<p>15. FUEGO EN EL VIENTRE</p> <p>(*)</p> 	<p>...</p> <p>AGÓN: Empresa laboral ETERNO RETORNO: Si a la vida</p> <p>00:59:42:13 00:59:44:25 bajaremos todo el bosque.</p> <p>00:59:44:27 00:59:46:25 Primero echaremos a andar la mina...</p> <p>00:59:46:27 00:59:49:26 luego abriremos una fábrica de madera y nos haremos muy ricos...</p>

	<p>00:59:49:29 00:59:54:12 luego haremos nuestro barco y navegaremos alrededor del mundo.</p> <p>00:59:57:19 01:00:00:13 ¿No va demasiado rápido?</p> <p>01:00:00:15 01:00:03:03 ¿Sabe cuántos años tengo?</p> <p>01:00:03:05 01:00:05:13 Olvídelo. Ése es un secreto.</p> <p>01:00:05:15 01:00:08:17 Pero yo tengo que ir rápido.</p> <p>01:00:08:19 01:00:12:24 ¿Sabe? Dicen que la edad...</p> <p>01:00:12:26 01:00:15:25 mata el fuego que hay dentro de un hombre...</p> <p>01:00:15:27 01:00:18:15 que oye a la muerte acercarse.</p> <p>01:00:18:18 01:00:21:29 Abre la puerta y dice: "Entra. Dame descanso".</p> <p>01:00:22:01 01:00:25:17 Ése es un montón de mentiras.</p> <p>01:00:25:19 01:00:29:07 ¡Tengo suficiente lucha en mí para devorar el mundo!</p> <p>01:00:29:09 01:00:32:06 Así que... ¡peleo!</p> <p>...</p>
<p>16. EL ÚNICO PECADO</p> <p>(*) ACTITUD DRAMÁTICA: Sonrisa dramática</p> 	<p>...</p> <p>AGÓN: La mujer AMOR FATI: Saber vivencial</p> <p>01:06:19:29 01:06:24:05 Está bien, ríase. Pero recuerde esto: 01:06:24:08 01:06:28:17 si una mujer duerme sola, avergüenza a todos los hombres.</p>

() AMOR FATI: Saber vivencial**



01:06:29:13 01:06:31:20
Dios tiene un corazón muy grande...

01:06:31:22 01:06:35:00
pero hay un pecado que no perdonará:

01:06:35:02 01:06:37:29
el que una mujer llame a un hombre
a su cama...

01:06:38:01 01:06:40:09
y él no vaya.

01:06:40:11 01:06:44:19
Lo sé porque me lo dijo
un turco viejo muy sabio.

...

AMOR FATI: Saber vivencial
HOMBRE TRÁGICO: Bien y mal
ETERNO RETORNO

AGÓN: Lucha, La mujer
01:07:05:21 01:07:08:25
Pensé que los griegos y los turcos
no se hablaban.

01:07:08:27 01:07:10:25
Sólo peleaban.

01:07:15:05 01:07:17:13
No me diga que nunca fue a la guerra.

01:07:17:15 01:07:20:09
No me agrada que diga estupideces.

01:07:20:11 01:07:23:15
¿Qué tiene de estúpido
pelear por su país?

01:07:23:17 01:07:27:22
Discúlpeme, jefe.
Ud. habla como maestro.

01:07:27:25 01:07:32:05
Piensa como maestro.
¿Cómo puede entender?

01:07:32:07 01:07:34:06
Claro que puedo.
01:07:34:25 01:07:37:10
Con su cabeza, sí.

01:07:37:13 01:07:43:03

Dice: "Esto está bien.
Esto está mal".

01:07:44:07 01:07:46:02
Pero cuando habla...

01:07:46:04 01:07:50:20
observo sus brazos,
sus piernas, su pecho.

01:07:51:28 01:07:55:12
Están mudos.
No dicen nada.

01:07:55:14 01:07:57:20
Así que ¿cómo puede entender?

01:07:57:22 01:08:00:03
Sólo está justificándose.

01:08:00:05 01:08:02:10
No creo que le importe su país.

01:08:03:13 01:08:06:02
¡No me hable así!

01:08:07:08 01:08:09:08
¡Mire aquí, aquí, aquí!

01:08:09:11 01:08:11:10
Nada en la espalda.

01:08:15:17 01:08:18:05
He hecho cosas por mi país...

01:08:18:07 01:08:20:24
que le pondrían los pelos de punta.

01:08:20:26 01:08:25:04
Maté, quemé aldeas, violé mujeres.

01:08:25:06 01:08:26:21
¿ Y por qué?

01:08:27:13 01:08:30:18
¡Porque eran turcos o búlgaros!

01:08:30:20 01:08:33:10
Fui un maldito estúpido.

01:08:35:27 01:08:38:18
Ahora veo a un hombre,
a cualquier hombre...

	<p>01:08:38:21 01:08:41:06 y digo que es bueno o que es malo.</p> <p>01:08:41:09 01:08:43:08 ¿Qué me importa si es griego o turco?</p> <p>01:08:46:05 01:08:49:10 Mientras más envejezco, Juro por el pan que como...</p> <p>01:08:49:12 01:08:51:22 que incluso dejo de preguntarme eso.</p> <p>01:08:51:24 01:08:54:14 Bueno o malo. ¿Cuál es la diferencia?</p> <p>01:08:56:21 01:08:59:01 Todos terminamos igual:</p> <p>01:09:01:08 01:09:04:01 como comida para gusanos.</p> <p>01:09:08:11 01:09:10:12 Y en cuanto a las mujeres...</p> <p>01:09:10:15 01:09:12:29 se burla de mí porque las amo.</p> <p>01:09:13:01 01:09:15:07 ¿Cómo puedo no amarlas?</p> <p>01:09:15:09 01:09:17:23 Pobrecitas, son criaturas débiles.</p> <p>01:09:18:08 01:09:20:23 Y se necesita tan poco.</p> <p>01:09:20:25 01:09:26:07 La mano de un hombre sobre su seno y le dan todo lo que tienen.</p>
<p>17. VEINTE DE NUEVO</p> <p>(*)</p> 	<p>...</p>

18. MODERACIÓN

...

ACTITUD DRAMÁTICA: Incapacidad de actuar, lógica del deber ser, individualidad

01:15:29:05 01:15:32:16

Ella está en su casa. Vaya.

01:15:32:18 01:15:34:23

Y que Dios lo bendiga.

01:15:43:14 01:15:45:12

- Oiga, ¿a dónde va?

- A la iglesia.

01:15:45:14 01:15:47:28

-¿Qué--

-Nunca he asistido a una Navidad griega.

01:15:48:01 01:15:50:19

- Ay, jefe--

- ¡No! ¿No entiende?

01:15:50:22 01:15:53:26

¿Entender qué?

Entiendo que es joven y tiene energía...

01:15:53:29 01:15:56:12

¡y no entiendo qué hace con ella!

01:15:57:19 01:16:00:22

Ya me cansé de esto.

¿Por qué no me deja en paz?

01:16:00:24 01:16:02:28

Porque lo quiero

y deseo lo mejor para Ud.

01:16:03:00 01:16:04:28

- ¡No grite!

- ¿Quién está gritando?

01:16:06:10 01:16:09:10

Ahí está.

Está esperando.

01:16:10:16 01:16:12:22

- ¿ Un cigarrillo?

- Esto es ridículo.

01:16:12:24 01:16:15:23

- No me quedaré aquí a discutir.

- Pero, jefe, ella--

<p>(*)</p>  <p>(**) ACTITUD DRAMÁTICA: Incapacidad de actuar</p> 	<p>01:16:15:25 01:16:17:29 ¡Ella está esperándolo!</p> <p>01:16:18:01 01:16:19:25 Digamos que soy diferente...</p> <p>01:16:19:27 01:16:22:08 y debo seguir mi propio camino.</p> <p>...</p> <p>01:16:46:16 01:16:50:11 ¡A la puerta de un sordo se puede tocar eternamente!</p>
<p>19. LOLA</p> <p>(*) HOMBRE DRAMÁTICO: “cagatintas”</p> 	<p>...</p>
<p>20. LA CARTA DE ZORBA</p>	<p>...</p>

21. LOS AMANTES

(*) Paso del HOMBRE DRAMÁTICO al HOMBRE TRÁGICO (lenguaje del cuerpo)



() Paso del HOMBRE DRAMÁTICO al HOMBRE TRÁGICO (lenguaje del cuerpo) AMOR FATI: Saber vivencial**



22. SUICIDIO

(*)



...

23. VENGANZA

(*) Paso del HOMBRE DRAMÁTICO al HOMBRE TRÁGICO/ ETERNO RETORNO: Risa dionisiaca



...

<p>(**) AMOR FATI: Saber vivencial</p> 	<p>ETERNO RETORNO AMOR FATI: Saber vivencial 01:53:06:29 01:53:09:05 ¿Por qué mueren los jóvenes?</p> <p>01:53:10:25 01:53:13:27 ¿Por qué morimos? Dígame.</p> <p>01:53:15:21 01:53:17:16 No sé.</p> <p>01:53:18:13 01:53:21:21 ¿Para qué sirven todos sus malditos libros?</p> <p>01:53:21:23 01:53:25:22 Si no le cuentan eso, ¿qué diablos le cuentan?</p> <p>01:53:27:29 01:53:29:13 Me cuentan...</p> <p>01:53:31:12 01:53:33:12 sobre la agonía de los hombres...</p> <p>01:53:33:15 01:53:36:28 que no pueden responder a preguntas como la suya.</p> <p>01:53:42:04 01:53:45:14 Escupo en su agonía.</p>
<p>24. VOTOS DE BODA</p>	<p>...</p>
<p>25. EL PUEBLO DE LOS BUITRES</p> <p>(*) AMOR FATI: Perder miedo a la muerte. SABER TRÁGICO / ETERNO RETORNO</p> 	<p>...</p>

(**) AGÓN: Mesura. AMOR FATI: saber vivencial



ETERNO RETORNO: Sí a la vida
AMOR FATI: Perder el miedo a la muerte
/ saber vivencial

02:09:28:18 02:09:31:08

Zorba, ¿y el funeral?

02:09:32:05 02:09:34:16

No habrá funeral.

02:09:34:18 02:09:36:03

¿Por qué?

02:09:36:20 02:09:38:20

Ella era franca.

02:09:38:22 02:09:41:12

Se persignó con cuatro dedos.

02:09:43:26 02:09:45:16

Pero no entiendo.

02:09:46:21 02:09:49:20

Los sacerdotes no la enterrarán como a los demás.

02:09:50:16 02:09:53:04

- Pero eso es espantoso.

- ¿Por qué?

02:09:53:06 02:09:54:20

Está muerta.

02:09:55:12 02:09:57:12

No tiene ninguna importancia.

26. MADERA

...

27. LIBERTAD

...

(*) AMOR FATI: Vivir el presente.
ETERNO RETORNO: No lugar para el
arrepentimiento.



AGÓN: Conócete a ti mismo
AMOR FATI: Saber vivencial
SABER TRÁGICO

02:17:51:04 02:17:54:24

Maldita sea, jefe, me agrada demasiado
como para no decirlo.

02:17:54:26 02:18:00:19

Ud. lo tiene todo
excepto una cosa: locura.

02:18:00:21 02:18:03:11

Un hombre necesita
un poco de locura, o si no--

02:18:04:28 02:18:06:09

¿O si no?

02:18:06:12 02:18:09:26

Nunca se atreve
a cortar la cuerda y a ser libre.

02:18:20:07 02:18:21:27

¿Está enojado conmigo?

ETERNO RETORNO: Sí a la vida, Reír y
Danzar / AMOR FATI: Saber vivencial

02:18:32:04 02:18:35:15

Enséñeme a bailar, ¿sí?

02:18:37:19 02:18:39:08

¿A bailar?

02:18:42:08 02:18:44:28

¿Dijo... "bailar"?

02:18:48:25 02:18:50:15

Ande, muchacho.

02:18:59:02 02:19:00:17

Juntos.

02:19:09:17 02:19:11:27

Andando. ¡Arriba!

02:19:19:15 02:19:21:14

Otra vez. ¡Arriba!

02:19:30:19 02:19:31:29

Abajo.

(**) **ETERNO RETORNO: Sí a la vida,
Reír y Danzar**
AMOR FATI: Saber vivencial



02:19:40:29 02:19:44:17
Jefe, tengo mucho que contarle.

02:19:46:18 02:19:49:22
Nunca había querido a un hombre
más que a Ud.

02:19:59:00 02:20:00:15
¡Arriba!

02:20:03:05 02:20:05:05
Oiga, jefe...

02:20:05:07 02:20:07:20
¿alguna vez vio un colapso
más magnífico?

02:20:22:26 02:20:26:10
¿También puede reírse?
¡Oiga! ¡Se ríe!

(***) **ETERNO RETORNO: Sí a la vida,
Reír y Danzar**
AMOR FATI: Saber vivencial



28. CRÉDITOS FINALES

9.3 HERRAMIENTA *FIGHT CLUB*.

9.3.1 Unidades fílmicas de *Fight club*²¹⁴

Acción Narrativa (historia)	Recursos estéticos
<p>1. Centro del miedo (Títulos iniciales)</p> <p>a) Historia: Un impulso eléctrico, proveniente desde el centro del miedo, recorre el cerebro de Jack, se propaga hasta salir por uno de los poros de Jack a manera de sudor. Mientras tanto van apareciendo los créditos y datos iniciales del film. Finalmente al salir del interior del cerebro, se va descubriendo el borde del cañón de una pistola y al fondo se distingue el rostro de Jack, quien tiene el cañón de la pistola en la boca.</p> <p>b) Personajes destacados: Jack</p> <p>c) Locaciones: Interior del cerebro de Jack</p> <p>d) Duración: 00:02:10</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: <i>Travelling back</i>, cambio de foco. Angulo ligeramente picado. Iluminación fría y contrastada. • Planos destacados: Plano detalle de la piel de Jack sudando. • Banda sonora: Fragmento de <i>Main titles</i>. • Arte: Pistola • Efectos especiales: Animación del flujo de los impulsos eléctricos dentro del cerebro de Jack. <p>Los títulos se desvanecen a manera de un fluido que se evapora.</p>
<p>2. La zona cero</p> <p>a) Historia: Jack está con una pistola en la boca y se le ve con moretones en el ojo. Tyler le dice que faltan tres minutos y le pide unas últimas palabras para la ocasión. Jack no tiene nada que decir</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: <i>Close up</i>, plano, ángulo normal y picado, plano medio, <i>two shot</i>, gran plano general. <i>Travelling in</i>, plano entero, paneo lateral.

²¹⁴ La herramienta está estructurada de forma tal que a lado izquierdo se hace una descripción e interpretación de la acción narrativa de cada capítulo o unidad fílmica que conforma el *film*, mientras que al lado derecho están los recursos estéticos de cómo está cubierta la escena, pero en especial de los recursos que contribuyen con la lectura propuesta en este trabajo al respecto del *film* que analizamos. Dentro de este campo estético existen recursos que llevan asteriscos (*) al final de la descripción, esto indica que el recurso del que se hace referencia está más detallado en la segmentación correspondiente al capítulo analizado. Esto significa que se pueden ir leyendo tanto el *decoupage* como la segmentación de forma paralela, pues ambas herramientas se conectan conceptualmente y refuerzan la lectura planteada para el análisis.

<p>pero con voz en off nos cuenta que se trata de un plan de demolición ideado por Tyler y que ellos están en la mejor ubicación para ver esta destrucción masiva de la parte financiera de la ciudad. Jack nos explica cómo está diseñado el plan de demolición a través de cargas de dinamita en los sótanos de los edificios, las cuales fueron colocadas por el grupo de demolición del ‘proyecto caos’. Luego de contar los detalles, Jack se sorprende de lo que han conseguido lograr a pesar de lo complicado del proyecto, y luego recuerda que todo esto tiene que ver con una chica llamada Marla Singer.</p> <p>Repentinamente vemos a Jack recostado en el enorme pecho de Bob y nos enteramos que lo conoció en un grupo de apoyo de cáncer testicular y de cómo por sus excesos llegó a deformar su pecho de esos modo.</p> <p>En esa reunión se ve a todos los hombres llorando y afirmando su virilidad a través del lenguaje. Cuando está a punto de llorar, Jack recuerda que su historia empieza antes.</p> <p>b) Personajes destacados: Jack, Tyler.</p> <p>c) Locaciones: Edificio financiero (último piso) Reunión de grupo de apoyo</p> <p>d) Duración: 00:01:42</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Planos destacados: Plano general de la ciudad de noche. Al fondo se ven las luces de una ‘city’ del ‘primer mundo’. En el reflejo de la ventana vemos a Tyler observando la ciudad post moderna. (*) <p><i>Close up</i> de Jack, con la cabeza sumergida en las glándulas mamarias de un tal Bob, podemos ver el pecho de un hombre que se a deformado hasta asemejarse al de una mujer. (**)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Banda sonora: Voz en off de Jack. • Arte: Pistola, reloj de bolsillo, • Vestuario: Tyler usa un bivirí de colores y un pantalón verde militar. Jack en un principio usa un terno negro, luego una camisa blanca. • Efectos especiales: <i>Travelling</i> de alta velocidad que desciende desde la azotea hasta el sótano y otros <i>Travellings</i> que se mueven de edificio en edificio.
<p>3. Insomnio</p> <p>a) Historia: Jack nos cuenta que no podía dormir desde hace seis meses y de cuáles son las consecuencias de este trastorno, en especial la distorsión de la realidad</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: Plano medio, ángulo cenital, primer plano, plano conjunto, plano busto, <i>close up</i>. Iluminación con bajo contraste.

