



**UNIVERSIDAD DE CHILE
INSTITUTO DE COMUNICACION IMAGEN
ESCUELA DE POSTGRADO**

ESTÉTICA TRÁGICA EN EL CINE CONTEMPORÁNEO

Análisis cinematográfico, en la era del Happy End.

Tesis para optar al grado de Magíster en Comunicación Social

LEONARDO JORGE GAJARDO SAAVEDRA

**Director:
Jorge Iturriaga Echeverría**

**Profesor Guía:
Jorge Iturriaga Echeverría**

Santiago de Chile, año 2021

ESTÉTICA TRÁGICA EN EL CINE CONTEMPORÁNEO

RESUMEN

El cine de EEUU, representante de la hegemonía en la industria cinematográfica ha desarrollado una tipología de relato denominada *cine clásico*, que se caracteriza principalmente por sus finales felices (*happy end*). En él nuestros héroes o heroínas son capaces de vencer cualquier conflicto, justo antes que termine la función, dejando al espectador en una suerte de satisfacción constante.

A pesar de que variados autores indican que el *happy end*, traspasa las fronteras de Hollywood y se asienta como la tipología de relato imperante; existe otro tipo de películas que rompen esta forma de narrar, insertando un carácter catártico a la obra, por medio de la tragedia del héroe.

La presente investigación busca demostrar que existe una tendencia importante, entre las películas premiadas y a la vez taquilleras, a rechazar la lógica del *happy end*, propia del cine clásico.

Para este cometido ocuparemos como principal base metodológica y de análisis la estética trágica de Friedrich Nietzsche en su libro *El nacimiento de la tragedia*. Y la aplicaremos a una muestra enfocada a un conjunto de films contemporáneos que tienen como principal característica haber obtenido los más reputados premios a mejor película (Oscar, Berlín, Venecia y Cannes) y al mismo tiempo haber sido éxito de taquilla.

Palabras clave: *Cine Clásico/ happy End/ estética trágica/ premiaciones/ taquilla*

Nombre de autor: Leonardo Gajardo Saavedra/ Profesor guía: Jorge Iturriaga / Grado académico: Magíster en Comunicación Social/
Título: Estética trágica en el cine contemporáneo

AGRADECIMIENTOS

A mí querida Helena...

INDICE

CAPÍTULO I: FORMULACIÓN.....	2
1.1 ANTECEDENTES	2
1.2 PROBLEMA	8
1.2.1 Hegemonía del cine clásico	8
1.2.2 Cuestionamiento al cine clásico como hegemónico.....	10
1.2.3 Nietzsche como base teórica.....	12
1.2.4 Problemática	14
1.2.5 Pregunta Investigación	17
1.2.5.1 Pregunta Específicas:	17
1.3 OBJETIVOS	18
CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO	17
2.1 CONTEXTO	17
2.2 CATEGORÍAS ESTÉTICAS TRÁGICAS NIETZSCHEANAS	23
2.2.1 El Coro Trágico.....	25
2.2.2 Los Actores Trágicos	27
2.2.3 El Drama Trágico.....	29
2.3 CATEGORÍAS PREDOMINANTES DEL CINE	32
2.4 VÍNCULO ENTRE CATEGORÍAS DE CINE Y ESTÉTICA TRÁGICA NIETZSCHEANA.....	35
2.5 CATEGORÍA DEL RELATO CINEMATOGRAFICO O GUION	49
2.5.1 Conflicto	49
2.5.2 Etapas	51
2.5.3 Personajes	54
CAPÍTULO III. MUESTRA Y METODOLOGÍA	55
3.1 MUESTRA.....	55
3.2 METODOLOGÍA.....	58
CAPÍTULO IV: ANÁLISIS.....	61
CONCLUSIÓN.....	136
BIBLIOGRAFÍA	141

La existencia se justifica eternamente, solo como un fenómeno estético

F. Nietzsche

CAPÍTULO I: FORMULACIÓN

1.1 ANTECEDENTES

La *estética* es una de las ramas de la filosofía que se preocupa por la *percepción*, y es un tema que ha sido desarrollado por distintos filósofos tales como Platón, Aristóteles, Cicerón y Santo Tomas, entre otros. En Sócrates y Platón se aprecia tensión entre filosofía y arte por la disputa del traspaso de sabiduría. Mientras estos filósofos creían que la única forma de crear conocimiento era el proceso reflexivo racional, los poetas (artistas) ocupaban un método diferente basado en la inspiración o pulsión. Por ello Sócrates y Platón indicaban que los artistas eran fuente de información errada, ya que la sabiduría irreflexiva aparta a los seres humanos de la “verdad”. Motivo suficiente para que Platón decidiera expulsar a los poetas de la ciudad en su libro *La República*.

A pesar de lo lejano que nos pueda parecer esta discusión, hoy la encontramos, pero de forma soterrada en el arte de masas. El cine gracias a su capacidad de liberarse del original y reproducirse cuantas veces sea necesario, ha hegemonizado por medio de la imagen - movimiento, un discurso que no solo se limita a un fenómeno artístico, sino poco a poco permea todas las áreas del conocimiento.

Las imágenes parecen tener más peso que las palabras y son un factor imperante de comunicación. De hecho Facebook, Instagram, Tik Tok, los memes y sticker muestran un lenguaje que pone acento en lo visual, y en este contexto la imagen puede ser determinante para una elección presidencial, políticas migratorias, cambio climático o difusión de ideales para el futuro de nuestras sociedades. Por esto cabe preguntarnos:

¿Cómo este lenguaje audiovisual caló tan fuerte en nuestro sistema cognitivo? Es posible encontrar la respuesta en los orígenes, ya que, a diferencia de otras artes, el cine tiene documentada la fecha exacta cuando se presentó la primera imagen en movimiento: el 28 de diciembre de 1895. En esa fecha, un grupo de personas que se encontraba en un cuarto oscuro vio aparecer un haz de luz desde el fondo de la sala, abriendo una ventana en la pared donde observaron otra dimensión que rompió con la lógica del tiempo y el espacio. Al respecto

Roman Gubern (2016) nos relata: “los espectadores quedaron boquiabiertos, estupefactos y sorprendidos más allá de lo que puede expresarse, algunos se pusieron de pie hasta que los coches que se veían desaparecían de la pared” (p.26).

El primer impacto del cine se debe a su tecnología que permite apreciar una realidad que no corresponde a su lugar ni a su temporalidad, y que pone al espectador en una suerte de ventana que lo hace viajar por el tiempo y el espacio para observar un mundo representado a través de los ojos del director o productor, al igual como sucede en la actualidad con la realidad virtual.

Pero en conjunto con la tecnología existe otro factor determinante en la fascinación provocada por el cine: su capacidad de catalizador artístico que incluye todas las bellas artes dentro de su marco. Podemos apreciar la espacialidad, monumentalidad, composición, tonalidad y cánones estéticos propios de la arquitectura, la pintura y la escultura, como así también la puesta en escena, ritmo, melodías, metáforas expresivas y el relato, todos pertenecientes a la danza, la música, la poesía y la literatura. Por ello el cine, como ningún otro, es capaz de nutrirse de todos las artes para conformar su propio lenguaje.

Tenemos muchos críticos a la cultura derivada del cine, por ejemplo, a la escuela de Frankfurt que vincula este arte con el concepto de *industrias culturales*, el cual convierte en una mercancía toda manifestación artística derivada de esta reproductibilidad. En relación a lo anterior, Adorno (1990) señala que “los productos del espíritu en el estilo de la industria cultural, ya no son también mercancías, sino que lo son integralmente” (p.2).

Por otro lado, tenemos a propulsores de este arte como al guionista Robert Mckee (2011), quien indica que las cuatro sabidurías determinadas por Aristóteles como filosofía, ciencias, religión y arte se encuentran en una decadencia y solo el arte es la sabiduría capaz de mostrarnos el camino y el sentido de la vida. Y que “Al reducirse nuestra fe en las ideologías tradicionales nos dirigimos hacia la fuente en la que todavía creemos: el arte de contar historias” (p.28).

Walter Benjamin (2005) nos indica en su ensayo titulado *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* la dualidad que posee el cine entre tecnología-arte y la posibilidad

de copiar el original cuantas veces sea necesario para su distribución, generando un lenguaje diseñado para ser consumido por las masas, ya que su esencia no se encuentra en el objeto único e irrepetible que necesita del tiempo y espacio para ser apreciada, tal como lo son las obras arquitectónicas, la pintura, los conciertos o la escultura.

En su capacidad de copiarse cuantas veces sea necesario, el cine se desliga del original provocando una democratización y una hegemonía de la imagen en movimiento como medio cultural. Por este motivo no debe sorprender como la Alemania Nazi, EE.UU. o la Unión Soviética lo utilizaran como motor propagandístico para sus distintos relatos. Al respecto Benjamin (2005) indica que “La importancia social del cine es inconcebible en su forma más positiva (y precisamente en ella) sin tener en cuenta este otro lado suyo destructivo, catártico, que, en la herencia cultural, liquida el valor de la tradición” (p.98).

Este lenguaje no solo ha cambiado la manera de entender el arte, sino también la forma de comunicarse culturalmente. El profesor Román Domínguez Jiménez (2012), en su defensa de título doctoral, indica que la escritura, como medio formal de conocimiento, está siendo reemplazada por la imagen en movimiento. Argumenta que antiguamente la comunicación cultural estaba dominada por la oralidad, y que luego fue reemplazada por la escritura y sustentada en la invención de la imprenta como medio de reproducción. Hoy en día la hegemonía cultural se determina por un formato visual que gracias a las comunicaciones ocupa medios de transmisión muchos más rápidos y masivos que la imprenta, pues el cine, la televisión y las tecnologías digitales crean y transmiten información en imágenes de forma instantánea.

En relación a lo anterior, Domínguez (2012) plantea un conflicto en el cambio de lenguaje escrito hacia el visual, donde la sociedad contemporánea se encuentra en una batalla entre el cine y el video juego (*gadget*): por un lado tenemos el cine que logra enarbolar un discurso por medio del montaje y visión del director, y por el otro al video juego, el cual carece de discurso. Al respecto Domínguez (2012) indica que: Al no existir un director en el *gadget*, el espectador debe interactuar con un marco, repleto de azares controlados, volviéndolo estéril políticamente. Y en este enfrentamiento se juega la libertad del ser humano, ya que el cine como lenguaje nos plantea un discurso, un *Ethos*, el cual puede ser discutido, cuestionado,

refutado, aprobado, sometiéndose al análisis ideológico. Mientras que el video juego nos condena a Sísifo a la errancia repetitiva y sin sentido de un azar irrelevante. Y la melancolía propia de nuestras generaciones o bien la caída de los grandes relatos, como nos indica el filósofo francés Jean Francois Lyotard, no se debe a que los grandes ideales de la humanidad hayan desaparecido o dejado de creer en ellos, sino más bien que los lenguajes de comunicación escrita, hoy se encuentran obsoletos y por ende ausentes para las actuales generaciones, dejándoles desamparados ideológicamente.

En este sentido el cine, por medio del montaje, se posiciona como el lenguaje capaz de mostrarnos el *Ethos* que nos hará preguntarnos sobre la política y la libertad, incluso en las películas superficiales, ya que ellas nos muestran una visión de un autor (director o guionista), que es intrínsecamente discrecional y por tanto sujeto de análisis y debate cultural o político. Mientras que los otros medios de comunicación son cada vez menos utilizados por las masas debido a su incapacidad de reproducción instantánea (escritura, poesía, política, religión, etcétera).

Para explicar este cambio de estética donde la escritura reinaba como transmisor cultural que cada vez parece más incomprendida debido a la hegemonía de la imagen, Domínguez (2012) recurre a un cuento de Borges titulado *Utopía de un hombre que está cansado*. En este relato un hombre viaja al futuro, y al encontrarse con personas de esa época es incapaz de entender su belleza y su lenguaje estético debido a que ha sido modificado por el paso del tiempo. Con esto nos revela como las nuevas generaciones son incapaces de comprender valores propios de la historia de la humanidad, ya que se encuentran con un lenguaje, oral o escrito, que cada vez se utiliza menos.

En este sentido es relevante develar como opera el lenguaje del cine por medio del guion, pues este, a diferencia del montaje, es la película misma representada en lenguaje escrito o en dibujos. Es la guía fundamental de la preproducción que permite posteriormente grabar y montar la película en post producción.

La relevancia del guion es determinante para conformar el cine, uno de los lenguajes de mayor importancia cultural según Domínguez (2012). Su diagnóstico aboga por la

alfabetización de la imagen, lo cual no es para censurar las posturas de los distintos directores, sino para debatirlas y generar diálogos entre ellas. El investigador brasileño Ismael Xavier (2008) indica al respecto que se deben generar herramientas que permitan analizar los discursos desarrollados por el director en una película, con la finalidad de no asumirlos como si se estuviera frente a una verdad revelada y sin cuestionamiento, puesto que “El cine no escapa a la condición de campo de incidencia en el que se debaten las más variadas posiciones ideológicas” (p.19).

La complejidad de cuestionar una película radica en que el arte de masas se esconde bajo un velo de entretención que supuestamente se encuentra vaciado de un discurso político. Por ello, cuando Andy Warhol, en 1962, presenta su obra *Latas de sopa Campbell (Campbell's Soup Cans)*, indica que el nuevo arte no solo tiene una profunda relación con el mercado, sino también que el lenguaje artístico de autor, como una obra única e irrepetible, ha desaparecido. La imagen bella y brillante extraída del lenguaje publicitario no posee autor, y su impacto radica en mostrar cuales serían las lógicas estéticas que empezarían a predominar.

La belleza casi perfecta que también posee el cine es analizada por Xavier (2008) en los relatos políticos presentes en las películas. En este sentido, el espectador se enfrenta a una *transparencia* donde la imagen es atractiva y seductora (extrapolándose en su máxima expresión en el cine clásico) que es revelada como una verdad incuestionable donde pareciera que ninguna persona intervino en ella, a pesar de comprender que tanto en la publicidad como en el cine las escenas se repiten cuantas veces sea necesario hasta lograr su perfección.

Xavier (2008) propone que el cine opera de manera similar a la realidad que se observa por la ventana de una casa, debido a que cuando sucede un acontecimiento, el sentido más desarrollado para describirlo es la visión. De ahí se pueden desprender frases del apóstol Tomas, cuando le comunicaron que Jesús había resucitado, e incrédulo dice “ver para creer”; o Goethe quien indica que “El órgano con que yo he comprendido el mundo es el ojo”.

En este sentido, la imagen cinematográfica trabaja con elementos de la realidad. No es una historia que se debe imaginar, una pintura a representar o un libro que por medio de la abstracción se logra interpretar; sino que es una realidad que aparece frente al espectador.

Pero la realidad de un marco cinematográfico es ficcional. Al respecto Xavier (2008) indica que “Aquí se asume que el cine, como discurso compuesto de imágenes y sonidos es, en verdad, siempre ficcional en cualquiera de sus modalidades” (p.21). Lo cual discrepa de lo que se aprecia por la ventana de la casa, pues la imagen cinematográfica es un discurso ideológico que busca naturalidad en la imagen, y que fuera de su marco se apoya en una serie de artilugios para hacer creer que lo ocurrido es natural, como se aprecia en la Imagen 1 con los tacos de Humphrey Bogart, los cuales se utilizan fuera del marco para mostrar una imagen idealizada de la pareja, donde el hombre es mucho más alto.



Imagen 1: Casa Blanca (EEUU 1942) (1) Tacos de Humphrey Bogart (2) Ingrid Berman y Humphrey Bogart, /Con altura deseada director/

En relación a lo anterior, Xavier (2008) busca mostrar, por medio de la *opacidad*, el discurso ideológico que se encuentra oculto en la imagen, y de esta forma someter a análisis el film, de la misma manera en que se analizan los discursos o ideas escritas, los cuales, por trabajar en lenguajes abstractos, son más susceptibles al cuestionamiento.

En relación a los escritores anteriormente citados, el autor de esta investigación considera que el cine o el lenguaje visual no es solo una entretención, sino que también es una de las herramientas más importante de transmisión cultural, y por lo tanto este lenguaje debe ser

analizado con la finalidad de aportar a la discusión y creación de piezas audiovisuales que sean capaces de relatar el mundo en toda su diversidad, y no solo por medio de una visión ligada a “industrias culturales” o a empresas cinematográficas, algunas de las cuales son promovidas para mantener el *statu quo*, o bien para no salirse de un modelo de negocios rentable, y que presentan relatos propios del llamado cine clásico.

1.2 PROBLEMA

1.2.1 Hegemonía del cine clásico

El cine es uno de los lugares predilectos para las primeras citas, ya que permite compartir algo de beber y comer, sin la necesidad de entablar una conversación que distraiga los cuerpos, que sentados uno al lado de otro, casi en contacto, disfrutaran en silencio un film por casi 2 horas.

A pesar que las películas en cartelera parecen ser muy diferentes frente a los ojos del espectador, por los diversos personajes, locaciones y acciones, tienen un importante punto en común, que va más allá de haber sido realizadas en Hollywood, su estructura narrativa propia del cine clásico. La cual propone una historia que a pesar de todos los horrores y conflictos que deberá pasar el héroe o los personajes principales, indefectiblemente el film finalizará con un final feliz o *happy end*.

La hegemonía narrativa, del denominado *happy end* no solo es una técnica desarrollada hasta el cansancio por Hollywood, sino también una manera de comprender el mundo que ha sido puesta en juicio por el crítico contemporáneo David Bordwell en su libro *The way Hollywood tells it*, sino también por el filósofo Friedrich Nietzsche en su libro *El nacimiento de la tragedia*. Nietzsche, quien no conoció el cine ya que murió cuando la imagen en movimiento recién estaba naciendo, realiza una crítica a la narrativa orientada a generar

finales felices, donde la cultura Socrática-Platónica basada en el pensamiento reflexivo sale victoriosa frente a los enemigos naturales, foráneos o emocionales.

Así también otros investigadores o académicos del cine tales como Eduardo Russo, Mark Cousins o Roman Gubern califican el cine clásico como el cine industrial de EEUU, el cual se modela a partir de guías estructuradas por medio del *studio system*¹ y de los *star system*² que deseaban naturalizarlo como un modelo de estética cinematográfica internacional, que a pesar de extrapolarse a otros países que imitan esta forma de hacer películas, es conocido principalmente como el “modelo americano” propio de Hollywood.

Esta tipología de relato es denominada por Mark Cousins, en su libro *Historia del cine*, como *realismo romántico*, la cual se caracterizaba también por su fotografía, montaje y por una serie de factores técnicos que determinaban este tipo de historias, así también por una estructura de relato que se imponía a los dramaturgos que deseaban participar en guiones. Sin embargo, intelectuales como Henry Miller la criticaban, al igual como lo hacía Aristóteles apelando a la naturaleza catártica del arte, requisito que no cumple el cine clásico, ya que no logra la reflexión debido a que todos los conflictos del personaje se solucionan dentro de la trama, provocando que el espectador se dé por satisfecho, sin purificarse por medio del dolor que provoca la tragedia.

Mark Cousins (2005) relata que durante la década del 20 existieron una serie de corrientes críticas a esta tipología de relato americano; debido a que no se permitía hacer comedias innovadoras; los llamados naturalistas escandinavos, indios y estadounidenses criticaban que no reflejaba la cantidad de problemas sociales; para los impresionistas franceses el relato era demasiado convencional para mostrar la percepción cambiante de la realidad; para los

¹ Modelo estructural de la industria cinematográfica Hollywoodense, basada en tres conceptos: estudio, género y estrellas.

² Modelo de contratación Hollywoodense de actores a largo plazo y exclusivamente, para asegurar éxito comercial en la películas.

alemanes este cine no lograba profundizar en el alma del ser humano; para los soviéticos era demasiado conservador políticamente y aburguesado desde el montaje.

A pesar de estas tempranas críticas, el cine contemporáneo parece ser dominado por una estructura narrativa donde el héroe, sin importar los obstáculos, saldrá vencedor. Gubern (2019), en su libro *Historia del Cine*, cataloga el cine clásico con una única característica: el final feliz o *happy end*, en el cual el chico conoce a la chica, el chico pierde a la chica, el chico recupera a la chica y todos son felices. Además, indica que en este tipo de relato se asientan los pilares de la hegemonía del cine Hollywoodense, y es aplicado a diferentes líneas dramática tales como *western*, acción y suspenso, entre otros, teniendo como principal regla que el final sea feliz para todos, es decir, aunque muera el héroe siempre se debe imponer la cultura imperante.

Como podemos ver, el relato clásico americano ha sido criticado desde su nacimiento, sin embargo, ha sabido imponerse como el principal cine contemporáneo en todo el mundo. Al respecto Bordwell (2007) indica que las películas contemporáneas, a pesar de modificar su estructura narrativa Aristotélica, de igual forma terminan sometiéndose al *happy end*. Incluso comprende que las películas comerciales deban someterse a la estructura narrativa del cine clásico, ya que son creadas con el único motivo de generar dinero y no pueden darse el lujo de innovar. Pero en ese sentido se pregunta: ¿cuáles son los motivos de las películas que no son realizadas para ser éxito de taquillas, para que igualmente se sometan a este tipo de relato? Como si el final feliz no solo fuera una manera de narrar historias, sino también una forma de refrendar la existencia.

1.2.2 Cuestionamiento al cine clásico como hegemónico

Lo que Bordwell indica se puede apreciar en la cantidad de películas que se estrena cada año, pues la mayoría opera bajo una estructura narrativa que conlleva a un final feliz. Pero a veces suceden extrañezas que no solo rompen récord de taquillas, sino también son galardonadas

en las grandes premiaciones cinematográficas, a pesar de tener un final contrario al denominado *happy end*.

Una de las películas más taquillera de la historia es *Avenger end game*³ (2019. EE.UU.), y aunque llenó las butacas de los cines, no fue galardonada en ninguna premiación importante tipo A, lo cual resulta particular. ¿Cómo es posible que la obra más vendida de la historia ni siquiera tuvo una postulación a mejor película? Por otro lado, la película *Titanic* (1997, EE.UU.), la cual se encuentra en tercer lugar en taquilla histórica, recibió 9 premiaciones y obtuvo entre ellas la de mejor película en los Premios Óscar 1998. El film no solo logra seducir al público, sino también a la crítica, produciendo una obra integral, en el sentido de unificar dos mundos: el de masas y el especializado, los cuales muchas veces parecen tener una disputa intelectual donde lo que gusta a uno desagrada al otro y viceversa.

¿Cuál es la discrepancia entre *Titanic* y *Avenger end game*? Ambos tienen un gran presupuesto, efectos de calidad, y grandes actores, pero se diferencian en su estructura narrativa. *Titanic* posee, detrás de la típica historia de amor (donde el chico pobre y la chica rica se enamoran y por sus diferencias sociales no pueden estar juntos), una tragedia verídica de un barco que naufraga. Su contexto es trágico y además el director decide complementarlo con otra tragedia, al estilo Romeo y Julieta, donde los héroes, a pesar de todas sus virtudes, son derrotados en su amor por una fuerza que los sobrepasa.

Estas películas sin finales felices son excepciones frente a una clara hegemonía de la narrativa clásica, sin embargo, esta supremacía se puede poner en entredicho si nos acotamos a una tipología de película que se caracteriza por romper récord de taquilla y por ser galardonadas en los festivales más importantes como los “mejores filmes”. En este tipo de películas se podría no solo cuestionar la supremacía del cine clásico, sino también ver cuánto influyen los elementos narrativos trágico

³ *Avenger end game*, es una segunda parte. La primera parte es *Avenger Infinity War*, la cual tiene características trágicas, debido a que la mitad de la humanidad es asesinada y los héroes derrotados. Provocando gran expectación en el público, reflejado en la taquilla, *Avenger end game*, logra salvar a la mitad de la humanidad asesinada, gracias al sacrificio de *Iron Man* y otros súper héroes.

1.2.3 Nietzsche como base teórica

Películas como *Titanic*, *Siete pecados capitales* (1995, EE.UU.) o *Sin lugar para los débiles* (2007, EE.UU.), se caracterizan por finales trágicos, donde el orden cultural establecido no solo es cuestionado sino también es derrotado por una fuerza superior, la cual es materializada en un personaje antagonico o contexto que desborda a nuestros héroes. Un final contrario al *happy end*, como en las películas mencionadas donde el amor es imposible (*Titanic*), el malvado logra su venganza en una sociedad pecadora (*Siete Pecados Capitales*) y la maldad vinculada al narcotráfico no tiene límites (*Sin lugar para los débiles*), nos invitan a reflexionar sobre estas temáticas a partir de un final triste o *unhappy end*.

Pero esta diferencia entre *happy end* propia del cine clásico y *unhappy end* propia de acotadas películas, no basta con describirlas como una simple resolución de conflictos al final de un film, sino debemos escarbar en las profundidades artísticas-culturales, para entender que significa, para los espectadores, narrar y finalizar las obras de una u otra manera.

Como se mencionó anteriormente, en este estudio se indaga en la estética trágica Nietzscheana desarrollada en el libro *El nacimiento de la tragedia*. Esta estética va más allá de Aristóteles al definir el arte como catártico⁴, ya que desarrolla una teoría donde refiere que el arte, o incluso la existencia humana, se justifica a partir de dos conceptos denominados *apolíneo* y *dionisiaco*. Lo que proviene del mundo apolíneo habla de todas las artes y acciones del ser humano desarrolladas por medio de la razón o la métrica; y lo dionisiaco representa todos los impulsos que aparecen del fondo del ser humano, como una animalidad intrínseca que devela nuestra relación con la naturaleza y el cosmos.

Esta situación binaria no es nueva ya que se puede observar en diferentes dicotomías: masculino/femenino, ying/yang, dios/diablo, entre otras. La diferencia radica en que el filósofo Nietzsche ocupa estas dos fuerzas para elaborar una teoría estética, donde

⁴ Purificación, liberación o transformación interior suscitadas por una experiencia vital profunda. R.A.E.

principalmente se debe imponer lo dionisiaco como representación de la tragedia, *unhappy end*, para lograr por medio de la catarsis, la única y máxima obra de arte: la tragedia griega desarrollada por Esquilo y Sófocles. El filósofo excluye a Eurípides debido a que afirma que sus tragedias estaban al servicio de la racionalidad Socrática.

En la tragedia *Las Bacantes* de Eurípides, Dionisio, hijo de Zeus, recorre el mundo para darse a conocer como dios, pero en la ciudad de Tebas es negada su divinidad. A modo de venganza, Dionisio causa la locura de las mujeres y las incentiva a realizar los ritos dionisiacos en el monte Cicerón. Disfrazado de extranjero, Dionisio incita al rey Pentheo a vestirse de mujer para observar los ritos de las mujeres, y al ser descubierto es asesinado brutalmente, por su madre desquiciada a causa de Dionisios. Finalmente la madre entra en razón y al darse cuenta de su locura es desterrada de Tebas junto a los ritos dionisiacos.

Nietzsche cuestiona esta tragedia, ya que las fuerzas apolíneas, representadas por la racionalidad del héroe Pentheo, se imponen en el transcurso del relato. A pesar de la muerte del héroe, vuelve la cordura a las bacantes, quienes, avergonzadas de adorar a un dios pagano e irracional, se exilian llevándose consigo las borracheras, muertes y orgias que el dios Dionisio ha traído al reino de Tebas. El héroe con su sacrificio logra llevar nuevamente la razón a las personas, quienes terminan rechazando la fuerza dionisiaca para establecer una sociedad feliz y libre de vicios.

En contraproposición, Nietzsche ensalza a *Edipo* de Sófocles como una verdadera tragedia, ya que permite entender la superioridad Dionisiaca donde el ser humano y su cultura no tienen ninguna posibilidad de combatirla. Edipo, el mejor de los mejores en fuerza, inteligencia y razón, es engañado, humillado y exiliado por fuerzas que están sobre su comprensión. El destino caprichoso, a pesar de todos sus atributos, lo transforma en el asesino de su padre y amante de su madre. El castigo sin explicación racional al héroe muestra como lo dionisiaco es capaz de imponerse frente a lo apolíneo, sin la necesidad de un enemigo a vencer, es solo esa fuerza llamada dioses o destino, que decide jugar con la vida del héroe destruyéndolo a pesar de todos sus dotes.

Nietzsche nos indica que las fuerzas dionisiacas se deben imponer a las apolíneas en la tragedia griega, para de esta manera lograr que el espectador por medio de la catarsis, logre encontrarse con la verdad cósmica o trascendental. Pero en la medida que salga victoriosa la razón apolínea, como en *Las Bacantes*, el espectador es engañado haciéndole creer que las fuerzas inventadas por el ser humano lo pueden mantener a salvo. Por tanto, según el filósofo, la labor del creador o dramaturgo es develar y mostrar con filtros artísticos la verdad dionisiaca para ponerla a disposición del espectador por medio de la tragedia.

1.2.4 Problemática

Hoy en día, el teatro masivo de los griegos ha sido reemplazado por las películas, pues cada mes se estrenan films que repletan salas en todo el mundo, presentando una problemática similar a la planteada por Nietzsche, pero esta vez no en el relato trágico de los griegos, sino en el relato cinematográfico. A pesar de que existe una variedad de películas trágicas o *unhappy end*, el relato cinematográfico es ampliamente dominado por el cine clásico, el cual, como Gubern (2008), señala “ Además de falso velo mixtificador que oculta la realidad, el final feliz ha sido acusado reiteradamente de inmoral. Aristóteles ya señaló el valor catártico de la tragedia...” (p.107).

Si dejamos de lado la serie de elementos comerciales, técnicos o publicitarios que caracterizan al cine clásico y enfocamos solo en su relato, se aprecia que el héroe es capaz de vencer a todos sus enemigos y muy pocas veces muere; a diferencia de la tragedia de Eurípides, donde el Pentheo paga con su vida la victoria sobre las fuerzas dionisiacas. El relato del cine clásico es aún más extremo que las bacantes, ya que en este tipo de narración no existe ninguna tragedia que lleve a sospechar siquiera sobre la verdad dionisiaca.

Lo apolíneo en el cine clásico busca mostrar una realidad donde aparece el ser humano que todo lo puede. Según Cousins (2005), la crítica soviética cataloga al cine clásico como un relato burgués. En ningún caso se refiere a que las películas hollywoodenses avalen explícitamente el capitalismo, sino más bien a una cultura burguesa que construye un

estereotipo de hombre que constantemente debe esforzarse para conseguir sus objetivos y siempre es recompensado con un *final feliz*.

Max Weber (2013), en su libro *La ética protestante y el espíritu capitalista* desarrolla esta tipología de héroe, pero vinculado a la religión e indica que el ser humano gana el cielo en la tierra trabajando y esforzándose, razón por la cual se asocia al protestantismo con el desarrollo capitalista. De alguna manera este héroe define la manera de ser de la humanidad postmoderna.

Por su parte, el filósofo Byung-Chul Han (2012) en su libro *La Sociedad del Cansancio*, define a la humanidad contemporánea como personas que se dedican solo a una cosa: a ser productivas y por ello se enferman de positividad, “*yes we can*”. El género humano pasa de la sociedad disciplinaria a la sociedad del rendimiento; de la disciplina a la autodisciplina, y llega al punto en que se rompe la lógica amo y esclavo para convertirse al mismo tiempo en su propio amo y esclavo, generando una suerte de relación cultural-capital entre el ser contemporáneo que solo vive para el rendimiento meritocrático, además de un personaje ficticio heroico propio del cine clásico, que, indiferente de sus objetivos, siempre logra alcanzarlos gracias a su esfuerzo personal, provocando un círculo vicioso entre el héroe clásico y el ser humano contemporáneo.

Entonces, si esta tipología de relato clásico avala o sienta las bases ideológicas para el desarrollo del ser humano y del rendimiento capitalista o neoliberal, cabe preguntarse: ¿cuál es el problema?, ¿por qué debería molestar que la sociedad contemporánea este autoexplotándose? y ¿las películas con mayor masividad apelen hasta el cansancio a este tipo de relato clásico? La respuesta, me parece, se debe buscar en Nietzsche, ya que un relato sin tragedia no permite ver ninguna otra verdad más que la victoria de Apolo contemporáneo (visión cultural-capital), y por ende no existe la posibilidad de fracaso que conmine al espectador a reflexionar sobre su existir en el mundo (catarsis artística).

El historiador Fernando Purcell (2010) investigo sobre el contubernio entre cine clásico y el capitalismo (representado por el gobierno de norte américa). Nos indica que EEUU buscaba

expandir su modelo de vida y posturas políticas. Con el objetivo de generar una dominación material y simbólica en el mundo, Latino América y específicamente Chile.

Frederick L. Herron de la Motion Picture Producers and Distributors of America, el principal organismo articulador de los intereses de los grandes estudios de Hollywood, establecido en 1922, declaraba que la exhibición de películas potenciaba la venta de productos como tinas, máquinas de coser, automóviles y cientos de mercancías, con lo que quedaba en evidencia que los filmes “generan un deseo por artículos manufacturados de Estados Unidos y allanan el camino de los vendedores”. Debido al éxito comercial, derivado de la enorme influencia social y cultural que ejercía el cine, las autoridades gubernamentales norteamericanas comenzaron paulatinamente a evaluar las posibilidades del uso del séptimo arte como una herramienta que trascendiera la esfera comercial y se incorporase de lleno al ámbito de las políticas públicas y campañas gubernamentales, lo que sentó las bases para su posterior utilización en el ámbito de la diplomacia cultural durante la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría. (Purcell, 2010, p. 490, 491)

Pero más allá de la fuerza comercial y cultural que pueda generar el lenguaje audiovisual, como tempranamente delata Benjamin (2005), quien indica que el cine sería el arte de masas debido a su capacidad de liberarse del original y reproducirse cuantas veces sea necesario, impactando y configurando la manera de entender el mundo del espectador, el tema de la presente tesis está orientado a reconocer las diferentes narrativas que conforman el cine contemporáneo.

Si lleváramos la obra *Las bacantes* al cine, estaríamos frente un relato semi trágico donde el héroe es humillado ya que debe disfrazarse de bacantes, luego es asesinado y su cabeza puesta en un tirso como un animal. A pesar de lo anterior, este héroe logra con su sacrificio traer el orden de la racionalidad y expulsar al dios Dionisio. Si fuera un relato del cine clásico, este héroe, a pesar de todas sus penurias, saldría victorioso volviendo a reinar en Tebas. Pero si se quisiera plantear una verdadera tragedia Nietzscheana, estas fuerzas dionisiacas no solo deberían humillar al héroe, sino que también implantarse en el reino para lograr la felicidad de los hombres y mujeres por medio de las bacanales y su fusión con la cultura imperante, derrotando de esta manera la racionalidad apolínea.

En resumen, existe un contexto donde el relato del cine clásico parece dominar por medio del *happy end*, y así también un grupo minoritario de películas que cuestionan este relato formando *unhappy end*. Para enfrentar y comprender estas dos categorías narrativas, se recurre a Friedrich Nietzsche, quien desarrolla una estética trágica, la cual será aplicada a las películas con taquilla y premiaciones, para comprender como aparece la tragedia en el cine contemporáneo.

1.2.5 Pregunta Investigación

¿Qué elementos de la estética trágica Nietzscheana se pueden encontrar en el cine contemporáneo?

1.2.5.1 Pregunta Específicas:

1. ¿En qué consiste la estética trágica Nietzscheana?
2. ¿Cómo se puede vincular la estética trágica con el cine?
3. ¿Cómo se presenta esta estética en una muestra de películas contemporáneas a la vez premiadas y taquilleras?

1.3 OBJETIVOS

Objetivos General:

- Analizar cómo se presenta la estética trágica nietzscheana en el cine contemporáneo.

Objetivos Específicos:

- Definir las estéticas trágicas Nietzscheanas.
- Aplicar la estética trágica al cine.
- Identificar elementos de la estética trágica aplicada en el cine. en una muestra de películas a la vez premiadas y taquilleras

CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO

2.1 CONTEXTO

El primer libro de F. Nietzsche fue *El nacimiento de la tragedia*, el cual estuvo envuelto en una serie de controversias debido a la pretensión del autor presentada en sus primeras líneas donde intentaba establecer criterios científicos en el campo de la estética, lo cual fue ampliamente rechazado por sus pares pertenecientes al mundo de la filología, debido a que la objetividad, demostración y medición propia de las ciencias no se encontraba presente en el desarrollo de la obra. Al respecto Nietzsche (2018) indicaba que:

Mucho es lo que habremos ganado para la Ciencia Estética cuando hayamos llegado no solo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco. (p. 49)

Bajo este supuesto tomaremos la obra de Nietzsche, no por su mérito historiográfico, sino más bien como un ensayo filosófico, el cual, por medio de distintas aseveraciones relacionadas con el arte griego, logra elaborar *Conceptos Estéticos*, los cuales serán utilizados como base principal para analizar las películas (muestra) de la presente tesis.

Nietzsche desarrolla dos conceptos: lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*, y reconoce estas dos divinidades como las representantes de las visiones de la humanidad con respecto al arte. En este sentido, el autor indica que en ellas la naturaleza del hombre y la mujer se encuentra en constante contradicción y con acuerdos que duran periodos acotados, y que ahí radica el sentido de la existencia del ser humano a través del arte, pues de la mezcla de estas dos visiones, lo *apolíneo* y lo *dionisiaco* aparece un arte superior: *la tragedia*. Al respecto, Nietzsche (2018) indica que: “Por un milagroso acto metafísico de la “voluntad” helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática” (p. 39).

Los conceptos representados en los dioses Apolo y Dionisio muestran dos corrientes artísticas; dos visiones y maneras de relacionarse con el mundo por parte de la humanidad: mientras lo dionisiaco es la fuerza del cosmos que recae constantemente sobre el ser humano,

lo apolíneo es la ilusión creada por los sujetos para poder sobrellevar toda esa fuerza inconmensurable del cosmos.

En la Imagen 2 se presenta un cuadro donde se aprecia a hombres esforzándose por mantener a flote su embarcación (Apolo), contra la fuerza del mar (Dionisio).



Imagen 2: *Tormenta en el mar de Galilea*. Rembrandt, 1633.

Nietzsche fue un fuerte detractor del pensamiento Socrático y Platónico, ya que esta corriente, a diferencia de los *sofistas*, creía en la existencia de una única verdad que se podía alcanzar mediante la filosofía. Por este motivo desestimaba el conocimiento que pudiera transmitir el arte o la tragedia, debido a que los artistas incurrían en una serie de mentiras y mundos irreales para comunicar sabiduría. Por ello Nietzsche (2018) indicaba lo siguiente: “Pero a Sócrates le parecía que el arte trágico ni siquiera dice la verdad, prescindiendo de que se dirige a quien no posee mucho entendimiento, por tanto, no al filósofo: doble razón para mantenerse alejado de él” (p. 145).

Por este motivo, cuando Platón escribe *La Republica* expulsa a los poetas de ella debido a que consideraba al arte una imitación del mundo físico, y como en su *teoría de las ideas* el mundo físico (sensible) era una imitación del mundo ideal (inteligible), el arte era una imitación de una imitación (mundo físico, sensible), por ende, una disciplina inferior.

Nietzsche contradice este pensamiento Socrático-Platónico indicando que la única razón que tiene la existencia humana radica en su capacidad creadora artística; no en su capacidad reflexiva, y este mundo inteligible es en realidad el mundo dionisiaco. El artista puede ocultarlo por medio del arte apolíneo, develarlo por medio del arte dionisiaco o bien interpretarlo por medio de la tragedia que es una mezcla entre el arte apolíneo y dionisiaco. “Todo artista es un imitador, y, ciertamente, o un artista apolíneo del sueño o un artista dionisiaco de la embriaguez” (Nietzsche, 2018, p.58).

Nietzsche nos indica que la figura o revelaciones propias del arte apolíneo griego son develadas por medio de los sueños: mientras se duerme aparecen las bellas imágenes que dan forma a la escultura, pintura o literatura homérica, todo lo vinculado a la perfección. Las formas artísticas Apolíneas son reconocibles, ya que radican en objetos artísticos, los cuales se caracterizan por ser representaciones elevadas del ser humano. Esto no quiere decir que en la escultura, arquitectura o literatura no se pudiera desarrollar de forma dionisiaca, sino que en la cultura griega estas artes se representaban de manera apolínea.

El arte Dionisiaco Griego se producía de forma secreta en fiestas que se realizaban mensualmente o para alguna celebración especial, y se manifestaban por medio del consumo de licor, música y baile, llevando a los participantes a un desenfreno y a la pérdida de la individualidad, sumergiéndolo en la embriaguez y en la sexualidad y transformando a las personas en una obra de arte. Por ello “Las orgias dionisiacas de los griegos tienen el significado de festividades de redención del mundo y de días de transfiguración” (Nietzsche, 2018, p. 59), además de que “En el dítirambo dionisiaco el hombre es estimulado hasta la

intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas, algo jamás sentido aspira a exteriorizarse, la aniquilación del velo de maya⁵” (Nietzsche, 2018, p. 60).

Estas fiestas adoptadas por los griegos tienen sus raíces en tribus bárbaras, y por este motivo Dionisio es representado muchas veces como un dios extranjero. Fueron los mismos griegos quienes le brindaron un sentido de redención donde se devela al humano la verdad del mundo natural, despojándolo de su subjetividad. La expresión de todo este nuevo mundo de símbolos, expresados por medio del baile, representa el dolor de existir y el vacío del ser frente a la naturaleza. Por este motivo el griego deja a Apolo, quien lo guía constantemente y se entrega a los placeres dionisiacos del sufrimiento en estas festividades. Al respecto Nietzsche (2018) indica que: “Ante todo, como artista dionisiaco él se ha identificado plenamente con lo uno primordial⁶, con su dolor y su contradicción y produce una réplica de ese uno primordial en forma de música” (p. 76).



Imagen 3: La juventud de Baco, pintura de William-Adolphe Bouguereau, (1884)

A pesar de estos rituales artísticos dionisiacos, los griegos se caracterizan principalmente por tener una cultura apolínea, y lo que conocemos de ellos en filosofía, arquitectura, escultura y

⁵ Según el hinduismo imagen ilusoria o irreal.

⁶ Fusión del hombre con el ser natural, dejando su individualidad.

política son representaciones de Apolo. Por ello aún son objeto de estudio y base cultural de la cultura denominada greco-romana, el Renacimiento (S. XV) y la Ilustración (S. XIX).

Esta honda necesidad del pueblo griego por permanecer en una cultura apolínea buscaba no sucumbir a la animalidad dionisiaca tal como las tribus bárbaras, y de esta manera sobrevivir por siempre bajo el amparo de Apolo. Esto se ejemplifica en *El nacimiento de la tragedia*, por medio de la leyenda del rey Midas, rey griego de Frigia (740 A.C.), quien todo lo que tocaba lo convertía en oro y además deseaba cazar al sabio Sileno, acompañante de Dionisio. Cuando finalmente lo alcanza, le pregunta: ¿qué es lo más preferible para el ser humano?

Rígido e inmóvil calla el demon, hasta que, forzado por el rey, acaba prorrumpiendo en estas palabras en medio de una risa estridente –Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: No haber nacido, no ser, ser nada. Y lo mejor en segundo lugar es para ti – morir pronto. (Nietzsche, 2018, p. 63)

Esta cita nos devela que la cultura griega conocía muy bien los suplicios, horrores y espantos de la existencia por los cuales debía pasar la humanidad para sobrevivir en aquellos tiempos. Y en vez de entregarse a esa naturaleza y animalidad Dionisiaca, como lo hacían otras tribus, coloca delante de ellos al dios Apolo como el canon de la perfección de la humanidad, representado a este en todas sus actividades, formas estéticas de perfección y en la belleza del hacer.

Aquella enorme desconfianza frente a los poderes titánicos de la naturaleza, aquella Moira⁷ que reinaba despiadada sobre todos los conocimientos, aquel buitre del gran amigo de los hombres, Prometeo, aquel destino horroroso del sabio Edipo, aquella maldición de la estirpe de los Atrida, que compele a Orestes a asesinar a su madre, en suma toda aquella filosofía del dios de los bosques, juntos con sus ejemplificaciones

⁷ Para la cultura griega las Moiras eran las personificaciones del *destino*.

míticas por la que perecieron los melancólicos etruscos – fue superada constantemente, una y otra vez, por los griegos, o, en todo caso encubierta y sustraída a la mirada mediante aquel mundo intermedio artístico de los olímpicos”. (Nietzsche, 2018, p. 64)



Perseo, héroe griego, hijo de Zeus, como representación de Apolo, vence a Medusa, mujer con serpientes en su cabeza como representación de los poderes cósmicos dionisiacos.

Imagen 4: Estatua de Perseo en Plaza de Florencia. Italia.

Los griegos, por medio de una infinidad de relatos fantásticos y esculturas de héroes (Apolo) combatiendo las fuerzas naturales (dionisiacas), enfrentaron el pesimismo y la terrible verdad de Sileno (“que lo mejor sería morir pronto”). La belleza del arte Apolíneo es creada por los griegos como una manera de combatir el dolor de la existencia humana.

Los dioses justifican la vida humana al vivirla mejor que ellos mismos y al derrotar las fuerzas cósmicas que acechan. “Allí donde tropezamos en el arte con lo “ingenuo” hemos de reconocer el efecto supremo de la cultura apolínea: la cual siempre ha de derrocar primero un reino de Titanes y matar monstruos y haber obtenido la victoria” (Nietzsche, 2018, p. 66),

tal como sucede en muchas de las películas del cine clásico, donde se recoge este tipo de acciones heroicas para desarrollar la narración.

A pesar de toda la admiración que Nietzsche manifiesta a los griegos por la creación de la belleza y la perfección apolínea, los trata de “ingenuos” debido a que esa verdad creada por el dios Apolo es solo una ilusión de superioridad para existir que les oculta la verdad intrínseca del ser humano, manifestada artísticamente en los ritos secretos en honor a Dionisio. Pero de la misma manera entiende que esa verdad es tan potente y destructora que no permite la perpetuidad de esa sociedad, pues el constante estado de embriaguez dionisiaco es incompatible con cualquier cultura que aspire a establecer una civilización.

En relación a lo anterior, en la película *Adiós a las Vegas* (1995, EE.UU.) surge ese amor apolíneo entre el borracho y la prostituta, que en algunos momentos promete una relación que era contantemente arrasado por la fuerza avasalladora de la embriaguez, y termina destruyendo toda idealización del amor, pues el hombre es arrastrado por las fuerzas dionisiacas que brotan desde el interior de su ser.

Por este motivo, Nietzsche, luego de describir la verdad terrorífica del arte Dionisiaco y la mentira encantadora del arte Apolíneo en la cultura griega, indica que en su fusión y en su complemento se logra la mayor obra de arte conocida por la humanidad: la tragedia griega.

2.2 CATEGORÍAS ESTÉTICAS TRÁGICAS NIETZSCHEANAS

Como explicamos anteriormente, los conceptos *apolíneo* y *dionisiaco* se manifiestan de variadas formas dentro de la sociedad griega, y su mayor potencial se encuentra principalmente en la expresión artística. El arte apolíneo está representado por la arquitectura, escultura o poesía homérica; su significado se basa en la necesidad de enfrentar el dolor del existir, encarnado en la sabiduría de *Sileno* y en la necesidad de justificar la trascendencia de una civilización frente a los poderes de la naturaleza, por medio de la perfección y belleza. Por otro lado, el arte dionisiaco está representando por la música y el baile, los cuales conectan al ser con el dolor del existir, fundiéndolo en la naturaleza y sus poderes cósmicos.

Cuando estas dos expresiones artísticas se unen, la apolínea, que niega la verdad, por medio de bellas imágenes ilusorias; y la dionisiaca, que la devela en todo su potencial, aunque no permite permanecer mucho tiempo, debido a que nos perdemos en el cosmos. Se conforma la mayor expresión artística: la tragedia griega. Al respecto, Nietzsche (2018) señala que:

La difícil relación entre lo apolíneo y dionisiaco que se da en la tragedia, se podría simbolizar realmente como una alianza fraternal de ambas divinidades: Dionisio habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dionisio: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general. (p. 210)

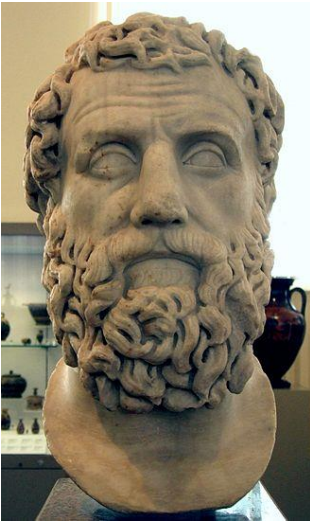
La tragedia comienza como un *ditirambo* que era una suerte de cantos desgarradores elaborados por un grupo de personas, donde la lírica solo se ocupa como una imagen y un complemento, ya que esencialmente era la tonalidad o la música lo primordial para expresar el sentimiento profundo. Algo similar al flamenco donde la palabra parece un complemento de un grito desgarrador.