<p>que esta produce, donde es difícil distinguir el sueño de la vigilia y cada día es repetitivo y anodino. Mientras nos lo cuenta, Jack está sacando fotocopias en su trabajo. Luego vemos a Jack en su escritorio pensando sobre lo ominoso de las compañías transnacionales hasta que llega su jefe y le encomienda un trabajo que necesita con urgencia. Jack ironiza sobre la aparente vitalidad de su jefe.</p> <p>b) Personajes destacados: Jack, Jefe de Jack</p> <p>c) Locaciones: Centro de labores de Jack (oficina, Hall)</p> <p>d) Duración: 00:00:50</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Planos destacados: Plano conjunto de los empleados en una oficina, ellos están sacando fotocopias y bebiendo café. El plano además de ubicarnos en el mundo laboral de Jack, destaca porque es el primer momento en el que empieza a anunciarse la presencia de Tyler. (*) <p><i>Close up</i> de Jack inmerso en su ambiente laboral, además de la fatiga y las ojeras producto del insomnio, la mirada de Jack parece perdida y resignada.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Banda sonora: Sonidos de ambiente de oficina, teléfono, fragmento de <i>Corporate Worl</i>. • Arte: Vaso de Starbucks (café), corbata • Vestuario: Jack usa ropa formal de finales del siglo XX y que es similar a la moda laboral actual. Una camisa blanca, un pantalón de vestir color negro y una corbata. • Efectos especiales: ‘Parpadeo visual’, muy breve y fuera de foco, donde se ve la silueta de un hombre parado en medio de la oficina. (Tyler)
<p>4. Instinto de anidamiento</p> <p>a) Historia: Mientras defeca en el retrete de su departamento, Jack mira el catálogo de la compañía de diseño y decoración de interiores IKEA y hace el pedido de un producto vía telefónica, mientras se lamenta de ser un esclavo del instinto</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: Plano medio, plano busto, <i>Travelling in</i>, ángulo normal, contra picado, <i>zoom in</i>. <i>Raccord fade croos</i>. Elipsis, <i>close up</i>, <i>two shot</i>, • Planos destacados: <i>Close up</i> de Jack

<p>de anidación. Vemos los objetos que componen el departamento de Jack, casi todos son de catálogo. Jack los describe y explica que el sentido de estas compras es la búsqueda de expresar y definir su naturaleza y personalidad a través de estos objetos. Jack sigue al teléfono en espera de confirmar su pedido, mientras tanto va a la cocina y al abrir el refrigerador no hay nada de comida, pero sí muchas variedades de mostazas. Saca una y empieza a comerla con una cuchara. Hace un parangón entre que antes lo que se consumía era la pornografía, pero que ahora se ha remplazado por las colecciones de algún ‘objeto’ particularmente ‘inteligente’. Jack está pidiéndole a un médico que le recete algo para que pueda dormir, pues le cuenta que sufre de insomnio y narcolepsia, y que además se despierta en lugares a donde no sabe cómo llegó allí. El médico se niega a drogarlo y le dice que necesita sueño natural y sobre todo relajarse. Jack insiste e incluso le tiemblan las piernas; el médico se niega y le dice que si realmente quiere saber qué es el dolor vaya a una de las reuniones de los hombres con cáncer testicular.</p> <p>b) Personajes destacados: Jack</p> <p>c) Locaciones: Departamento de Jack Consultorio del médico</p> <p>d) Duración: 00:01:26</p>	<p>en el consultorio del médico. Lo demacrado de su rostro refleja su estado de ánimo. (*)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Banda sonora: Voz en off de Jack, Fragmento de <i>IKEA Man.</i> (extradiegética) • Arte: Revista IKEA, Objetos que componen la casa, en especial los platos de vidrio con imperfecciones. • Vestuario: Camisa blanca, corbata y pantalones, calzoncillo a cuadros. • Efectos especiales: Paneo lateral donde se ven los objetos que componen el departamento de Jack. Mientras van apareciendo, también se exhiben sus precios y características, lo cual hace que el departamento sea como el de los catálogos de la revista IKEA. <p>Parpadeo visual, muy breve y fuera de foco, donde se ve la silueta de un hombre parado en el pasillo al costado del médico.</p>
<p>5. Aún hombres unidos</p> <p>a) Historia: Jack va a la reunión de los hombres</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: Plano entero,

con cáncer testicular. Están sentados en círculo y empiezan a contar sus dramáticas historias. Mientras escucha, Jack se pone un cartel en el pecho con el nombre de “Cornelius.” Uno de los hombres cuenta como tuvo un sueño de familia feliz, pero que ahora que tiene cáncer su mujer ha tenido un par de hijos con su nuevo marido. El hombre afirma alegrarse por ella, pero se quiebra y empieza llorar. El que dirige la reunión, después de agradecer al hombre por su testimonio afirma que ve mucho ‘coraje’ en los hombres que están allí y que entre ellos se deben dar fuerzas. En seguida el organizador indica que ahora deben de contar su testimonio pero en parejas. Es así como Jack conoce a Bob, quien tenía una deformación en los pechos producto de su adicción a los esteroides y hacían que tenga los senos grandes y caídos. Bob abraza a Jack y empieza a llorar contándole su historia de varios fracasos en todos los ámbitos de su vida. Una vez terminada su historia, Jack se sorprende por la repentina honestidad del extraño. Bob le dice que ahora le toca a él y lo pega a sus deformes pechos y le indica que puede llorar.

Jack se sumerge en su pecho y empieza a llorar intensamente, mientras cuenta que al fin encontró la libertad en la perdida de toda esperanza. Bob y Jack sonríen luego de verse a ambos llorando y se abrazan.

Jack esa noche duerme tan placenteramente como un bebe. En los siguientes días Jack se vuelve un adicto a este tipo de reuniones de los grupos de apoyo de gente que está

plano medio, *Travelling* lateral, *back*, plano conjunto, *tilt up*, plano busto, *two shot*, elipsis, gran profundidad de campo, ángulo cenital, normal; iluminación contrastada y cálida.

- Planos destacados: Plano conjunto de los hombres con cáncer abrazados y llorando, al centro está Jack y Bob. En el plano se refleja la atmósfera del lugar a donde Jack ha ido en busca paz. Al estar los demás hombres fuera de foco, da la impresión de que los hombres están besándose y abrazándose. (*)
- Banda sonora: Voz en off de Jack. Fragmento de falsetes de voz femenina muy aguda y coros gregorianos.
- Arte: Cartel azul que dice “Remaining Men Together”

Polo de Bob mojado por el llanto de Jack, en el polo se ha formado un diseño en forma de cara sonriente el cual luego se convertirá en el símbolo que identifique al proyecto ‘Caos’ (**)

Numerosos modelos de tazas y vasos de café

- Vestuario: Jack usa un sobretodo oscuro y una camisa blanca, lleva corbata y pantalones oscuros y formales.
- Efectos especiales: Parpadeo visual, muy breve y fuera de foco, donde se ve la silueta de un hombre parado al costado del hombre que dirige la reunión de los enfermos. (Tyler)

<p>enferma terminal. Vemos un collage de las reuniones en las que participa Jack y cuenta como él se mimetizaba entre esta gente y de cuál es la dinámica que se debía seguir.</p> <p>Finalmente Jack está sentado con los ojos cerrados y escuchando una meditación guiada y cuenta que, pese a no estar muriendo realmente ni de tener ninguna enfermedad mortal, él se sentía ahora el centro de la creación.</p> <p>b) Personajes destacados: Jack, Bob.</p> <p>c) Locaciones: Iglesia Metodista.</p> <p>d) Duración: 00:03:58</p>	
<p>6. Animal de poder</p> <p>a) Historia: Jack participa de una meditación guiada acompañado de una serie de enfermos terminales. La coordinadora les indica que para mitigar el dolor viajen a su interior y descubran su animal de poder. Jack viaja con su mente a una cueva de hielo y se encuentra con su animal de poder que es un pingüino, el que le dice: “deslízate”, y se tira por un lado de la cueva. Jack sólo lo mira sorprendido. Al terminar la reunión, mientras camina por las calles, Jack siente que resucita cada noche y además afirma que se siente bien yendo a estas reuniones, mientras tanto lo vemos dichoso, apoyado en el pecho de Bob. Él siente que esta actividad son como sus vacaciones.</p> <p>b) Personajes destacados: Jack</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: Plano conjunto, plano busto, paneo, plano entero, <i>two shot</i>, ángulo normal, contra picado, <i>close up</i>, <i>Travelling back</i>. gran profundidad de campo, iluminación cálida, elipsis. • Banda sonora: Voz en off de Jack. Fragmento del tema <i>Marla</i>. • Vestuario: Jack sigue usando camisas con corbata y pantalones formales. • Efectos especiales: Pingüino animado y que habla. Parpadeo visual, muy breve y fuera de foco, donde se ve la silueta de un hombre parado al costado del pingüino.

<p>c) Locaciones: Reunión de enfermos terminales. Cueva de hielo</p> <p>d) Duración: 00:01:12</p>	
<p>7. Marla</p> <p>a) Historia: Jack está recostado sobre el pecho de Bob, se le ve muy cómodo, hasta que escucha el sonido de unos tacones. Por la puerta se aparece una mujer vestida de negro, con gafas, fumando un cigarrillo y pregunta si esta es la reunión del cáncer. Jack afirma que cuando llegó esta mujer se arruinó todo. Mientras vemos la incomodidad de Jack al ver a Marla, fumando y bebiendo café, en las mismas reuniones de los distintos grupos a los que él asistía, él nos cuenta que ella era mentirosa pues tampoco estaba enferma y que eso precisamente le molestaba pues su mentira reflejaba la suya. La presencia de Marla hace que Jack nuevamente no pueda volver ni a llorar ni a dormir. Es por ello que piensa que debe hablar con ella en la próxima reunión de meditación guiada. Jack pasa las noches y algunos días viendo la televisión y afirma que con el insomnio nunca se sabe cuando se está dormido o despierto. En la siguiente reunión de meditación, luego de escuchar el testimonio de Cloe, una enferma terminal que ha perdido el temor a la muerte y está ansiosa por tener sexo, Jack se prepara para la meditación guiada, pero cuando entra a su cueva de hielo, aparece Marla, fumando un cigarrillo, con las piernas semi-abiertas; ella</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: <i>Two shot</i>, plano busto, plano conjunto, <i>close up</i>, <i>Travelling in</i>, paneo lateral, <i>Raccord</i> con barrido lateral, • Planos destacados: <i>Travelling</i> lateral del <i>close up</i> de Jack. Este recurso es usado en varias ocasiones para referirse a los momentos de introspección en el mundo de Jack. Plano entero de Marla cruzando la pista sin ver a los costados. Ella es un ser pre-trágico que ha perdido el temor a la muerte, pero no ha podido encontrar el amor a la vida. (*) • Banda sonora: Sonido de tacones femeninos. Sonido de segundero de reloj mecánico. Tañido de campana. (diegéticos) Sonidos electrónicos que crean atmosferas etéreas. (extra diegéticos) • Arte: cigarrillos, lentes oscuros, encendedor. • Vestuario: Marla usa ropa de colores oscuros, generalmente vestidos o faldas. Lleva puestos lentes oscuros, a veces sombrero; no usa maquillaje. • Efectos especiales: <i>Ralenti</i> de cuando Marla expira el humo del cigarro.

inclina ligeramente la cabeza mirando su entrepierna y le dice: “deslízate”. Al momento de realizar la dinámica de parejas, Jack se acerca a Marla, la sujeta del brazo y la aleja un poco del grupo para hablarle. Él le increpa el ser una mentirosa y no estar muriendo y también por ir a las mismas reuniones que él. Marla no se perturba por lo que le dice e incluso ironiza sobre algunas de estas cosas. Jack amenaza con desenmascararla, pero ella lo amenaza con lo mismo. Al momento de realizar la dinámica y fingir los llantos, ambos conversan sobre el porqué asisten a estas reuniones, y coinciden en que es porque allí las personas si los escuchan realmente. Jack insiste en que no quiere que ella venga a sus reuniones, a Marla eso no le preocupa y se va. Jack la sigue por la calle y le propone repartirse las reuniones para así no volver a verse. Mientras discuten, Marla entra a una lavandería saca ropa y la lleva a otra tienda para venderla. Al notar eso Jack la increpa, pero ella le da un golpe en los testículos y regresa al tema de la repartición de grupos de apoyo. Ambos llegan a un acuerdo y Marla da a entender que entonces esto es una despedida y sale de la tienda. Jack la sigue y le pide su teléfono por si quieren intercambiar noches; Marla cruza la pista sin mirar a los lados y le da su número. Jack afirma que Marla piensa que ella puede morir en cualquier momento, pero que la tragedia es que no moría.

- b) Personajes destacados: Jack, Marla, Cloe

Parpadeo visual, muy breve y fuera de foco, donde se ve la silueta de un hombre parado al costado del Jack mientras ve a Marla caminando de espaldas por la calle. (Tyler)

<p>c) Locaciones: Reuniones de enfermos Calle de la 'city' Departamento de Jack Lavandería y tienda de ropa usada</p> <p>d) Duración: 00:07:21</p>	
<p>8. Jack 'individual'</p> <p>a) Historia: Jack se despierta impetuosamente. Está en un avión. Hay un <i>racconto</i> de momentos en los que Jack se despierta en distintos aviones y deambula por diversos aeropuertos. Mientras vemos esto, Jack hace un recuento de lo agitada que puede resultar su vida laboral y como es que el control de esta y su tiempo, se le escapan de las manos. Mientras vemos la rutina de Jack, en las escaleras eléctricas del aeropuerto aparece un personaje que destaca, pero pasa. Vemos la alimentación de Jack en los aviones, son pequeñas porciones individuales de comida, lo mismo le sucede en los hoteles con los productos de uso personal, Jack piensa que al igual que esos productos, la gente que él conoce en sus viajes, son 'amigos' que sólo verá una vez.</p> <p>Jack entra a un garaje donde hay un auto siniestrado. Jack nos explica que él es un "Coordinador de retiros" y que su trabajo consistía en aplicar la 'fórmula'. De lo que se trataba era de ver si el accidente se debía a una falla del auto o humana, con la formula, que él mismo dice que es engañosa, se sacaba el resultado para saber si la compañía debía retirar o no el producto del mercado, pues no es seguro. Termina el <i>racconto</i> y Jack</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: <i>Close up</i>, plano medio, plano busto, paneo lateral. • Planos destacados: Plano medio de Jack mirando un reloj digital en el aeropuerto. En el plano se transmite la angustia de Jack al ver como intenta controlar el tiempo, algo que de por sí resulta inútil. (*) <p><i>Two shot</i> de Jack y Tyler, ambos están en las escaleras eléctricas. Tyler sube y Jack baja. Este es el primer plano en el que aparece Tyler. Lo destacable es las direcciones que ambos personajes toman, Jack parece ocultarse y sumergirse entre la multitud, con su anodino traje gris, mientras Tyler parece emerger desde la profundidad y cobrar protagonismo, no sólo por su apariencia, sino además porque ahora la cámara lo sigue a él y olvida a Jack. (**)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Banda sonora: Sonido de aviones despegando y aterrizando. Avisos de teléfono de los aeropuertos. (diegéticos) • Arte: Comida de en porciones que dan en los aviones y hoteles. Maletín. Auto siniestrado

<p>sigue en el avión contándole todo esto a una mujer que se sorprende por lo escuchado. Luego de contar esto, Jack afirma que siempre ansía que el avión estrelle o choque.</p> <p>b) Personajes destacados: Jack</p> <p>c) Locaciones: Aeropuerto Avión Hotel Autopista Garaje</p> <p>d) Duración: 02:28</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Vestuario: Jack usa ropa formal: terno a la moda occidental de finales del siglo XX. Usa un anodino terno gris. <p>Tyler viste de manera casual elegante, con un terno blanco, camisa mostaza y unos lentes de sol. Tiene el cabello erizado y mastica un chicle.</p>
<p>9. Tyler</p> <p>a) Historia: El avión donde Jack viaja choca y explota, Jack contempla emocionado como asistirá a su violenta muerte, mientras los demás pasajeros gritan y salen volando despedazados. Suena un timbre y Jack se despierta, sólo se trataba de un sueño, él está en el avión. Gira la cabeza y a su lado está sentado el mismo hombre que subía en las escaleras eléctricas. El hombre le está hablando de su ubicación y responsabilidades por estar sentado en la puerta de emergencias del avión, y le pregunta a Jack si este quiere cambiar de asiento, ante lo cual Jack se niega. Luego empiezan a discutir acerca de la ilusión de seguridad que venden las aerolíneas y que se desenmascara en las caricaturas de las cartillas de seguridad de los aviones. Jack no está convencido de la teoría y prefiere irónicamente cambiar de tema y le pregunta al hombre sobre cuál es su ocupación. El hombre lo trata con</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: Plano conjunto, plano busto, <i>Two shot</i>, plano detalle, moderada profundidad de campo, ángulo normal, picado, <i>Travelling back</i>. • Planos destacados. <i>Two shot</i> de Jack sonriendo dramáticamente. La mueca que hace a manera de sonrisa es algo deformada y falsa, una sonrisa esnob, sin entusiasmo ni alegría. (*) • Banda sonora: Choque de avión. Voz en off de Jack. • Arte: Maletines. Cartilla de seguridad, jabones, auto deportivo rojo • Vestuario: Tyler usa un saco rojo a cuadros, una camisa blanca con diseños internos multicolor, un pantalón a cuadros y unas gafas de sol. Tiene un peinado desalineado.

bastante dureza y le cuestiona si es que en realidad está interesado en saberlo o sólo finge interés. Jack sonríe de un modo irónico y dramático, ante lo cual el hombre le dice que su risa es una mueca enferma. El tipo se agacha, saca su maletín y lo coloca entre sus piernas. Jack se da cuenta que ambos tienen el mismo maletín y se lo dice. Luego de un silencio le dice que se dedica a fabricar y vender jabones y le entrega su tarjeta, el hombre se llama Tyler Durden.

Tyler le cuenta que se puede fabricar explosivos con ingredientes caseros, Jack se sorprende y le dice que el amigo 'individual' más interesante que ha conocido. Tyler lo mira en silencio y Jack trata de explicarle que se trata de un cumplido inteligente pues todo en un avión es individual. Tyler entiende y lo felicita por su astucia o inteligencia y le pregunta que como le va con el asunto de ser 'inteligente' Jack responde que bien, ante lo cual Tyler le dice que entonces continúe así. Tyler se levanta e ironiza sobre si al salir del asiento debe darle el trasero o el pene. Mientras lo dice, sale del asiento mostrándole el trasero a Jack y luego pasa por la espalda de una aeromoza rosando su pene con ella.

Jack empieza a contar como terminó viviendo con Tyler. Se debió a que su equipaje se perdió y que la compañía no se responsabilizaba. Mientras se lamenta por la pérdida de sus pertenencias Jack ve a Tyler subiendo a un automóvil deportivo bastante lujoso, pero al girar la cabeza no logra ver que hay un encargado que le grita a Tyler tratando de detenerlo mientras este arranca rápidamente y se va.

Jack usa un terno gris, con camisa blanca y corbata.

- Efectos especiales: Choque y desintegración de avión.

<p>b) Personajes destacados: Tyler, Jack</p> <p>c) Locaciones: Avión Aeropuerto</p> <p>d) Duración:00: 04:05</p>	
<p>10. El agradable y limpio traje en llamas de Jack</p> <p>a) Historia: Al regresar a su departamento Jack se encuentra con que este ha explotado. Baja del taxi y mira su departamento en llamas y los restos de los objetos que había comprado para su casa en medio de la calle. El portero no le permite subir. Mientras hurga entre los restos de sus frascos de mostaza y piensa, se lamenta del poco valor que tienen estas cosas, encuentra un pedazo de papel con el número de Marla. Camina y cuenta que la policía le contó después que aparentemente la explosión fue un accidente con el gas. Se dirige al teléfono público y llama a Marla, pero luego decide no hablar y cuelga. En seguida encuentra en su bolsillo el número de Tyler, lo marca pero no contesta, cuelga, pero luego de unos segundos es el mismo Tyler quien lo llama. Luego de recordar a Jack como el tipo ‘inteligente’, le dice que hizo eso porque él nunca contesta el teléfono. Finalmente Tyler le pregunta por el motivo de su llamada y Jack dice que a lo mejor no le creerá.</p> <p>b) Personajes destacados: Jack</p> <p>c) Locaciones: Exterior del departamento de Jack</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: Plano busto, plano medio, plano americano, plano conjunto, plano general, plano detalle, <i>Travelling back</i>, <i>Travelling lateral</i>. Ángulo picado, normal. Moderada profundidad de campo. • Planos destacados: Plano general, ángulo contrapicado. En el plano vemos el departamento de Jack en llamas. El plano nos ayuda a ubicarnos espacial y temporalmente, en el mundo de la historia narrada. Vemos que era un joven, con considerables ingresos económicos y que vivía en un lugar que buscaba ratificar su condición económica. <p>Plano detalle de la tarjeta de presentación de Tyler. Destaca el diseño de ángeles gemelos al centro de la tarjeta.</p> <p>Plano detalle del teléfono público donde aparece un mensaje que dice que ese teléfono no recibe llamadas.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Banda sonora: Ulular de sirenas de la policía y bomberos, crepitar, helicópteros, timbre de teléfono, efectos de sonido con atmosferas etéreas para resaltar determinados momentos.