Estos cantos, que se ocupaban para realizar culto a Dionisio, posteriormente fueron evolucionando en su lírica hasta convertirse en un relato de un drama, donde los personajes en escena debían realizar una acción acorde a la historia, movidos por la fuerza del coro trágico, derivando de esta manera en la tragedia. Para Nietzsche existían dos escritores capaces de representar la tragedia griega: Sófocles y Esquilo, ya que ellos comprendían que su fin era mostrar la verdad dionisiaca al espectador, por medio de las imágenes de Apolo; mientras que *Eurípides* asesina la tragedia, al expulsar los elementos dionisiacos, dejando solo a Apolo y su racionalidad Socrática-Platónica en ella.

Nietzsche presenta tres conceptos estéticos que conforman la tragedia griega: *Coro Trágico* (Dionisio), el cual representa el dolor primordial a partir de la música; *Actores* (Apolo), los cuales representan las virtudes del ser humano por medio del lenguaje y la acción; y *Drama* (Dionisio y Apolo), que es la historia, relato en la cual se establece una lucha entre estas dos fuerzas, donde debe salir victoriosa la verdad dionisiaca (tragedia), para conformar la gran obra de arte según Nietzsche. A continuación se profundiza en cada uno de estos conceptos:

2.2.1 El Coro Trágico

El *coro trágico* se presenta para Nietzsche, dentro de la tragedia como un elemento central debido a su directa vinculación con la verdad Dionisiaca. El autor relata que el primer artista que introduce este elemento en la literatura es Arquíloco, quien a diferencia de Homero (poeta apolíneo-objetivo) conforma su lírica desde su odio y dolor primordial, el cual nace como una melodía (música), para luego acompañarse de palabras. El genio de Arquíloco, se conoce debido a que su creación artística proviene desde su dolor más profundo (Dionisio): su subjetividad. Al respecto, Nietzsche (2018) señala que Arquíloco decía: “el sentimiento carece en mí, al principio de un objeto determinado y claro, este no se forma hasta más tarde. Precede un cierto estado de ánimo musical y sigue después en mi la idea de poética” (p. 76).



Arquíloco (664 A.C.)
Poeta Dionisiaco y Mercenario. Prometido con Neobula. El padre de ella, Licambes, otorgo a su hija a un mejor partido. Arquíloco respondió con composiciones ofensivas que acusaban a Neobula de practicar incesto con su hermana, provocando el suicidio de Licambes y sus hijas.

Imagen 5: Arquíloco (664 A.C.) Poeta Dionisiaco y Mercenario.

Arquíloco introduce en la literatura la canción popular, ya que en ella se manifiesta la sabiduría dionisiaca, la melodía originaria posee como acompañante una apariencia apolínea (letra). Solo en la melodía se puede entrever lo primordial: la verdad, y por este motivo la melodía (música) es la única capaz de demostrar el verdadero poder dionisiaco, y la lírica (letra) un mero acompañamiento que siempre depende de ella. “Este análisis se atiene al

hecho de que, así como la lírica depende del espíritu de la música, así la música misma en su completa soberanía, no necesita ni de la imagen ni del concepto” (Nietzsche, 2018, p. 76).

En la afirmación anterior, Nietzsche explica que la primera y única verdad del ser, manifestación de Dionisio, aparece por medio de la melodía o música (recordemos que el libro en el cual se basa el presente estudio, está dedicado a Richard Wagner). En este sentido, la lírica o las palabras son meros apoyos de la obra artística, como por ejemplo la sensación producida al escuchar música clásica o canciones en idiomas desconocidos, los cuales, a pesar de no entender la lírica, podemos reconocer la sensación, debido a que la verdad primordial de la obra se encuentra en la melodía.

En este supuesto se plantea que la verdadera sensación de la tragedia nace de manera musical en el coro trágico, que en su origen era solo un grupo de personas denominadas ditirambo, que en fiestas de vino y orgia entonaban los dolores más profundos del alma en honor a Dionisio. “De acuerdo a este conocimiento, hemos de concebir la tragedia griega como un coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes” (Nietzsche, 2018, p, 101).



Imagen 6: Coro trágico

Coro Trágico. Proviene del *ditirambo*, culto a Dionisio, en el que se personifica el misterio de los aspectos más ocultos y primitivos del ser humano. Luego evolucionó en la Tragedia (canto al macho cabrío). El coro estaba compuesto por un grupo de personas encabezadas por el *Corifeo*.

Como explicamos anteriormente, el coro trágico (ditirambo) evolucionó para convertirse en la *tragedia*, lugar donde se representa la sabiduría natural dionisiaca, pero supeditado a un

actor que desarrolla un drama y una historia. La tragedia se representa a través del coro, el cual devela la fatalidad que deberá pasar el héroe, a pesar de todas las herramientas apolíneas que lo blindan (sabiduría, nobleza, belleza), el destino funesto del relato inexorablemente caerá en sus espaldas para conformarse la tragedia. “El coro que participa del sufrimiento es a la vez el sabio, que proclama la verdad desde el corazón del mundo” (Nietzsche, 2018, p. 103).

Por ello el coro trágico es la sabiduría del mundo natural (dionisiaco), que devela constantemente la tragedia que deberá pasar el héroe, y es representada por medio de llantos, bailes y principalmente melodía (música), convirtiéndose en una suerte de verdad cósmica que se presenta frente al espectador por medio de la sensación.

2.2.2 Los Actores Trágicos

Una vez definido el coro trágico como la verdad cósmica que se devela por medio de la sensación musical y representa al dios Dionisio, cabe preguntarse respecto a los elementos de la tragedia propios de Apolo. Al respecto, Nietzsche (2018) se refiere a la figura del actor, e indica que: “El actor, el cual, cuando es de verdadero talento, ve flotar tangiblemente ante sus ojos la figura del personaje que a él toca representar” (p. 99).

Lo apolíneo se representa en la tragedia a través del actor o los actores que muestran por medio de sus personajes heroicos los grandes valores de la humanidad (belleza, valentía, retórica, sabiduría, paciencia, templanza, nobleza y justicia, entre otros).

Nietzsche no se detiene a analizar la calidad interpretativa, o como los actores desarrollan estos atributos por medio del lenguaje y acciones, sino más bien se enfoca en la necesidad de que estos valores apolíneos estén presentes en escena por medio del personaje, para que en el transcurso del drama, sean derrotados por la verdad dionisiaca y de esta manera se conforme la tragedia.

Nietzsche indica que detrás de Prometeo, Edipo u Orestes, realmente lo que se esconde es la figura de héroe apolíneo como hijo expulsado del coro trágico, ya que en los inicios, cuando solo existía el coro o ditirambo, no podría haber nacido el drama, debido a que solamente un grupo de personas entonaban melodías. Pero cuando los coristas se separan del grupo, individualúan como personajes y se blindan con valores apolíneos, para sobrevivir en la soledad, aparece el héroe lleno de valores y acciones. Y en ese momento, con la llegada del actor, se deja el ditirambo o coro, para pasar al drama de la tragedia.

Según esto, nosotros percibimos en la tragedia una antítesis estilística radical: en la lírica dionisiaca el coro y, por otro lado en el onírico mundo apolíneo de la escena, lenguaje, color, movilidad, dinamismo de la palabra se disocian como esferas de expresión completamente separadas. (Nietzsche, 2018, p.104).

Por este motivo el coro trágico complementa la tragedia desde la verdad cósmica, mientras que los actores, con la personificación del héroe provisto de todos los valores apolíneos, lenguaje certero y acciones heroicas, repleta de luz el escenario. “Todo aflora a la superficie en la parte apolínea de la tragedia griega, en el diálogo, ofrece un aspecto sencillo transparente y bello. Y así el lenguaje de los héroes sofocleos nos sorprende por su precisión y claridad apolíneas” (Nietzsche, 2018, p. 106).



Imagen 7: Actor trágico

Actor Trágico. Aparece cuando el *corifeo* se desprende de la multitud del coro y comienza a dialogar con él, convirtiéndose en un personaje, luego, el coro, desdoblándose en dos semicírculos, realizaría un diálogo entre dos corifeos para los cuales se le introduce un contestador, el que luego pasaría a llamarse actor, dando así nacimiento al drama, y así, el canto lírico o ditirambo se transforma en teatro.

Luego esquilmo y Sófocles aumenta la cantidad de actores, logrando mayor dramatización

El actor se valoriza dentro de la tragedia como el componente inicial, que con su inclusión permite salir del ditirambo y evolucionar al drama (tragedia), pero principalmente como encargado de interpretar los valores apolíneos en sus personajes, los cuales, por medio de lenguaje y acciones, desafían la sabiduría cósmica dionisiaca (coro trágico)

2.2.3 El Drama Trágico

El coro trágico es como la verdad cósmica (dolor primordial) que se devela por medio de la sensación musical dionisiaca, y los actores trágicos representan en sus personajes, por medio del lenguaje y la acción, los valores apolíneos (belleza, valores, valentía, sabiduría, etc.). Queda definir la historia que ordena el desarrollo de la melodía, la música, el lenguaje y la acción; el drama trágico en donde se enfrentan Apolo y Dionisio y donde este último sale vencedor, para conformar la obra de arte superior (según Nietzsche): la tragedia griega. “El contraste entre esta auténtica verdad natural (Dionisio) y la mentira civilizada (Apolo) que se comporta como si ella fuese la única realidad” (Nietzsche, 2018, p. 97).

Como se dijo anteriormente, para Nietzsche solo existen dos grandes poetas capaces de representar la tragedia griega: Sófocles y Esquilo, y en ellos están los valores completos de la gran obra, debido a que respetan la figura dionisiaca y la hacen prevalecer por sobre los valores apolíneos. Es decir, la verdad cósmica dionisiaca, manifestada por el coro, debe prevalecer a todas las ilusiones apolíneas representadas por el actor. Y esta lucha se debe desarrollar en la historia en el drama trágico. “El drama es por tanto, la manifestación apolínea sensible de conocimientos y efectos dionisíacos” (Nietzsche, 2018, p. 97).



Imagen 8: Esquilo (525- 456 A.C.)

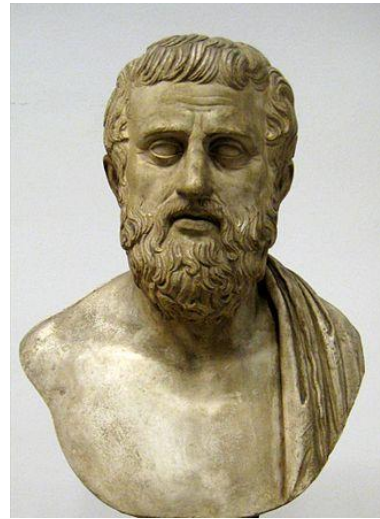


Imagen 9: Sófocles. (496-406 A.C.)

El drama representado por estos dos poetas compone una historia donde el héroe, posee una serie de cualidades apolíneas, pero todas sus acciones y circunstancias, lo llevan a un destino marcado por la fatalidad. Por ello, sus diferentes valores apolíneos (ilusiones) son arrasados por la verdad dionisiaca manifestada por el destino del personaje, pues haga lo que haga y suceda lo que suceda, todos los caminos lo llevarán inevitablemente a la derrota. Un ejemplo de lo anterior se da en la tragedia de *Edipo Rey*, obra de la cual Nietzsche (2018) indica que:

Edipo fue concebido por Sófocles como el hombre noble que pese a su sabiduría está destinado al error y a la miseria, pero que al final ejerce a su alrededor, en virtud de su enorme sufrimiento una fuerza mágica y bienhechora, la cual sigue actuando incluso después de morir. (p. 168)

Este relato dramático permite reconciliar al espectador con la vida, ya que se desvela la verdad del sufrimiento humano pasado por el filtro del arte (tragedia), logrando encontrar en aquellas verdades cósmicas una suerte de catarsis. En la muerte del héroe se logra la reconciliación, y en su martirio será recordado dando virtud a la vida de los espectadores. Muy similar al relato cristiano, en el sacrificio de Jesús, se encuentra la base de toda la fuerza del cristianismo. Al respecto Nietzsche plantea que “También el arte dionisiaco quiere

convencernos del eterno placer de la existencia: solo que ese placer no debemos buscarlo en la apariencia sino detrás de ella” (p. 168).

Según Nietzsche, la tragedia se transformó y terminó destruyéndose con la llegada de Eurípides, quien decide expulsar la virtud dionisiaca y transformar al dios en un borracho o demonio a vencer. El héroe ya no depende de los designios de los dioses, puede vencer el destino por medio de valores apolíneos, provocando que esa verdad cósmica sea vista como un enemigo a vencer por las fuerzas apolíneas, cambiando la verdad natural que muestra la tragedia (incontrolable) por una verdad consiente y racional, donde el ser humano y sus valores pueden y deben vencer. “Dionisio había sido ahuyentado ya de la escena trágica y lo había sido por un poder demoniaco que hablaba por boca de Eurípides” (Nietzsche, 2018, p. 132).

Por este motivo, para que la tragedia griega sea una verdadera obra de arte, debe mostrar al espectador la verdad cósmica de la existencia humana, del poder dionisiaco que está por sobre el héroe. El arte funciona como anestésico que protege del dolor al apreciarlo, mientras el coro muestra la eterna presencia de este poder y el actor devela los poderes que tiene el ser humano para hacerle frente. El drama revela, por medio de la historia, como estas dos verdades se enfrentan: la verdad natural y la verdad ilusoria, resultando vencedora la verdad natural. Y en esa pérdida, en ese dolor, la humanidad nuevamente puede ser consciente de su mortalidad, ya que ilumina ciertos lugares e incorpora elementos de realidad a su visión apolínea del mundo.

En síntesis, existen tres conceptos estéticos trágicos desarrollados por Nietzsche en el nacimiento de la tragedia: lo apolíneo, lo dionisiaco y la tragedia griega. Lo apolíneo es representado en la tragedia por los personajes; lo dionisiaco es representado por el coro y la tragedia por el drama, donde deben vencer las fuerzas dionisiacas.

Lo anterior se relaciona fuertemente con el cine, en el sentido de que las obras cinematográficas, se pueden analizar desde los elementos apolíneos, dionisiacos o trágicos. Lo cual denota una fuerte influencia del arte griego como un eje crucial en las creaciones

artísticas narrativas, pues estos conceptos permanecen con fuerza en la actualidad, y es posible observarlos en el arte en general y las obras que se analizan en este estudio.

2.3 CATEGORÍAS PREDOMINANTES DEL CINE

Los conceptos *Coro Trágico* (dionisiaco), *Actor Trágico* (apolíneo) y *Drama Trágico* (relato de enfrentamiento entre Apolo y Dionisio) presentados anteriormente en base al libro *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, están presentes en diferentes artes, sin embargo, el enfrentamiento se puede apreciar con mayor claridad en el teatro y en el cine, ya que, a pesar de tener lenguajes diferentes, ambos nacen desde la narrativa visual. Donde dichos conceptos son desarrollados por Nietzsche para el teatro griego, pero así también podemos encontrarlos en el cine, a través de las películas que han obtenido grandes premiaciones.



Imagen 10: Francis Bacon (1909-1992). Autorretrato (Valores Dionisíacos)

Imagen 11: Andy Warhol (1928 -1987). Marilyn Monroe (Valores Apolíneos)

Imagen 12: Vincent Van – Gogh (1853 – 1890). Autorretrato (Valores Dramáticos)

Existen variadas premiaciones en el cine, pero he definido cuatro, como las más destacadas a nivel mundial: Festival de Cannes, Festival de Berlín, Festival de Venecia y Premios Óscar. En estas cuatro tipos de premiaciones (Cannes, Berlin, Venecia, Oscar), se repiten cuatro tipos de categorías, en sus diferentes galardones. Las cuales son marcadas de color rojo, para que poder apreciar mejor, como comparten criterios para galardonar a las diferentes películas.

● **CANNES –largometraje-** <https://www.festival-cannes.com/es/festival/palmares/todo-el-palmares>

- | | |
|--|---------------------------|
| 1. Palma de Oro : | Mejor película |
| 2. Gran Prix : | 2do mejor película |
| 3. Premio Director (Prix de la mise en scene): | Mejor Director |
| 4. Premio Mejor Guion | Mejor Guion |
| 5. Premio del jurado: | 3era mejor Pelicula |
| 6. Premio mejor actor y actriz | Mejor Actuacion |
| 7. Mention Speciale | Mejor Película Innovadora |



● **BERLIN –largometraje-** <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2019/02/16/todos-los-ganadores-del-festival-de-cine-de-berlin/>

- | | |
|--|------------------------------------|
| 1. Oso de Oro : | Mejor Película |
| 2. Oso de plata-Premio del Jurado : | 2da Mejor Película |
| 3. Oso de plata-Mejor Director : | Mejor Director |
| 4. Oso de plata-Premio Alfred Bauer : | Director Mejor Película innovadora |
| 5. Oso de plata-Actor y Actriz : | Mejor Actor y Actriz |
| 6. Premio Opera Prima : | Mejor Película innovadora |
| 7. Oso de plata-Mejor Guion : | Mejor Guion |
| 8. Oso de plata-Mejor Aporte Artístico : | Mejor foto, arte, música |



● **VENECIA –largometraje-** <https://www.tomatazos.com/articulos/394862/Festival-de-Venecia-2019-lista-completa-de-ganadores>

- | | |
|--------------------------------|---------------------------------|
| 1. León de Oro : | Mejor película |
| 2. Leon de plata : | Mejor Director |
| 3. Premio del Jurado: | 2da mejor película |
| 4. Copa Volpi : | Mejor actor y actriz |
| 5. Premio Osella Guion | Mejor Guion |
| 6. Premio Especial del Jurado | Mejor Película Innovadora |
| 7. Premio Marcello Mastroianni | Mejor actor o actriz revelación |
| 8. Premio Luigi De Laurentiis | Mejor Película opera Prima |



● **OSCAR -largometraje-** <https://oscar.go.com/>

1. Mejor Actor y Actriz
2. Mejor Actor y Actriz de reparto (secundario)
3. Mejor Banda Sonora



4. Mejor Canción Original
5. **Mejor Director**
6. Mejor Diseño de Producción (dirección arte)
7. Mejor Diseño de Vestuario
8. Mejores Efectos Visuales
9. Mejor Fotografía
10. Mejor Guion Adaptado
11. **Mejor Guion Original**
12. Mejor Maquillaje
13. Mejor Montaje
14. **Mejor Película**
15. Mejor Sonido

Si obviamos los premios a segunda película, tercera película y película innovadora, ya que son distintos niveles dentro de una misma categoría, las cuatro categorías del cine que se repiten, y, por tanto, definen una obra cinematográfica, según el criterio de estas premiaciones son: Mejor Director que engloba un manejo completo de la puesta en escena (foto, arte, montaje, sonido), y en todas las premiaciones esto recae en el director, salvo en los Premios Óscar donde se divide en muchas categorías; Mejor Actor/Actriz premia la dramatización del personaje; Mejor Guion premia la historia, y, finalmente, Mejor Película premia el trabajo en conjunto entre dirección, actuación y guion.

En síntesis, las Categorías que se reiteran en todas las premiaciones son:

- Mejor Película
- Mejor Director
- Mejor Actor/Actriz
- Mejor Guion

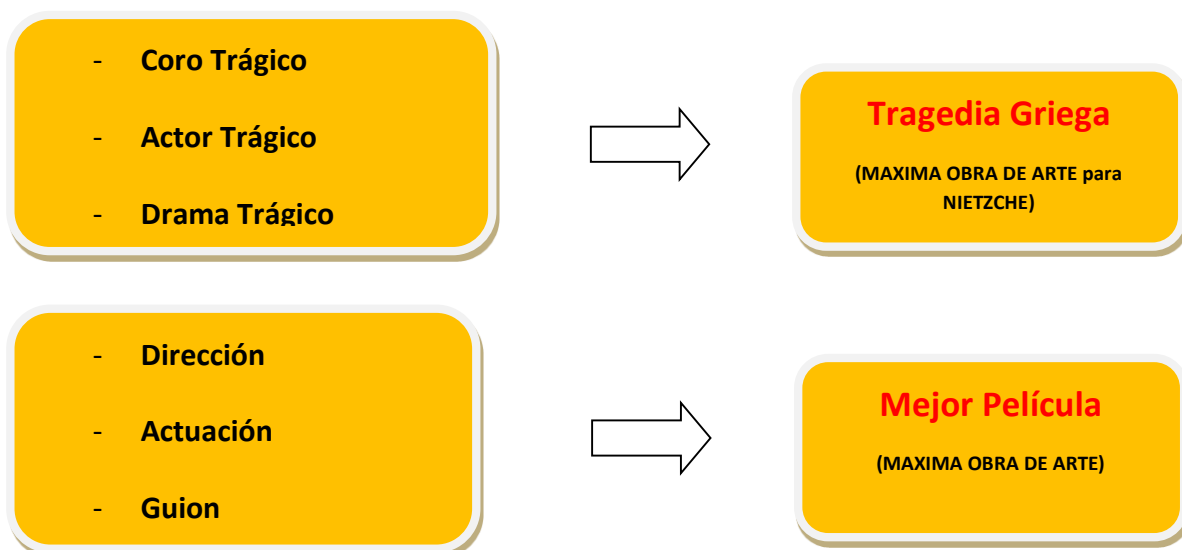
A partir de estas cuatro categorías del cine, propondré una relación con la estética trágica definida por Nietzsche, para de esta manera establecer el vínculo entre la estética del filósofo y el cine, base teórica para analizar las obras audiovisuales de nuestra muestra.

2.4 VÍNCULO ENTRE CATEGORÍAS DE CINE Y ESTÉTICA TRÁGICA NIETZSCHEANA.

Cuando se premia al mejor actor/actriz, director o guion, se está galardonando una categoría que se encuentra en un nivel superior a la obra integralmente, pues se premia una particularidad superior al resultado completo que debe entregar un film. Por ello el premio a mejor película tiene que ver principalmente con el mensaje o conflicto principal, el cual nace de una serie de factores culturales que levantan temáticas que parecen relevantes para la sociedad en su época. Como por ejemplo películas que aborden racismo, pobreza, crítica social o elementos que a la sociedad le parezcan atendibles dentro de su contexto socio-cultural.

Para que este mensaje cultural expresado en su conflicto principal, pueda ser comprendido y emocione a los diferentes públicos a través de un relato cinematográfico, debe ser manifestado en el guion, actuación y dirección, ya que son las herramientas con las cuales se expresan las ideas (conflicto principal) en el cine.

Se identifican tres categorías principales que se encuentran en las premiaciones: dirección, actuación y guion, las cuales se puede relacionar con la estética desarrolladas por Nietzsche para caracterizar la tragedia griega, representada en el siguiente esquema:



El esquema anterior propone el vínculo de las categorías cinematográficas reconocidas en las principales premiaciones, con la estética trágica Nietzscheana, y relaciona la Dirección con el Coro Trágico; la Actuación con el Actor Trágico; y el Guion con el Drama Trágico. A continuación se profundiza en el vínculo de estas categorías:

-Coro Trágico y Dirección en el Cine

El *Coro Trágico* muestra la sabiduría (dionisiaca), vaticinando las penurias que deberá pasar el héroe. Se define en el guion y luego en el film por medio de un personaje antagonista y/o por el lenguaje cinematográfico (foto, arte, montaje, sonido).

Los antagonistas son la representación cinematográfica de Dionisio, y en la interacción con el héroe conforman el relato donde se devela el significado de la película a partir de los diferentes conflictos. Cabe mencionar que a veces el héroe se transforma en antagonista (antagonista interno). Los antagonistas dionisiacos, no solo se encuentran en personajes, sino también en el lenguaje cinematográfico propio de la dirección, ya que al igual que en el coro trágico, el director es consciente de todos los conflictos que recaerán sobre el héroe, y, por lo tanto, su labor es determinar cómo se manifestará Dionisio en el film.

En relación a lo anterior, es posible proponer tres tipologías que ocupan los guionistas y/o directores para mostrar a Dionisio: Antagonista Dionisiaco, Antagonista Interno Dionisiaco y Antagonista Contextual Dionisiaco.

Antagonista Dionisiaco: Es el antagonista más común, aquel que desarrolla los conflictos del héroe por medio de un personaje de carne y hueso que puede ser personificado por un monstruo o por un humano. Los monstruos son personajes naturalmente malvados, y muchas veces tienen características sobrenaturales asociadas al mundo de la naturaleza, las cuales no responden a problemas de conciencia. Un ejemplo de esto es la saga de Freddy Kruger, que representa el conflicto que tiene el ser humano con las pesadillas; o *Sin lugar para los débiles*

(2007, EE.UU.), donde el personaje Anton Chigurth asesina a enemigos o amigos sin ninguna lógica ni razón aparente.

Por su parte, los monstruos son aquellos que no tienen justificación racional para cometer sus crímenes; mientras que los humanos son aquellos que generan conflictos al héroe, pero desde la visión racional que justifica su accionar, como sucede en *Los siete pecados capitales*, donde el asesino finalmente explica, de forma detallada, las razones bíblicas por las cuales comete una serie de asesinatos



Imagen 13: Freddy Kruger, *Pesadilla*, (1984), Robert Englund.



Imagen 14: Anton Chigurth, *Sin lugar para los débiles* (2007), Javier Bardem, Oscar Mejor Película (2007)

La condición de antagonista dionisiaco también se da en distintas películas, como sucede en *Pesadilla*, con Freddy Kruger. Dicho antagonista y personaje principal de la saga, fue ejecutado por asesinar a niños y vuelve como un monstruo a vengarse contra los hijos de quienes lo mataron. El personaje no responde a ningún valor apolíneo; mata a chicos inocentes sin justificación. Por este motivo no es reconocido como el personaje principal, sino más bien como un enemigo a derrotar.

En el film *Sin lugar para los débiles*, Anton Chigurth, asesino a sueldo, elimina de forma casi antinatural a quien se ponga por delante, ya sean amigos o enemigos. Este personaje representa la maldad en un estado puro, y se presenta como un asesino extraordinario que no tiene ninguna razón para asesinar. En el desarrollo de la trama, los directores deciden debatir sobre la condición (humana /monstruo) de Chigurth, exponiéndolo a un choque sin razón

aparente luego de matar a una mujer inocente. Ambos personajes (Kruger y Chigurt) representan una maldad sobrenatural que no responde a lógicas racionales.

Antagonista Interno Dionisiaco: Este antagonista es el héroe (personaje principal) que debe enfrentarse a su propio ser dionisiaco. Su conflicto no se encuentra en otro personaje antagonico o en un contexto, sino en su propia naturaleza humana que no le permite enmendar su camino, a pesar de optar por distintas opciones.

Este tipo de dramatización se caracteriza por un héroe que se deja dominar por las fuerzas dionisiacas, quien cae en una serie de acciones que a ojos de los espectadores lo convierten en un ser malvado. Sus decisiones frente a los diferentes conflictos lo llevan a transformarse en un antagonista de su propia existencia, lo cual provoca daño a gente inocente, pues deja de lado sus valores apolíneos, para conseguir sus objetivos. Muchas veces este antagonista es el héroe, quien al momento de resolver sus conflictos no recurre a los valores apolíneos, sino a decisiones que van contra la moral o la ética judeo-cristiana (occidental). Este tipo de antagonismos es muy común en películas de cine premiadas, donde frecuentemente se presentan fantasmas internos que el héroe intenta vencer, a pesar que en muchos casos no lo consiga.



Imagen 15: Janette, Blue Jasmin (2013), Cate Blanchett. Oscar Mejor (Actriz 2013)
 Imagen 16: Chris Wilton, Match Point (2005), J. Rhys Meyers.

Este antagonista se da en películas tales como *Blue Jasmin* (2013, EE.UU.), donde el personaje de Jeanette presenta un *antagonista interno dionisiaco*. Ella es una mujer de clase media baja que se casa con un millonario estafador, el cual, luego de ser descubierto por la policía, se suicida en la cárcel. Por esto Jeanette queda en la quiebra y debe recurrir a su hermana que vive una lamentable situación económica. El conflicto se produce cuando se debe adaptar a este nuevo tipo de vida, y sin querer aceptarlo, utiliza la bondad de su hermana empobrecida, para abrirse camino por medio de otro millonario que le ayude a volver a su status social.

Otro caso similar sucede en la película *Match Point* (2013, EE.UU.), cuando el personaje de Chris Wilton, un tenista profesional empobrecido, se trata de abrir camino en la alta sociedad de Londres, y a pesar de su pasado humilde es aceptado en la elite económica, gracias a que se compromete con la hija de una familia millonaria. Sus problemas ocurren cuando se enamora alocadamente de la novia de su cuñado millonario, una chica de clase social baja. La cual persigue para enamorarla, y, una vez lo consigue, ella queda embarazada. Al solicitarle que deje a la familia millonaria y se comprometa con ella, el hombre se niega a perder su status y elabora un plan para asesinarla.

Antagonista Contextual Dionisiaco: Esta clase de antagonista se puede complementar con los antagonistas dionisiacos o internos, y además tienen la capacidad de representar a Dionisio sin la necesidad de personajes antagónicos. Lo anterior sucede cuando el director muestra, por medio del lenguaje cinematográfico, un concepto, como por ejemplo una guerra, un sistema político, la pobreza, etc., el cual genera conflictos principalmente al héroe por medio de contextos que pueden ser desarrollados en la fotografía, el arte, el montaje o el sonido. Al respecto, Mark Cousins (2005) indica que el director Steven Spielberg utilizaba taladros mientras rodaba *Rescatando al Soldado Ryan* (1998, EE.UU.), con la finalidad de vibrar la cámara y dar la sensación, al espectador, de desesperación y peligro constante.

Al igual que el coro dionisiaco que manifiesta los peligros que deberá pasar el héroe por medio de cantos que vaticinan la tragedia, el director, gracias a su completo manejo del cuadro, puede expresar la tragedia por medio del control del tiempo y de la mirada del

espectador en el *montaje*: el ánimo por medio de la *foto*, la sensación por medio del *sonido*, y el lugar donde se desarrolla la acción por medio del *Diseño de Producción (arte)*. En definitiva, tiene un completo control del mundo, donde el héroe debe enfrentar los conflictos y por tanto puede manifestar a Dionisio de diferentes maneras. Para ejemplificar utilizaremos las premiaciones de los Óscar, los cuales dividen la labor del director en diferentes categorías, a diferencias de las demás premiaciones que solo destacan al mejor director



Imagen 17: Roger Deakins, 1917 (2019), Oscar Fotografía. Imagen 18: Roger Deakins, Blade Runner 2049 (2017), Oscar Fotografía.

La Fotografía (planos e iluminación), esta habla por medio de la gama cromática y por la luz de los distintos planos. En la Imagen 17, el color indica que se está pasando de un lugar agreste a un lugar pacífico, mientras que en la Imagen 18, se observa por medio del color y la luz difuminada que el hombre camina hacia una ciudad peligrosa. El color y la luz propios de la fotografía influyen en la percepción que tiene el espectador respecto a lo dionisiaco (conflicto) en el film.



Imagen 19: B. Ling, O.T.in Hollywood (2019), Oscar Diseño Prod. Imagen 20: H.Beachler, Black Panther (2018), Oscar Diseño Prod.

El Arte muestra por medio de los elementos tangibles que están dentro del plano, un lugar determinado. En la Imagen 19 se aprecia a través de las vestimentas, los autos, y el cartel,

una época distinta, y así también la clase social (posible conflicto) de cada uno de los personajes. Mientras que la Imagen 20 presenta una cultura africana, pero con rasgos vanguardistas y científicos, pues el director inventa este mundo para dar características apolíneas a una cultura que siempre ha vivido marginada, razón por la cual este súper héroe afroamericano defiende su cultura. Todos los elementos que están dentro de la escenografía, no solo hablan de un lugar, sino también pueden manifestar lo dionisiaco (conflicto).



Imagen 21: H. Guonadottir, Joker (2019), Oscar Banda Sonora. Imagen 22: L.Goransson, Black Panther (2018), Oscar Banda Sonora.

La Música (sonido), elemento vital como indicaba Nietzsche, manifiesta la verdad dionisiaca de la tragedia. La música permite realzar la sensación de una escena a través de los tonos altos y bajos que provocan sensaciones de peligro, felicidad y tristeza, entre otras. Como vemos en la Imagen 21 que se ha transformado casi en un ícono, el personaje principal, por medio de la música y baile, muestra que ha terminado su transformación.

El Montaje es el lenguaje primordial del cine, pues permite dialogar visualmente por medio del control del tiempo y los planos. El montaje crea la película donde todo lo grabado se racionaliza por medio de distintos cortes sobre postura de planos, conformando un ritmo visual entendible para el espectador. El director toma toda la grabación y la ordena para narrar visualmente el drama trágico por el cual debe pasar el héroe.

La dirección busca mostrar, por medio del lenguaje cinematográfico (foto, arte, música y montaje) y de diferentes antagonistas, principalmente lo Dionisiaco. Y a la vez es la representación del conflicto principal presentado guion.

Héroe Trágico y Héroe en el Cine

Se ha definido al *héroe trágico* como aquel que tiene ciertas contradicciones entre el bien y el mal, y a pesar de ello siempre terminan prevaleciendo sus valores apolíneos, ya que ellos lo convierten en un héroe. Estos valores deben ser derrotados para conformar la tragedia griega.

En la historia del cine, el concepto de héroe se ha ido transformando, ya que puede presentarse de muchas maneras: como caballero, ladrón, asesino, robot, vampiro, mutante, casanova, oficinista, etc., y este personaje siempre tiene un motivo racional, valórico, ético o moral (Apolíneo) que lo lleva a realizar todos sus actos, por lo tanto, su objetivo apolíneo justifica sus acciones. Si alguna vez el héroe llegara a perder su justificación, se transformaría en un antagonista, tal como los personajes del director Woody Allen. Por este motivo, el héroe es también Apolo, el cual debe enfrentarse a Dionisio pero con diferentes matices.

Al momento de analizar los films, se han presentado diferentes tipos de héroes, y los más comunes que se pueden apreciar serán divididos en tres categorías, las cuales se acercan y alejan de los valores de Apolo: héroe apolíneo, héroe humano apolíneo y héroe transformado apolíneo. A continuación se detallan sus características:

Héroe Apolíneo: Es la perfección, el prototipo a seguir y el semidiós. Posee una serie de valores que le permiten hacer frente a los distintos antagonistas dionisiacos, que se traducen en diferentes conflictos. Sus valores Apolíneos le permiten sobrellevar variados sufrimientos, incluso a costa de su vida o de sus seres queridos (personajes secundarios). Se caracteriza por valores invariables y disposición constante a la lucha contra Dionisio.



Imagen 23: James Bond, *Casino Royal* (2006), Daniel Craig

Imagen 24: W. Churchill, *Horas más oscuras* (2017), Gary Oldman, Oscar Mejor Actor (2017)

En la película *Casino Royal* (2006, EE.UU) se presenta un héroe apolíneo personificado en James Bond, ya que posee valores, inteligencia, belleza, elegancia, virilidad y todas las virtudes posibles. Este personaje no muta como lo hacen muchos de su tipo ni mueren al final de la historia, ya que sus valores apolíneos se terminan imponiendo sobre todos sus antagonistas dionisiacos. Mientras que el personaje de Churchill en *Horas más oscuras* (2017, R.U) es representado como un héroe apolíneo algo más complejo, ya que es un personaje histórico y no posee belleza ni fuerza, pero tiene la convicción e inteligencia que no cambian durante todo el filme, que le permiten imponer sus ideales con respecto a la Segunda Guerra Mundial.

Héroe Humano Apolíneo: este personaje, a pesar de enfrentar a Dionisio, siempre está en desventaja pues posee valores apolíneos que son borrosos, y por ello es incapaz de superarlo sin la ayuda externa o azar. Sus aventuras o desventuras están determinadas por los conflictos representados en el antagonista dionisiaco. A pesar de ello, frente a determinados situaciones surgen valores del héroe Apolo para enfrentarse a sus conflictos, los cuales rápidamente desaparecen. Este personaje puede ganar, perder o salir dañado de dicha confrontación (dependiendo del relato), y su transformación apolínea, si llega a ocurrir, es momentánea.



Imagen 25: Lee Chandler, *Manchester By the sea* (2016), C. Afleck, Oscar Mejor Actor (2016)

En la película *Manchester By the sea* (2016, EE.UU.) se presenta un héroe humano apolíneo. En la trama de este film, Lee Chandler mata a sus hijos por un descuido, y por ello decide exiliarse para sufrir en silencio. Pero su hermano, quien siempre lo ayudó, fallece y le deja en custodia su hijo adolescente. Este personaje destrozado debe ayudar, con lo poco apolíneo que tiene, a un joven a superar la muerte de su padre.

Héroe Transformado Apolíneo: este personaje debe cambiar para hacerle frente al antagonista dionisiaco, transformándose de *héroe humano* a *héroe apolíneo*. En su aventura, puede ganar, perder o salir dañado de la confrontación con Dionisio (dependiendo del relato), pero su transformación a héroe apolíneo es para siempre.



Imagen 26: M. Corleone, *El Padrino I* (1972), Al Pacino.

En la película *El Padrino* (1972, EE.UU.), Michael Corleone, personaje principal de la trilogía, pasa de ser un chico universitario a uno de los más importantes mafiosos de EE.UU. Debe recorrer un camino de humillación, asesinato, muerte, éxodo y venganza para transformarse en el padrino.

Estos tres tipos de personajes: héroe apolíneo, héroe humano y héroe transformado apolíneo, siempre representaran lo apolíneo de una forma completa, media o con débiles matices, y al igual que en la tragedia, apolo habla en el cine por medio de sus héroes.

Drama Trágico y Guion en el Cine

El drama trágico es la historia donde se representa la tragedia griega. Para conformarse debe enfrentarse a los valores apolíneos del héroe contra la verdad dionisiaca representada en el antagonista, y aunque pareciera que lo apolíneo puede salir vencedor, termina la verdad dionisiaca imponiéndose. Lo anterior ocurría en las tragedias propias de Esquilo y Sófocles, mientras que, en la tragedia de Eurípides, a pesar de presentar el mismo enfrentamiento, son las fuerzas apolíneas las vencedoras por sobre las dionisiacas. Por este motivo Eurípides es criticado por Nietzsche, quien lo cataloga como fundador de la narrativa contemporánea, donde los valores humanos siempre terminan imponiéndose.

Como indica Mackee (2019), la mayoría de los guiones se basa en la resolución de conflictos que se plantean como un concepto y luego se manifiestan por medio de la personificación en los antagonistas (Dionisio). Al momento de analizar las películas fue posible observar los diferentes tipos de conflictos que se presentan según el tipo de personaje, los que fueron clasificados en tres categorías: **conflicto principal**, en el cual se encuentra la verdad Dionisiaca, la idea primaria, la fuerza que mueve la película; **conflicto de personajes**, se desprende del conflicto principal, pero viene reducido a una escala menor o suavizado para que pueda ser abordado por el héroe, y su finalidad es matizar o singularizar el conflicto principal; **conflictos secundarios**, son falsos conflictos que no corresponden al héroe, sino al antagonista o a los personajes secundarios y sirven para contextualizar o afirmar el conflicto principal o los conflictos del personaje.

Así también se pudo observar que, en el desarrollo y resultado de estos conflictos, durante los tres actos aristotélicos (inicio, nudo y desenlace), aparecen variados resultados donde se imponen los valores apolíneos o dionisiacos, y así también una suerte de mixtura donde el héroe logra superar algunos conflictos, pero en otros es derrotado. Por ello, los relatos fueron clasificados en tres principales: *relato apolíneo*, *relato mixto* y *relato dionisiaco*, en los cuales se enfrenta lo apolíneo (héroe) y lo dionisiaco (antagonista), como nos indica Nietzsche. Y en el resultado de dicho conflicto se obtiene la tipología del relato y se determina si se conforma la *Tragedia en el Cine*.

Relato Apolíneo: este tipo de relato el héroe vence a Dionisios, ya que a pesar de todos los sufrimientos que deba sobrellevar, este termina imponiéndose en el conflicto principal y en la mayoría de los conflictos de los personajes. Este relato no logra conformarse como una *tragedia en el cine*, ya que los valores Apolíneos están por sobre la verdad dionisiaca expresada en el conflicto principal y en el conflicto de los personajes.



Imagen 27: Django (2012), Oscar Guion

En el relato apolíneo presentado en la película *Django* (2012, EE.UU.), figuran dos personajes, los cuales son héroes naturales. Uno de ellos es un afroamericano y el otro un

alemán, ambos se unen, en el viejo oeste, para cazar recompensas y rescatar a la novia del americano. A pesar de que la sociedad establecida está en contra de uno de ellos por ser afro descendiente, este elimina a todos sus enemigos y rescata a su amada (conflicto personaje) para terminar con el racismo, personificado en una familia sureña (conflicto principal).

Relato Mixto: el conflicto principal y el conflicto de personaje, personificados en el antagonista dionisiaco, el héroe logra superar solo uno de ellos. En relación a lo anterior se desprenden dos subcategorías:

a) **Relato Mixto Dionisiaco:** sucede cuando el héroe vence el conflicto del personaje, pero es derrotado en el conflicto principal. Aunque el héroe logre apreciar el conflicto principal, es incapaz de sobrepasarlo, motivo por el cual tiene que inmolarsse o vivir sabiendo que no lo puede superar. Este tipo de relato conforma la *tragedia en el cine*, debido a que el héroe solo supera las apariencias mostradas en el conflicto de los personajes, pero frente al verdadero conflicto principal es derrotado.

b) **Relato Mixto Apolíneo:** sucede cuando el héroe es derrotado en los conflictos de los personajes, pero va más allá, pues encuentra el conflicto principal y lo derrota. Este tipo de relato no conforma tragedia en el cine, debido a que el héroe es derrotado por sus conflictos aparentes (conflictos de personajes), pero logra vencer en el conflicto verdadero (conflicto principal).



Imagen 28: *M. by the sea* (2016), Oscar Meior Guion



Imagen 29: *Sin nada que perder* (2016).
Postulada a Óscar Mejor Guion.

En la película *Manchester by the sea*, ya nombrada anteriormente, se presenta un relato mixto dionisiaco, pues el contexto natural de la película, trata de hacer volver al personaje principal por medio de los deseos de vivir de su sobrino, pero está tan destrozado que no puede quedarse y decide retirarse dejando a su sobrino en custodia. Si bien soluciona el problema de su sobrino (conflicto personaje), no puede con la pena de haber matado a sus hijas (conflicto principal).

Por su parte en la película *Sin nada que perder* (2016, EE.UU.), se presenta un relato mixto apolíneo. El film trata de un hombre en quiebra, que se encuentra separado de su familia y está siendo acosado por los bancos para rematar sus tierras llenas de petróleo. Por ello decide robar el mismo banco junto a su hermano delincuente, para de esta forma pagar la hipoteca y recuperar a su familia. A pesar que pierde a su hermano (conflicto personaje), logra pagar su hipoteca con el mismo dinero robado al banco, y de esta manera volver con su familia, con lo cual logra imponerse a un sistema económico adverso en EE.UU. (conflicto principal).

Relato Dionisiaco: en este tipo de relato, el conflicto principal y el conflicto de personaje, personificados en los antagonistas dionisiacos, ambos derrotan al héroe. A pesar de todas las alegrías o sufrimientos que deba sobrellevar, el héroe termina derrotado en el conflicto principal y en la mayoría de los conflictos de personajes, pues sus valores apolíneos son incapaces de enfrentarse a los diferentes conflictos. Este relato se conforma como una *tragedia en el cine*, ya que los valores apolíneos son vencidos por los valores dionisiacos expresados en su conflicto principal y conflicto de personajes.



Imagen 30: *Her* (2013), Óscar Mejor Guion.

En la película *Her* (2013, EE.UU.) se presenta un relato dionisiaco, pues en su trama, un hombre incapaz de tener una relación sentimental con una persona, decide conseguir una pareja virtual de la cual se enamora. Posteriormente, ella lo engaña con millones de algoritmos, y luego de esta breve historia de amor, termina dejándolo por considerar inferiores a los humanos, por lo cual nuevamente el personaje principal queda derrotado (conflicto de personaje), pues no logra imponer sus valores ni vencer la soledad. La película muestra el vacío que deja la tecnología, la cual no logra sustituir los deseos básicos de afecto (conflicto principal).

2.5 CATEGORÍA DEL RELATO CINEMATOGRAFICO O GUION

Este apartado tiene como fin determinar las categorías que componen un guion cinematográfico, para de esta manera descomponer y analizar la muestra de la tesis, basándose en Mckee (2019), de quien se estudian las categorías principales que debe tener un guion para transformarse en una película.

2.5.1 Conflicto

Conflictos, como el principio fundamental para la existencia de todas las obras de arte y todas las formas de arte. (Eisenstein, 2002)

La gran diferencia del cine con la realidad es que detrás de un film siempre habrá un criterio determinado por el guion y por el director; mientras que en la realidad desconocemos si todas las acciones tienen un propósito superior determinadas por un dios o simplemente es una suma de azares sin ninguna justificación.

Al respecto, David Lynch (2020) en una entrevista indica que el director no puede firmar un contrato si no tiene la garantía sobre el corte final de la película, es decir, la última palabra

con respecto al guion, mientras que, frente a la misma pregunta, el director David Fincher (2020), recuerda de muy mal ánimo como debió ceder en el cambio de guion en *Alien 3* (1992, EE.UU.), a favor del criterio de los productores. Por este motivo, atrás de todo filme existe una intención que puede ser artística, económica, política, mixta, etc., que tiene su primera aparición formal por medio del guion cinematográfico (escaleta o *story board*), que da sentido al desarrollo posterior de la actuación y dirección de la película.

El guion permite conocer el discurso político del film por medio de sus conflictos, que luego el actor y el director manifiestan en el proceso de grabación. Muchas veces el guion se modifica en su forma durante el proceso que implica armar una película, pero cuando lo hace en su fondo, el sentido se pierde transformándose muchas veces en una película que cuesta comprender, pues “Los acontecimientos narrativos producen cambios cargados de significados en la situación de vida de un personaje, se expresan y experimentan en términos de valor y se alcanzan a través del conflicto” (Mckee, 2019, p. 55).

Dentro de las partes de un guion desarrolladas por el dramaturgo Mckee (2019), se encuentran cuatro etapas que conforman un relato cinematográfico: en **primer lugar** figuran los acontecimientos narrativos, los cuales toman valor por medio de las acciones que le suceden al personaje, las que van develando los diferentes conflictos. En **segundo lugar** está la escena compuesta de diferentes acontecimientos narrativos, los cuales, en su conjunto, muestran el conflicto. Una película puede tener variadas escenas, por lo tanto, diversos conflictos, además de que:

Una escena es una acción que se produce a través de un conflicto en un tiempo y un espacio más o menos o menos continuo que cambia por lo menos uno de los valores de la vida un personaje de una forma perceptiblemente importante. En una situación ideal, cada escena se convierte en un acontecimiento narrativo (conflicto). (Mckee, 2019, p. 56)

En **tercer lugar** existe una secuencia que contiene varias escenas, para finalizar con el **cuarto lugar** donde se presenta el acto y clímax narrativo, el cual contiene una serie de secuencias. Respecto al clímax narrativo Mckee (2019) señala que “una narración está formada por una

serie de actos que se desarrollan hasta alcanzar un clímax del último acto, o un clímax narrativo que conlleva un cambio completo e irreversible” (p. 64).

Se observa que Mckee (2019) desarrolla la escritura del guion bajo la lógica de **acontecimientos narrativos** (acción), los cuales son contenidos, que, al igual que una muñeca rusa, en una **escena** contenida por una **secuencia** contenida por un **acto y clímax narrativo**, que en su conjunto conforman el gran contenedor: el relato de la película. Esta manera de conformar la historia se sustenta sobre una única piedra angular: los diferentes **conflictos** que permiten mover al personaje desde el acontecimiento narrativo hasta el clímax narrativo.

A partir de esta estructura se propone categorizar los diferentes conflictos en tres tipos: conflicto principal, conflicto secundario y conflicto de personajes, para así analizar las películas de nuestra muestra.

2.5.2 Etapas

En relación a las etapas de una película, Mckee (2019) indica que “Godard comentó una vez que dentro de su concepto estético, toda película debía contar con un principio, un desarrollo y un final... Aunque necesariamente en ese orden” (p. 68). El mismo autor indica que existe una serie de formas de narrar una historia, y define tres tipos de tramas: arquitrama, minitrama y antitrama, y es la arquitrama el diseño clásico de narrar. Además, indica que el diseño clásico:

(...) implica una historia construida alrededor de un protagonista activo que lucha principalmente contra las fuerzas externas antagonistas en la persecución de su deseo, a través de un tiempo continuo, dentro de una realidad ficticia coherente y casualmente relacionada, hasta un final cerrado de cambio absoluto e irreversible. (Mckee, 2019, p. 67)

Esta forma clásica de contar historias ha predominado en EEUU, sin embargo, existen otras formas de narrar: la minitrama, la cual produce finales abiertos, personajes con conflictos internos, profundización de antagonistas y un héroe superado por sus conflictos, es decir, se rompe con el molde de la narración clásica en la cual el héroe combate con un enemigo malvado y termina derrotándole. En este sentido, se profundiza en los personajes y no todos los conflictos son superados por el héroe, y como se observará más adelante, este tipo de narración se aproxima a lo definido por Nietzsche como relato trágico atribuido a Esquilo y Sófocles, mientras que el relato clásico es imputado a Eurípides.