<p>d) Duración: 00:03:20</p>	<p>Fragmento de <i>Fight at bar (extended)</i> (extradiegética)</p> <p>Voz en off de Jack</p> <p>Voz telefónica de Jack mientras come.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Arte: Muebles y artículos de decoración quemados y destruidos. <p>Tarjeta de presentación de Tyler)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Vestuario: Jack viste un terno gris, corbata y un sobretodo negro. • Efectos especiales: Edificio en llamas, departamento de Jack destruido. <p>Secuencia de <i>Travelling</i> y planos detalles animados del recorrido que tuvo el gas antes de darse las condiciones para la explosión.</p>
<p>11. Lamento por un sofá</p> <p>a) Historia:</p> <p>Tyler y Jack están en un bar bebiendo una cerveza. Tyler le da a entender que hay cosas mucho peores que la que le acaba de ocurrir a él. Lo entiende sin embargo lamenta la pérdida de sus objetos porque el comprarlos para él significaba una cosa menos en que pensar y preocuparse, pues Jack sentía que ya estaba a punto de estar completo y tener todo lo necesario. Tyler le recuerda que ahora todo eso se ha ido y le da a entender que no eran más que cosas, objetos, y que los buscamos únicamente porque somos consumidores. Tyler expone algunos de los males que aquejan a la sociedad</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos: Plano general, plano busto, <i>close up</i>, <i>two shot</i>, plano medio, plano americano. Gran profundidad de campo, Iluminación cálida. • Planos destacados: Plano general. Ángulo picado de la taberna de Lou. El plano nos ubica espacialmente en un bar localizado en una zona marginal de la 'city.' La presencia de automóviles viejos y la poca iluminación de las calles refuerzan esta afirmación. • Banda sonora: Ambiente de bar. Efectos de sonido para abrir el <i>racconto</i>

<p>contemporánea y el devenir de la actitud de los hombres de esos tiempos. Tyler rechaza todo lo artificial y enfermizo que tienen los intereses que mueven a la mayoría de personas, los rechaza por su artificialidad. Finalmente le recuerda a Jack que todo es finito y transitorio y que por ello no debe buscar la perfección ni un utópico estado de plenitud, Tyler le ofrece un cigarrillo, Jack dice no fumar. Tyler termina recordándole que las cosas no lo deben poseer, pero que él (Jack) puede hacer lo que quiera</p> <p>Ambos salen del bar, Jack le da a entender que debe ir a un hotel, Tyler le dice que no se haga problemas y que le pida si se puede quedar en su casa, Jack cuestiona pero finalmente lo hace. Tyler le pide antes un favor: que lo golpee lo más fuerte que pueda. En ese momento Jack anuncia que contará un poco más acerca de quién es Tyler Durden.</p> <p>b) Personajes destacados</p> <p>c) Locaciones: Taberna de Lou</p> <p>d) Duración: 00:03:17</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Arte: Cartel de neón con el nombre de la Taberna de Lou • Vestuario: Tyler usa un saco rojo a cuadros, una camisa blanca con diseños internos multicolor, un pantalón a cuadros y unas gafas de sol. Tiene un peinado desalineado y usa la camisa semi-abierta. <p>Jack está sólo con la camisa, con la corbata alrededor del cuello y con un polo adentro de la camisa. Tiene una apariencia más desalineada.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Efectos especiales: <i>Close up</i> congelado de Tyler, mientras se inicia un <i>racconto</i>.
<p>12. Trabajos ocasionales</p> <p>a) Historia: Mientras vemos un fotograma de un pene, Jack cuenta que Tyler tiene varios trabajos de medio tiempo. Tyler está sentado dando la espalda mientras da las indicaciones de en qué consiste su trabajo y de cuál es su aporte cuando proyecta películas. Lo que Tyler suele hacer es poner un</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos: Plano detalle, plano medio, <i>Travelling</i> lateral, plan busto, plano conjunto. Angulo picado, cambio de foco drástico. • Planos destacados: Plano medio. Cuando Jack habla de los trabajos eventuales se usa una dinámica de reportaje, donde Jack comenta lo que

<p>fotograma de alguna película pornográfica al momento de empalmar los carretes de algún filme familiar. También trabaja algunas noches como mozo de eventos de sociedad en un lujoso hotel. Mientras vemos a Tyler repartiendo comida y luego en la cocina orinando sobre una de las fuentes de comida, Jack cuenta que Tyler era un guerrillero de la industria de servicios alimenticios, pues colocaba basura y demás desechos orgánicos en la comida de gente adinerada.</p> <p>b) Personajes destacados: Tyler, Jack</p> <p>c) Locaciones: Sala de proyecciones Hotel Pressman</p> <p>d) Duración: 00:01:42</p>	<p>hace Tyler, mientras este último está en el lugar que se describe, pero Tyler también interviene en algunos momentos en los que Jack habla de él.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Banda sonora: Sonido del Proyector de películas. • Arte: Carretes de películas, fotogramas de películas, • Vestuario; Tyler viste a la moda urbana, polos, pantalones jeans, pero también usa uniforme de trabajo cuando está como mozo. <p>Jack usa un terno gris con camisa blanca y la corbata a medio desamarrar.</p>
<p>13. Golpéame</p> <p>a) Historia: Jack y Tyler están parados frente a frente. Jack pide razones a Tyler para golpearlo. Tyler le da poca importancia a los motivos y le dice que es para saber que se siente pelear, pues él nunca lo ha hecho. Jack intenta convencerlo de que luchar es malo ante lo cual Tyler le increpa que como puede saber eso si nunca ha peleado. Tyler deja un par de botellas de cerveza en el suelo e insiste a Jack para que lo golpee, este último, con pocos ánimos se prepara mientras dice que es una locura, ante lo cual Tyler le dice que enloquezca. Tyler da saltos y sonríe mientras espera el golpe de Jack, este, con torpeza le da un puñete en la oreja. Tyler se queja y Jack</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: Plano busto, <i>Two shot</i>, plano detalle, plano medio, plano $\frac{3}{4}$. Plano entero, plano general. Paneo lateral, ángulo normal, picado, Iluminación diseñada, muy contrastada y fría. • Planos destacados: Plano busto, ángulo normal y contrapicado. Antes de iniciar la lucha, la angulación de los planos de Jack es normal, mientras que la de Tyler es contra-picada, lo cual resalta su posición de dominio de la situación. Además es rescatable que en el plano se incluya una porción del brazo de Jack, lo cual establece que es plano contra-picado es la manera en la que Jack ve a Tyler. (*)

<p>intenta disculparse, pero mientras lo hace Tyler le da un puñete en el estómago. Jack se retuerce de dolor, Tyler se acerca para preguntarle cómo está, él dice que le duele pero le pide a Tyler que lo golpee de nuevo. Él lo hace y ambos empiezan a luchar en la calle.</p> <p>Ambos están sentados en una vereda y comparten una botella de cerveza. Jack dice que deberían volver a luchar de vez en cuando.</p> <p>b) Personajes destacados: Tyler, Jack</p> <p>c) Locaciones: Taberna de Lou (ext.)</p> <p>d) Duración: 00:01:47</p>	<p>Plano general de Tyler y Jack luchando. Es la primera vez que lo hacen y es el inicio de lo que luego sería el club de la lucha. (**)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Banda sonora: Fragmento de <i>Fight at bar</i>. • Arte: Botellas de cerveza, maletín • Vestuario: Jack viste terno gris y camisa blanca. Luego de la lucha usará la camisa con las mangas dobladas y se sacará la corbata. Tyler usa una casaca roja de cuero, una camisa blanca con diseños de colores y pantalones anchos.
<p>14. La calle ‘paper’</p> <p>a) Historia: Tyler y Jack caminan confiadamente de noche por una zona industrial de la ciudad: es oscura, algo sucia y bastante abandonada. Están llegando a la casa de Tyler, Jack le pregunta por su auto y Tyler no sabe a qué se refiere; termina de beber una cerveza y sigue caminando por la zona mojada de la pista. Ambos entran a la casa. Jack cuenta que Tyler encontró esta casa abandonada hace más de un año. Suben al segundo piso. Tyler le da una habitación a Jack. Este piensa que el lugar es como un nido de ratas. Jack no puede bañarse porque nada funciona, mientras tanto Jack prepara el desayuno. Por la noche Tyler y Jack luchan en el estacionamiento de la taberna de Lou. Al verlos luchando, tres hombres se les acercan con la intención de</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: Plano general, Plano entero, plano medio, primer plano, <i>Two shot</i>. Angulación picada, normal y contrapicado. Iluminación contrastada. Paneo lateral. Elipsis. • Planos destacados: Plano general de establecimiento, ángulo picado, donde en primer plano aparece un cartel con el nombre de la calle y al fondo se distingue una grande y deteriorada casa, en medio de una zona industrial, oscura y abandonada de la ‘City.’ El plano nos establece de lleno en la atmosfera de esta nueva parte de la historia. • Banda sonora: Fragmento de <i>Fight at bar</i>. (extradieгética) <p>Fragmento de <i>Medula Oblongata</i>.</p>

separarlos. Ambos los miran y sonríen, pero luego continúan luchando.

Se inicia un *racconto* de los meses posteriores a esa primera lucha. Tyler va a su trabajo con los moretones y rasguños producto de las luchas, mientras que en la casa de Tyler se van eliminando las comodidades de la vida moderna.

Las luchas nocturnas continúan, pero ahora son más hombres las que ven a Jack y Tyler luchando, hasta que un hombre con saco y corbata también les pide participar; Tyler acepta.

Jack cuenta como disfrutaba pasar las noches en compañía de Tyler, jugando golf o leyendo viejas revistas, escritas por los órganos del cuerpo en primera persona, mojadas por la lluvia que filtraba en la casa.

Para Jack el mundo del trabajo había perdido todo tipo de interés, pues ni siquiera era capaz de escuchar a su jefe.

Una noche, al preguntarle Tyler a Jack con quién querría luchar, este le dice que con su jefe, mientras que Tyler lucharía con su papá. Jack cuenta que no conoció mucho a su papá porque este abandonó su hogar cuando era él niño. Tyler le cuenta como él hizo caso a los consejos de su padre, de estudiar, trabajar y finalmente casarse, pese a que este tampoco sabía cómo llevar bien la vida; ambos cuestionan si realmente lo que necesitan es una mujer más en su vida.

Jack cuenta como tratan de llevar la normalidad de sus vidas, pero que los sábados por la noche estaban dedicados a algo que sentían que habían hallado: El club de la lucha. Jack cuenta cómo es que ya no

(extradiagética)

Voz en off Jack

Efecto del mundo sonoro de Jack después de la lucha: Para Jack todo el mundo había ‘bajado de volumen’ después de empezar a luchar, es por ello que no escuchaba lo que le decía su jefe, pero si entendía lo que este quería. Sólo le da importancia al mundo que va descubriendo con la lucha y el mundo laboral parece no producirle ningún interés.

- Arte: Cartel con el nombre de la calle “Paper”

Casa de Tyler: La casa es de estilo *Queen Anne* pero luce a punto de ser demolida. Tiene tablas en las ventanas, las puertas no tenían cerraduras, las escaleras estaban carcomidas, las paredes estaban pelándose y el sótano estaba inundado. No tenía luz eléctrica.

Serie de revistas de los órganos del cuerpo humano en primera persona.

Velas, bicicleta, palos de golf,

- Vestuario: Jack viste una bata a cuadros
Jack usa una bata blanca

Al momento de luchar, Jack generalmente usa casacas y polos; Tyler a veces pelea con biviñi o con el pecho al descubierto.

- Efectos especiales: La lluvia que atraviesa los techos de la vieja casa de

<p>extrañaba las reuniones de enfermos, mientras pasa por la puerta de una de estas y ve a Marla saliendo, y que lo único en lo que pensaba era en la lucha de la próxima semana.</p> <p>b) Personajes destacados: Tyler, Jack</p> <p>c) Locaciones Papper Street Casa de Tyler Taberna de Lou (ext.) Centro laboral de Jack</p> <p>d) Duración: 05:37</p>	<p>Tyler.</p>
<p>15. Bienvenido al club de la lucha</p> <p>a) Historia: Mientras llegan al bar de Lou y caminan rumbo al sótano, Jack cuenta como lo que han hecho, al crear el club de la lucha, no es más que hacer visible los ánimos de muchos como ellos que quieren luchar. Jack se siente orgulloso de haberle dado un nombre al club. En el sótano se reúnen varios hombres y se preparan para luchar. Tyler da las ocho reglas de las que está compuesto el club de la lucha. La primera y la segunda es que no se debe hablar del club. Un par de muchachos luchan, mientras que Jack nos cuenta que en el mundo laboral, uno de ellos es completamente anodino, pero que aquí si se siente un luchador; el muchacho vence en la lucha al jefe un patio de comidas. Se inicia un <i>racconto</i>. Mientras Jack está sacando copias en su trabajo e intercambia miradas con otro tipo que también tiene moretones y rasguños en la cara, cuenta que el club sólo existe durante el tiempo que comienzan y terminan las luchas. Jack está en una</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: Plano general, plano conjunto, <i>two shot</i>, plano busto, paneo lateral, <i>tilt down</i>, <i>close up</i>, <i>Travelling in</i>, <i>back</i>, <i>steadycam</i>, cámara fija. Gran profundidad de campo. Ángulo normal, aberrante, cenital. • Planos destacados: <i>Two shot</i> de Tyler y Jack caminando por la vereda. En el plano vemos como a cambiado la forma de vestir, caminar y hablar de Jack, he incluso sus hábitos pues ahora está fumando. Jack se parece ahora más a Tyler. (*) Plano $\frac{3}{4}$ de Tyler luego de terminar de luchar. En el plano vemos como el rostro de Tyler está lleno de sangre y además está con el pecho al descubierto. El plano refleja un hombre que se asemeja a un animal luego de casar. Se transmite el lado instintivo e irracional del estado del luchador. (**) <p>Plano conjunto de Jack, un médico y</p>

<p>cafetería y el mozo también tiene los efectos de los golpes en el rostro. Jack cuenta que en el club de la lucha las personas se sentían alguien y que mientras más asistían mas duras se volvían.</p> <p>Tyler y Jack caminan por la calle, se los ve muy confiados y seguros, mientras conversan sobre luchar, Jack cuenta que ahora veían y evaluaban las cosas de distinto modo. Suben al bus y se burlan de una publicidad de ropa interior masculina, pues no encuentran que esa sea la imagen de un verdadero hombre.</p> <p>Las luchas nocturnas continúan, ahora son más hombres los que participan. Jack cuenta que lo importante del club no es ni ganar ni perder, ni tampoco las palabras, sino que en realidad luego de la lucha ya nada importaba. Nos cuenta esto mientras lucha con un afroamericano que le rompe la ceja. Mientras se lava los dientes, Jack cuenta que le gustaría pelear con Gandhi, en ese momento se le cae una muela, Tyler le dice que no se preocupe pues hasta la Monalisa se está destruyendo.</p> <p>b) Personajes destacados: Tyler, Jack.</p> <p>c) Locaciones: Taberna de Lou (Sótano) Centro laboral de Jack</p> <p>d) Duración: 00:05:42</p>	<p>Tyler. En el plano se ve a Jack cuando le cosen una ceja, mientras que Tyler está sentado en una camilla diciéndole que tiene que decir. Tyler esta fuera de foco. Este plano será uno de los primeros en los que se vea a Tyler como alguien difuminado y que sólo está en la percepción de Jack</p> <ul style="list-style-type: none"> • Banda sonora: Música del bar (diegética) <p>Fragmento de <i>Calling Jack</i> (extradiegética)</p> <p>Voz en off de Jack</p> <ul style="list-style-type: none"> • Arte: Sótano de la Taberna de Lou: Es un lugar oscuro y lleno de cañerías. Está pobremente iluminado y todo el material es de cemento y fierro. <p>Afiche publicitario de ropa interior masculina.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Vestuario: Jack usa ropa más casual, casaca y polo, además ya no lleva corbata. También usa lentes oscuros. <p>Tyler usa camisa oscura ajustada y pantalones anchos.</p>
<p>16. Desechos humanos infecciosos</p> <p>a) Historia: Marla llama a Jack preguntando porqué ya no va a las reuniones de los enfermos. Mientras tanto Tyler hace</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: Plano detalle, plano busto, <i>two shot</i>, <i>close up</i>, <i>Travelling in</i>, ángulo normal, cenital

<p>ejercicios en el cuarto del costado. Jack le dice a Marla que ya no va porque ha encontrado otro club sólo para hombres. Marla quiere seguir conversando con Jack, pero él no quiere y le dice que es un mal momento, pero Marla le cuenta que está intentando suicidarse con narcóticos. Jack no quiere seguir escuchándola, Marla dice que le describirá su muerte por teléfono; Jack sabe que eso puede durar horas así que deja auricular colgado encima del teléfono y se marcha, mientras tanto Marla sigue hablando.</p> <p>b) Personajes destacados: Jack, Marla, Tyler</p> <p>c) Locaciones: Casa de Tyler Casa de Marla</p> <p>d) Duración: 00:01:18</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Banda sonora: Voz telefónica de Marla. <i>Fade out</i>. • Arte: Calcomanía de un círculo con dos puntos y una sonrisa al centro. (Esta se inspira en la segunda imagen capturada en el cap. 5) <p>Frasco con fármacos.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Vestuario: Marla usa un vestido azul eléctrico con bordados.
<p>17. Fornicar como deporte</p> <p>a) Historia: Jack y Marla tienen alucinadas relaciones sexuales. Jack despierta; camino al baño le sorprende que la puerta del cuarto de Tyler esté cerrada. En el baño encuentra algunos preservativos usados tirados en el inodoro. Jack está desayunando en la cocina, escucha unos pasos y empieza a decir lo increíble de su sueño de anoche, entra Marla y le dice que ella casi no puede creer nada de anoche. Jack está completamente sorprendido y le pregunta a Marla que hace ella en su casa. Marla se siente agredida por el modo de su pregunta y se va de la casa molesta. Apenas ella sale se escucha la</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: Paneos y barridos lateral. Plano medio, plano busto, plano $\frac{3}{4}$, <i>close up</i>, <i>two shot</i>, paneo lateral, ángulo picado, normal, contra picado. <i>Travelling in</i>. • Planos destacados: La secuencia inicial, de cuando Marla y Jack tienen relaciones sexuales, está cubierta de tal modo que al no poder identificar el rostro de uno de los protagonistas (como se explica mejor en la viñeta de efectos especiales) contribuye a mantener el estilo narrativo y propiciar un giro en la historia. <p><i>Close up</i> de Jack al momento de</p>

risa de Tyler quien entra a la cocina hablando acerca de los lujuriosa que era la amiga de Jack. Tyler se sirve una taza de café y le cuenta que ayer al levantar el teléfono encontró a alguien del otro lado. Se inicia un *Racconto* de Jack.

Tyler camina hacia el teléfono que ha dejado colgado Jack y escucha. Marla está hablando acerca de la evacuación del alma de su cuerpo en menos de diez segundo. Mientras cuenta, Tyler sube las escaleras de un edificio, llega al pasillo y toca la puerta del departamento de Marla. Ella lo hace pasar y se sorprende por lo rápido que llegó. Marla está completamente narcotizada, se escuchan las sirenas de los policías y ambos salen del edificio. Tyler está preparando algo en la cocina mientras Marla, sentada en el suelo, lo mira a la altura de los pantalones. Ella le dice que si se duerme puede morir así que tendrá que mantenerla despierta toda la noche. Termina el *racconto*.

Tyler está en la cocina contando lo alucinante de su noche de ayer. Tyler lo mira tímidamente. Al preguntarle sobre si quiere estar con ella Jack se muestra falsamente indiferente, pero su rostro refleja su mentira. Tyler le advierte que es mejor que no se meta con ella porque es demasiado lujuriosa. Tyler le explica que con ella se debe fornicar como deporte. Jack se incomoda, pero Tyler le hace prometer a Jack que no debe hablarle a Marla sobre él, pues de lo contrario él (Tyler) se tendrá que ir.

Inicio de *racconto* de Jack. Jack realiza una serie de actividades del hogar, pero no puede concentrarse debido al escandalo que hay todo el

mentir sobre si desea o no a Marla. En su rostro se ve la angustia e impotencia, enmascarada con el orgullo, del hombre dramático que reprime y desdeña falsamente sus impulsos más humanos e instintivos. En este caso, sus deseos de acostarse con Marla y la envidia hacia Tyler. (*)

Plano busto de Jack en la oficina. En el plano se ve el aspecto que luce Jack, con el cabello desarreglado, la camisa sucia y fumando un cigarrillo en la oficina. Jack a cambiado en su modo de mostrarse al mundo y cada vez se preocupa menos de lo que antes no lo dejaban dormir. (**)

Plano americano de Marla saliendo de la cocina de Tyler. En el plano vemos al centro, el vidrio de la puerta de la cocina, es un vidrio tipo catedral, detrás de este está Marla alejándose de la puerta. La peculiaridad de estos tipos de vidrio hacen que la imagen de atrás (Marla y el fondo) se distorsionen de modo tal que se asemejen a un cuadro impresionista. Esto combinado con la canción bucólica que Marla canta mientras sale, crean una atmosfera muy romántica, precisamente de la cual se burla Tyler. (***)

- Banda sonora: Fragmento de *Jack and Marla Joy*. (extradiegetica)

Fragmento de *Marla* (extradiegetica)

Risa de Tyler: Es la primera vez que se escucha la risa de Tyler, aunque en el momento de la cocina es moderada, si es peculiar, pues tiene un timbre y modo que la acercan a la de un

tiempo en el cuarto de Tyler. Marla y Tyler tienen relaciones día y noche, durante varios días y esto obliga a Jack a nuevamente intranquilizarse.