Por otro lado se presenta la antitrama donde, a diferencia de los relatos anteriores, el tiempo no es lineal, los personajes no son realmente malvados y la realidad es incoherente.

La anti trama, la contrapartida cinematográfica de la anti novela o *Nouveau Roman*, o teatro del absurdo. Este conjunto de variaciones antiestructurales no reduce lo clásico, sino le da vuelta, contradiciendo las formas tradicionales para explotar, tal vez ridiculizar, la idea misma de los principios formales. (Mckee, 2019. p. 68)

A pesar que existe una infinidad de formas narrativa, la mezcla entre la arquitecra y la minitrama mueve principalmente al público a visitar las salas de cine, lo cual está más ligado a la estructura aristotélica en tres actos, ya que respeta un orden establecido de narración que parece predominar desde la época clásica, con lo cual queda la antitrama como un ejercicio intelectual más que como una narración cinematográfica, aunque se presentan excepciones tales como las películas de David Lynch.

Aristóteles (2017) en *La Poética* define la estructura de las tragedias en inicio, desarrollo y desenlace. La obra debe tener estos tres tiempos para que sea reconocida como un entero, ya que según el filósofo la narración sería como un león sin cabeza si obviase alguno de estas etapas, pues el autor define la hermosura como todo lo que posee orden y magnitud.

Para que el relato sea *entero* debe estar complementado por un orden (que se entienda) y una magnitud que le brinde el porte perfecto, ya que las cosas muy pequeñas o muy grandes son inapreciables. Por ello la extensión debe ser lo necesario para que la tragedia permita mostrar al espectador el tránsito desde la desgracia a la dicha o viceversa de los personajes.

A pesar de que existen cineastas que han criticado esta manera de narrar compuesta de inicio, nudo y desenlace, esta forma ha sido efectiva para que los espectadores logren comprender las historias. Incluso algunas series de televisión que duran aproximadamente una hora y que tienen 15 capítulos ocupan esta estructura, donde desarrollan los conflictos de los personajes por capítulo y temporada. Cada capítulo es un conflicto que lleva al conflicto mayor que se resuelve en el final de la temporada, el cual puede abrir pauta a otros conflictos que conformen una segunda temporada. Este proceso opera de forma similar al tiempo de una película de dos horas, con la diferencia que las series tienen un tiempo mayor para desarrollar la complejidad y los diferentes conflictos de los personajes principales y secundarios.

Para categorizar las diferentes etapas de una película expuesta en la teoría de Mckee (2019), en orden Aristotélico, se tendrían que definir los acontecimientos narrativos para luego introducirlas de la siguiente manera.

1. Inicio = Escenas que demuestran diferentes conflictos.
2. Desarrollo= Secuencia de conflictos.
3. Desenlace = Acto y clímax de diferentes conflictos.

A partir de esta estructura de relato Aristotélica, se propone categorizar los diferentes conflictos (conflicto principal, conflicto secundario y conflicto de personajes) en inicio, desarrollo y desenlace, para de esta forma analizar las películas de muestra.

2.5.3 Personajes

Las razones psicológicas más profundas del arraigo del star-system están en la transferencia emotiva que opera en el espectador durante el ritual de proyección cinematográfica. (Gubern, 2019, p. 68)

En el siglo XX muchos escritores relevantes para la historia abordaron con profundidad diversos temas sobre la humanidad por medio de diferentes personajes como Raskolnikoff, Inspector Jabbe o David Copperfield. Las técnicas narrativas literarias se manejaban completamente, permitiendo comprender la complejidad del relato. Cuando se trató de traspasar esta información a lenguaje cinematográfico, se presentaron dificultades debido a que el cine operaba con formas muy distintas a la literatura y al teatro, en el sentido de que en la literatura el elemento principal es la abstracción; en el teatro, a pesar de tener una imagen, esta es estable (vista desde una butaca), y no se pueden generar cortes ni diferentes planos como sucede en el cine, motivo por el cual hubo que indagar desde cero en lo audiovisual.

El tipo de relato que termina con un final feliz tiene una estrecha relación con el cine clásico estadounidense y con el ser humano que todo lo puede por medio del trabajo y el esfuerzo, lo cual es base de la cultura protestante y del desarrollo capitalista. El cine cuenta la historia de héroes que, a pesar de todas las dificultades o muertes de los personajes secundarios, logran salir adelante, vencer al antagonista y quedarse con el trofeo que muchas veces es el amor verdadero (personaje secundario).

Mckee (2019) desarrolla dos tipos de héroe: un protagonista activo, el cual es representativo del relato clásico (arquitrama); y el pasivo, el cual se representa en la minitrama.

Un protagonista activo que persiga un deseo llevará a cabo acciones que entren en conflicto directo con las personas y el mundo que le rodean. Un protagonista pasivo se mostrará externamente inactivo mientras persigue un deseo interior que está en conflicto con otros aspectos de su propia naturaleza. (p. 73)

Las características que Mckee brinda a sus personajes se ocupan como base para desarrollar los diferentes tipos de héroes que se definieron en las páginas posteriores en relación a los criterios establecidos por Nietzsche, ya que ellos están enfrentándose de diferentes formas a los conflictos representados por Dionisio. Por este motivo se caracterizan los personajes en tres tipos: *Héroe* (quien enfrenta los conflictos), *antagonista* (quien produce el conflicto principal) y *secundarios* (quienes crean o apoyan a el desarrollo de los conflictos), para de esta manera comprender cuál es el lugar del personaje dentro de la narración.

Conflicto, Etapas y Personajes: a partir de estas tres categorías del relato cinematográfico o guion (conflicto, etapa y personajes), he definido la estructura para el análisis de la muestra:

1. **Conflictos:** se manifiestan en secuencias durante la película. (acontecimiento narrativo) y se dividen en tres: conflicto principal, conflicto personaje y conflicto secundario.
2. **Etapas de conflictos:** se ordenan los diferentes conflictos (principal, personaje y secundario) en inicio, desarrollo y desenlace.
3. **Personajes:** una vez que se tiene el orden de los conflictos se puede determinar cuál es el héroe que recibe los conflictos principales y los conflictos de personajes; al antagonista, quien representa el conflicto principal y puede tener conflictos secundarios; y los personajes secundarios, quienes pueden representar conflictos de personaje y sufrir conflictos secundarios.

Estas tres categorías del guion serán las bases para realizar el análisis de las muestras de las películas, y contienen los conceptos estéticos trágicos definidos por Nietzsche.

CAPÍTULO III. MUESTRA Y METODOLOGÍA

3.1 MUESTRA

Para determinar la presencia de la estética trágica en el cine, se tomó como muestra las películas ganadoras de las cuatro premiaciones más importantes del mundo desde el año 2000 hasta el 2019, y luego se filtraron según la recaudación de cada una de ellas. Con esto se obtuvo una mejor película según el medio especializado de festivales y según la cantidad de público que visita las salas de cine. A continuación se presenta el ranking de películas donde las seleccionadas para este estudio figuran en color rojo:

Tabla 1: Festival de Cannes – Mejor Película

Año	Película	Nación director	Recaudación
2019	Parásitos	Corea del Sur/Asia	128,9 M
2018	Un asunto de familia	Japón/Asia	72,7 M
2017	The square	Suecia /Europa	8,6 M
2016	I, Daniel Blake	R. Unido/Europa	15,8 M
2011	El árbol de la vida	EE.UU.	61,7 M
2003	Elephant	EE.UU.	10 M
1962	_____	L. América	_____



FESTIVAL DE CANNES

Tabla 2: Festival de cine de Berlín – Mejor Película

Año	Película	Nación director	Recaudación
2019	Synonymes	Francia /Europa	0,565 M
2018	No me toques	Rumania /Europa	Sin Info.
2015	Taxi	Irán /Asia	10,91 M
2014	Bai ri yan huo	China/Asia	16,8 M
2009	La teta asustada	Perú/L. América	0,250 M
2008	Tropa de elite	Brasil/L. América	14,07 M
2000	Magnolia	EE.UU.	48,5 M
1999	La delgada línea roja	EE.UU.	98,1 M



Tabla 3: Festival de Venecia – Mejor Película

Año	Película	Nación director	Recaudación
2019	Joker	EE.UU.	1072 M
2018	Roma	México/ L. América	5,1 M
2017	La forma del agua	México/ L. América	195,2 M
2016	The woman who left	Filipinas/Asia	0,8 M
2014	Una paloma se poso	Suecia/Europa	0,1 M
2013	Fausto	Rusia/Europa	2,1 M
2012	Pieta	Corea del Sur/Asia	3,6 M
2010	Somewhere	EE.UU.	13,9 M



Tabla 4: Premios Óscar – Mejor Película

Año	Película	Nación director	Recaudación
2019	Parásitos	Corea del Sur/Asia	128,9 M
2018	Green book	EEUU	330 M
2017	La forma del agua	México/L. América	195,2 M
2016	Moonlight	EEUU	65,2 M
2014	Birdman	México/ L. America	103,2 M
2013	12 Años esclavitud	Inglaterra/Europa	187,7 M
2011	The artist	Francia /Europa	133,4 M
x	-----	Asia	-----



En síntesis, para recolectar la muestra se definieron los siguientes criterios

1. Ganadoras de mejor película 2000 a 2019 en tres de las premiaciones tipo A, más destacadas según FIAP⁸ (Cannes, Venecia, Berlín) y los Premios Oscar.
2. De un subtotal de ocho películas, se seleccionan dos por cada premiación, y dos por región tomando la nacionalidad del director (latinoamericana, europea, norteamericana o asiática), lo cual dio un resultado de ocho películas por premiación.
3. Se seleccionaron dos películas por festival, estableciendo como primer criterio la recaudación (taquilla).
4. Una vez que cada festival completa sus dos cupos por taquilla, se selecciona la región que falte en el festival que aún no haya completado sus dos cupos. Se ocupa este criterio para incluir las películas europeas, las cuales no tienen buena recaudación.

⁸Los festivales clase A son aquellos que forman parte de la categoría *Competitive Feature Film Festivals*, que establece la Federación Internacional de Asociaciones de Productores, la FIAPF.

Finalmente, las películas seleccionadas fueron las siguientes:

Tabla 5: Películas seleccionadas

Año	Título	País	Recaudación	Festival/Premios
2019	Joker	EEUU	1072 M	Venecia
2018	Green book	EEUU	330 M	Óscar
2017	La forma del agua	México/L.América	195,2 M	Venecia
2014	Birdman	México/L.América	103,2 M	Óscar
2019	Parásitos	Corea Sur/Asia	128,9 M	Cannes
2018	Un asunto de familia	Japón/Asia	72,7 M	Cannes
2019	Synonymes	Francia /Europa	0,565 M	Berlín
2018	No me toques	Rumania /Europa	Sin Info.	Berlín

3.2 METODOLOGÍA

Las películas se analizaron según la siguiente metodología:

I. Tres actos aristotélicos. Secuencia.: se determinaron las secuencias de la cinta según el orden aristotélico:

- a) Inicio Secuencia (I.S.).
- b) Nudo Secuencia (N.S.).
- c) Desenlace Secuencia (D.S.).

II. Tres actos aristotélicos de conflictos: se determinaron a partir de secuencias de la cinta según orden aristotélico:

- Conflictos Película (identificación de conflictos entre los personajes).

- Conceptos del Conflicto (idea tras el conflicto).
- Secuencias donde se manifiesta el conflicto (I.S.), (N.S.), (D.S.).
- Estado (indica si el conflicto se encuentra en su inicio, desarrollo o finalizado).

III. Tipologías de conflictos: se determinaron a partir de la clasificación de conflictos:

- Conflictos de película (conflictos identificados entre personajes).
- Fundamento del conflicto (se explica el conflicto).
- Tipo Conflicto:
 - Conflicto principal (verdadero conflicto expresado de forma general).
 - Conflicto personaje (verdadero conflicto expresado en partes).
 - Conflictos secundarios (falso conflicto que no pertenecen al héroe, sino a personajes secundarios).

IV. Clasificación de Personajes. Se determinó a partir de la tipología de conflictos.

- Personaje (nombre o concepto).
- Categoría:
 - Héroe (personaje principal).
 - Antagonista Principal (verdadero conflicto).
 - Secundarios (amigos o antagonistas secundarios).
- Rol Narrativo (conceptualmente).
- Objetivos de personaje.

V. Tipología del antagonista y del héroe: Se determinaron a partir de la clasificación de los personajes.

- Personaje (nombre o concepto).
- Categorías:
 - Héroe (Apolíneo).
 - Antagonista principal (Dionisiaco).
- Fundamento (para ser héroe y antagonista).

- Resultado:
 - Héroe apolíneo.
 - Héroe transformado apolíneo.
 - Héroe humano apolíneo.
 - Antagonista dionisiaco.
 - Antagonista interno dionisiaco.
 - Antagonista contextual dionisiaco.

VI. Resultado Conflictos. Se determinó a partir de las tipologías de conflicto.

- Conflicto principal /conflicto personajes.
- Descripción del conflicto
- Resultado del conflicto:
 - Dionisiaco (héroe apolíneo es derrotado por antagonista dionisiaco)
 - Apolíneo (héroe apolíneo logra derrotar a antagonista dionisiaco).

VII. Tipología de Relato. Se determinó a partir del resultado del conflicto.

- Resultado conflicto principal (apolíneo o dionisiaco).
- Resultado conflicto personaje (apolíneo o dionisiaco).
- Tipología de Relato:
 - Relato Apolíneo: no conforma tragedia en el cine.
 - Relato Mixto Dionisiaco: conforma tragedia en el cine.
 - Relato Mixto Apolíneo: no conforma tragedia en el cine.
 - Relato Dionisiaco: conforma tragedia en el cine.

En síntesis, para analizar los filmes se recorrerán las siguientes etapas: observación de la película; definición de conflictos en inicio, desarrollo y desenlace; definición de tipos de conflictos principales, personajes y secundarios; definición de héroe (apolíneo); antagonistas (dionisiaco); y personajes secundarios; definición de los resultados del conflicto; tipología del relato Apolíneo y Dionisiaco; y definición de la película según si es o no trágica, en relación a los conceptos planteados por Nietzsche.

CAPÍTULO IV: ANÁLISIS

Nombre de la película: *Birdman*

Año: 2014

Recaudación: 103M. USD.

Premios: Óscar Mejor Película 2014

Director: Alejandro Gonzales Iñárritu (1963)

Nacionalidad: Mexicano



Imagen 31: *Birdman* (2014)

Sinopsis: Riggan Thomson, intérprete de la primera zaga de súper héroes de Hollywood, decide dejar ese mundo superficial para montar e interpretar una obra de teatro en Broadway, sin embargo, para realizarlo tendrá que enfrentarse al cuestionamiento de actores, familiares, críticos y súper héroe que interpretó, quien lo incita a abandonar la obra y volver a Hollywood.

I. Tres Actos Aristotélicos. Secuencias.

a) Inicio – Secuencia

1. El actor Riggan se encuentra meditando y levitando en su camarín, preguntándose qué hace en ese asqueroso lugar (voz en *off*). Luego recorre todo el teatro tras bambalinas, para finalmente entrar al escenario, donde ensaya una obra. Al observar lo mal que interpreta un actor, con sus poderes sobrenaturales hace caer un foco sobre su cabeza. Mientras se retira a su camarín, la voz en *off* es más fuerte y lo cuestiona por no querer volver a interpretar *Birdman* y seguir con esa obra de teatro.

2. Mike, el reemplazo del actor lesionado sorprende a Riggan y a su Hija Sam desnudándose frente a ella y peleando con Lesley, otra actriz de la obra. Mike, en el preestreno hace un escándalo debido al cambio de su ginebra por agua, e increpa a Riggan por ser parte de Hollywood. Riggan, enojado decide despedir a Mike, vuelve a su camarín pero su abogado lo convence de mantener a Mike debido a que todo está vendido para el estreno de la obra.

3. En el camarín aparece su verdadero amor y ex mujer (madre de su hija), Sylvia, con la cual hablan sobre la adicción de Sam y la necesidad de Riggan de ser reconocido como actor. Cuando ella se retira, la voz en *off* empieza hablar sobre la fama y el dinero de Hollywood.

4. Riggan sale a caminar con Mike y lo increpa por portarse de esa manera, y este le contesta que se juega su reputación, trabajando con un actor (Riggan) parte del genocidio cultural de Hollywood.

5. Riggan entra a un bar con Mike mientras discuten sobre la verdadera actuación. Mike se da cuenta que está en el lugar la mejor crítica de teatro de New York, Tabby. Mike se dirige a conversar con ella, quien cuestiona a Riggan catalogándolo como un payaso de Hollywood.

6. Riggan vuelve solo al teatro y se encuentra con su hija y asistente Sam, que estaba consumiendo marihuana. Al darse cuenta, Riggan comienza una discusión donde Sam lo increpa con rabia por querer hacer una obra de teatro que a nadie le importa, para llenar su propio ego y por haber destruido su carrera en Hollywood.

b) Nudo - Secuencia

1. En el segundo preestreno, Mike trata de violar a Lesley en el escenario, en la escena donde Riggan debe actuar un suicido. Lesley se va llorando a su camarín donde es consolada por Riggan y su compañera actriz, la cual le termina besando mientras aparece Mike, quien es echado con un golpe. Mike camina hacia la azotea del teatro donde se encuentra con Sam, la cual trata de seducirlo pero sin resultados, pues Mike la rechaza debido a su juventud.
2. En su camarín Riggan se da cuenta que Mike armó una entrevista donde lo cuestiona por pertenecer a Hollywood, por lo cual va a increparlo y se produce una pelea donde Mike nuevamente lo cuestiona por su calidad de interpretación y su pasado como súper héroe.
3. Riggan, ofuscado, de vuelta al camerino discute con Birdman (voz en off), para que deje ese mundo artístico y vuelva a hacer películas de súper héroes. Riggan se resiste y termina destruyendo todo el camerino. Cuando está a punto de renunciar, llega su abogado Jake y lo convence de seguir debido a las ventas de entradas a la función y a la visita de Martin Scorsesse.
4. Mike nuevamente sube a la azotea donde se encuentra Sam, y esta vez trata de seducirla logrando su cometido
5. Mientras se desarrolla la obra, Riggan se da cuenta que su hija se besa con Mike. Angustiado decide salir a fumar un cigarro a un callejón, pero la puerta se cierra y debe volver con urgencia a la obra que está en desarrollo, por lo cual recorre *Time Square* en ropa interior, para volver a la escena. A pesar de la humillación entra al escenario y termina la obra.
6. Al llegar al camarín se encuentra con su hija, hablan de la rehabilitación y ella le cuenta que está en todas partes su recorrido en ropa interior a través de la página de YouTube.
7. En un bar, angustiado por la situación, se encuentra con la crítica de teatro Tabby, con quien se enfrenta. Ella le indica que destrozará su obra sin verla, debido a que odia a todos los actores de Hollywood por lo que representan culturalmente, y lo acusa de hacerse pasar por un actor, pero no es más que una marioneta de Hollywood.

8. Riggan, angustiado, se emborracha y se queda dormido en la calle. A la mañana siguiente lo despierta Birdman, pero esta vez aparece corporalmente, y acosándolo le dice que debe volver a Hollywood a interpretarlo. Riggan empieza a levitar hasta llegar a la cornisa de un edificio desde el cual se decide lanzar, pero en vez de caer vuela como un pájaro (Birdman) hasta el teatro para el estreno de la obra.

c) Desenlace - Secuencia

1. Riggan, en el camarín, nuevamente se encuentra con su exmujer y hablan de lo terrible que fue su vida como actor de Hollywood y de todos los excesos que cometió con ella. No entiende cómo la perdió a pesar de que la amaba. Ella lo besa antes de irse.

2. Riggan es llamado al escenario, saca un arma de verdad, y decidido se dirige a interpretar la última escena donde se debe suicidar. Al entrar al escenario desarrolla una actuación impactante con la cual intenta suicidarse de forma real. La gente se para a aplaudir, Tabby, quien se encontraba entre el público, se retira mientras la gente sigue aplaudiendo.

3. Riggan está en el hospital con su ex señora y llega el abogado Jake, feliz, debido a que la obra es un éxito y será estrenada en todo el mundo, mientras que en el periódico la crítica realizada por Tabby es fenomenal.

4. Mientras tratan de ingresar periodistas al dormitorio, Jake, junto a su exesposa se retiran. Luego Sam entra con flores para Riggan, sonrían y se abrazan, mientras ella descansa en su pecho con afecto. Luego sale a buscar un florero a otro cuarto.

5. Riggan aprovecha la soledad para ir al baño y quitarse las vendas, al lograrlo se da cuenta que Birdman sigue ahí, acosándolo, por ello decide mirar por la ventana del piso 24, observa los pájaros y sale a través de ella. Cuando Sam vuelve al dormitorio se da cuenta que su padre no está y al acercarse a la ventana mira hacia abajo asustada, luego mira hacia arriba, y sorprendida sonrío.

II. Tres Actos Aristotélicos Conflictos

N°	Inicio - Presentación de Conflicto	Conceptos	I.S	Estado
1	Conflicto Riggan y Birdman.	Fama, riqueza, corrupción de Hollywood.	1,3	Inicio
2	Conflicto Mike, Lesley y Sam.	Valores de Mike, maldad, bondad.	2	Inicio
3	Conflicto Riggan y Mike.	Crítica a actores de Hollywood, no lo aceptan.	2,4	Inicio
4	Conflicto Riggan y Tebby.	Crítica de intelectuales a Hollywood, no lo aceptan.	5	Inicio
5	Conflicto Riggan y Sam.	Problemas familiares por haber sido actor de Hollywood.	3,6	Inicio

N°	Nudo - Desarrollo Conflicto	Conceptos	N.S	Estado
1	Conflicto Riggan y Birdman.	Fama, riqueza, corrupción de Hollywood.	3,8	En Curso
2	Conflicto Mike, Lesley y Sam.	Valores de Mike, maldad, bondad	1,4	Finalizado
3	Conflicto Riggan y Mike.	Crítica a actores de Hollywood, no lo aceptan.	2,5	En Curso
4	Conflicto Riggan y Tebby.	Crítica de intelectuales a Hollywood, no lo aceptan.	7	En Curso
5	Conflicto Riggan y Sam.	Problemas familiares por haber sido actor de Hollywood.	6	En Curso

* I.S. Inicio Secuencia. N.S. Nudo Secuencia. D.S. Desenlace Secuencia.

N°	Desenlace - Resolución de Conflicto	Conceptos	D.S	Estado
1	Conflicto Riggan y Birdman.	Fama, riqueza, corrupción de Hollywood.	5	Finalizado
2	Conflicto Mike, Lesley y Sam.	Valores de Mike, maldad, bondad.	No aplica	Finalizado
3	Conflicto Riggan y Mike.	Crítica a actores de Hollywood, no lo aceptan.	2	Finalizado
4	Conflicto Riggan y Tebby.	Crítica de intelectuales a Hollywood, no lo aceptan.	2,3	Finalizado
5	Conflicto Riggan y Sam.	Problemas familiares por haber sido actor de Hollywood.	1,3	Finalizado

III. Tipología de Conflictos

La película posee cinco conflictos, y el principal es desarrollado por Riggan y Birdman, ya que representa, de forma general y cruda, la crítica a Hollywood. Los conflictos de personajes se presentan como particularidades de crítica a Hollywood: (actores, intelectuales y familia). Mientras que el conflicto secundario es utilizado para dar peso e importancia a los personajes Mike y Sam, dando consistencia al filme.

N°	Conflictos Película	Fundamento	Tipo Conflicto
1	Conflicto Riggan y Birdman	Crítica a Hollywood	Conflicto Principal
2	Conflicto Mike, Lesley y Sam	Mostrar, sentir, actor, método	Conflicto Secundario
3	Conflicto Riggan y Mike	Crítica a actores de Hollywood	Conflicto Personaje
4	Conflicto Riggan y Tebby	Crítica de intelectuales a Hollywood	Conflicto Personaje
5	Conflicto Riggan, Sam y Silvia	Crítica a desarrollo familiar en Hollywood	Conflicto Personaje

IV. Clasificación de Personajes

La película posee cinco personajes dentro de los conflictos, y el héroe es Riggan (Apolo), debido a que este debe sufrir el conflicto principal y conflicto personajes contra Birdman, Mike, Tebby, Sam y Silvia. Mientras que Birdman es el antagonista (Dionisio), ya que representa el conflicto principal contra Hollywood. Los demás personajes, aunque igual de importantes, son secundarios, debido a que forman parte de los conflictos de personajes.