En medio de esta situación, un día Jack recibe una llamada de la policía, es sobre la explosión de su departamento. La policía le da a entender que hay indicios de que no se trata de un accidente. En ese momento aparece Tyler y le dice que diga la verdad, que el mismo hizo explotar su departamento. Jack evita oírlo mientras Tyler sigue dando razones para volar el departamento. Jack queda confundido por la noticia de la destrucción de su departamento. Al colgar el teléfono se aparece Marla, Jack se incomoda con su presencia y prefiere ignorarla, ella trata de seducirlo pero él se niega y se molesta. Al notar el rechazo, Marla se va y aparece Tyler por la otra puerta y le dice a Jack que se deshaga de ella, luego se va. Jack reniega de la situación pero finalmente le dice a Marla que se vaya, ella lo hace y se va molesta increpándole lo loco que está porque no lo entiende. Mientras ella se va, Jack la mira y parece querer ir detrás suyo, ese momento se escucha la risa de Tyler quien ironiza sobre la situación. Al preguntarle a Tyler que por qué pierde el tiempo con ella, le responde que al menos ella quiere tocar fondo, pero él (Jack) no. Tyler entra a la cocina y empieza a preparar algo. Jack pregunta por lo que harán esa noche.

b) Personajes destacados: Marla, Jack, Tyler.

desequilibrado mental.

Gemidos de Marla y Tyler

Canto de aves

- Arte: La cocina de la casa de Tyler es grande, pero está deteriorada y tiene sacos de productos en medianos envases.

Vibrador de Marla

- Vestuario: Marla viste un vestido azul eléctrico con bordados.

Tyler usa una casaca roja de cuero, una camisa blanca con diseños de colores y unos lentes marrones grandes. Lleva la barba medianamente crecida.

Jack usa la ropa de modo desalineada y sucia, e incluso fuma en la oficina.

- Efectos especiales: Secuencia de Jack y Marla teniendo relaciones sexuales. Se usa un efecto de tiempo congelado. Las imágenes tienen un delicado barrido y están ligeramente fuera de foco. La cámara parece levitar sobre ellos y girar en 360 grados alrededor de los amantes. Destaca el hecho que este efecto haga que no se identifique el rostro de uno de los amantes, pues contribuye a mantener el estilo de narración de la historia.

<p>c) Locaciones: Casa de Tyler. Edificio del departamento de Marla. Trabajo de Jack</p> <p>d) Duración: 00:11:55</p>	
<p>18. Fórmula secreta del jabón de Tyler</p> <p>a) Historia: Tyler y Jack corren agazapados por el patio trasero de una clínica liposucción. Tyler le cuenta a Jack que para hacer jabón hay que derretir grasa y que la mejor es la de humanos. Luego de pasar la seguridad, Tyler entra a un contenedor de desechos y comienza a sacar bolsas de grasa y se la va pasando a Jack. Tyler y Jack hierven y cuelan la grasa mientras Tyler le explica el proceso de preparación de los jabones. De la refrigeradora, Tyler saca una muestra del cebo preparado mientras le dice que si se mezcla con otros productos caseros se puede conseguir dinamita.</p> <p>b) Personajes destacados: Tyler, Jack</p> <p>c) Locaciones: Clínica liposucción Casa de Tyler</p> <p>d) Duración: 00:01:37</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: Plano entero, <i>two shot</i>, plano busto, plano detalle. ángulo contra picado, normal. Paneo lateral • Banda sonora: Voz en off de Jack • Arte: Bolsas con grasa.
<p>19. Quemadura química.</p> <p>a) Historia: Tyler suspira mientras se coloca un guante de goma y unos lentes de laboratorio, mientras habla de los sacrificios humanos y de la solución ácida que acaba de preparar. Le pide a Jack que le alcance su mano, le da un beso en ella y luego le rocía un polvo</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: Plano busto, <i>close up</i>, <i>two shot</i>, plano medio, ángulo picado, contra picado. Paneo, elipsis • Planos destacados: <i>Close up</i> de Tyler iniciando, a través del dolor, en el

que le produce una quemadura química que va atravesando la piel de la mano de Jack. Jack desesperadamente trata de sacarse el polvo pero Tyler lo sujeta firmemente, mientras tanto Jack intenta usar la meditación guiada para evadir ese momento de dolor, pero Tyler insiste en que no trate de evitar el dolor, pues las cosas importantes se han conseguido sólo a través del dolor y el sacrificio. Jack sólo piensa en el dolor y trata de escaparse a su cueva y buscar su animal de poder. Tyler lo hace reaccionar y le dice que no se comporte como esos muertos con los que solía frecuentarse. Jack sigue tratando de evadir el dolor hasta que Jack le hablo de la condición humana y de la insignificancia de esta. Jack sólo pide agua para la herida pero Tyler le dice que eso empeorará la herida y que necesita vinagre, pero que sólo se lo echará si él aprende a no tener miedo. Tyler le muestra la quemadura de su propia mano como prueba de que lo que dice está basado en una vivencia y no en un libro. Jack se tranquiliza un poco y acepta el dolor. Tyler le explica el sentido de la libertad y luego le echa el vinagre.

Tyler y Jack están vendiendo los jabones en una lujosa boutique, mientras Jack ironiza sobre el cómo se le vende su propia grasa a las mujeres ricas.

El jefe de Jack va a su oficina y le muestra un papel que ha encontrado con las reglas del club de la lucha, intenta responsabilizarlo de ese contenido, pero Jack afronta la situación con una actitud que intimida y desconcierta a su jefe, pues da entender que el que escribió eso es

conocimiento trágico de la condición humana. En el *close up*, ángulo contra picado, vemos la intensa mirada de Tyler, indicándole la falta de sentido que tiene el tener miedo. Se trata de un aprendizaje vivencial y violento, pero que es el único modo en el que no se distraiga y se pierda en mundos perfectos. La prueba del conocimiento vivencial se da cuando Tyler muestra la quemadura química de su propia mano. (*)

Close up de Jack. En el plano vemos su rostro y como ha cambiado. Ahora tiene barba y el cabello despeinado. Aún conserva las ojeras pero su mirada es más intensa. Su rostro se asemeja cada vez más al de Tyler, pues está pasando de ser un hombre dramático a uno trágico. (**)

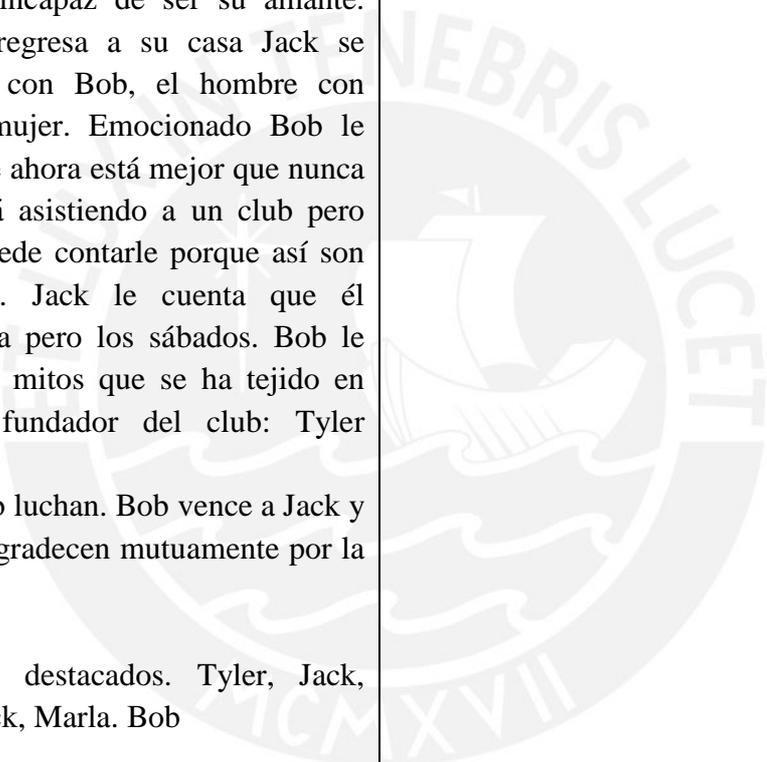
Plano entero de Bob al ganar en la lucha. En el plano vemos a un Bob completamente distinto al de las reuniones de los enfermos. Ya no es el acoquejado, torpe y llorón hombre castrado, sino que es un tipo lleno de vitalidad y amor por los demás. (***)

- Banda sonora: Voz en off de Jack

Fragmento de *Chemical Burn*. (extradieética)

- Arte: Quemadura química.
- Vestuario: Tyler y Jack visten ternos de colores claros y ambos usan lentes oscuros.

En su trabajo, Jack ya no usa corbata y lleva la camisa arrugada y algo sucia.

<p> peligroso y podría cometer un atentando en ese lugar. Le arrancha la hoja, mientras piensa que es Tyler el que habla por él, en ese momento llama Marla contándole que al parecer tiene cáncer. El jefe se va confundido y algo asustado. Marla le pide a Jack que vaya a su casa y le ayude a hacerse un examen de ceno. Jack va y Marla trata de insinuársele pero él se mantiene desinteresado, pues piensa que ella lo ve sólo como un amigo y él se siente incapaz de ser su amante. Mientras regresa a su casa Jack se encuentra con Bob, el hombre con tetas de mujer. Emocionado Bob le cuenta que ahora está mejor que nunca y que está asistiendo a un club pero que no puede contarle porque así son las reglas. Jack le cuenta que él también va pero los sábados. Bob le cuenta los mitos que se ha tejido en torno al fundador del club: Tyler Durden. Jack y Bob luchan. Bob vence a Jack y luego se agradecen mutuamente por la lucha </p> <p>b) Personajes destacados. Tyler, Jack, Jefe de Jack, Marla. Bob</p> <p>c) Locaciones: Casa de Tyler Cueva de hielo Tienda de jabones Trabajo de Jack Dto. de Marla Taberna de Lou</p> <p>d) Duración: 00:08:08</p>	
<p>20. Los hijos malditos de la historia</p>	<p>Destacan:</p>

<p>a) Historia</p> <p>Jack piensa que el club de la lucha ha sido su contribución con el mundo. Mientras tanto Tyler da un discurso a los participantes del club de la lucha. Se ha dado cuenta que hay mas miembros y por lo tanto han roto las dos primeras reglas. El discurso de Tyler es emotivo e incendiario, es de naturaleza trágica pues busca reivindicar el sentido de lo más humano que existe en la vida de cada participante del club. Es un discurso que pone en contexto la condición trágica del hombre y la guerra espiritual que este vive a principios del siglo XXI.</p> <p>Cuando Tyler comienza a dar las reglas de club, de repente entran dos robustos hombres, uno con un arma. Uno de ellos se presenta como Lou, el dueño de la taberna y le exige a Tyler que abandonen el lugar, pues seguramente está cobrando por sacar ganancias económicas por las luchas. Tyler le aconseja que él también debiera unirse al club, el hombre se molesta y empieza a golpear a Tyler. Tyler incita a Lou para que lo siga golpeando, pues ironiza con lo que le está diciendo y haciendo. Mientras Lou lo golpea, Tyler comienza a reírse de un modo singular. Luego de golpearlo por un buen rato Lou se levanta y pretende irse, pero es en ese momento cuando Tyler, completamente ensangrentado se levanta, sujeta a Lou del cuello, lo tumba al suelo y comienza a escupir todo la sangre sobre Lou, mientras que le pide que les deje seguir usando el sótano. Lou asqueado y casi ahorcado, pues Tyler lo sujeta de la corbata, acepta y lo jura. Finalmente ambos</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: Plano busto, <i>close up</i>, plano conjunto, <i>two shot</i>, Gran profundidad de campo, iluminación contrastada y cálida <i>Ralenti. Travelling in, back</i>. Cambio de foco constante. Ángulo picado, contra-picado. • Planos destacados: Plano entero de Tyler. En el plano Tyler adquiere una postura animal, como un cuadrúpedo. Comienza a reír de modo singular. Es cuando comienza el estado enajenado y poseso de Tyler. En el plano se muestra en primer plano la mano de Tyler deteniendo los impulsos de Jack por ayudarlo. Es el lado animal dominando al lado racional y temeroso. (*) <p><i>Close up</i> de Tyler riéndose y sangrando a la vez. Es un plano en el que notamos el lado más animal y enajenado que representa Tyler. (**)</p> <p><i>Close up</i> de Tyler. Riendo, escupiendo sangre y sacudiendo la cabeza. El plano muestra a Tyler en su estado más enajenado y poseso.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Banda sonora: Risa de Tyler. Nuevamente Tyler empieza a reírse de un modo peculiar, es una risa que tiene un tono onomatopéyico. <p>Fragmento de <i>Fight with Lou</i> (extradiagética)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Arte: Sangre
--	---

<p>hombres se van del sótano. A Tyler lo levantan del piso y se sienta. Ensangrentado, Tyler les dice que esta semana tendrán una tarea: empezar una pelea con alguien y perderla.</p> <p>b) Personajes destacados: Tyler, Jack, Lou</p> <p>c) Locaciones: Taberna de Lou</p> <p>d) Duración: 00:05:08</p>	
<p>21. Tarea</p> <p>a) Historia Secuencia de momentos en los que algunos miembros del club de la lucha buscan iniciar una pelea. En todos los casos la gente a la que atacan prefiere escapar antes que pelear, excepto en el caso de un sacerdote, que luego de ser mojado por la manguera de un mecánico comienza a pelear con él. Mientras vemos la secuencia Jack comenta lo difícil que es iniciar una lucha, pues la mayoría de personas hacen lo que sea con tal de evitar una lucha.</p> <p>b) Personajes destacados: Varios miembros del Club de la lucha.</p> <p>c) Locaciones: Tienda de autos Mecánica Hall de edificio</p> <p>d) Duración: 00:00:49</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: Plano conjunto, plano entero, ángulo normal, picado. • Banda sonora: Voz en off de Jack <p>Fragmento de <i>Setting up a fight</i>. (extradiegética)</p>
<p>22. La sonriente venganza de Jack</p>	<p>Destacan:</p>

<p>a) Historia:</p> <p>Jack busca a su jefe en su oficina. El jefe lo recibe de mala gana. El jefe trata de intimidar a Jack pero este comienza a dar un discurso subversivo sobre los auténticos intereses que mueven a la compañía al momento de retirar o no sus automóviles del mercado. El jefe entra en cólera, despide a Jack y llama a la seguridad, mientras tanto Jack le dice que lo único que quiere es que, a cambio de su silencio por la información privilegiada que maneja, le siga enviando los cheques de su sueldo como consultor externo. Al negarse a su propuesta, Jack se empieza a golpear a él mismo, de manera tal que se causa mucho daño. El jefe mira completamente asombrado lo que sucede y deja el teléfono descolgado, mientras Jack da gritos de auxilio y pide perdón al jefe, dando a parecer que es este el que lo golpea. Completamente ensangrentado Jack se acerca arrastrándose a su jefe y le pide que haga lo que le pide. Jack esta arrodillado y ensangrentado frente a su jefe cuando entra la seguridad. Jack consigue su pedido y se va llevándose una serie de equipos y los beneficios económicos con los que financiará el club de la lucha. Dos hombres luchan mientras Tyler los observa y camina entre los demás, mientras Jack cuenta que Tyler tuvo problemas en el hotel que trabajaba pues lo descubrieron.</p> <p>b) Personajes destacados: Jack, Jefe de Jack. Tyler</p> <p>c) Locaciones: Trabajo de Jack</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: Plano busto, plano americano, plano medio, plano detalle, <i>close up</i>, plano conjunto, ángulo picado, contra picado. <i>Travelling</i> lateral. • Planos destacados: Plano busto, contra-picado de la mano de Jack. En el plano vemos la mano de Jack que empieza a temblar y a formarse en forma de puño, mientras él siente que se ese puño encarna su venganza a su mundo laboral. (*) Imagen congelada de Jack a punto de lanzarse el mismo contra la vitrina en la oficina de su jefe. El plano destaca porque al congelarse la imagen, la voz en off de Jack dice que esta pelea le recuerda a la primera vez que luchó con Tyler. Luego de decir esto, la imagen deja de estar congelada. • Banda sonora: Fragmento de <i>Setting up a fight</i> (extradiegética) Fragmento de <i>Jack's smirking revenge</i>. (extradiegética) Voz en off de Jack • Arte: Sangre, artículos de oficina. • Vestuario: Jack viste camisa blanca y pantalón oscuro, pero no usa corbata y la camisa la lleva desarreglada.
---	---

<p>Taberna de Lou</p> <p>d) Duración: 03:13</p>	
<p>23. Proyecto ‘caos’</p> <p>a) Historia: A la salida del sótano de la taberna, Tyler reparte unos sobres cerrados con las tareas de la semana. Secuencia de las distintas tareas del club; destacan: el romper las antenas de tv satelital, colocar mensajes curiosos y algunos subversivos en los paneles publicitarios, desconfigurar los códigos de barras en las tiendas de videos, encender las alarmas de los autos, ensuciar autos lujosos con estiércol de paloma, cambiar los dibujos de las cartillas de seguridad de los aviones. Mientras tanto Jack y Tyler conversan acerca de los nuevos clubs de la lucha que se han ido creando en distintas ciudades del país.</p> <p>b) Personajes destacados: Tyler, Jack</p> <p>c) Locaciones: Taberna de Lou Varios exteriores</p> <p>d) Duración: 01:08</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: plano conjunto, <i>Travelling back</i>, <i>Travelling lateral</i>, grúa plano americano, plano entero, plano medio, plano conjunto • Banda sonora: <i>Fragmento de Homework</i> (extradiegetica) • Arte: Cartilla de seguridad de los aviones.
<p>24. Sacrificio humano</p> <p>a) Historia: Mientras caminan de noche, Tyler y Jack se detienen en una tienda. Tyler saca una pistola y dice que harán un sacrificio humano. Saca de la tienda al dueño, lo pone de rodillas y le apunta a la cabeza. Jack trata de detenerlo con palabras, pero Tyler lo ignora. Tyler le pide la billetera al dueño de la tienda y</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: <i>Two shot</i>, plano entero, plano busto, <i>close up</i>, plano detalle, ángulo picado, contrapicado.

se da cuenta que vive en un departamento miserable, luego le dice que esta noche él morirá. Mientras revisa la billetera del hombre, Tyler va dando más detalles de la vida de este tipo, y le pregunta el motivo por el que dejó la escuela. El hombre admite que fue por flojera, Tyler le advierte que justamente por eso esta noche morirá allí en el patio trasero de su tienda. Tyler le pregunta al hombre que cosa es lo que quiso ser, él confiesa que veterinario. Tyler le dice que regrese a la universidad a ser lo que quiso. Tyler le advierte que lo volverá a visitar en seis meses y si ve que no ha regresado a estudiar veterinaria lo matará, en ese momento lo deja libre y el hombre se va corriendo. Jack está molesto por lo sucedido y Tyler le explica que después de lo sucedido, ahora ese hombre amará y disfrutará más de su vida. Jack está de acuerdo con lo que piensa Tyler.

Explota una tienda de computadoras donde antes los miembros del club habían colocado explosivos. Tyler está inquieto y fumando un cigarro mientras da un discurso de cuál es la auténtica condición humana despojada de los falsos arreglos retóricos y sociales.

Marla y Jack están en la cocina, Jack está más conciliador, Marla está un poco indiferente, pero responde las preguntas de Jack sobre sus visitas a las reuniones de los enfermos terminales. Jack intenta saber por qué Marla continúa viendo a Tyler y si su situación le hace feliz; Jack se incomoda y le pregunta por lo que ella consigue de su relación. Jack piensa que se trata de Tyler y él y habla de un 'nosotros'. Marla no entiende a quien

- Planos destacados: *Travelling* in hasta *close up* de Tyler. Durante el *Travelling* Tyler desnuda su visión de la naturaleza humana y devela en parte el propósito de su lucha. La secuencia presenta un efecto que intensifica lo que él está diciendo. Es destacable porque se busca transmitir toda la ira y energía vital contenida en sus palabras. (*)

- Banda sonora: Voz en off de Jack

Fragmento de *Hessel Raymond K* (extradiegética)

Golpes de acero provenientes del sótano

- Arte: Pistola

- Vestuario: Tyler usa una casaca roja de cuero, lentes oscuros y pantalones anchos.

- Efectos especiales: Explosión de tienda de computadoras

Carrete de película que vibra y se estremece hasta terminar descarrilándose por un momento.

<p>se refiere y quiere seguir preguntando más, pero Jack empieza a escuchar unos ruidos en el sótano e ignora a Marla. Se dirige al sótano y allí está Tyler quien le recuerda que no debe hablar acerca de él. Marla se acerca y empieza una típica discusión de pareja. Desde el fondo del sótano se escucha la voz de Tyler quien le dicta las palabras que debe decir para terminar la discusión. Marla no puede seguir discutiendo y se va bastante molesta. Jack baja al sótano y ve una serie de literas, Tyler le dice que se necesitarán más y se va al primer nivel.</p> <p>b) Personajes destacados: Tyler, Jack, Dueño de la tienda (Hessel Raymond K.) Marla</p> <p>c) Locaciones: Tienda Casa de Tyler</p> <p>d) Duración: 00:06:11</p>	
<p>25. Monos espaciales</p> <p>a) Historia Tyler sale a la puerta de su casa, allí está un muchacho vestido de negro y que tiene una colchoneta y una bolsa como equipajes. Tyler lo mira y le dice que es muy joven, luego regresa a la casa. Jack le pregunta de qué se trata todo esto; Tyler le explica que el candidato en principio debe ser rechazado constantemente, pero si se mantiene en la puerta por tres días entonces será admitido y comenzará su entrenamiento. Jack aún no entiende pero Tyler prefiere no dar más detalles.</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: Plano entero, <i>two shot</i>, plano busto, <i>close up</i>, plano detalle, plano conjunto, plano $\frac{3}{4}$, ángulo, picado, contra-picado, normal. <i>Travelling</i> lateral, <i>tilt up</i>, grúa, • Banda sonora: Voz en off de Jack <p>Fragmento de <i>Commisioner castration</i>. (extradiegetica)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Vestuario: Tyler viste un chaleco negro, una chompa roja, unos pantalones deportivos y unas botas

Tyler y Jack salen eventualmente a la puerta de la casa para insistir en su rechazo al aspirante, tratan a través de palabras y golpes que el muchacho abandone su puesto. Pasados los tres días, Tyler le pregunta al muchacho si ha traído los artículos básicos para sobrevivir y los trescientos dólares para su entierro. El muchacho cumple los requisitos así que Tyler lo deja pasar a la casa, mientras a su lado está Bob, quien también quiere entrar, pero al ser rechazado por gordo se va, sin embargo luego Jack le explica que debe esperar tres días allí para ser admitido.

Los muchachos que son admitidos se rapan el cabello, por lo cual Tyler los llama monos espaciales, listos para sacrificarse por un bien común.

Más aspirantes van llegando y todos reciben el mismo trato antes y después de ser admitidos.

Los admitidos realizan una serie de trabajos manuales y técnicos, mientras los hacen, Tyler los concientiza a través de un megáfono dándoles mensajes que buscan eliminar su concepto de individuos únicos e irrepetibles en el espacio y en el tiempo, sino que más bien los trata de convencer de que no son más que simples animales. Mientras esto sucede, Jack se pregunta por el porqué Tyler estaba construyendo un ejército y cuál era su propósito.

Una noche al regresar a la casa, Tyler recibe a Jack efusivamente y le comenta que esa noche van a festejar y le da varias latas de cerveza. En la sala hay varios muchachos del ejército de Tyler mirando la tv. Al comenzar el noticiero todos festejan cuando aparece en la noticia el incendio de un

militares.

Los aspirantes a vivir en la casa de Tyler usan ropa oscura y botas militares. Todos deben cortarse el cabello una vez admitidos.

<p>edificio corporativo, lo singular es que las llamas forman una cara sonriente ☺ Jack está sorprendido y pregunta por lo que han hecho, uno de los muchachos le explica que la primera regla del proyecto ‘caos’ es no hacer preguntas.</p> <p>En una reunión de los responsables de la seguridad de la ciudad y el comisionado principal, Tyler y su ejército se han infiltrado como camareros y seguridad. Mientras se da un discurso, el alcalde va al baño, al verlo, los miembros del ejército lo siguen, lo secuestran y amordazan en el baño.</p> <p>Tyler hace que al comisionado le bajen los pantalones. Le advierte que si no declara que el grupo al que buscan por los incendios, es un grupo inexistente, entonces tendrá que castrarlo. Uno de los muchachos saca un cuchillo, Tyler le explica que la gente a la que busca es la gente de la que él depende. El comisionado acepta los pedidos de Tyler. Luego de la amenaza, Jack ve que Tyler trata de manera bastante cariñosa a uno de los muchachos, al más rubio, ante lo cual Jack se siente rechazado.</p> <p>b) Personajes destacados: Tyler, Jack</p> <p>c) Locaciones: Casa de Tyler Reunión del consejo de seguridad</p> <p>d) Duración: 00:07:57</p>	
<p>26. El chico ‘psycho’</p> <p>a) Historia Jack y el muchacho rubio están luchando mientras Tyler observa. El</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: Plano medio, <i>Two shot, close up</i>, plano detalle,

<p>muchacho da un golpe a Jack y este responde de manera brutal. Mientras golpea al muchacho, Jack cuenta que con cada golpe descarga las cosas que en su vida no pudo lograr. Luego de dejar al muchacho inconsciente, Jack se levanta y Tyler le pregunta por lo que hizo y lo llama chico psicótico, Jack le responde que quería destruir algo hermoso.</p> <p>Ambos salen de la taberna y en la puerta se acerca una limusina. Ambos suben, Tyler está manejando.</p> <p>b) Personajes destacados: Jack, Tyler.</p> <p>c) Locaciones Taberna de Lou</p> <p>d) Duración: 00:02:10</p>	<p>plano busto, plano conjunto, ángulo picado, contra-picado. Iluminación con alto contraste. <i>Tilt up</i>. <i>Travelling</i> lateral. Gran profundidad de campo.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos destacados: Al inicio de la lucha, Jack y el muchacho dan saltos y se mueven en círculos mirándose uno al otro. La secuencia está en cámara lenta, lo cual hace que parezca que ambos están bailando. Se trata de una danza, que viene a ser la comunicación o expresión de un sentimiento humano a través del cuerpo. (*) <p>Jack golpeando al muchacho. Al momento de golpearlo, Jack está transmitiendo sus emociones de frustración. Jack se encuentra enajenado, poseso, es por ello que se expresa a través de la lucha. En esos instantes ha dejado de ser dramático y se ha convertido en un hombre trágico, que expresa sus sentimientos humanos, alegres o tristes, a través del cuerpo y no de las palabras. (**)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Banda sonora: efectos de sonido atmosférico in crescendo. <p>Voz en off de Jack</p> <ul style="list-style-type: none"> • Arte: Sangre.
<p>27. Una experiencia cercana a la vida</p> <p>a) Historia Tyler maneja la limusina en medio de la lluvia, a su lado está Jack y en el asiento posterior están dos muchachos del ejército de Tyler. Jack está enojado con Tyler porque no le dijo nada del nuevo proyecto y porque se siente</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: Plano busto, <i>two shot</i>, plano detalle, iluminación muy contrastada. Ángulo contra-picado, normal. <i>Tilt up</i>, grúa. • Planos destacados: Plano detalle del

excluido. Al escuchar esto los muchachos repiten la primera regla del proyecto. Tyler le explica que el principio fue el club de la lucha pero que ahora este ha salido de los sótanos y se ha convertido en el nuevo proyecto. Ambos discuten, Tyler le explica que el club no les pertenece, sino que es algo que los trasciende. Tyler maneja de manera agresiva. Ambos discuten intensamente sobre su situación y Tyler le aconseja que olvide todo lo que cree saber acerca de la vida. Tyler mete el carro al carril contrario y luego les pregunta a los muchachos que es lo que quieren hacer antes de morir, ambos responden rápidamente y con seguridad; luego le hace la misma pregunta a Jack, él no quiere responder y trata de evadir la pregunta, y más bien se preocupa por qué Tyler regrese a su carril en la autopista. Tyler se niega y Jack está aterrado porque están a punto de chocar. Jack explota y dice que está harto de todo lo que ha pasado: el club, Marla, el nuevo proyecto. Al oír esto Tyler deja el volante y pisa el acelerador. Jack toma el volante, pero Tyler le hace dar cuenta lo patético de su acto. En ese instante Tyler le recuerda el porqué destruyó su departamento y que de lo que se trataba era de poder tocar fondo, pero sobre todo el dejar de intentar controlarlo todo. Jack entiende lo que le ha dicho y deja el volante a la deriva. Tyler pisa el acelerador y el automóvil empieza a irse hacia un lado de la pista, todos se ponen el cinturón de seguridad. El auto choca violentamente y sale de la carretera dando vueltas en el aire.

Cuando el carro destruido toca fondo y

volante a la deriva. En el plano vemos cómo al fin Jack deja su pasado de hombre dramático que intenta controlarlo todo (cual Job) y acepta la vida tal como se le presenta. En este caso se trata de una metáfora de abandonar el control del auto, como el abandono de ese intento inútil por controlarlo todo. (*)

Secuencia del choque. Es un conjunto de primeros planos desde el interior del automóvil. La secuencia está presentada en cámara lenta, lo que intensifica la violencia de los golpes.

Risa de Tyler luego del accidente. Tyler al ser un hombre trágico, encuentra en la risa y la lucha, el medio por el cual expresar sus emociones, ya sea si está feliz o triste, no pierde el optimismo de estar vivo. (**)

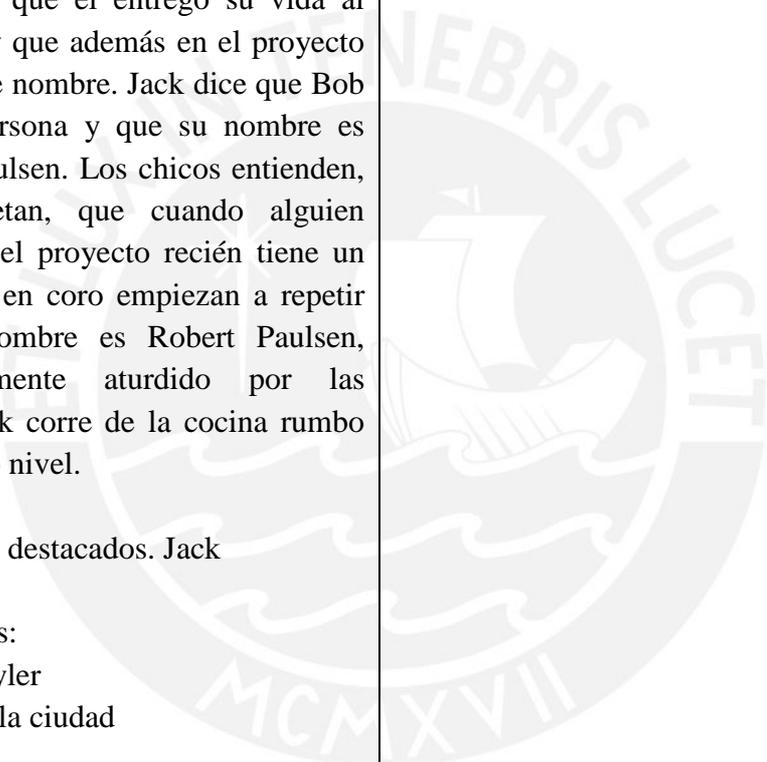
- Banda sonora: Fragmento de *Car crash* (extradiegética)

Voz en off de Jack

- Arte: automóvil estrellado.
- Efectos especiales: Lluvia. Choque de automóvil (en ralentí)

<p>se detiene, sale Tyler y otro muchacho para ayudar a Jack a salir del auto, mientras él piensa que así debieron sentirse todos los que murieron en los autos a los que él le aplicaba la 'fórmula' en los informes de su anterior trabajo. Tyler saca a Jack y ríe, mientras afirma que han tenido una experiencia cercana a la vida.</p> <p>b) Personajes destacados: Tyler, Jack</p> <p>c) Locaciones: Automóvil (int.) Autopista</p> <p>d) Duración: 00:03:23</p>	
<p>28. Tyler dice adiós</p> <p>a) Historia: Mientras Jack descansa, Tyler expresa la propuesta que tiene para un nuevo futuro. Lo que Tyler busca es el fin de la civilización como la conocemos y más bien volver a los orígenes más naturales y primitivos. De lo que se trata es de generar las condiciones para el regreso del hombre trágico. Al terminar, Tyler acaricia en la cabeza a Jack y se despide. Entre dormido y despierto Jack ve a Tyler irse. Al despertarse Jack busca a Tyler pero este ya no está, En la habitación de este, sólo hay varios documentos. Jack sabe que Tyler se ha ido. Baja al primer nivel y encuentra a los chicos del ejército de Tyler en preparativos intensos para alguna futura actividad. Mientras que en el fondo se escuchan las consignas anti individualistas que usaba Tyler. Jack hace un recorrido por toda la casa en busca de Tyler, mientras vemos las numerosas</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: Plano busto, <i>close up</i>, plano entero, <i>two shot</i>, plano general, <i>Raccord</i> fundido a negro, <i>tilt down</i>, <i>Travelling back</i>. <i>Travelling in</i>. <i>Steadycam</i>. • Planos destacados: Plano busto de Jack durmiendo. Mientras duerme se escucha la voz de Tyler narrando la visión del mundo que propone para el regreso del hombre trágico. • Banda sonora: Voz en off de Tyler. <p>Voz en off de Jack</p> <p>Fragmento de <i>Planet Tyler</i>. (extradiegética)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Arte: Tarjetas de identificación de los miembros del ejército de Tyler. <p>Botella de licor.</p>

<p>actividades que realizan los chicos del ejército. Finalmente Jack llega a la sala de operaciones del ejército y ve que hay una serie de planos y demás parafernalia referente a los nuevos proyectos del club. Al querer ver en detalle uno de los proyectos, uno de los chicos se lo impide diciéndole que todo está bajo control y no quiere darle más detalles. Jack se va lamentándose porque ahora sabe que está solo. Coge una botella de licor y un cigarro y sale al jardín de la casa. En esos instantes llega Marla quien se sorprende por toda la actividad y las personas que hay en la casa. Marla le pregunta si puede entrar ante lo cual Jack responde que él no está aquí, refiriéndose a Tyler. Marla lo escucha confundida, pero al ver a Jack con una actitud distinta, se da media vuelta y se va en silencio.</p> <p>b) Personajes destacados: Jack, Tyler, chicos del ejército de Tyler.</p> <p>c) Locaciones: Casa de Tyler</p> <p>d) Duración: 00:04:20</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Vestuario: Los muchachos del ejército de Tyler visten siempre de negro y llevan la cabeza rapada. <p>Jack usa una bata y pantuflas. Su apariencia dista mucho de cuando participaba más activamente en el club en compañía de Tyler.</p>
<p>29. La operación <i>latte thunder</i></p> <p>a) Historia: Jack ve a Marla irse, no intenta detenerla. En ese momento se escuchan ruidos dentro de la casa, se trata de Bob, quien ha recibido un balazo en la cabeza. Jack mira asustado lo sucedido y preguntó por lo que pasó, uno de los chicos le explica que estaban en una misión: destruir una obra de arte comercial; todo iba bien hasta que al momento de escapar,</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: Plano entero, plano medio, plano busto, plano conjunto, plano general, <i>Travelling</i> lateral. Ángulo normal, picado. Gran profundidad de campo. • Arte: Obra de arte comercial (esfera dorada). <p>Cráneo destruido de Bob.</p>

<p>un policía le disparó a Bob por la espalda. Jack le saca la máscara al cuerpo que está tendido sobre la mesa de la cocina y se ve el cráneo destruido de Bob. Jack está molesto y triste a la vez. Uno de los chicos dice que deben desasarse del cuerpo y enterrarlo. Jack se opone a la idea de enterrarlo en el jardín, pues dice que Bob no es una evidencia sino una persona y además su amigo. Los chicos tratan de convencer a Jack diciéndole que él entregó su vida al proyecto y que además en el proyecto nadie tiene nombre. Jack dice que Bob es una persona y que su nombre es Robert Paulsen. Los chicos entienden, o interpretan, que cuando alguien muere en el proyecto recién tiene un nombre y en coro empiezan a repetir que su nombre es Robert Paulsen, Completamente aturdido por las voces, Jack corre de la cocina rumbo al segundo nivel.</p> <p>b) Personajes destacados. Jack</p> <p>c) Locaciones: Casa de Tyler Parque de la ciudad cafetería</p> <p>d) Duración: 00:02:50</p>	
<p>30. Déjà vu</p> <p>a) Historia Jack busca con desesperación en la habitación de Tyler algún indicio del paradero de este. Encuentra varios tickets de avión a distintas ciudades de los Estados Unidos. En ese instante llama el policía que investiga la explosión del departamento de Jack;</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: Plano detalle, plano busto, plano entero, <i>close up</i>, <i>two shot</i>, ángulo picado, normal, contra-picado, <i>Travelling</i> lateral • Banda sonora: Voz en off de Jack <p>Fragmento de <i>Latte thunder</i></p>

<p>este al oír quien es cuelga y sale corriendo.</p> <p>Inicio de <i>racconto</i>: Jack corre por varios aeropuertos y bares, mientras va contando que visita todos los lugares que figuran en los boletos viejos que encontró. A los bares que entra siempre pregunta si han visto a Tyler Durden, los hombres dicen que no lo pueden ayudar, pero siempre lo llaman “señor” y tienen una actitud de respeto hacia Jack, esto confunde más a Jack. Mientras hace su recorrido por las ciudades, Jack descubre que Tyler había creado franquicias del club de la lucha por todo el país. Cuando conversa con algunos miembros del club también se va enterando de los mitos que se han ido tejiendo en torno a Tyler.</p> <p>Jack tiene la sensación de haber estado ya antes en los lugares que visita. Fin de <i>racconto</i>.</p> <p>b) Personajes destacados: Jack</p> <p>c) Locaciones: Casa de Tyler Aviones Aeropuertos Calles de la ciudad</p> <p>d) Duración: 00:02:32</p>	<p>(extradiegética)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Arte: Tickets de avión.
<p>31. Cambio y fuera</p> <p>a) Historia: Jack llega a un bar, entra y al fondo escucha a los cocineros y mozos que repiten la frase “su nombre es Robert Paulson”. El cantinero lo saluda como si lo conociera, Jack se sorprende y le pregunta si lo conoce, el cantinero piensa que es una prueba, Jack le dice</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: Plano entero, Plano medio, <i>close up</i>, plano busto, plano detalle, <i>Travelling in</i>, <i>Travelling back</i> • Planos destacados: Plano medio de Jack conversando solo. En el plano

que no. El cantinero le dice que lo vio a él (a Jack) justamente el día jueves. Jack no entiende y le pregunta que quien cree que él es. El cantinero le dice que él es el Sr. Durden y que precisamente él le hizo la marca de la quemadura química y le muestra su mano con la cicatriz.