N°	Personajes	Categoría	Rol Narrativo	Objetivos
1	Riggan	Héroe	Actor de Hollywood que desea ser un artista.	Volver a ser famoso, pero desde las artes escénicas (obra de teatro).
2	Birdman	Antagonista Principal	Tentación por el dinero y la fama de Hollywood.	Llevar de regreso a Riggan a realizar películas de héroes.
3	Mike	Secundario	Actor de método comprometido con la actuación.	Hacer que Riggan actúe de forma verdadera, o que se hunda.
4	Tebby	Secundario	Crítica de teatro que odia a Hollywood	Boicotear la obra de Riggan.
5	Sam y Silvia	Secundario	Familia dañada por Riggan cuando era actor de Hollywood.	Que Riggan las entienda y reencontrarse afectivamente.

V. Tipologías Antagonista y Héroe.

Birdman, el antagonista principal, a pesar de ser un personaje imaginario puede ser visto por el espectador, por lo tanto es un personaje real y un antagonista dionisiaco. Mientras que el héroe, Riggan, es un actor que quiere convertirse en artista, entregando su vida (se trata de suicidar en el escenario), para vencer sus conflictos, por lo tanto, es un héroe transformado apolíneo.

N°	Personajes	Categorías	Fundamento	Resultado
1	Birdman	Antagonista Principal	Personaje de carne y hueso que se visualiza acechando a héroe.	Dionisiaco
2	Riggan Thompson	Héroe	Se transforma de un actor superficial de Hollywood a un actor que entrega su vida por su obra.	Transformado Apolíneo

VI. Resultado de Conflictos

El conflicto principal entre Birdman y Riggan, el héroe es derrotado, pues frente a la presencia del antagonista en la escena final, Riggan se da cuenta que no puede derrotarlo y huye por la ventana de la realidad, por lo tanto, el conflicto principal tiene un resultado dionisiaco (pierde el héroe).

N°	Conflicto Principal	Descripción de Conflicto	Resultado de Conflicto	Resultado
1	Conflicto entre Riggan y Birdman	Birdman ataca a héroe conminándolo a volver a Hollywood.	Héroe pierde, ya que no puede hacer desaparecer su pasado en Hollywood, y a pesar de triunfar en su obra, debe huir volando.	Dionisiaco

En todos los conflictos de personaje el héroe sale victorioso, pues vence a Mike a través de su actuación realista donde ofrece su vida en el escenario; vence a Tebby cuando al observar

su actuación, la crítica de teatro termina por realizar una gran nota en el diario; vence a Sam a través del perdón que le otorga su hija, lo cual se refleja cuando le lleva flores al hospital y recostándose en su pecho. Por lo tanto, todos los conflictos de personajes terminan en un resultado apolíneo (gana el héroe).

N°	Conflictos Personaje	Descripción de Conflicto	Resultado Conflicto	Resultado
3	Conflicto Riggan y Mike	Lucha por ser reconocido como un artista	Héroe gana con una gran actuación en la obra de teatro.	Apolíneo
4	Conflicto Riggan y Tebby	Lucha por tener una oportunidad en las artes escénicas	Héroe gana con una gran actuación crítica de su obra de teatro.	Apolíneo
5	Conflicto Riggan y Sam	Lucha por tener cerca a su familia	Héroe gana reconciliándose con su familia.	Apolíneo

VII. Tipología de Relato.

El resultado del conflicto principal es dionisiaco, debido a que el hombre termina suicidándose o huyendo, ya que no puede con Birdman (Hollywood). Este suicidio el director lo atenúa con la huida como pájaro del héroe, mientras que en todos los conflictos de personaje el resultado es apolíneo, debido a que logra una gran actuación, es reconocido por la crítica y recupera el amor de su familia. Por lo tanto, se presenta un relato mixto dionisiaco donde el héroe, a pesar de salir vencedor en sus conflictos de personajes, es derrotado en el conflicto principal, motivo por el cual la película califica como tragedia en el cine.

N°	Resultado Conflicto Principal	Resultado Conflicto Personaje	Tipología de Relato	Calificación
1	Dionisiaco	Apolonio	Relato Mixto Dionisiaco	Trágico

Nombre de la película: *Synonymes*

Año: 2019

Recaudación: 0,615M. USD.

Premios: Mejor Película Festival de Berlín, 2019

Director: Navad Lapid (1975)

Nacionalidad: Israelita



Imagen 32: *Synonymes*

Sinopsis

Yoav, un joven israelí, llega a París para obtener la nacionalidad francesa. En este cometido reniega de su patria y comienza una relación de amistad y amorosa con una pareja francesa. Las distintas acciones que tendrá que realizar Yoav para transformarse en un francés lo llevan a renegar de todas sus costumbres y lazos familiares, para encontrarse con una cultura que no entiende y termina cuestionando.

I. Tres Actos Aristotélicos. Secuencias.

a) Inicio – Secuencia

1. Yoav, un joven israelí, llega a un departamento muy lujoso y vacío ubicado en la ciudad de París donde pasa la noche. A la mañana siguiente, mientras se ducha, le roban sus pertenencias y toda su ropa. Desnudo y con frío, comienza a pedir ayuda en los distintos departamentos, pero a pesar de golpear cada puerta, nadie le abre por lo cual vuelve a la tina para temperarse con el agua caliente. Emilie y Caroline, una pareja francesa, se dan cuenta de la situación y lo encuentran desmayado de hipotermia. Lo llevan a su departamento, abrigan, entregan dinero y ropa. El joven agradece a la pareja y se dirige a un humilde departamento lleno de grietas en los arrabales de París.
2. Yoav se pasea por París repitiendo palabras en francés para internalizar el idioma, y con el poco dinero que tiene se compra un diccionario de lengua francesa.
3. Nuevamente se reúne con Emilie, hablan de ser francés, revisan sus escritos y escuchan música para inspirarse, mientras parecen seducirse. Luego Yoav recita palabras en francés, mientras camina por París. Posteriormente, entra a trabajar a un grupo de seguridad y vuelve a juntarse con Emilie y Caroline, contando una historia de su vida como militar en Israel con la finalidad de que Emilie las pueda escribir.
4. Yoav nuevamente camina por las calles pronunciando palabras en francés, idioma que trata de internalizar rápidamente. Luego se junta con un jefe de seguridad de Israel que lo lleva a la embajada para trabajar como guardia, mientras Yoav le habla de la historia del héroe troyano Héctor y cómo debía enfrentarse a grandes enemigos griegos, el otro israelita habla de los atentados a los judíos y sus deseos de cobrar venganza.
5. Yoav llega a su pequeño y pobre departamento y recibe una llamada de un familiar de Israel al cual se niega a contestar en hebreo.

b) Nudo - Secuencia

1. Yoav se encuentra con el judío israelita en un bar. Nuevamente hablan de la seguridad y Yoav le comenta que Héctor arrancó de Aquiles, fue derrotado y lo arrastraron en un carro. El judío desafía a una pareja en el bar, increpándolos a que le digan algo por su nacionalidad. Luego Yoav se encuentra con sus amigos franceses a beber vino y charlar. Yoav nuevamente se reúne con el judío sionista, el cual sube al metro, calzándose el idish (gorro judío), para increpar a cada uno de los pasajeros del vagón. Posteriormente llegan a un departamento donde con otro Sionista, empiezan a pelear, al darse cuenta que son iguales, se ponen de acuerdo para combatir neonazis, mientras Yoav observa la situación.
2. Yoav, quien trabajaba para la seguridad de la embajada de Israel, al ver gente haciendo fila debajo de la lluvia decide dejar entrar a todos ocupando la lógica de igualdad francesa. Al realizar este acto es detenido por los guardias de la embajada.
3. Yoav llega a la casa de sus amigos franceses, Emilie le cuenta del pasado libidinoso de Caroline, y como tocar la flauta travesa la calmó sexualmente. Mientras Caroline toca la flauta, Yoav le cuenta la historia de Héctor mientras se ve una escena de su amigo sionista siendo arrastrado por un auto, al igual que el héroe Troyano.
4. Yoav pone un anuncio solicitando trabajo con su frágil francés. Camina por la ciudad practicando la lengua y reclama por los precios y el hambre que tiene. Entra de infiltrado en una fiesta buscando comida, mientras los franceses se divierten. Arrastrándose mientras todos bailan, logra llegar al *buffet*, y sobre los hombros de un bailarín disfruta un pedazo de pan mientras una chica lo seduce.
5. En un parque sus amigos franceses lo increpan por desnudarse en la fiesta, y Caroline le pregunta por qué quiere ser francés. Caroline visita a Yoav en su departamento, lo seduce y terminan acostándose. Yoav se va a la casa de Emilie y le cuenta otra historia de su paso por el ejército, le regala sus historias para que las escriba.
6. Un tipo contrata a Yoav como modelo de una *performance*, y le pide que se desnude y se toque sexualmente mientras lo graba. Llega a un punto en que le solicita que se meta un dedo

en el ano y que diga que le gusta mucho en hebreo. Yoav se resiste a pronunciarlo en su idioma natal, pero termina accediendo, hastiado pide que le paguen y se retira.

7. El padre de Yoav lo llama indicándole que está en el aeropuerto y quiere verlo, ya que se encuentra muy preocupado por su situación económica y las acciones realizadas en el consulado. Yoav se niega a verlo y envía a su amigo Emilie a su encuentro. El padre se decepciona por la negación de su hijo a la cultura israelita, y se va sin decir palabras.

c) Desenlace - Secuencia

1. Yoav continúa acostándose con Caroline, y en cuanto se ven se desnudan. Al encontrarse con Emilie, quien estaba enterado de la relación entre ellos, le propone amablemente que Caroline se case con Yoav y así pueda tener la nacionalidad francesa. Caroline camina con Yoav y al mirarlo lo abraza enamoradamente.

2. Yoav debe ir a clases de cultura francesa para acceder a la nacionalidad una vez que se case con Caroline. Allí repasa la letra de *La Marsellesa* de una forma peyorativa, casi bélica, pues Yoav la canta como un loco y pide que suban el volumen de la música para cantar con mayor pasión.

3. Yoav nuevamente se encuentra con el artista quien le pide que trabaje con una palestina, pero ella se niega porque Yoav es judío. Yoav, espantado, sale del taller del artista y se dirige a casa de Emilie, a quien solicita le devuelva sus historias. Emilie no tiene una actitud benevolente y le indica que toda caridad tiene un límite. Yoav sube a ver a Caroline y dice que Emilie se cansó de él, Caroline indica que no importa, ya que de todas formas se casarán.

4. Yoav se encuentra en clases junto a otros emigrantes, y en ella le enseñan los valores de la cultura francesa: libertad, fraternidad e igualdad, además de que la educación vale más que la religión, que el culto no es algo social sino personal. Educándolo respecto a los derechos de las mujeres, homosexuales y la libertad de expresión (valores franceses).

Yoav camina por París y observa Notre Dame. Entra a un concierto donde toca Caroline, y una vez que termina la función, tras bambalinas, donde se encuentran todos los músicos, le

dice en voz muy fuerte que se debe retirar de la música porque lo que tocan es inadmisibile. Todos los músicos quedan ofendidos y uno de ellos le dice que es grosero, por lo cual Yoav reacciona violentamente. Caroline lo cataloga como el tipo que la divierte frente a sus amigos músicos.

Yoav, aún más alterado, empieza a cuestionar la cultura francesa, la libertad de expresión, los derechos de las mujeres, y el tener que aceptar los valores de la república para casarse, de la misma forma que le habían enseñado en clases.

Caroline, enfurecida, se retira con los músicos quienes empiezan a tocar para hacer que Yoav se calle. A pesar de esto él sigue gritando que la cultura francesa se hunde, que él salvará la república, y que ama a esa mujer por casarse por misericordia. Carolina lanza una última mirada de dolor y se retira.

5. Yoav va caminado por París con una mochila, llega a la casa de Emilie y Caroline, golpea la puerta pero nadie le abre. Les dice que se viene a despedir y no saben la suerte que tienen por ser franceses. La puerta sigue sin abrirse, Yoav sale de cuadro y luego vuelve a golpear con su cuerpo la puerta con todas sus fuerzas, queriendo derribarla, pero esta no se abre.

II. Tres Actos Aristotélicos Conflictos

Nº	Inicio - Presentación Conflicto -	Conceptos	I.S	Estado
1	Conflicto entre Yoav y París.	Desprotección, pobreza, humillación	1	Inicio
2	Conflicto entre Yoav y la cultura francesa.	Mal manejo del idioma, imitación cultural, crítica a la cultura francesa.	2,3	Inicio
3	Conflicto entre Yoav y pareja francesa (Emilie y Caroline).	Relación de caridad, intimidad.	1,3	Inicio
4	Conflicto entre Yoav y sionista.	Descompromiso y ridiculización a sionista.	4	Inicio
5	Conflicto entre Yoav y la cultura israelita.	Renegar de la cultura judía.	5	Inicio

N°	Desenlace - Resolución Conflicto -	Conceptos	D.S	Estado
1	Conflicto Yoav y París.	Desprotección, Pobreza, humillación	1,5	Finalizado
2	Conflicto Yoav y Cultura Francesa.	No manejo del Idioma, imitación cultural, critica cultura francesa	2,3,4	Finalizado
3	Conflicto Yoav y Pareja francesa. (Emily Caroline)	Relación de Caridad, intimidad	1,3,5	Finalizado
4	Conflicto Yoav y Sionista	Descompromiso y ridiculización a sionista.	No aplica	Finalizado
5	Conflicto Yoav y Cultura Israelita	Reniega de cultura judía.	No aplica	Finalizado

N°	Nudo - Desarrollo Conflicto -	Conceptos	N.S	Estado
1	Conflicto entre Yoav y París.	Desprotección, pobreza, humillación.	4	En curso
2	Conflicto entre Yoav y cultura francesa.	No manejo del Idioma, imitación cultural, crítica cultura francesa.	2,6	En curso
3	Conflicto entre Yoav y pareja francesa (Emilie y Caroline).	Relación de caridad, intimidad.	3,5	En curso
4	Conflicto entre Yoav y sionista	Descompromiso y ridiculización a sionista.	1,3	Finalizado
5	Conflicto entre Yoav y cultura israelita	Reniega de cultura judía.	7	Finalizado

III. Tipología de Conflictos

La película posee cinco conflictos, y el principal es desarrollado por Yoav y la cultura francesa, ya que representa las contradicciones culturales a las que se enfrentan los inmigrantes en Francia. Los conflictos de personajes se presentan como particularidades de un israelí en la cultura francesa (pobreza, aceptación cultural, sionismo y negación cultural).

N°	Conflictos Película	Fundamento	Tipo Conflicto	Resultado
1	Conflicto Yoav y París.	Pobreza	Conflicto Personaje	Dionisiaco
2	Conflicto Yoav y cultura francesa.	Contradicción cultural	Conflicto Principal	Dionisiaco
3	Conflicto Yoav y pareja francesa (Emilie y Caroline).	Aceptación cultural	Conflicto Personaje	Dionisiaco
4	Conflicto Yoav y sionista.	Crítica al sionismo	Conflicto Personaje	Apolíneo
5	Conflicto Yoav y cultura israelita.	Negación cultural	Conflicto Personaje	Apolíneo

IV. Clasificación de Personajes

La película posee seis personajes dentro de los conflictos, y es Yoav el héroe (Apolo), quien sufre el conflicto principal cristalizado en la cultura francesa, el conflicto de los personajes, Emilie, Caroline, sionista y su padre. La cultura francesa es el antagonista (Dionisio), ya que representa el conflicto principal para Yoav, pues es una cultura que no entiende, lo discrimina económica y culturalmente. Los demás personajes, aunque igual de importantes, son secundarios, debido a que forman parte de conflictos de personajes.

N°	Personajes	Categoría	Rol Narrativo	Objetivos
1	Yoav	Héroe	Deseos de pertenecer a un lugar que no comprende culturalmente	Insertarse en la sociedad
2	París	Secundario	Pobreza para Yoav	No puede acceder a vivir como francés.
3	Cultura francesa	Antagonista principal	Cultura francesa, discriminación e hipocresía	Mostrar diferencias culturales y económicas para inmigrantes.
4	Emilie y Caroline	Secundario	Burguesía francesa	Mostrar el asombro, bondad y poder sobre los forasteros
5	Sionista	Secundario	Odio a la Europa antijudía	Luchar contra los antijudíos
6	Padre de Yoav	Secundario	Cultura israelí	Traer de vuelta a su hijo a su país

V. Tipologías, Antagonista y Héroe.

La antagonista principal es la cultura francesa, la cual se muestra por medio de planos, fotos, arte y montaje, por lo tanto, es una antagonista contextual. Mientras que el héroe, es Yoav, un ex militar israelita, ingenuo, que tiene como única meta insertarse en la cultura francesa. A pesar de conseguirlo, cuando va a clases para obtener la ciudadanía francesa, descubre el adoctrinamiento cultural al que es sometido, transformándose para enfrentar a todos los compañeros músicos de su novia (los cuales representan la cultura francesa). Por lo tanto, es un héroe transformado apolíneo.

N°	Personajes	Categorías	Fundamento	Resultado
1	Cultura francesa	Antagonista principal	En ella se manifiesta el real conflicto de Yoav, quien a pesar de poder emparejarse con una francesa, no puede con la diferencia cultural	Contextual Dionisiaco
2	Yoav	Héroe	Sufre conflicto cultural y se transforma para enfrentarlo.	Transformado Apolíneo

VI. Resultado de Conflictos

En el conflicto principal entre Yoav y la cultura francesa, el héroe es derrotado ya que se enfrenta a ella cuando increpa a la orquesta (cultura francesa) quienes tocan música clásica con su novia. Por este motivo, su novia le cierra las puertas de su casa y por ello debe volver a Israel. Por lo tanto, el conflicto principal tiene un resultado dionisiaco (pierde el héroe).

N°	Conflicto Principal	Descripción de Conflicto	Resultado Conflicto	Resultado
2	Conflicto Yoav y Cultura Francesa.	La diferencia cultural entre Joav y la estructura de pensamiento francés.	Héroe pierde. Se revela contra cultura francesa por considerarlo hipócrita y con eso derrocha su posibilidad de ser francés.	Dionisiaco

En los conflictos de personaje entre Yoav con París, su pareja, el sionista y la cultura israelita, en la mitad de ellos el héroe sale victorioso. Sin embargo, no logra salir de su pobreza en París y pierde su amistad con la pareja francesa, lo que tiene un resultado dionisiaco. Los siguientes resultados son apolíneos, pues termina su amistad con el sionista y se desprende de su familia israelita. Por lo tanto, sus conflictos de personajes tienen un resultado mitad apolíneo y mitad dionisiaco (gana y pierde el héroe).

N°	Conflictos Personaje	Descripción de Conflicto	Resultado Conflicto	Resultado
1	Conflicto Yoav y París.	Lucha por conseguir dinero	Héroe pierde oportunidad de conseguir nacionalidad, y es abandonado.	Dionisiaco
3	Conflicto Yoav y Pareja Francesa. (Emilie y Caroline)	Lucha por mantener su amistad	Héroe pierde amistad	Dionisiaco
4	Conflicto Yoav y sionista	Lucha por alejarse de esa realidad	Héroe gana al lograr desprenderse de su amigo sionista	Apolíneo
5	Conflicto Yoav y cultura israelita	Lucha por renegar de su cultura	Héroe gana, se desprende de su padre y de su cultura	Apolíneo

VII. Tipología de Relato

El resultado del conflicto principal es dionisiaco, debido a que el hombre quiebra su relación con su novia, su único nexo real con la sociedad francesa, pues sin ella es solo un indocumentado incapaz de entender la cultura francesa. En dos de los conflictos de personaje el resultado es dionisiaco, debido a que pierde su oportunidad de salir de la pobreza y la amistad con la pareja francesa. Y en dos conflictos de personajes el resultado es apolíneo, pues se desprende de la cultura sionista y deja atrás la relación con la cultura judía. Por lo tanto, nos encontramos con un relato dionisiaco donde el héroe vence y es derrotado en sus conflictos de personaje en igualdad de oportunidades (se anulan), mientras que en el conflicto principal es derrotado, por lo cual la película califica como una tragedia en el cine.

N°	Resultado Conflicto Principal	Resultado Conflicto Personaje	Tipología de Relato	Calificación
1	Dionisiaco	Dionisiaco / Apolonio (nulo)	Relato Mixto Dionisiaco	Trágico

Nombre de la película: *Parásitos*

Año: 2019

Recaudación: 72,7M. USD.

Premios: Cannes y Óscar Mejor Película 2019

Director: Bong Joon-ho (1969)

Nacionalidad: Surcoreano



Imagen 33: *Parásitos*

Sinopsis

Una familia de clase social baja vive en un semisótano y no tienen dinero ni trabajo, hasta que la oportunidad llega a uno de sus hijos, a quien le ofrecen dar lecciones en la casa de una familia de clase alta. La familia pobre poco a poco empieza a reemplazar a todos los empleados de la familia rica a través de una serie de engaños que desencadenan en una disputa con la antigua empleada, develando no solo problemas por el trabajo, sino que también las diferencias, el desdén, el odio y la violencia entre las distintas clases sociales.

I. Tres Actos Aristotélicos. Secuencia.

a) Inicio - Secuencia

1. La familia Kim, conformada por el padre Kim-taek, la madre Chung-sook, el hijo Ki-woo y la hija Ki-jung, vive en un semi sótano en los arrabales de la ciudad. Se las ingenian para robar internet y uno de sus trabajos es doblar cajas de pizza, el cual realizan de mala manera. También dejan fumigar su casa con ellos dentro, para evitarse asearla.

Mientras cenan observan como un hombre orina en su ventana y no hacen nada para evitarlo, hasta que llega un universitario amigo del hijo, que con un grito ahuyenta al borracho. El joven trae de regalo una piedra que le dará prosperidad económica a la familia. Luego, en un bar, entrega una propuesta de trabajo para Ki-woo (hijo mayor), la cual consiste en dar clases a la hija de una familia adinerada.

2. Ki-woo no posee un título, le solicita a su hermana que lo falsifique uno para poder hacer clases. Al llegar a la casa de la familia Park se encuentra con la ama de casa, que lo recibe amablemente y le presenta a la señora, quien no repara en los títulos académicos sino más bien en sus capacidades como profesor. Al observarlo dar la clase a su hija Park queda encantada y decide contratarlo, mientras le paga los honorarios muy conforme. Luego Ki – woo repara en los problemas que tienen para controlar al hijo menor de aproximadamente 6 años de edad, el cual es hiperactivo y tiene capacidad para la pintura. Por esto le recomienda a la señora Park una amiga, profesora de arte y psicóloga que estudio en el extranjero para que pueda hacerle clases y ayude a controlarlo, pero en realidad esa persona es su hermana la cual no tiene ninguno de los títulos.

3. Al día siguiente llega a trabajar con su hermana, quien se hace pasar por una gran profesora, y mientras que Ki-jung conversa con la señora Park, Ki-woo coquetea y se besa con la hija de los Park. Luego de hacerle clases al niño a solas, Ki-jung, no solo logra controlar al niño Park, que se despide con una reverencia, sino que también asombra a la madre al interpretar el dibujo del niño. La madre, sorprendida, decide contratarla. Justo en ese momento llega el Señor Park, el cual ofrece su chofer para que la deje en casa. En el trayecto Ki-jung decide sacarse las bragas para dejarlas en el auto y de esta forma inculpar al chofer. Mientras come

con su familia en un restaurant gracias al dinero ganado con los Park, Ki-jung le pregunta a su padre si sabe manejar un Mercedes Benz, mientras se vanagloria de haber aprendido todo por internet.

El señor Park, al encontrar las pantaletas en el auto, habla con su mujer de forma muy ingenua sobre el mal uso del auto y de cocaína por parte del chofer. Por lo cual deciden despedirlo justo cuando entra Ki-jung, que ha terminado su clase. La señora Park le acompaña a la puerta y conversan sobre el tema y Ki-jung, sin ser directa le propone un chofer que tenía una familia amiga que ahora se encuentra en Boston, pero en realidad le ofrece a su padre.

El padre, junto con su hijo prueban un Mercedes para saber cómo manejarlo antes de la entrevista. El padre, Kim-taek, llega a la empresa del señor Park y luego de esperar van a dar una vuelta. El señor Park sostiene una taza de café mientras maneja el nuevo chofer, y como el líquido no se mueve, queda impresionado y decide contratarlo.

4. La Familia Kim planea sacar a la ama de casa para integrar a la madre. Por esto deciden montar un plan que consiste en hacerle creer a la señora Park que su empleada sufre tuberculosis. En un montaje explicativo y simultáneo aprovechan su alergia a los duraznos, y colocan una serie de trampas para que sufra un cuadro alérgico. Mientras que Kim-taek, convence a la señora Park que la empleada tiene dicha enfermedad.