Jack regresa a su hotel y llama a Marla para preguntarle si alguna vez tuvieron sexo, Marla, después de quejarse por su actitud, le dice que sí y lo llama Tyler Durden. En ese instante aparece sentado, detrás de Jack, Tyler. Tyler le dice a Jack que acaba de romper su promesa al hablarle de él a Marla. Jack está completamente confundido y le pregunta por qué lo confunden con él, mientras que Tyler le recuerda que sólo le pidió una simple cosa: no hablar de él. Tyler le explica a Jack que en realidad él mismo debería de darse cuenta de lo que pasa. En ese momento Jack comienza a tener *flashbacks* de imágenes de los hechos sucedidos antes, comienza a ver que era él, y no Tyler, quien hacía las cosas que supuestamente Tyler hacía. Tyler lo mira y le pide a Jack que diga que es lo que sucede, mientras vemos flashes de imágenes de los hechos que supuestamente pasaron juntos, pero vemos que en realidad sólo estaba Jack. Al fin Jack admite que él y Tyler son la misma persona. Tyler le explica porqué nació él: Jack quería cambiar su vida, pero no lo podía hacer solo, así que creo a Tyler quien era todo lo que él aspiraba ser. Jack se niega a creerlo, pero Tyler le explica que de hecho esto es más normal de lo que parece ser. Inicio de secuencia con imágenes en las que Jack lucha solo. Tyler (el de la alucinación) le explica

vemos por primera vez como es que Jack en realidad conversaba solo cuando creía que hablaba con Tyler. (*)

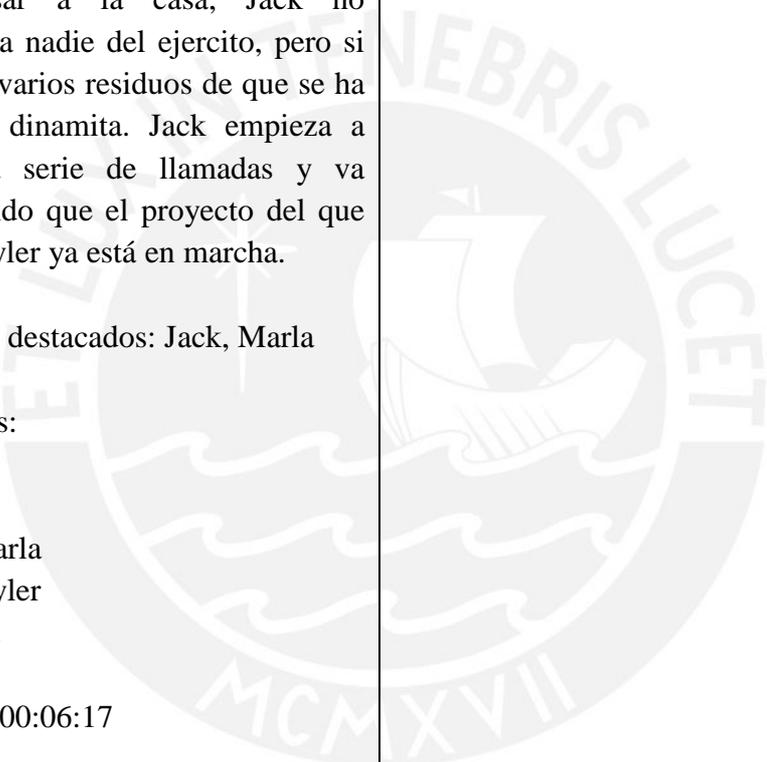
- Banda sonora: Voz en off de Jack.

Fragmento de *Tyler is Jack is Tyler* (extradiegética)

- Arte: Estructura ortopédica del cantinero. Esta estructura, más la forma del rostro y el maquillaje, hacen que el cantinero tengo un gran parecido con Frankenstein.

Quemadura química

- Vestuario: Tyler viste un pantalón rojo, un chaleco de plumas y un polo a cuadros rojo y blanco. Está con la cabeza rapada y usa lentes de sol.

<p>que Marla es la única que sabe demasiado y que por ello pone en riesgo el proyecto. Jack no quiere seguir escuchando a Tyler y discuten sobre cuál de los dos está loco. En ese momento Jack se para pero cae desmayado sobre la cama.</p> <p>Jack se despierta y sale corriendo de su habitación, antes de irse, la recepcionista del hotel le da a entender que él realizó llamadas mientras estaba dormido. Jack está sorprendido. Al regresar a la casa, Jack no encuentra a nadie del ejercito, pero si encuentra varios residuos de que se ha preparado dinamita. Jack empieza a hacer una serie de llamadas y va descubriendo que el proyecto del que hablaba Tyler ya está en marcha.</p> <p>b) Personajes destacados: Jack, Marla</p> <p>c) Locaciones: Bar Hotel Dto. de Marla Casa de Tyler Restaurant</p> <p>d) Duración: 00:06:17</p>	
<p>32. 'Mea culpa'</p> <p>a) Historia Jack busca a Marla, ella está molesta porque los chicos del ejército la han tratado mal y la botaron de la casa. Ambos van a un restaurante y conversan. Jack intenta pedirle disculpas a Marla por su cambiante actitud y aparente doble personalidad, pero sobre todo por la naturaleza de su relación, pues él siente que la trató mal. Marla no quiere seguir</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: Plano busto, <i>two shot</i>, plano medio, plano entero, ángulo normal, contra-picado, <i>Travelling back</i>, paneo lateral.

<p>escuchándolo. Jack le dice que ella realmente le gusta. Marla se tranquiliza, pero Jack le dice que no quiere que le hagan daño por su culpa. Jack le pide a Marla que abandone la ciudad por un tiempo pues su vida corre peligro. Marla se disgusta, y le hace ver lo intolerante que resulta él, es decir Tyler, y que debería de buscar ayuda psiquiátrica. Marla ya no quiere seguir más con la relación ni la conversación y se va. Tyler la sigue, Marla no quiere volver a verlo, Jack está de acuerdo, en ese instante detiene un bus y le pide a Marla que suba, le da una cantidad de dinero y le dice que ella representa una amenaza. Marla no entiende pero Jack tampoco se lo puede explicar. Antes de irse, Marla le dice a Jack que él fue lo peor que le pasó en la vida.</p> <p>b) Personajes destacados: Jack, Marla</p> <p>c) Locaciones: Calles Restaurant</p> <p>d) Duración: 00:03:28</p>	
<p>33. Policías castradores</p> <p>a) Historia: Jack va a la comisaría y pide que lo arresten pues se confiesa como el líder de una organización terrorista responsable de varios actos de vandalismo. Mientras Jack, sentado en la sala de interrogatorios, da más detalles acerca de la forma en la que está organizado y la extensión que tiene el club de la lucha, vemos los diseños y planos realizados para el proyecto caos. Jack pide a la policía</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: Plano busto, <i>two shot</i>, plano detalle, plano conjunto, plano general, plano $\frac{3}{4}$, <i>close up</i>. <i>Travelling in</i>, <i>Travelling lateral</i>, <i>tilt up</i>, iluminación fría • Planos destacados: Plano busto de Jack intentando entrar el edificio. En el plano vemos la mirada desorbitada de Jack y su dedo en el gatillo. El plano refleja la actitud de un desequilibrado mental que corre por

que vayan a la casa de Tyler pues es el cuartel general. Jack explica que allí encontrarán el cuerpo de Bob y los restos de la nitroglicerina preparada, él sospecha que el plan es destruir los edificios de las entidades financieras. Jack explica que se busca destruir estos lugares porque se quiere borrar las deudas y que todos regresen a cero, es por ello que se llama proyecto 'caos'. Después de confesar esto, el policía que lo interroga se retira a hacer una llamada. Los otros policías presentes en el interrogatorio, le dicen a Jack que es valeroso lo que está haciendo, pero que él mismo dió las órdenes de que a cualquiera que interrumpa el proyecto, incluido el mismo, se le debe castrar. Jack se levanta aterrado por lo que escucha. Los policías lo llaman Sr. Durden, Jack dice que él no es, pero los policías le dicen que él les advirtió que diría eso, Jack cambia de actitud y dice que si es Tyler Durden y les ordena que aborten la misión, pero los policías le repiten lo mismo. Ellos lo sujetan, le sacan el pantalón pero en un descuido Jack le quita el arma a uno de los policías, los amenaza y logra escapar con los documentos. Jack corre por las calles sin pantalón y con un arma en la mano, hasta llegar a la calle Franklin, que es una de los puntos donde piensa que ocurrirá explosión, pues es la zona financiera de la 'city'.

Al intentar entrar al edificio, aparece Tyler burlándose de él porque está corriendo por la calle en calzones y parece un loco. Jack intenta entrar al edificio, pero al ver que Tyler se ríe de él por sus intentos fracasados le dispara y con ello destruye el vidrio de

las calles en calzones y con un arma en la mano. Es el momento de locura de Jack. (*)

Risa de Tyler. Al ver que Jack no puede entrar al edificio Tyler se ríe de modo desquiciado de su alter ego. (**)

- Banda sonora: Fragmento de *Abort Mission*. (extradiegetica)

Voz en off de Jack

Latidos del corazón

- Arte: Planos y diseños del proyecto.

Armas.

- Vestuario: Jack viste ropa más casual: polo, sobretodo y pantalones anchos. Ya no usa más el terno ni la ropa formal.

Tyler viste de manera peculiar, usa un saco de plumas y un polo multicolor, además lleva lentes amarillos. Su vestuario refleja una personalidad extrovertida y a la vez exótica, que fácilmente se la puede confundir con la de un loco.

<p>la puerta y logra entrar al edificio. Corre hacia el sótano y encuentra una camioneta.</p> <p>b) Personajes destacados: Jack, policía, Tyler</p> <p>c) Locaciones Comisaría Calles Calle Franklin</p> <p>d) Duración: 00:05:18</p>	
<p>34. Pateando y gritando</p> <p>a) Historia Jack abre la camioneta y encuentra una enorme cantidad de explosivos dentro de ella. Las cámaras de seguridad lo observan. Dentro de la camioneta esta el detonador con una cuenta regresiva de veinticinco minutos. Jack esta aterrado y en ese instante se aparece Tyler preguntándole qué es lo que quiere hacer, Jack dice que quiere detenerlo, pero Tyler le pregunta por qué si es lo mejor que ha hecho en su vida y él no se lo va a permitir, además de que hay diez bombas más en otros edificios. Tyler le explica que nadie morirá porque los edificios están vacíos, es de hecho un acto de liberación. Jack no quiere hacerle caso a Tyler pues dice que ni siquiera existe. Jack quiere desconectar los cables del detonador mientras que Tyler lo intenta confundir. Jack se decide y desconecta el cable verde deteniendo la cuenta regresiva, en ese instante Tyler golpea a Jack hasta hacerlo salir de la camioneta. Tyler cierra la camioneta y rompe la llave dentro de la puerta,</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: Plano medio, plano entero, plano detalle, <i>two shot</i>, plano general, ángulo picado, contrapicado, <i>Travelling back</i>, iluminación contrastada. <i>Raccord</i> fundido a negro. • Planos destacados: Los planos en los que aparece Tyler son generalmente medios y planos busto, esto debido a que él aparece repentinamente en cualquier lugar, esto contribuye a saber que él no es un ser humano real. <p>Planos cubiertos por la cámara de seguridad. En estos planos podemos ver cómo es que Jack realmente lucha consigo mismo. Los planos de esta fuente nos ubican en el mundo del relato narrado, además representan un punto de vista objetivo de los hechos. (*)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Banda sonora: Fragmento de <i>Abort Mission (remix)</i> (extra diegética) <p>Fragmento de <i>Garage fight</i>. (extradiegética)</p>

<p>mientras que Jack lo apunta con el arma. A través de las cámaras de seguridad vemos que Jack realmente no está apuntando a nadie y que está sólo en el sótano. Jack dispara a Tyler pero le da a la camioneta, Tyler le dice que por qué dispara a su amigo imaginario teniendo tantos explosivos detrás suyo. Jack nuevamente dispara a Tyler en el pecho pero no le pasa nada. Tyler comienza a golpear brutalmente a Jack, este trata de huir pero Tyler se aparece por todos lados. Las cámaras de seguridad muestran como Jack lucha solo. Tyler lanza a Jack por las escaleras, este queda semi-inconsciente.</p> <p>b) Personajes destacados; Jack, Tyler</p> <p>c) Locaciones Edificio financiero (sótano)</p> <p>d) Duración: 00:03:43</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Arte: Explosivos • Vestuario: Jack viste un polo sudado, un sobretodo negro y no lleva pantalones, pero si unos calzones largos. • Efectos especiales: <i>Travelling in</i>, plano detalle, siguiendo el cableado interno del detonador.
<p>35. Muros de Jericó</p> <p>a) Historia: Al igual que el inicio del relato, Jack está con el cañón de un arma dentro de la boca. Tyler le dice que sólo faltan tres minutos y le repite que han llegado al principio. Jack no tiene nada que decir. Tyler se acerca a la ventana y mira la ‘city’ de noche. Tyler le explica que han logrado mucho y que esa noche verán la caída de todo el sistema financiero mundial. Tyler lanza a Jack hacia la ventana y al hacerlo él ve que en la calle, los chicos del ejército, acaban de hacer llegar a Marla. Jack pide que no le hagan daño a Marla, pero Tyler le explica que son ellos (los dos) los que</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: <i>Close up</i>, plano, plano busto, ángulo normal y picado, plano medio, <i>two shot</i>, gran plano general, plano conjunto. <i>Travelling in</i>, plano entero, paneo lateral. • Planos destacados: Plano general de los edificios financieros explotando y derrumbándose. En el plano vemos, en primer plano, a Marla y Jack agarrados de la mano viendo la destrucción de los edificios. El fuego que se ve tiene una carga simbólica muy fuerte que hace referencia a la renovación, en este caso asistimos a la

lo están haciendo. Jack no quiere seguir escuchándolo y quiere sacar a Tyler de su cabeza pues sabe que es sólo una voz. Jack repite que es sólo una alucinación, pero Tyler le da a entender que ahora esta alucinación es quien realmente es él y que lo creo porque en realidad lo necesita. Tyler le dice que él hará que sobrevivan a esto y que lo sacará de problemas mientras él (Jack) grita y patalea como suele hacerlo. Jack dice que ya no quiere esto, Tyler le dice que ya no hay marcha atrás. Jack se pone a pensar que de hecho es él quien tiene el arma en la mano y no Tyler. Jack ve que es cierto y tiene el arma. Se apunta a su cabeza con esta y le dice a Tyler que en realidad está apuntando a la cabeza de ambos. Tyler intenta desanimarlo de disparar. Jack se levanta y es ahora quien tiene el control de la situación. Él dice que ahora tiene los ojos 'abiertos' y se dispara un tiro dentro de la boca y se desploma en la silla pero no está muerto. Tyler empieza a botar humo por la boca y luego se desploma por el enorme agujero que tiene en el cráneo. Al caer al suelo Tyler desaparece.

Segundos después llegan los chicos del ejército y se preocupan al ver a Jack sangrando. Jack se levanta y dice que está bien. Llega Marla traída por dos muchachos. Jack pide que la dejen sólo con ella. Al verlo con el disparo Marla se preocupa y lo ayuda. Jack le cuenta que el mismo se disparó y que ahora él está bien y que todo va a salir bien, que sólo tiene que confiar en él. En esos instantes comienzan las detonaciones de los edificios. Jack coge de la mano a Marla y ambos observan la destrucción de los

renovación del sistema y a la creación de las condiciones para el renacimiento de un hombre trágico. El hecho de que sea una pareja la que observa esta renovación a través de la destrucción implica la idea de un futuro. (*)

- Banda sonora: Voz en off de Jack

Fragmento de *Jack kills Tyler* (extradiegética)

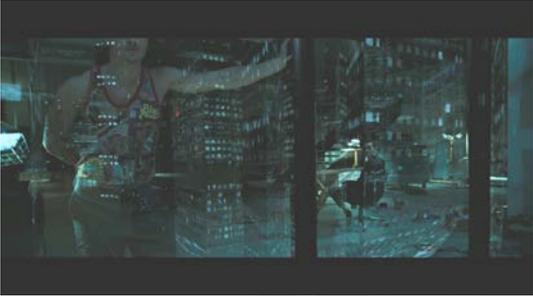
Fragmento de *Where is my mind.* (extradiegética)

- Arte: Arma
Herida de disparo en el cráneo.
- Efectos especiales: Disparo en la cabeza (ralentí)

Explosión y colapso de los edificios financieros.

<p>edificios que componen el sistema financiero.</p> <p>b) Personajes destacados: Jack, Tyler, Marla</p> <p>c) Locaciones: Edificio financiero (último piso)</p> <p>d) Duración: 00:06:14</p>	
<p>36. Créditos finales</p> <p>a) Historia: Jack mira a Marla y le dice que la conoció en una época muy extraña de su vida, hay un efecto de carrete de película que vibra y se va a un fundido a negro. Aparecen los créditos finales.</p> <p>b) Personajes destacados: Jack, Marla</p> <p>c) Locaciones Edificio financiero (último piso)</p> <p>d) Duración: 03:14</p>	<p>Destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planos y movimientos: <i>Close up, two shot, plano general, Travelling in. Raccord</i> fundido a negro. • Planos destacados: Plano general de todos los edificios colapsados. Jack y Marla se miran • Banda Sonora: <i>Where is my mind</i> (extradieética) • Efectos especiales: Explosión y colapso de los edificios financieros. Movimiento del carrete de la película y fotograma de un pene erecto en medio del efecto.

9.3.2 Segmentación²¹⁵ *Fight club*

ESCENAS, CAPTURAS DE PLANOS DESTACADOS Y CONCEPTOS	DIALOGOS
1. Centro del miedo (Títulos Iniciales)	
<p>2. La zona cero</p> <p>(*) <i>Se establece la ‘city’ o ciudad industrializada del siglo XX y principios del XXI, como el lugar y tiempo del desarrollo del relato.</i></p>  <p>(**) ACTITUD DRAMÁTICA: Hombres castrados, incapacidad de actuar, búsqueda de paraísos.</p> 	<p>...</p> <p>ACTITUD DRAMÁTICA: Hombres castrados, incapacidad de actuar, búsqueda de paraísos. 00:03:09:17 00:03:12:10 Bob. Bob tenía tetas de hembra.</p> <p>00:03:12:13 00:03:13:12 AUN HOMBRES JUNTOS</p> <p>...</p>
3. Insomnio	<p>...</p>

²¹⁵ La segmentación temática está desarrollada de modo tal que al lado izquierdo se encuentran las capturas de fotogramas del film donde se hace referencia visual y/o sonora al concepto trabajado en la interpretación y análisis del mismo. Al lado derecho se ubican extraídos los diálogos (subtítulos) que refuerzan el concepto al cual se hace referencia al inicio del extracto. La ubicación de las capturas concuerda con el texto de la izquierda si es que es el caso de que ambos van paralelos. Finalmente los puntos suspensivos (...) hacen referencia a que antes o después hay diálogos, pero que se han obviado por ser irrelevantes al concepto.

<p>(*)</p> 	<p>...</p>
<p>4. Instinto de anidamiento</p> <p>(*) ACTITUD DRAMÁTICA: intento por controlar la vida. Tiranía de la necesidad</p> 	<p>...</p> <p>...</p>
<p>5. Aún hombres unidos</p> <p>(*) ACTITUD ANTI-TRÁGICA: Llorar ante lo necesario de las cosas. Vivir el presente con resignación. Falta de amor por la vida</p> 	<p>...</p> <p>...</p> <p>ACTITUD DRAMÁTICA: Vivir el presente con resignación. Falta de amor por la vida (anti-amor fati) 00:08:43:08 00:08:45:04 Puedes llorar.</p> <p>00:08:59:20 00:09:01:24 Y entonces, pasó algo.</p> <p>00:09:02:26 00:09:04:02 Me solté.</p> <p>00:09:05:11 00:09:07:20 Me perdí en el olvido.</p> <p>00:09:07:21 00:09:09:26 Oscuro y silencioso y completo.</p> <p>00:09:12:04 00:09:14:18 Encontré la libertad.</p> <p>00:09:14:21 00:09:17:28 Perder toda esperanza era la libertad.</p>

<p>(**)</p> 	<p>00:09:19:00 00:09:20:09 Está bien.</p> <p>...</p>
<p>6. Animal de poder</p>	<p>...</p>
<p>7. Marla</p> <p>DEVENIR DE LO TRÁGICO: Trágico anónimo. Nihilismo. RETORNO DE LO TRÁGICO: No escaparle a la muerte.</p> 	<p>...</p> <p>DEVENIR DE LO TRÁGICO: Trágico anónimo. Nihilismo. RETORNO DE LO TRÁGICO: No escaparle a la muerte.</p> <p>00:18:50:25 00:18:53:22 Así fue como conocí a Marla Singer.</p> <p>00:18:54:29 00:18:59:01 Su filosofía era que podía morir en cualquier momento.</p> <p>00:18:59:04 00:19:01:05 La tragedia, decía, era que no se moría.</p>
<p>8. Jack Individual</p>	<p>...</p> <p>ACTITUD DRAMÁTICA: obsesión con el futuro, incapacidad de actuar. Vivir el presente con resignación. (anti-amor fati, anti eterno retorno)</p> <p>00:19:32:09 00:19:35:19 Esta es tu vida y se está acabando, minuto por minuto.</p> <p>00:19:35:21 00:19:38:07 Despiertas en el internacional de Air Harbor.</p> <p>00:19:40:03 00:19:44:03 Si despiertas en un tiempo distinto, en un lugar distinto...</p> <p>00:19:44:06 00:19:46:06 ...¿podrás ser una persona distinta?</p> <p>00:19:47:29 00:19:51:08 En todos lados a los que viajo, es una vida chica.</p>

(*) **ACTITUD DRAMÁTICA:** obsesión con el futuro, incapacidad de actuar. Vivir el presente con resignación. (anti-amor fati, anti eterno retorno)



(**)



9. Tyler

(*) **ACTUTUD DRAMÁTICA:** Sonrisa dramática (anti eterno retorno)
Lógica del deber-ser



...

ACTUTUD DRAMÁTICA: Risa dramática (anti eterno retorno) Lógica del deber-ser

00:23:01:28 00:23:03:04

¿En qué trabajas?

00:23:03:07 00:23:06:10

¿Por qué preguntas?

¿Para fingir que estás interesado?

00:23:10:20 00:23:13:14

Tu risa tiene una desesperación viciada.

...

AMOR FATI: Saber vivencial (frente a sabiduría libresca e desarraigada)

ACTITUD DRAMÁTICA: Lógica del deber ser. Pensamiento con forma dialéctica (Anti saber trágico)

00:23:32:22 00:23:36:26

¿Sabías que puedes hacer napalm con gasolina y jugo de naranja?

00:23:37:25 00:23:39:28

No sabía. ¿Es verdad?

00:23:40:02 00:23:44:16

	<p>Sí. Uno puede hacer toda clase de explosivos con artículos caseros.</p> <p>00:23:44:20 00:23:47:08 - ¿De veras? - Si uno quiere.</p> <p>00:23:52:11 00:23:57:09 Eres el "amigo de una porción" más interesante que he conocido.</p> <p>00:23:59:06 00:24:01:00 Todo en el avión es de una porción.</p> <p>00:24:01:03 00:24:03:09 Ya entendí. Muy ingenioso.</p> <p>00:24:03:12 00:24:04:27 Gracias.</p> <p>00:24:05:28 00:24:08:09 ¿ Y qué tal te funciona eso?</p> <p>00:24:08:10 00:24:10:00 Ser ingenioso.</p> <p>00:24:11:07 00:24:12:13 De maravilla.</p> <p>00:24:13:05 00:24:15:16 Entonces, sigue. No dejes de serlo.</p> <p>00:24:17:16 00:24:21:16 Una pregunta de etiqueta. Al pasar ¿te doy el trasero o la bragueta?</p>
<p>10. El agradable y limpio traje en llamas de Jack.</p>	<p>...</p>
<p>11. Lamento por un sofá</p>	<p>...</p> <p>ACTITUD DRAMÁTICA: Tiranía de la necesidad, lógica del deber-ser, obsesión con el futuro, individual AGON: Mesura. ETERNO RETORNO: No lugar para el arrepentimiento.</p> <p>ACTITUD TRÁGICA: Quietismo espiritual; Destino, Fluir</p>

	<p>00:29:19:27 00:29:22:07 Lo único es que cuando compras muebles, piensas-</p> <p>00:29:22:09 00:29:24:16 " Ese es el último sofá que voy a necesitar".</p> <p>00:29:24:18 00:29:28:01 " Pase lo que pase, el problema del sofá está resuelto".</p> <p>00:29:28:03 00:29:31:27 Lo tenía todo- un equipo de sonido de buena calidad...</p> <p>00:29:32:00 00:29:34:04 ...un guardarropa muy respetable.</p> <p>00:29:34:06 00:29:37:15 Ya casi estaba yo completo.</p> <p>00:29:37:18 00:29:39:01 Y ahora, no tienes nada.</p> <p>00:29:39:04 00:29:40:03 No tengo nada.</p> <p>00:29:40:06 00:29:42:06 Nada, ya.</p> <p>00:29:44:21 00:29:46:07 ¿Sabes qué es un edredón?</p> <p>00:29:47:13 00:29:49:06 - Es una colcha. - Una cobija.</p> <p>00:29:49:10 00:29:53:09 Sólo es una cobija. Ahora, ¿por qué sabemos qué es un edredón?</p> <p>00:29:53:13 00:29:58:16 ¿Es esencial para la supervivencia del "cazador-colector"? No.</p> <p>00:29:59:20 00:30:01:13 ¿Entonces qué somos?</p> <p>00:30:01:14 00:30:04:02 Sólo somos consumidores.</p> <p>00:30:04:04 00:30:09:10 Exacto, el producto secundario de una obsesión con el nivel de vida.</p>
--	--

	<p>00:30:10:13 00:30:13:25 Los asesinatos, el crimen, la pobreza, me tienen sin cuidado.</p> <p>00:30:13:28 00:30:19:10 Lo que me importa son las revistas de celebridades, TV con 500 canales...</p> <p>00:30:19:12 00:30:22:02 ...calzones con el nombre de un tipo. Rogaine...</p> <p>00:30:22:05 00:30:24:07 ...Viagra, Olestra.</p> <p>00:30:24:11 00:30:27:05 - Martha Stewart. - Al carajo con ella.</p> <p>00:30:27:06 00:30:30:27 Martha está puliendo latón en el Titanic. Todo se va a hundir.</p> <p>00:30:30:29 00:30:34:18 Al carajo con tus sofás y sus patrones de franjas Strinne.</p> <p>00:30:34:20 00:30:38:00 Yo digo que nunca estés completo.</p> <p>00:30:38:02 00:30:42:08 Yo digo que dejes de ser perfecto. Yo digo que hay que evolucionar.</p> <p>00:30:42:09 00:30:44:09 Pase lo que pase.</p> <p>00:30:47:03 00:30:51:02 Pero quizá me equivoque. Quizá sea una tragedia terrible.</p> <p>00:30:51:05 00:30:53:20 Sólo son cosas. No es una tragedia.</p> <p>00:30:53:24 00:30:57:15 Sí perdiste muchas soluciones versátiles para la vida moderna.</p> <p>00:30:57:18 00:31:00:02 Tienes razón. No, no fumo.</p> <p>00:31:03:14 00:31:07:07 Mi seguro lo va a pagar.</p>
--	--

	<p>Así que...</p> <p>00:31:10:25 00:31:11:25 ¿Qué?</p> <p>00:31:12:25 00:31:15:04 Tus posesiones acaban poseyéndote a ti.</p> <p>00:31:18:13 00:31:20:13 Pero haz lo que quieras.</p> <p>...</p>
<p>12. Trabajos ocasionales</p>	<p>...</p>
<p>13. Golpéame</p> <p>(*)AMOR FATI: Saber vivencial.</p> 	<p>AMOR FATI: Saber vivencial. ACTITUD DRAMÁTICA: Bien y mal SABER TRÁGICO: Ethos/Daimon</p> <p>00:34:08:21 00:34:10:10 ¿Quieres que te pegue?</p> <p>00:34:10:12 00:34:12:00 Vamos, hazme este favor.</p> <p>00:34:12:03 00:34:13:03 ¿Por qué?</p> <p>00:34:13:07 00:34:15:15 Nunca me he peleado. ¿ Y tú?</p> <p>00:34:15:17 00:34:17:01 No. Pero eso es bueno.</p> <p>00:34:17:02 00:34:19:18 Significa que no sabes nada sobre ti mismo.</p> <p>00:34:19:20 00:34:22:01 No quiero morir sin cicatrices.</p> <p>00:34:22:04 00:34:24:01 Pégame antes de que me acobarde.</p> <p>00:34:25:25 00:34:26:25 Es una locura.</p> <p>00:34:26:27 00:34:28:27 Pues alócate. Dame un golpe.</p> <p>00:34:28:29 00:34:30:29 No sé si sea buena idea.</p>

<p>(**) ACTITUD DRAMÁTICA: Lucha con fantasmas</p> 	<p>00:34:31:01 00:34:34:19 Yo tampoco. ¿Qué importa? Nadie nos está viendo.</p> <p>00:34:34:20 00:34:36:25 Es una locura. ¿Quieres que te golpee?</p> <p>00:34:36:27 00:34:38:05 Así es.</p> <p>...</p>
<p>14. La calle 'Paper'</p>	<p>...</p> <p>AMOR FATI: Saber vivencial (ACTITD DRAMÁTICA: Obsesión con el futuro, lógica del deber ser, tiranía de la necesidad. Positivismo</p> <p>00:41:00:16 00:41:04:14 Debería haberme sentido mal por mis cosas achicharradas.</p> <p>00:41:04:16 00:41:05:25 Pero no.</p> <p>00:41:05:26 00:41:09:23 Se "ciberconecta" las oficinas para mejorar la eficiencia.</p> <p>00:41:09:26 00:41:12:25 Yo sólo podía pensar en la semana entrante.</p> <p>00:41:12:28 00:41:15:28 ¿Puedo poner el ícono en azul pálido?</p> <p>00:41:16:01 00:41:17:04 Definitivamente.</p> <p>00:41:17:07 00:41:20:16 La eficiencia es la primera prioridad.</p>

	<p>00:41:20:17 00:41:23:13 Porque el desperdicio es un ladrón.</p> <p>00:41:23:14 00:41:26:17 Ya le enseñé esto a mi amigo. Te gustó, ¿verdad?</p>
<p>15. Bienvenido al Club de la Lucha</p> <p>(*)</p> 	<p>...</p> <p>ACTITUD TRÁGICA: Visión trágica del mundo. Experiencia dionisiaca. Pensamiento con forma vital. Colectivo. (Anti lógica del “deber-ser”)</p> <p>00:44:53:06 00:44:55:24 Todos empezamos a ver las cosas de otro modo.</p> <p>00:44:56:24 00:44:59:17 En todos lados estábamos midiendo las cosas.</p> <p>00:45:04:06 00:45:07:19 Compadecía a los hombres en los gimnasios, tratando de verse...</p> <p>00:45:07:22 00:45:10:24 ...como Calvin Klein dice que se deben ver.</p> <p>00:45:10:27 00:45:12:27 ¿Así se ve un hombre?</p> <p>00:45:14:03 00:45:16:24 El auto mejoramiento es masturbación.</p> <p>00:45:16:27 00:45:18:27 Pero la autodestrucción...</p> <p>00:45:55:21 00:46:00:03 Lo importante en el club no era ganar o perder, ni las palabras.</p> <p>00:46:03:03 00:46:06:13 Los gritos histéricos eran en lenguas...</p> <p>00:46:06:15 00:46:08:03</p>

<p>(**) ACTITUD TRÁGICA: Experiencia dionisiaca</p> 	<p>...como en una iglesia pentecostal.</p> <p>00:46:13:00 00:46:15:06 Alto. ¡Alto!</p> <p>00:46:15:09 00:46:18:03 Cuando se acababa la pelea, no se había resuelto nada...</p> <p>00:46:18:04 00:46:19:24 ...pero nada importaba.</p> <p>00:46:19:25 00:46:21:06 Súper.</p> <p>00:46:24:00 00:46:26:21 Después, todos nos sentíamos salvados.</p> <p>...</p> <p>00:47:07:12 00:47:08:21 Carajo.</p> <p>00:47:10:27 00:47:13:00 Hasta la Mona Lisa se está desbaratando.</p>
<p>16. Desechos humanos infecciosos</p>	<p>...</p>
<p>17. Fornicar como deporte</p>	<p>...</p> <p>ACTITUD DRAMÁTICA: Incapacidad de actuar, Individual (Anti Eterno retorno: Amor a la vida)</p> <p>00:52:18:25 00:52:21:01 Obviamente, él podía con ella.</p> <p>00:52:21:02 00:52:23:10 Tú sabes. Tú te la tiraste.</p> <p>00:52:23:11 00:52:24:23 No me la he tirado.</p> <p>00:52:25:22 00:52:26:22 ¿Nunca?</p> <p>00:52:28:22 00:52:30:01 No te interesa.</p> <p>00:52:30:04 00:52:32:13</p>

	<p>PROPEDEUTICA DE LA VISIÓN TRÁGICA DEL MUNDO: ETERNO RETORNO, AMOR FATI. AGÓN. ACTITUD TRÁGICA vs ACTITUD DRAMÁTICA.</p> <p>01:02:11:16 01:02:13:01 Dame la mano.</p> <p>01:02:21:07 01:02:22:07 ¿Qué es esto?</p> <p>01:02:22:10 01:02:23:23 Es una quemada química.</p> <p>01:02:25:01 01:02:28:16 Te va a arder horrible y te va a dejar una cicatriz.</p> <p>01:02:28:19 01:02:31:07 La meditación sirve para el cáncer. A ver.</p> <p>01:02:32:01 01:02:33:25 No te cierres al dolor.</p> <p>01:02:35:20 01:02:40:03 El jabón surgió de cenizas de héroes. Como con los monos astronautas.</p> <p>01:02:40:06 01:02:43:05 Sin dolor y sacrificio no tendríamos nada.</p> <p>01:02:43:08 01:02:46:06 No quería pensar en la palabra "chamuscar".</p> <p>01:02:46:08 01:02:49:14 ¡Alto! ¡Este es tu dolor! ¡Aquí está!</p> <p>01:02:49:17 01:02:52:06 Voy a mi cueva, por mi animal de poder.</p> <p>01:02:52:08 01:02:56:11 ¡No! ¡No resuelvas esto como lo hace esa gente muerta!</p> <p>01:02:56:12 01:02:57:17 ¡Ya entendí!</p> <p>01:02:57:20 01:02:59:09 Eso es iluminación prematura.</p> <p>01:03:03:27 01:03:07:09</p>
--	---

	<p>¡Te estás perdiendo el momento más grande de tu vida!</p> <p>01:03:10:11 01:03:11:28 Nuestros padres eran nuestros modelos de Dios.</p> <p>01:03:12:01 01:03:15:04 Si nuestros padres nos fallaron, ¿qué dice eso de Dios?</p> <p>01:03:15:07 01:03:16:24 ¡No sé!</p> <p>01:03:16:28 01:03:21:14 Tienes que considerar la posibilidad de que no le gustes a Dios.</p> <p>01:03:21:17 01:03:23:07 Que nunca te deseó.</p> <p>01:03:23:08 01:03:25:20 Lo más probable es que te odie.</p> <p>01:03:25:22 01:03:27:16 - Hay cosas peores que ésta. - ¿Sí?</p> <p>01:03:27:19 01:03:30:13 - ¡No lo necesitamos a Él! - ¡No!</p> <p>01:03:30:14 01:03:34:29 Al carajo la redención. Somos los hijos indeseados de Dios. ¡Bueno!</p> <p>01:03:35:01 01:03:36:10 Voy por agua.</p> <p>01:03:36:13 01:03:40:19 Puedes echarle agua a eso y empeorarlo. O...¡mírame!</p> <p>01:03:40:20 01:03:42:28 O usar vinagre para neutralizarlo.</p> <p>01:03:43:02 01:03:44:07 ¡Deja que me pare!</p> <p>01:03:44:11 01:03:46:17 Primero te tienes que rendir.</p> <p>01:03:46:20 01:03:49:12 Primero, tienes que saber, no temer...</p>
--	---

<p>(*) AMOR FATI: Saber vivencial. RETORNO DE LO TRÁGICO: Vivir la verdad y no sólo predicarla.</p> 	<p>01:03:49:14 01:03:52:09 ...saber que un día vas a morir.</p> <p>01:03:52:11 01:03:54:11 ¡No sabes cómo se siente esto!</p> <p>01:03:59:17 01:04:02:24 Sólo perdiendo todo quedamos en libertad para poder obrar.</p> <p>01:04:04:21 01:04:05:27 Bueno.</p> <p>01:04:21:01 01:04:22:08 Felicidades.</p> <p>01:04:22:10 01:04:25:07 Estás un peldaño más cerca del fondo.</p> <p>...</p> <p>01:05:45:28 01:05:47:28 Las palabras de Tyler saliendo de mi boca.</p> <p>...</p>
<p>(**) Paso de Hombre dramático (lógica del “deber-ser” a Hombre trágico (conócete a ti mismo)</p> 	<p>...</p>
<p>(***) DE ACTITUD DRAMÁTICA A ACTITUD TRÁGICA (Sí a la vida)</p> 	<p>...</p>
<p>20. Los hijos malditos de la historia</p>	<p>...</p> <p>ACTITUD DRAMÁTICA: Historia como proyecto consumista. Lógica del deber-ser, mundo como un ser-con. Individual. RETORNO DE LO TRÁGICO: Negación</p>

	<p>de la tiranía de la necesidad. Fascinación por el destino. ACTITUD TRÁGICA: Visión trágica del mundo.</p> <p>01:10:09:03 01:10:13:03 Veo en el club a los hombres más fuertes y listos que han vivido.</p> <p>01:10:13:29 01:10:17:04 Veo un gran potencial. Y lo veo desperdiciado.</p> <p>01:10:19:07 01:10:24:13 Toda una generación bombeando gasolina, atendiendo mesas...</p> <p>01:10:24:15 01:10:26:14 ...o de esclavos en oficinas.</p> <p>01:10:29:02 01:10:33:14 La publicidad nos manda tras autos y ropa, a trabajos que odiamos...</p> <p>01:10:33:17 01:10:35:18 ...para comprar mierda que no necesitamos.</p> <p>01:10:39:12 01:10:44:14 Somos los hijos medianos de la historia, sin propósito ni lugar.</p> <p>01:10:44:15 01:10:47:23 No tenemos una Gran Guerra, una Gran Depresión.</p> <p>01:10:50:11 01:10:52:11 Nuestra gran guerra es espiritual.</p> <p>01:10:53:11 01:10:56:11 Nuestra gran depresión son nuestras vidas.</p> <p>01:11:00:10 01:11:02:10 Nos han criado viendo la tele y creyendo...</p> <p>01:11:02:13 01:11:06:13 ...que un día seremos millonarios y estrellas de cine y de rock.</p> <p>01:11:06:16 01:11:08:13 Pero es falso.</p> <p>01:11:08:14 01:11:10:13 Y lentamente nos estamos dando cuenta.</p>
--	--

<p>(*) ACTITUD TRÁGICA: Experiencia dionisiaca.</p>  <p>(**) ACTITUD TRÁGICA: Experiencia dionisiaca. AMOR FATI: Perder el miedo a la muerte. Risa dionisiaca.</p> 	<p>01:11:11:14 01:11:14:03 Y estamos muy, muy encabronados. ...</p>
<p>21. Tarea</p>	<p>...</p>
<p>22. La sonriente venganza de Jack</p> <p>(*) AMOR FATI: Saber vivencial. Perder el miedo a la muerte. AGÓN: La empresa laboral.</p> 	<p>...</p> <p>01:17:05:27 01:17:07:27 Yo soy la venganza sonriente de Jack. ...</p>
<p>23. Proyecto 'caos'</p>	<p>...</p>
<p>24. Sacrificio humano</p>	<p>...</p>

<p>(*)</p> 	<p>SABER TRÁGICO. ETERNO RETORNO. ACTITUD TRÁGICA: Pensamiento como forma vital, Colectivo. 01:24:04:16 01:24:07:28 Nada de miedo. Nada de distracciones.</p> <p>01:24:08:00 01:24:12:28 La habilidad de ignorar las cosas que no son realmente importantes.</p> <p>01:24:25:16 01:24:27:16 Tú no eres tu trabajo.</p> <p>01:24:29:14 01:24:31:14 Tú no eres el dinero que tienes.</p> <p>01:24:34:19 01:24:36:19 No eres el auto que manejas.</p> <p>01:24:37:10 01:24:39:10 No eres el contenido de tu cartera.</p> <p>01:24:40:29 01:24:42:29 No eres tus pantalones de mierda.</p> <p>01:24:45:13 01:24:47:29 Tú eres la materia fecal obediente del mundo.</p> <p>...</p>
<p>25. Monos espaciales</p>	<p>...</p> <p>SABER TRÁGICO.. ETERNO RETORNO. 01:30:30:27 01:30:33:08 Uds. no son especiales.</p> <p>01:30:33:11 01:30:36:08 No son un copo de nieve hermoso y único.</p> <p>01:30:37:14 01:30:41:06 Son la misma materia orgánica en descomposición que todo.</p> <p>...</p>
<p>26. El chico ‘psycho’</p>	<p>ACTITUD TRÁGICA: Experiencia dionisiaca. ETERNO RETOTNO: Sí a la vida. SABER TRÁGICO. 01:35:25:13 01:35:28:18 Yo soy el sentido enfurecido de rechazo de Jack.</p>

(*)**ACTITUD TRÁGICA: Experiencia dionisiaca. AMOR FATI: Danza dionisiaca.**



(**) **SABER TRÁGICO: Lenguaje del cuerpo. AMOR FATI: Saber vivencial.**



27. Una experiencia cercana a la vida

01:36:19:09 01:36:22:03
Me daban ganas de matar a todos los pandas...