El padre avisa a su hija que llegará pronto a la casa, mientras que con voz en *off* y montaje simultáneo, se explica lo que debe hacer. Mientras cenan en su casa, se observa a Ki-jung esparciendo durazno, mientras la ama de casa lee en la cocina. Por ello, cuando entra la señora Park, la encuentra tosiendo y botando un pañuelo en la basura, ante lo cual el Kim-taek aprovecha para ir a rociarle ketchup y así aparentar sangre frente a la señora Park, quien ante esa situación decide subir con su chofer (Kim-taek) para rogarle que no le cuente nada a su marido, ya que la mataría si sabe que tiene en su casa una empleada con tuberculosis. El niño, mirando por la ventana, ve como la señora Park despide a su ama de casa que abandona el hogar en medio de un fondo azulado y una lluvia torrencial.

Kim-taek maneja el auto con el señor Park, este le solicita que lo lleve a un restaurant, ya que su esposa despidió a la empleada debido a causas que desconoce. Kim-taek aprovecha la

oportunidad para entregarle una tarjeta de una empresa muy exclusiva de contrato de personal, para que de esta manera puedan conseguir otra ama de casa. La señora Park se ve ocupando el lava vajillas muy complicada, mientras llama a esta falsa empresa donde contesta Ki-jung, quien haciéndose pasar por la secretaria solicita una serie de documentos que debe hacer llegar para enviarle a una empleada. En el cuadro siguiente vemos a toda la familia Kim trabajando para los Park.

5. Cuando llegan los padres con el chofer, el niño Park corre a recibirlos mientras se sube a la mesa a mirar los regalos, huele al chofer, y posteriormente va donde la ama de casa a quien también huele descaradamente. Los padres se quedan observándolo mientras les dice que huelen de la misma forma. Los Park, que no saben nada de la vinculación entre sus empleados, le dicen que suba con su profesora, a lo cual el niño responde que ella huele de esa manera.

b) Nudo - Secuencia

1. La familia Kim se encuentra en su casa cenando y hablando sobre lavar la ropa con distinto detergente para que no puedan descubrirlos por su olor familiar. Cuando ven nuevamente al borracho que viene a orinar en su ventana, el padre y el hijo salen a enfrentarlo ahuyentándolo con un grito y lanzándole agua con un balde, mientras la hija los graba.

2. La familia Park se prepara para salir de campamento, y da órdenes a la ama de casa para la mantención del hogar. Cuando la familia Park se retira, la familia Kim hace uso de la casa: los padres duermen en el sofá, el hijo lee en el pasto, la hermana se da un baño de tina, y finalmente se ven todos reunidos jugando despreocupadamente en el patio. Luego comen y beben en la mesa de centro mientras conversan de la casa, los planes de ser novio de la hija Park cuando vaya a la universidad, que ellos serían familiares de los Park si se casaran, como los ricos son tan ingenuos, no tienen resentimientos y son agradables debido a que el dinero lo soluciona todo.

Luego se preguntan por el chofer despedido con cierta culpa, y la joven enojada les dice que solo deben preocuparse de ellos. Cae un rayo y comienza a llover, y después hablan de quien de todos encaja mejor en la familia de ricos, la madre empieza a molestar al padre diciéndole

que si apareciera el señor Park se escondería como una cucaracha. El marido, molesto, lanza todas las cosas de la mesa y agarra a la madre de la camisa mirándola desafiante, después de un momento de tensión, todos sonrían y suena el timbre.

3. Llega la antigua ama de casa que solicita entrar porque dejó algo olvidado en el sótano. La señora Kim, permite que entre mientras todos se esconden. La antigua empleada, Moon-gwang, muy agradecida va al sótano. Al seguirla, Chung Sook observa que está moviendo un gran mueble, tras el cual aparece una puerta secreta que lleva a un bunker. Chung sook, se da cuenta que la Moon-Gwang escondía a su esposo debido a deudas con usureros. Chung Sook, le dice que llamará a la policía, mientras Moon-Gwang, de rodillas le pide no lo haga ya que no tienen dónde ir, le ofrece dinero. En ese mismo momento la familia Kim que estaba escondida cae y se muestran frente a la antigua ama de casa, que al verlos a todos reunidos entiende que son una familia de timadores. Los fotografía amenazándolos con enviarla a la familia Park. Mientras sube con su marido, la familia Kim se encuentra con las manos arriba en el estar. Luego les dice que les enviará un misil de norcoreano a la malvada familia que se emborracha y ensucia la casa de una manera que ella nunca había visto, se ocupa *Flash Back* para mostrar el cuidado con el cual la antigua empleada ocupaba la casa con su marido cuando no estaban los Park. En un descuido, los Kim se abalanzan sobre ella, logran arrebatarle el celular y borrar el archivo, mientras nuevamente suena el teléfono. Los Park, debido a la lluvia, vienen de regreso y avisan que estarán en ocho minutos en casa, por ello quieren que prepare comida para su llegada.

La familia Kim, en forma sincronizada como a lo largo de todo el filme, comienza a trabajar. La madre limpia y cocina, el padre y el hijo llevan a Moon-Gwang y a su marido al sótano, mientras la hija limpia el desastre en el comedor y se esconde debajo de la mesa de centro. Cuando llegan los Park, Moon-Gwang logra escapar, pero es detenida por Chung-Sook quien la derriba y por ello cae por la escalera golpeándose fuertemente la cabeza.

El padre recoge a Moon-Gwang en estado inconsciente y la introduce en el bunker. Cuando baja observa como al esposo de Moon-Gwang trata de comunicarse en clave morse golpeando un interruptor de luz, el tintineo de la ampolleta es visto por la señora Park, quien no comprende su significado. Mientras come, sin saber lo que ocurre en el bunker, le cuenta

a Chung Sook cómo su hijo una vez vio un fantasma subiendo por las escaleras del sótano (esposo de Moon), cuando estaba solo en la cocina devorando una torta de su cumpleaños, por lo cual quedó traumatizado.

El chofer amarra con tela al marido de Moon, para que deje de prender y apagar la luz, y se da cuenta que Moon se encuentra mal herida, pero aun respira, por ello la amarra y sale del bunker quedándose en el sótano.

4. El hijo, quien se encontraba debajo de la cama de la hija Park, aprovecha y sale de la pieza, al igual que el padre Kim. Cuando están a punto de irse, ven que el pequeño Park baja con una carpa para instalarse en el patio, por lo cual se deben esconder debajo de la mesa de centro. Luego los tres escuchan la conversación de los Park que están en el sofá viendo a su hijo que tiene un campamento en el patio.

Mientras conversan, los Park se refieren al olor que tiene su chofer Kim-Taek, que no es un olor a viejo, sino el olor de la gente de metro (clase baja). Kim, ofendido, entiende que es un cuestionamiento de clases sociales, sin embargo, escondido como una cucaracha debajo de la mesa con sus hijos, no se mueven hasta que los Park, luego de hacer el amor pensando en las bragas de la mujer pobre, se quedan dormidos. Luego escapan con una pequeña interrupción del hijo que llama por radio a los padres.

5. Una vez que logra escapar Kim-Taek junto a sus dos hijos, se les ve caminado con pijamas. Mientras la lluvia cae sobre ellos recorren toda la ciudad y preocupados discuten rápidamente sobre lo que harán con las personas que dejaron en el bunker. El padre los tranquiliza y conmina a continuar para llegar a su casa. En la ciudad aparece cada vez más basura, hasta que llegan al barrio pobre que está inundado con aguas servidas, al igual que su casa, motivo por el cual tratan de salvar lo que tienen, mientras la hija fuma un cigarrillo y la taza de baño revienta.

En el bunker Moon Gwang despierta. Mal herida y amarrada desata a su marido, y culpa a Chung-Sook de empujarla por la escalera. El marido, encolerizado y sollozado, observa como muere Moon Gwang, mientras que la familia Kim toma lo que puede de su casa y se va a un refugio.

En el refugio, en conjunto con cientos de personas pobres y anegadas, el padre Kim y el hijo hablan sobre los planes y como estos no funcionan para los pobres, ya que ellos están supeditados a contextos que no pueden prever, como encontrarse en un albergue debido a la lluvia, por lo cual indican que no pueden tener planes, pues siempre habrá un problema, y si no tienen planes nada puede salir mal. El joven, visiblemente afectado y abrazando la roca que le dio su amigo, le dice que se encargara de todo.

c) Desenlace - Secuencia

1. Por la mañana, la madre se levanta en un lindo día de sol y decide celebrar el cumpleaños de su hijo pequeño, para lo cual invita al profesor de su hija, Ki-woo (a petición de su hija), y a la profesora de su hijo diciéndoles que les pagará por asistir. Luego llama a su chofer para que le ayude a hacer las compras. Los tres reciben la invitación mientras están en el refugio, y simultáneamente se ve a la señora Park en un gran *walking closet*, mientras se presenta una escena donde la gente pelea por ropa en el refugio.

Luego la señora Park junto a Kim-taek realiza compras de supermercado mientras sigue hablando cosas relacionada a una estética de clase alta para una fiesta, haciendo referencia al código de vestimenta, mientras Kim hace todo lo relacionado a un empleado con cara de desagrado, sin que ella lo note. La empleada Chung-Sook coloca las mesas con mucho esfuerzo, mientras que el señor Park, sin ayudarla, solicita amablemente que no haga tanto ruido en su labor, ya que puede despertar al niño que duerme. Luego, en el auto, la señora Park sigue hablando de sus preocupaciones de millonaria por celular, hasta que siente un olor desagradable y abre la ventana, mientras Kim Taek, aludido, se huele con cara inexpresiva.

En la casa de los Park llegan los invitados en autos de lujo mientras la señora Park los recibe amable y ridículamente. En el cuarto, Ken-Joo se besa con la hija Park, la cual le pregunta en que piensa, y al mirar por la ventana y ver toda esa gente de clase alta, se pregunta cómo pueden ser tan perfectos y siempre verse bien, incluso en una fiesta improvisada. Le pregunta si puede encajar en ese mundo, la chica responde que para qué quiere encajar con esa gente aburrida.

El Señor Park y Kim-Taek, vestidos con pelucas de indio, se encuentran detrás de los arbustos, mientras el padre le cuenta un plan para sorprender a su hijo, pero al darse cuenta el hastió de Kim-Taek, le dice que debe ver esta situación como parte de su trabajo, ya que pagará horas extras.

2. La hija Kim llega donde su madre, le pregunta sobre las personas del bunker, y decide llevarles comida, pero justo cuando está apunto de bajar, llega la señora Park le solicita que lleve la torta al patio para la sorpresa del niño, por lo cual todos van a la fiesta. Mientras Kim-woo entra al sótano con la piedra, y avanza por la escalera del bunker, la piedra se cae y al llegar abajo no ve a nadie, salvo a Moon-Gwang muerta. Cuando se acerca a ella, el marido viene por atrás y con una soga lo ahorca, pero logra escapar al sótano donde cae, el marido de Moon, detrás y con la piedra, le golpea la cabeza fuertemente mientras afuera tocan música clásica.

3. El marido de Moon sube a la cocina, toma un cuchillo y entra a la fiesta, y cuando ve a Kim-jung con la torta, va hacia ella y la acuchilla en el corazón. El pequeño Park, al ver la situación, se desmaya, y el señor Park y Kim-taek salen de los matorrales para socorrer a cada uno de sus hijos.

4. Mientras Kim-taek ayuda Kim-jung, ve a su hijo mal herido en el cabeza posado en los hombros de la hija Park, a su esposa que ataca al marido de Moon y a su jefe ordenándole que vayan al hospital y luego solicitando las llaves del auto, mientras su hija muere en sus brazos. Justo en el momento que lanza las llaves, estas caen en la espalda del marido de Moon, quien agoniza sobre ellas debido a una estocada de Chung-sook. El padre Park se acerca al hombre moribundo, lo mueve para sacar las llaves del auto y siente un fuerte olor que le da asco, Kim-taek, al verlo, comprende quien es su enemigo y apuñala al padre Park matándolo.

5. En un hospital, luego de un mes, Kim-woon sonrío mientras un policía lee sus derechos. Se encuentra lleno de vendas debido a una operación al cerebro. Recuperado, junto a su madre, están en la corte por los delitos que cometieron: falsificar documentos e invasión a propiedad privada, sin embargo, logran salir en libertad bajo fianza. Luego viajan en el bus

para visitar a su hermana Kim-jung al cementerio. Luego el chico ve en el celular cómo su padre mato al señor Park y desapareció por completo sin dejar rastro. Una vez que los detectives dejaron de seguirlos, suben a una pequeña ladera y con unos binoculares observan una casa que está mandando mensajes en clave morse. Mientras los descifra desde el metro, su padre empieza a contar la historia de cómo se escondió en el bunker, enterró a Moon en el Patio, se escabulle para buscar comida por las noches llora cada vez que recuerda a su hija.

El hijo, al darse por enterado, le escribe una carta a su padre con su plan para salvarlo, donde se ve al chico millonario comprando la casa de los Park para rescatarlo, y luego a su padre subiendo la escalera, para reunirse con toda su familia. Pero se vuelve a la realidad y el chico escribe desde la casa pobre del medio sótano, diciéndole al padre que debe cuidarse hasta que eso suceda.

II. Tres Actos Aristotélicos Conflictos

N°	Inicio - Presentación Conflicto	Conceptos	I.S	Estado
1	Conflicto familia Kim y situación social baja	Pobreza, pereza, desigualdad, planificación irónica de clases bajas.	1	Inicio
2	Conflicto familia Kim y empleados familia Park	Lucha de entre una misma clase social	3,4	Inicio
3	Conflicto familia Kim y familia Park	Diferencias, clases sociales bajas que tienen otro olor, demostración de lucha de clases.	2,3,4,5	Inicio

N°	Nudo - Desarrollo Conflicto	Conceptos	N.S	Estado
1	Conflicto familia Kim y situación social baja	Pobreza, pereza, desigualdad, planificación irónica de clases bajas.	1,5	En curso
2	Conflicto familia Kim y empleados familia Park	Lucha de entre una misma clase social	3,5	En curso
3	Conflicto familia Kim y familia Park	Diferencias, clases sociales bajas que tienen otro olor, demostración de lucha de clases.	2,4	En curso

N°	Desenlace - Resolución Conflicto -	Conceptos	D.S	Estado
1	Conflicto familia Kim y situación social baja	Pobreza, pereza, desigualdad, planificación irónica de clases bajas.	1,5	Finalizado
2	Conflicto familia Kim y empleados familia Park	Lucha de entre una misma clase social	2,3	Finalizado
3	Conflicto familia Kim y familia Park	Diferencias, clases sociales bajas que tienen otro olor, demostración de lucha de clases.	1,4,5	Finalizado

III. Tipología de Conflictos

La película posee tres conflictos, y el principal se desarrolla por la familia Kim y la familia Park, ya que representa de forma general la lucha de clases determinada por el acceso al dinero. Los conflictos de personajes se presentan como particularidades de falta de dinero (pobreza en familia Kim, lucha entre la misma clase social por acceso a dinero de familia Park).

N°	Conflictos Película	Fundamento	Tipo Conflicto	Resultado
1	Conflicto familia Kim y situación social baja	Falta de dinero, pobreza	Personajes	Dionisiaco
2	Conflicto familia Kim y empleados de familia Park	Misma clase social, lucha por acceder a dinero de familia Park	Personajes	Dionisiaco
3	Conflicto familia Kim y familia Park	Lucha de clases determinada por el dinero	Conflicto Principal	Dionisiaco

IV. Clasificación de Personajes.

La película posee tres personajes dentro de los conflictos, y es la familia Kim el héroe (Apolo), debido a que este debe sufrir el conflicto principal y el conflicto de personajes contra los empleados de los Park y la familia Park. Mientras que la familia Park es el antagonista (Dionisio), ya que representa el conflicto principal, para la familia Kim. Los demás personajes, aunque igual de importantes, son secundarios debido a que forman parte de los conflictos de personajes.

N°	Personajes	Categoría	Rol Narrativo	Objetivos
1	Familia Kim -Padre Kim-taek, -Madre Chung-sook, -Hijo Ki-woo -Hija Kim-jung	Héroe	Clase social baja, holgazanes, fraudulenta y sin principios. Trabajan en manada.	Salir de la pobreza, trabajando para la familia Park.
2	Empleados Park - Moon Gwang - Marido de Moon	Secundario	Clase social baja, que también se aprovecha de la riqueza de los Park	Seguir trabajando para los Park
3	Familia Park -Señor Park - Madre Park - Hija Park - Hijo Park	Antagonista Principal	Clase social alta, que vive sin problemas y se diferencia de la clase social baja por medio de su belleza y buen olor.	Dominar a sus empleados por medio del dinero

V. Tipologías Antagonista y Héroe

El antagonista principal es la familia Park, y el conflicto se muestra por medio de los gestos, los planos, la fotografía, el arte y el montaje, por lo tanto, es un antagonista contextual. Mientras que el héroe, la familia Kim, son flojos, abusadores y estafadores, y tienen muchos más defectos que virtudes. Por lo tanto, son héroes humanos apolíneos.

N°	Personajes	Categorías	Fundamento	Resultado
1	Familia Park	Antagonista Principal	A pesar de ser ingenuos y educados, en ellos se reflejan los problemas estructurales y diferencias sociales (ropa, autos, trabajo, modales, etc.)	Contextual Dionisiaco
2	Familia Kim	Héroe	Familia que debe sufrir por su condición de clase social baja.	Humano Apolíneo

VI. Resultado de Conflictos

En el conflicto principal entre la familia Kim y la familia Park, el héroe es derrotado, ya que a pesar de matar a su verdadero enemigo (Señor Park quien odia el olor de su clase). Las consecuencias son devastadores para el héroe, ya que debe esconderse en el Bunker para siempre. Por lo tanto, el conflicto principal tiene un resultado dionisiaco (pierde el héroe).

N°	Conflicto Principal	Descripción de Conflicto	Resultado Conflicto	Resultado
3	Conflicto familia Kim y familia Park	La familia Kim, huele mal frente a los Park	Héroe pierde. Padre Kim decide matar a Padre Park, por denostar a su familia y empleados producto de su olor. Por ello debe esconderse para siempre.	Dionisiaco

En los conflictos de personajes la familia Kim debe sobrellevar su situación social baja y enfrentar a los empleados de los Park, en ambos casos el héroe es derrotado. Lo descubren en su mentira, vuelven a su pobreza y la hija es asesinada. Por lo tanto, sus conflictos de personajes son de resultado dionisiaco (pierde el héroe).

N°	Conflictos Personaje	Descripción de Conflicto	Resultado Conflicto	Resultado
1	Conflicto familia Kim y situación social baja	Salir de su situación social baja, estafando a familia Park para entrar a trabajar a su casa.	Héroes pierden y consiguen entrar a la casa, pero su mentira los devuelve a la misma situación de pobreza y destruye a su familia	Dionisiaco
2	Conflicto familia Kim y empleados familia Park	Una empleada se revela contra ellos al constatar que fueron estafados para perder su trabajo.	Héroes pierden y se enfrentan matándose entre familias de la misma clase social	Dionisiaco

VII. Tipología de Relato

El resultado del conflicto principal es dionisiaco, a pesar de que el padre de familia reconoce y mata a su verdadero enemigo (padre Park), ello le cuesta la descomposición de su familia, la muerte de su hija, el padre queda condenado a vivir como una cucaracha (sin entender el asesinato), y la madre y el hijo vuelven a la pobreza. Esta pobreza el director la atenúa con el concepto de planificación, pero de forma irónica, donde el hijo arma un plan para salvar a su padre. Mientras que en todos los conflictos de personaje el resultado es dionisiaco, debido a que son descubiertos en su mentira, volviendo a su situación inicial, y en el enfrentamiento con los trabajadores pierden, ya que terminan matándose entre ellos. Por lo tanto, es un relato dionisiaco donde el héroe es derrotado en todos sus conflictos de personajes y conflicto principal. Por lo cual la película califica como una tragedia en el cine.

N°	Resultado Conflicto Principal	Resultado Conflicto Personaje	Tipología de Relato	Calificación
1	Dionisiaco	Dionisiaco	Relato dionisiaco	Trágico

Nombre de la película: *Un asunto de familia*

Año: 2018

Recaudación: 72,7M. USD.

Premios: Cannes Mejor Película 2018

Director: Hirokazu Koreeda (1962)

Nacionalidad: japonés



Imagen 34: *Un asunto de familia*

Sinopsis

Una familia pobre conformada por un hombre llamado Osamu, ladrón y jornalero, su esposa Nobuyo lavandera, Aki una joven *strippers*, Shota un joven ladrón sin escolaridad y una anciana. Deciden robar y adoptar una niña pequeña y abusada. Desarrollando una historia de lazos afectivos mezclados con delitos y marginalidad.

I. Tres Actos Aristotélicos. Secuencia.

a) Inicio - Secuencia

1. Osamu y Shota están robando productos en un supermercado para mantener a la familia, luego de hacer su trabajo se encuentran a una niña hambrienta y sola, en la descuidada terraza de un departamento. Deciden llevársela para alimentarla en conjunto con toda su familia. Mientras comen se dan cuenta que la niña es maltratada. Al devolverla, Nobuyo (pareja de Osamu) y Osamu escuchan una gran discusión en la casa de la niña, entienden que el maltrato proviene de su propia familia. La adoptan, llamándola Yuri. A pesar de la extrema pobreza en que viven, todos la tratan con amabilidad y ternura.

2. Osamu, Shota y Yuri observan a unos niños que van a la escuela, Shota le dice a Yuri “que solo los niños, que no saben estudiar en casa van al colegio”. Luego se dirigen a una tienda y Yuri comienza a robar con Osamu y Shota. Después de delinquir en conjunto, Shota se muestra reticente a tratar a la niña como su hermana y que ella le diga padre a Osamu, por lo cual se esconde en un antiguo auto. Osamu lo encuentra, y amablemente lo lleva a casa mientras juegan en el camino.

3. Realizando labores domésticas, la familia ve en la televisión que Yuri es buscada por la policía, por lo cual deciden cortarles el pelo para que nadie la pueda reconocer. Luego se ve como caminan con Yuri y roban ropa en una tienda. En una de las tantas escenas de cariño entre los personajes de la familia, se observa a Nobuyo tomando un baño de tina muy humilde al lado de Yuri, mientras conversan afectuosamente. En el patio Nobuyo abraza a Yuri, mientras le dice que nadie que la quiera debe hacerle daño.

4. Shota sigue robando en los supermercados con Yuri, hasta que un día, un señor de un almacén, al percatarse, le regala un dulce a Shota y le dice “que no debe enseñarle a robar a su hermana”. Mientras Nobuyo es despedida como lavandera, Aki tiene una relación casi amorosa con unos de sus clientes.

5. La abuela Hatsue visita al hijo de su esposo fallecido para rezar. Mientras toma té se revela que Aki pertenece a esa familia. Al despedirse, le entregan dinero para la mantención de Aki.

En una visita a la playa, Osama y Shota tienen una conversación de padre a hijo mientras se bañan. La abuela, al observar a toda la familia divirtiéndose de la mano, se siente agradecida de tenerlos. A la mañana siguiente y después de caérsele un diente a Yuri, la abuela muere. Nobuyo decide no llamar a la policía para seguir cobrando la pensión, por lo cual entierran a la abuela en el patio.

b) Nudo - Secuencia

1. Nobuyo y Shota van a sacar la pensión de la abuela. Mientras caminan charlan sobre reconocer a Osamu como padre de Shota.
2. Shota está robando autos junto a Osamu, pero se siente cada vez más culpable y por ello se niega. Aunque Osamu termina extrayendo un bolso, Shota no lo acompaña, ya que recuerda como Osamu con Nobuyo, lo robaron del auto de su verdadera familia, cuando era niño.
3. Shota se da cuenta que el dueño de la tienda, quien le había indicado “que no robara más”, ha muerto. Por ello decide ir a un almacén, pero al ver que Yuri entró con intenciones de robar, se delata, para que lo persigan los guardias. Mientras huye se encuentra acorralado en un puente, por lo cual decide saltar al vacío. Yuri, al ver la situación arranca.
4. Shota ha quedado mal herido, y cuando la policía le pregunta a Osamu y Nobuyo por los nombres de los padres, estos huyen por sus delitos anteriores (la niña raptada y la abuela enterrada en el patio). Justo antes de arrancar de la casa son apresados por la policía.
5. La policía descubre que la abuela fue enterrada en el patio de la casa, comunican Shota que la familia se estaba preparando para escapar y dejarlo abandonado, también le cuenta a Aki que Nobuyo y Ósame son asesinos. Osamu explica el secuestro de Yuri y las condiciones de desnutrición en que se encontraba la niña.