01:36:22:06 01:36:24:25
...que se negaran a joder para salvar su especie.

01:36:28:06 01:36:30:24
Quería abrir buques cisterna...

01:36:30:28 01:36:33:27
...e inundar de petróleo las playas francesas que nunca veré.

01:36:38:08 01:36:40:11
Quiero respirar humo.

01:36:57:08 01:36:59:08
¿Adónde te fuiste, zafado?

01:37:01:02 01:37:03:02
Quería destruir algo hermoso.

...

....

ACTITUD DRAMÁTICA: Lógica del deber ser, Intento por controlar la vida, Visión dramática del mundo.
SABER TRÁGICO: ETERNO RETORNO, AMOR FATI. RETORNO DE LO TRÁGICO: Asumir la muerte.

01:38:06:08 01:38:11:02
Tú y yo empezamos el club de la pelea.
Es tan mío como tuyo.

01:38:11:04 01:38:12:11
¿Estás resentido conmigo?

01:38:12:15 01:38:13:29

	<p>Era nuestra creación.</p> <p>01:38:14:03 01:38:19:00 No entiendes. ¡Esto no nos pertenece! ¡Nosotros no somos especiales!</p> <p>01:38:19:03 01:38:20:07 ¡Deberías habérmelo dicho!</p> <p>01:38:22:09 01:38:23:13 ¡Tyler!</p> <p>01:38:26:04 01:38:27:28 ¡Maldita sea!</p> <p>01:38:28:00 01:38:32:12 ¿Quieres una declaración de propósito? ¿Te la mando por "e-mail"?</p> <p>01:38:32:15 01:38:33:28 ¡Decide tu nivel de participación!</p> <p>01:38:34:01 01:38:36:22 ¡Y lo haré! ¡Antes quiero saber unas cosas!</p> <p>01:38:36:24 01:38:39:13 - La 1 ra. regla del Proyecto... - ¡Cállense!</p> <p>01:38:41:06 01:38:42:19 ¿Qué estás pensando?</p> <p>01:38:42:21 01:38:45:00 Necesitas olvidar lo que sabes.</p> <p>01:38:45:02 01:38:50:18 Olvidar lo que crees saber de la vida, la amistad y nosotros dos.</p> <p>01:38:52:08 01:38:54:01 ¿Qué significa eso?</p> <p>01:38:57:13 01:38:58:10 ¿Qué haces?</p> <p>01:39:01:11 01:39:03:05 ¿Qué querrían haber hecho antes de morir?</p> <p>01:39:03:06 01:39:05:08 - Pintar mi retrato. - Hacer una casa.</p> <p>01:39:06:05 01:39:06:29</p>
--	---

	<p>¿ Y tú?</p> <p>01:39:07:00 01:39:09:12 Nada. Métete al carril debido.</p> <p>01:39:09:14 01:39:14:08 Tienes que saber. Si murieras ahora, ¿qué opinarías de tu vida?</p> <p>01:39:14:09 01:39:17:29 ¡No me sentiría nada bien! ¿Eso es lo que quieres oír?</p> <p>01:39:18:27 01:39:20:10 Eso no me satisface.</p> <p>01:39:20:12 01:39:22:26 ¡Deja de hacer pendejadas!</p> <p>01:39:25:01 01:39:26:12 ¡Jesús!</p> <p>01:39:27:06 01:39:31:12 ¡Maldita sea! ¡Vete al carajo! ¡Tú y el club de la pelea y Marla!</p> <p>01:39:31:15 01:39:34:06 ¡Ya me harté de tu mierda!</p> <p>01:39:35:06 01:39:36:04 Está bien.</p> <p>01:39:36:07 01:39:37:27 Está bien.</p> <p>01:39:38:00 01:39:40:16 - ¡Deja de hacer payasadas! - Mírate.</p> <p>01:39:40:18 01:39:43:12 ¡Mírate! ¡Eres patético!</p> <p>01:39:43:13 01:39:45:00 ¿De qué hablas?</p> <p>01:39:45:03 01:39:48:16 ¿Por qué crees que volé tu condominio?</p> <p>01:39:49:25 01:39:50:22 ¿Qué?</p> <p>01:39:50:26 01:39:54:24 Llegar a lo más bajo no es un retiro de dos días ni un seminario.</p>
--	---

(*)**ACTITUD DRAMÁTICA: Lógica del deber ser, Intento por controlar la vida, ACTITUD TRÁGICA: Visión trágica del mundo.**



(**) **ACTITUD TRÁGICA: Experiencia dionisiaca.**



28. Tyler dice adiós

01:39:54:26 01:39:58:10
Deja de tratar de controlar todo y suéltate.

01:40:01:07 01:40:02:07
¡Suelta!

01:40:03:02 01:40:05:04
Está bien, bueno.

01:40:05:07 01:40:06:07
Bueno.

01:41:05:22 01:41:07:26
Nunca había estado en un accidente de auto.

01:41:09:10 01:41:11:17
Esto debe de haber sentido la gente...

01:41:11:19 01:41:15:11
...antes de que las archivara como estadísticas en mis informes.

01:41:15:13 01:41:16:22
Maldita sea.

01:41:20:28 01:41:23:01
Tuvimos una experiencia de casi-vida.

**RETORNO DE LO TRÁGICO:
Hedonismo trágico, Neo-tribu,
Afrontamiento del destino, retorno cíclico.
Mito trágico.**

01:41:28:28 01:41:31:05
En el mundo que yo veo...

01:41:31:08 01:41:33:25
...estás cazando alces en los bosques de cañones...

01:41:33:29 01:41:35:28
...por las ruinas del Centro Rockefeller.

	<p>01:41:38:20 01:41:41:23 Usas ropa de piel que te durará toda la vida.</p> <p>01:41:43:14 01:41:46:23 Tregarás las enredaderas de kudzú que envolverán la Torre Sears.</p> <p>01:41:48:23 01:41:53:06 Y al mirar hacia abajo, verás pequeñas figuras moliendo maíz...</p> <p>01:41:53:08 01:41:58:17 ...y poniendo tiras de carne en el carril de una autopista abandonada.</p> <p>01:42:11:25 01:42:13:29 Que te sientas mejor, campeón. ...</p>
29. La operación 'latte thunder'	...
30. Dejè vú	...
31. Cambio y fuera	<p>...</p> <p>ETHOS/DAIMON. NEUROSIS siglo XXI. ACTITUD DRAMÁTICA: Incapacidad de actuar. SABER TRÁGICO: Apolíneo vs dionisiaco.</p> <p>01:52:26:11 01:52:29:05 ¿Por qué me dicen que soy tú?</p> <p>01:52:29:07 01:52:32:01 ¡Contéstame!</p> <p>01:52:33:22 01:52:35:16 Siéntate.</p> <p>01:52:38:26 01:52:41:01 Contesta. ¿Por qué cree la gente que soy tú?</p> <p>01:52:42:05 01:52:43:10 Creo que lo sabes.</p> <p>01:52:43:14 01:52:46:02 - No, no sé. - Sí, sí sabes.</p> <p>01:52:46:05 01:52:48:27</p>

	<p>¿Por qué te puede confundir alguien conmigo?</p> <p>01:52:49:29 01:52:51:26 No lo sé.</p> <p>01:52:56:15 01:52:57:27 Ya entendiste.</p> <p>01:52:58:29 01:53:00:07 ¡No se meta con nosotros!</p> <p>01:53:00:09 01:53:01:06 Dilo.</p> <p>01:53:02:24 01:53:03:22 Porque...</p> <p>01:53:05:27 01:53:07:03 Dilo.</p> <p>01:53:09:07 01:53:10:24 ...somos la misma persona.</p> <p>01:53:11:29 01:53:13:00 Exactamente.</p> <p>01:53:13:02 01:53:15:07 Somos las materias fecales obedientes...</p> <p>01:53:15:10 01:53:16:23 No entiendo.</p> <p>01:53:16:25 01:53:19:01 Querías cambiar tu vida.</p> <p>01:53:19:04 01:53:21:20 No podías hacerlo tú solo.</p> <p>01:53:21:23 01:53:25:04 Todas las maneras de ser a las que aspirabas...soy yo.</p> <p>01:53:26:04 01:53:28:19 Me veo como quieres verte, jodo como te gustaría.</p> <p>01:53:28:22 01:53:33:26 Soy listo, capaz y, aún más importante, libre de tus inhibiciones.</p> <p>01:53:33:28 01:53:34:29 No puede ser.</p>	
--	--	--

<p>(*)</p> 	<p>01:53:35:01 01:53:38:01 Tyler no está. Tyler se fue. Desapareció.</p> <p>01:53:38:02 01:53:40:13 Esto es imposible. Es una locura.</p> <p>01:53:40:14 01:53:46:05 Es muy común. La gente habla sola, se imagina cómo le gustaría ser.</p> <p>01:53:46:08 01:53:49:17 Pero no tiene el valor de llevarlo a la práctica.</p> <p>01:53:53:09 01:53:56:21 Tú sigues batallando con esto, así que a veces aún eres tú.</p>
<p>32. 'Mea culpa'</p>	<p>...</p>
<p>33. Policías castradores</p> <p>(*)</p>  <p>(**) ETERNO RETORNO: No lugar para el arrepentimiento, Risa dionisiaca.</p> 	<p>...</p> <p>02:05:05:06 02:05:06:27 ¿Qué carajo haces?</p> <p>02:05:07:00 02:05:10:00 Corriendo en calzones. Pareces un loco.</p> <p>...</p>
<p>34. Pateando y gritando</p>	<p>RETORNO DE LO TRÁGICO: Fascinación por el destino. Conciencia trágica. Nietzsche: 1er y 2do paso 02:06:07:00 02:06:07:29 Dios mío.</p>

<p>(*)</p> 	<p>02:06:08:03 02:06:09:25 ¿Qué estás haciendo?</p> <p>02:06:09:27 02:06:11:04 Parando esto.</p> <p>02:06:11:06 02:06:14:09 ¿Por qué? Es lo más grande que has hecho.</p> <p>02:06:14:10 02:06:15:24 No puedo permitir esto.</p> <p>02:06:16:24 02:06:19:03 Hay 10 bombas más en 10 edificios más.</p> <p>02:06:19:06 02:06:21:15 ¿Desde cuándo el Proyecto es para asesinar?</p> <p>02:06:21:18 02:06:26:16 En los edificios sólo hay nuestra gente. ¡Es un acto de liberación!</p> <p>02:06:26:18 02:06:29:13 Bob murió. Le dieron un balazo en la cabeza.</p> <p>02:06:30:12 02:06:32:27 Para hacer crepas, hay que romper huevos.</p> <p>...</p>
<p>35. Muros de Jericó</p>	<p>ETHOS/DAIMON: Conciencia trágica</p> <p>02:11:42:11 02:11:44:20 Tyler. Tyler.</p> <p>02:11:44:21 02:11:48:08 Te estoy agradecido por todo lo que has hecho por mí.</p> <p>02:11:48:11 02:11:51:02</p>

<p>(*) RETORO DE LO TRÁGICO: Hedonismo trágico, atmósfera festiva. Rechazo al mundo como un “ser-con” Mito trágico. Búsqueda de la felicidad en este mundo. ETERNO RETORNO: Heráclito y el fuego.</p> 	<p>Pero esto es demasiado. No lo quiero.</p> <p>02:11:51:03 02:11:52:12 ¿Qué quieres?</p> <p>02:11:52:14 02:11:56:14 ¿Regresar a tu trabajo de mierda, a los "condos" y tu TV? ¡Al carajo!</p> <p>02:11:56:15 02:11:58:08 Me niego.</p> <p>...</p>
<p>37. Créditos finales</p>	<p>...</p>

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT J. Y MARIE M. *Análisis del film*. Barcelona. Paidos 1993.
- BOBBIO ROSAS, Fernando. *De el nacimiento de la tragedia a la tragedia del colapso*. En: *Escritura y Pensamiento*. Año III N° 6, UNMSM, 2000.
- BORDWELL David, THOMPSON Kristin. “*El arte cinematográfico: una introducción*”. Barcelona. Paidos, 1995.
- CABRERA, Julio. *Cine: 100 años de filosofía: una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- CAMPBELL, Joseph. *Los mitos en el tiempo*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- CARRIÈRE Jean-Claude. *La película que no se ve*. Barcelona. Paidos, 1997.
- CAMUS, Albert. *El hombre rebelde*. Losada. Buenos Aires. 2003.
- COLLI, Giorgio. *La sabiduría griega*. Madrid: Trotta, 1995.
El nacimiento de la filosofía. Barcelona, Tusquets ediciones, 2000.
- COMFORD, Francis McDonald. *Principium sapientiae: Los orígenes del pensamiento filosófico griego*. Madrid: Visor, 1988.

- DELEUZE, Guilles. *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, 1989.
La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1. Barcelona: Paidós, 1984.
La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2. Barcelona: Paidós, 1986.

- DÍAZ TEJERA, Alberto. *Ayer y hoy de la tragedia (Manifestaciones histórico literarias de lo trágico)* Sevilla. Alfar, 1989.

- DOMENACH Jean-Marie. *El retorno de lo trágico*. Barcelona. Península. 1969.

- FALZON, Christopher. *La filosofía va al cine: una introducción a la filosofía*. Madrid. Tecnos, 2005.

- GRUNER Eduardo. *El fin de las pequeñas historias: de los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Lima. Paidós, 2002.

- HARRISON, Jane. *Mitología*. Buenos Aires: Atlántida, 1959.

- HEIDEGGER, M. *Conceptos fundamentales*. Barcelona: Altaya, 1994.

- HERÁCLITO DE ÉFESO. *Fragmentos*. Buenos Aires: Aguilar, 1973.

- HOMERO. *Ilíada*. Barcelona: Planeta, 1982
Odisea. Madrid: Gredos, 2000.

- KAZANTZAKIS, Nikos. *Vida y hechos de Alexis Zorba*. Barcelona: Planeta. 1977.

Carta el Greco: Recuerdos de mi vida. Ediciones Carlos Lohle. Buenos Aires, 1963.

- LANCEROS Patxi. *Lo trágico en la modernidad.* Lima. Eurídice. 1993.
- MARINETTI. *Manifiesto Futurista.* Le figaro, 20 de febrero 1909.
- MAFFESOLI Michel. *El instante eterno: el retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas.* Buenos Aires. Paidós. 2001.
- METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine.* Barcelona: Paidos, 2002.
- MORA FERRATER, José. *Diccionario de filosofía. Tomo I (A – k) Tomo II (L – Z).* Editorial Sudamericana. Buenos aires. 1969.
- MURRAY, Gilbert. *La religión griega : cinco ensayos sobre la evolución de las divinidades clásicas.* Buenos Aires : Nova, 1956.
- MUÑOZ, Fernando. *Entre el caos y el orden.* UNMSM, Letras. Lima 94: 87 – 101, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia. Grecia y el pesimismo.* Madrid: Alianza Editorial. 1981.

La filosofía en la época trágica de los griegos. Madrid: Valdemar, 2001.

La Gaya ciencia. Buenos Aires. : Ed. del Mediodía., 1967.

Ecce Hommo. Madrid, Alianza Editorial, 1980.

- NILSSON, Martin Persson. *Historia de la religiosidad griega*. Madrid: Gredos, 1953.
- PALAHNIUK, Chuck. *Fight Club*. Barcelona. El Aleph Editores. 1999.
- SALAZAR BONDY, Augusto. *Iniciación Filosófica*. Lima, Ed. Mantaro. 2000.
- SHOTWELL, James Thomson. *Historia de la historia en el mundo antiguo*. México : FCE, 1982.
- VARGAS LLOSA, Mario. “La civilización del espectáculo.” *Letras libres*. México, 2009, Número 122.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Los orígenes del pensamiento griego*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1992.
Entre mito y política. México, D.F. : Fondo de Cultura Económica, 2002.
Mito y tragedia en la Grecia antigua. Barcelona : Paidós, 2002.

Fuentes Electrónicas

ADAMSON Gladys.

- 1997 ”Postmodernidad y lógica cultural del capitalismo tardío.” *Sincronía*.
Córdova. Consultado el 19 de diciembre de 2011.
<<http://sincronia.cucsh.udg.mx/Adamson.htm>>

ÁLVARES ASIAIN Enrique.

2007 *Gilles Deleuze y el problema de la imagen: de la imagen del pensamiento al pensamiento de la imagen.* Universidad Complutense de Madrid. Madrid.

<<http://www.observacionesfilosoficas.net/laimagendelpensamiento.htm>>

2007 “La imagen del pensamiento en Gilles Deleuze; Tensiones entre cine y filosofía” *Revista Observaciones Filosóficas*. Madrid, Número 5. Consulta: 9 de abril del 2010.

<<http://www.observacionesfilosoficas.net/laimagendelpensamiento.html>>

JIMENEZ CRUZ Sergio

2008 “Diferencia y repetición en la ontología cinematográfica de Gilles Deleuze.” *Cuaderno de Materiales*. Madrid. Consulta: 22 de agosto del 2011.

<http://www.filosofia.net/materiales/articulos/a_13.html#firma>

MARTIN Jorge

2010 “La imagen-movimiento. Deleuze y la relación Beckett-Bergson.” *ARETE. Revista de Filosofía*. Lima. Vol XXII, Número 1, PP: 51-68. Consulta: 20 de agosto de 2011.

<http://revistas.pucp.edu.pe/arete/files/arete/3_Martin_Arete_XXII-1_2010-3.pdf>

SMITH, Gavin.

- 1999 “Inside Out: Gavin Smith Goes One-on-One with David Fincher”. *Film Comment*. Sep/Oct 1999, Consultado el 18 de Marzo del 2012.
<<http://edward-norton.org/fc/articles/filmcom.html>>

Fuentes audiovisuales

COCOYANIS, Michael.

- 2004 *Zorba the Greek* [Videograbación] 20th century fox.USA. 2004. 1 DVD
146 min.

CHAPLINSKY Joshua, KOLSCH Kevin, WIDMYER Dennis.

- 2003 *Postcards from the Future: The Chuck Palahniuk Documentary*.
[Videograbación] USA. Kinky Mule Films LLC.

FINCHER David.

- 2009 *Fight Club*. [Videograbación] 20th Century Fox. USA □Alemania. 1
Blu-ray 139 min.