La policía comunica a Aki que la abuela pedía dinero a su familia para mantenerla, Aki concluye que la abuela “no la quería” y termina confesando donde la enterraron, por lo cual Nobuyo se culpa, pero indica “que no se deshizo de ella, sino que la cuidó cuando otros la tiraron a la calle”. Osamu, al ser interpelado por enseñar a robar a los niños, indica “que no

tiene nada más que enseñarles, porque lo único que sabe hacer es robar”.

6. Un policía le indica a Shota que será enviado a un orfanato y colegio, y que Yuri ha vuelto con su familia verdadera. Luego aparece Yuri con su verdadera madre, y mientras trata de hablarle, ella le pide que se retire mientras maquilla las marcas de un golpe, reta a Yuri por no pedir disculpas y molestarla. La niña no quiere acercarse a su madre.

En una entrevista, Nobuyo no puede creer que Yuri deseara volver con su madre, hablan sobre la maternidad y que ella no puede tener hijos, argumenta “que no es necesario dar a luz para ser madre”, llora.

c) Desenlace - Secuencia

1. Aki aparece husmeando la casa donde vivía con la familia, se ve bien vestida, y al entrar se encuentra con una vivienda vacía y sin vida.

2. Osamu y Shoa estan pescando y conversando sobre peces. Luego van a ver a Nobuya que está en la cárcel. Shoa le pide disculpas por la detención, Nobuya le indica donde lo encontró para que pueda buscar a sus verdaderos padres, y se despide. Shoa, desconsolado, no sabe que decir.

3. Osamu y Shoa se ven cenando y conversando como padre e hijo. Shoa decide pasar la noche y al día siguiente ir al orfanato. Después de comer salen a la calle y hacen un muñeco de nieve. Mientras están acostados en el dormitorio, conversan, Shoa pregunta si trataron de irse sin él, Osamu confiesa que lo iban abandonar y por eso no puede ser su padre. Al otro día Shoa y Osamu esperan el auto bus con dirección al orfanato, Osamu dice “que no podrá verlo más” y Shoa le confiesa que se dejó atrapar por la policía, para dejar esa vida delictual. Shoa, se despide y sube al autobús, Osamu corre tras él desesperado. Shoa, cuando, ha dejado atrás a Osamu, se gira para verlo por última vez y le dice “Padre”.

4. En un *travelling* se ve una sucia y desordenada terraza donde Osamu y Shoa encontraron a Yuri. Aparece Yuri jugando sola y descuidada, recogiendo bolitas del suelo, escucha algo, se asoma por la baranda. Al observar se sorprende y el viento mueve su cabello

II. Tres Actos Aristotélicos Conflictos

N°	Inicio - presentación Conflicto	Conceptos	I.S	Estado
1	Conflicto familia y marginalidad	-Delincuencia para subsistir como familia.	1,5	Inicio
2	Conflicto Shoa y Osamu	-Amor de padre sin lazos sanguíneos, delincuencia y traición del padre por marginalidad.	2	Inicio
3	Conflicto Nobuyo y Yuri	-Amor materno sin lazos sanguíneos, abuso y cuestionamiento a la formalidad familiar.	1,3	Inicio
4	Conflicto Shoa y Robar	-Cuestionamiento a vida de delincuencia a pesar de la justificación.	4	Inicio

N°	Nudo - Desarrollo Conflicto	Conceptos	N.S	Estado
1	Conflicto familia y marginalidad	-Delincuencia para subsistir como familia.	4,5	En curso
2	Conflicto Shoa y Osamu	-Amor de padre sin lazos sanguíneos, delincuencia y traición del padre por marginalidad.	1,2	En curso
3	Conflicto Nobuyo y Yuri	-Amor materno sin lazos sanguíneos, abuso y cuestionamiento a la formalidad familiar.	6	En curso
4	Conflicto Shoa y Robar	-Cuestionamiento a vida de delincuencia a pesar de la justificación.	2,3	Finalizado

N°	Desenlace - Resolución Conflicto	Conceptos	D.S	Estado
1	Conflicto Familia y Marginalidad	-Delincuencia para subsistir como familia.	1,4	Finalizado
2	Conflicto Shoa y Osamu	-Amor de padre sin lazos sanguíneos, delincuencia y traición del padre por marginalidad.	2,3	Finalizado
3	Conflicto Nobuyo y Yuri	-Amor materno sin lazos sanguíneos, abuso y cuestionamiento a la formalidad familiar.	4	Finalizado
4	Conflicto Shoa y Robar	-Cuestionamiento a vida de delincuencia a pesar de la justificación.	No aplica	Finalizado

III. Tipología de Conflictos.

La película posee 4 conflictos, y el principal es desarrollado por la familia y la marginalidad, ya que representa, de forma general, la contradicción entre el amor de familia y la carencia económica y social. Los conflictos de personajes se presentan como particularidades del amor entre la familia y la falta de dinero (amor de padre e hijo, amor de madre e hija, enseñar a robar a niña).

N°	Conflictos Película	Fundamento	Tipo Conflicto	Resultado
1	Conflicto familia y marginalidad	Evidenciar marginalidad y amor familiar	Conflicto Principal	Dionisiaco
2	Conflicto Shoa y Osamu	Amor de padre e hijo	Conflicto Personaje	Dionisiaco
3	Conflicto Nobuyo y Yuri	Amor de madre e hija	Conflicto Personaje	Dionisiaco
4	Conflicto Shoa y robos	Valoración moral	Conflicto Personaje	Apolíneo

IV. Clasificación de Personajes.

La película posee dos personajes dentro de los conflictos, la familia el héroe (Apolo), debido a que debe sufrir el conflicto principal y los conflictos de personajes contra todos los integrantes de la familia: Osamu, Novoyo, Shoa, Yuri, abuela y Aki. Mientras que la marginalidad es la antagonista (Dionisio), ya que representa el conflicto principal y la situación desigual de la familia dentro de la sociedad.

N°	Personajes	Categoría	Rol Narrativo	Objetivos
1	Osuma, Novoyo, Shoa, Yuri, Abuela y Aki	Héroe	El amor familiar que puede desarrollar cada persona sin ser familiar, y en contexto de pobreza.	Desean ser queridos y sobrevivir
2	Marginalidad	Antagonista Principal	Distintas marginalidades: ladrón, asalariada, niño ladrón, niña abusada y joven prostituta.	No desea solo se visualiza

V. Tipologías Antagonista y Héroe.

El antagonista principal es la marginalidad, y se muestra por medio de planos, foto, arte y montaje, por lo tanto, es un antagonista contextual. Mientras que el héroe (familia), a pesar de que constantemente buscan crear lazos afectivos, no pueden superar sus problemas de marginalidad, por lo tanto, es un héroe humano apolíneo.

N°	Personajes	Categorías	Fundamento	Resultado
1	Marginalidad	Antagonista Principal	La vemos en la casa desordenada, en los robos que hacen para comer, en su ropa, etc.	Contextual Dionisiaco
2	Familia	Héroe	Ellos sufren los conflictos de la marginalidad, y con todo su amor familiar no pueden superarla.	Humanos Apolíneo

VI. Resultado de Conflictos.

El conflicto principal entre familia y marginalidad, el héroe es derrotado, ya que se descubren los delitos y toda la familia es destruida por las instituciones normativas del Estado. Por lo tanto, el conflicto principal tiene un resultado dionisiaco (pierde el héroe).

N°	Conflicto Principal	Descripción de Conflicto	Resultado Conflicto	Resultado
1	Conflicto Familia y Marginalidad	Familia expuesta a la pobreza debe cometer delitos para vivir	Héroe pierde, ya que su familia es disuelta.	Dionisiaco

En los conflictos de personaje, entre la familia y lazos afectivos de padre y madre, más los aspectos morales (robo). En dos oportunidades el héroe es derrotado y en una vence. Osamu pierde a su hijo, Nobuyo va a la cárcel perdiendo a Yuri, lo cual genera un resultado dionisiaco. Mientras que Shoa pierde a su familia, pero logra dejar su vida delictual, lo que da un resultado apolíneo. Por lo tanto, la mayoría de sus conflictos de personajes son con resultado dionisiaco (pierde el héroe).

N°	Conflictos Personaje	Descripción de Conflicto	Resultado Conflicto	Resultado
2	Conflicto Shoa y Osuma	Osuma quiere ser el padre de Shoa	Héroe pierde al tener que abandonar a su hijo por su marginalidad.	Dionisiaco
3	Conflicto Nobuyo y Yuri	Nobuyo quiere ser madre de Yuri	Héroe pierde al tener que regresar a Yuri a padres maltratadores.	Dionisiaco
4	Conflicto Shoa y robos.	Shoa no quiere enseñar a robar a Yuri	Héroe pierde y logra entra a un orfanato y a la escuela, pero pierde la familia.	Apolíneo

VII. Tipología de Relato.

El resultado del conflicto principal es dionisiaco, debido al descubrimiento, por parte de la policía, del entierro irregular de la abuela fallecida y prontuario criminal del jefe de hogar, situaciones por las cuales la familia termina totalmente disuelta. Además, en dos conflictos de personajes el resultado es dionisiaco, no se logra establecer la relación de paternidad ni de maternidad en la familia. Solo en un conflicto de personajes el resultado es apolíneo, ya que el niño se desprende del delito como método de subsistencia. Finalmente se observa que el relato es dionisiaco pues el héroe es derrotado dos veces y sale vencedor una vez, en sus conflictos de personajes (se impone lo dionisiaco). Mientras que en el conflicto principal es derrotado, por lo cual la película califica como una tragedia en el cine.

N°	Resultado Conflicto Principal	Resultado Conflicto Personaje	Tipología de Relato	Calificación
1	Dionisiaco	Dionisiaco	Relato Dionisiaco	Trágico

Nombre de la película: *La forma del agua*

Año: 2018

Recaudación: 195,2M. USD.

Premios: Mejor Película Festival de Venecia, 2018

Director: Guillermo del Toro (1964)

Nacionalidad: mexicano



Imagen 35: *La forma del agua*

Sinopsis

Elisa Esposito es una trabajadora de limpieza de un laboratorio gubernamental en Baltimore EEUU, en 1962, en plena guerra fría y carrera espacial. Los científicos, en conjunto con el servicio secreto de EE.UU., están investigando a una criatura humanoide anfibio para ocuparla como arma. Elisa, lejos de mirar al extraño ser como un animal, termina enamorándose y decide rescatarlo de una eminente muerte. Esto traerá consecuencias con el coronel a cargo de la investigación, quien decide no descansar hasta eliminar a la criatura.

I. Tres Actos Aristotélicos. Secuencia.

a) Inicio - Secuencia

1. En una ciudad bajo el agua, hay una vivienda donde duerme una mujer flotando, mientras una voz en *off* indica que era una princesa. Luego vemos a la princesa (Elisa) en la misma casa, pero en la “realidad” y preparándose para empezar su día. Ella vive debajo de un cine y tiene un vecino ilustrador al cual le prepara el desayuno.

Elisa es muda y trabaja como auxiliar de aseo en un centro de investigación espacial. Mientras limpia, se muestra caminando junto a su amiga Zelda por los diferentes sectores del laboratorio. Ambas se encuentran realizando sus labores de limpieza en una sala, de sorpresa entra un hombre poderoso (coronel Richard), escoltado por guardias y un gran artefacto lleno de agua. El artefacto es inspeccionado por Elisa, quien se percata que contiene algo con vida, los guardias sacan a las mujeres del lugar.

2. Elisa acompaña a su vecino Giles a ver un enamorado que vende tartas de mala calidad en un restaurant. Luego se repite la misma rutina de su preparación diaria para ir al trabajo.

3. Elisa limpia el baño con su amiga Zelda, quien reclama por la higiene de los científicos, luego entra el coronel Richard correctamente vestido. Mientras orina, habla de forma muy petulante a Elisa y Zelda, y muestra un bastón, el cual contiene sangre. En la siguiente escena, ambas mujeres se ven limpiando el pasillo, y suena una alarma, de pronto de un laboratorio aparece el coronel Richard con el cuerpo ensangrentado y sin dos dedos en una de sus manos. Su jefe les pide que vayan a limpiar el laboratorio de donde salió el coronel. El lugar se encontraba lleno de sangre, con los dedos y el bastón esparcidos en el suelo. Elisa ve a la criatura, que toca amablemente su mano a través del vidrio.

4. Giles va a una empresa donde le cuestionan sus ilustraciones y le dicen que necesitan fotografías, no más ilustraciones, pero le darán una oportunidad si trabaja más el color verde.

5. Elisa entra a escondidas al laboratorio, y mientras come, le ofrece un huevo al ser que está sumergido y encadenado. Este ruge, pero ella con un gesto indica se tranquilice. El humanoide, al ver que la mujer no es una amenaza, toma el huevo y desaparece.

6. El coronel Richard llama a Elisa y Zelda, y le indica sobre el animal, mientras sus actos demuestran racismo hacia Zelda. Richard vuelve a su casa con sus hijos y señora los cuales son una familia modelo estadounidense (ocurre un cambio de luz en la película, donde se deja el tono verde y pasamos a colores cálidos para representar la familia modelo del coronel).

7. Elisa entra nuevamente al laboratorio y lleva comida y música al humanoide. Luego, en montaje explicativo, se observan varias escenas donde la chica se enamora del animal, mientras baila, escucha música y le ofrece comida.

8. Un científico espía del laboratorio se encuentra en su casa escondiendo algo. Luego se reúne con unos rusos y habla con ellos en dicho idioma. Al reconocerlo, lo llevan a un restaurant a charlar con un jefe a quien le dice en ruso los planes que tiene el Gobierno de EE.UU. con el humanoide.

b) Nudo - Secuencia

1. Nuevamente Elisa vuelve a su trabajo y se ve el proceso de limpieza de la ropa. Luego entra al laboratorio donde se encuentra el animal amarrado y con rasgos de haber sido torturado. Elisa se esconde mientras se ve entrar a Richard, quien sigue torturando al animal.

2. Llega al laboratorio un gran general, y mientras discuten de cómo tratar al humanoide, se denota la necesidad de EE.UU. de vencer a los rusos. Luego el científico espía cuestiona a Richard por el trato dado al animal, que está sangrando y mal herido, y se da cuenta que Elisa se esconde al fondo de la sala. Richard propone abrir al animal para investigarlo mejor, mientras el científico se niega a matarlo. El general dice que él será quien decida la muerte del animal. Elisa, al escuchar el posible destino de la criatura, sigue al general que ha decidido en la oficina de Richard matar a la criatura para investigarlo mejor, a pesar de la negación del científico espía.

3. En el departamento de Giles, Elisa le implora que la ayude a rescatar al humanoide, y mientras discuten, Giles se niega aludiendo que es una criatura extraña no humana. Elisa insiste demostrando su cariño hacia la criatura, pero Giles le dice que no puede hacer nada mientras se retira a una reunión. Elisa, enojada, lo incrimina en el pasillo mientras se va.

4. En su reunión, Giles es despedido porque su trabajo como ilustrador ya no es valorado debido a la llegada de la fotografía. Afectado, se dirige al restaurant donde el chico que vende pasteles, y mientras conversan amablemente, Giles trata de seducirlo, pero al tomarle la mano el chico lo rechaza expulsándolo del restaurante junto a una pareja afroamericana. Luego Giles golpea la puerta de Elisa y le dice que ayudará a rescatar a la criatura.

5. El científico espía se reúne con su jefe ruso, le solicitan que elimine a la criatura para que EEUU no tenga ventaja sobre ellos.

6. Richard se compra un Cadillac, y se observa a través del montaje explicativo, el recorrido de llegada al centro de estudios, la falsificación de la documentación y los vehículos para rescatar a la criatura.

Richard, de forma petulante se declara sexualmente a Elisa, ella afectada arranca y se prepara para ejecutar el plan de rescate, mientras el científico espía le pide a Richard que no mate a la criatura. Mientras conversan, el científico se da cuenta de la intervención de las cámaras de seguridad manejadas por Richard. El científico ayuda a Elisa y Giles a rescatar a la criatura. Elisa, apoyada por Zelda, cargan al humanoide en la camioneta, en la huida destruyen el Cadillac de Richard y escapan.

7. En casa de Elisa, Giles ayuda a la criatura a recuperarse. En el laboratorio, las medidas son de máximas seguridad, y se cree que fueron los rusos quienes se llevaron al animal. En una entrevista Richard humilla nuevamente a Elisa y Zelda. Elisa se confronta a Richard en lenguaje de señas. Luego vemos a la criatura recuperada en casa de Elisa, se come al gato de Giles y escapa. Elisa lo encuentra en el cine. Posteriormente la criatura juega con los gatos y sana la calvicie de Giles, demostrando su bondad. Richard entrevista al científico ruso y empieza a desconfiar.

8. Elisa se siente atraída sexualmente por el animal y entra a la ducha desnuda con él. En montaje explicativo se ve a Elisa en el bus llena de alegría, luego trabajando con Zelda habla como tuvo relaciones con el humanoide. Los rusos visitan al científico espía y lo amenazan. Richard está en su linda casa viendo televisión, mientras siente como se pudre su mano. En casa de Elisa ella se prepara para bañarse con los animales desnudos y la casa se repleta de agua con ellos adentro, quienes se besan mientras flotan.

c) Desenlace - Secuencia

1. La criatura se enferma por no estar en su hábitat. El científico ruso es espiado por ordenes de Richard . Richard es amenazado por el general superior, quien le dice que destruirá su carrera si no encuentra a la criatura. Richard, se encuentra afectado porque tiene 36 horas para resolver el desastre.

2. Elisa sufre por la criatura y se imagina bailando con ella mientras comen. En la empresa, Zelda descubre a Elisa llorando en los camarines. En la casa de Elisa el animal está muriendo, y Zelda decide llamar al científico, el cual está siendo vigilado por Richard y su asistente, quien detecta el mal olor de los dedos de Richard. El científico nuevamente se reúne con los rusos y mientras habla es gravemente herido por ellos. Antes que lo ejecuten Richard mata a los rusos, y empieza a torturar al científico para que le diga quien raptó a la criatura.

3. Zelda, en casa con su marido, escucha reclamar a su esposo mientras entra Richard enajenado, exigiendo le diga donde se encuentra la criatura. Al amenazar a Zelda, se saca los dedos y los lanza, pero Zelda no se atreve a inculpar a su amiga, sin embargo, el marido delata a Elisa y Richard va a buscarla. Zelda le avisa a Elisa que Richard va a encontrarla.

Richard llega a casa y se da cuenta que Elisa lanzará a la criatura al río. Elisa en el puerto que lleva al mar, se despide muy afectada y enamorada del humanoide. Aparece Richard, golpea a Giles, dispara a la criatura y Elisa. Elisa y humanoide caen al suelo de la mano. Giles se levanta, golpea a Richard y va a socorrer a Elisa que agoniza.

4. La criatura se pone de pie y se cura de los disparos tal como si fuera un dios, luego se acerca a Richard que está cargando su arma y le corta la garganta. En ese momento llega la policía, mientras la criatura toma entre sus brazos a Elisa, se lanza al río con ella, y quedan en escena Giles y Zelda mirando como desaparecen en el agua.

5. La criatura y Elisa se encuentran en el fondo del río, mientras el ser nada alrededor de ella y logra traerla a la vida. Ella despierta y abraza a la criatura, mientras una voz en *off* termina de relatar la historia de amor, la cámara se aleja mientras se abrazan sumergidos en el agua.

II. Tres Actos Aristotélicos Conflictos

N°	Inicio - Presentación Conflicto	Conceptos	I.S	Estado
1	Conflicto Elissa y Criatura	-Mujer solitaria con vida rutinaria se enamora de una criatura a pesar de sus diferencias.	1,5,7	Inicio
2	Conflicto Giles y trabajo -Amor	Hombre con humillado por tener un oficio obsoleto y ser homosexual	2,4	Inicio
3	Conflicto Elissa y Richard	Mujer clase social baja y diferente se enfrenta al poder del modelo homogéneo <i>fordiano</i> EEUU.	3,6	Inicio
4	Conflicto Científico Ruso y Gob. Ruso	Gobierno Ruso no respeta la diversidad de la vida, solo opera el poder, al cual se revela el científico ruso.	8	Inicio

N°	Nudo - Desarrollo Conflicto	Conceptos	N.S	Estado
1	Conflicto Elissa y criatura	Mujer solitaria con vida rutinaria se enamora de una criatura a pesar de sus diferencias.	1,2,3,7,8	En curso
2	Conflicto Giles y trabajo - amor	Hombre con humillado por tener un oficio obsoleto y ser homosexual	3,4	Finalizado
3	Conflicto Elissa y Richard	Mujer clase social baja y diferente se enfrenta al poder del modelo homogéneo <i>fordiano</i> de EE.UU.	1,2,6,7	En curso
4	Conflicto científico ruso y Gobierno ruso	Gobierno ruso no respeta la diversidad y vida, solo opera el poder ante el cual se revela el científico ruso.	2,5,6,7	En curso

N°	Desenlace - Resolución Conflicto	Conceptos	D.S	Estado
1	Conflicto Elissa y criatura	Mujer Solitaria con vida rutinaria se enamora de una criatura a pesar de sus diferencias.	2,5	Finalizado
2	Conflicto Giles y trabajo-amor	Hombre humillado por tener un oficio obsoleto y ser homosexual	No aplica	Finalizado
3	Conflicto Elissa y Richard	Mujer de clase social baja y diferente se enfrenta al poder del modelo homogéneo <i>fordiano</i> EEUU.	1,2,3,4	Finalizado
4	Conflicto científico ruso y Gobierno ruso	Gobierno ruso no respeta la diversidad de la vida, solo opera el poder frente al cual se revela el científico ruso.	2	Finalizado

III. Tipología de Conflictos.

La película posee cuatro conflictos, y el principal es desarrollado por Elissa y Richard, ya que representa, de forma general, una cultural normalizadora que no acepta la diversidad. Los conflictos de personajes se presentan como particularidades de la normalización social (amor entre especie humana y criatura). Mientras que el conflicto secundario, es utilizado para afirmar la discriminación (oficio, homosexualidad, amor a la vida por sobre el poder).

N°	Conflictos Película	Fundamento	Tipo Conflicto	Resultado
1	Conflicto Elissa y criatura	Diversidad Amor	Conflicto Personaje	Apolíneo
2	Conflicto Giles y trabajo - amor	Diversidad Sexual	Conflicto Secundario	Dionisiaco
3	Conflicto Elissa y Richard	Crítica al poder normalizador	Conflicto Principal	Dionisiaco
4	Conflicto Científico Ruso y Gobierno ruso	Crítica a la discriminación y al poder	Conflicto Secundario	Dionisiaco

IV. Clasificación de Personajes

La película posee cinco personajes dentro de los conflictos, y es Elissa la heroína (Apolo), debido a que debe sufrir el conflicto principal contra Richard y el conflicto personajes contra la criatura. Mientras que Richard es el antagonista (Dionisio), ya que representa el conflicto

principal, la cultura normalizadora de EE.UU. Los demás personajes, aunque igual de importantes, son secundarios debido a que forman parte de conflictos de personajes y secundarios.

N°	Personajes	Categoría	Rol Narrativo	Objetivos
1	Elisa Esposito	Héroe	Mujer solitaria, pobre y extraña	Encontrar el amor
2	Criatura	Secundario	Diversidad extra humana	Comer, huir y amar
3	Giles	Secundario	Diversidad humana	Ser aceptado, ayudar a Elisa
4	Richard	Antagonista Principal	Poder normalizados de EE.UU.	Destruir a lo distinto de su normalidad, comprar cosas, mostrar su poder de forma malvada
5	Científico Ruso	Secundario	Humanidad por sobre lealtad a Rusia	Salvar a la criatura

V. Tipologías Antagonista y Héroe.

El antagonista principal, Richard se muestra como un personaje que representa todo el modelo normalizador (demostrado en la familia de Richard), por lo tanto, es un antagonista dionisíaco. Mientras que la heroína, Elisa, es una mujer solitaria, muda, que trabaja en la limpieza, y a pesar de ser débil, tiene como meta salvar a su amada criatura, lográndolo gracias al azar y ayuda de amigos, por lo tanto es una heroína humana apolínea.

N°	Personajes	Categorías	Fundamento	Resultado
1	Richard	Antagonista principal	Representa todo el modelo normalizador (Ford)	Dionisíaco
2	Elisa Esposito	Tipo Héroe	Sufre conflictos por no parecerse a la normalidad	Humano Apolíneo

VI. Resultado de Conflictos.

En el conflicto principal entre Elisa y Richard, la heroína es derrotada, ya que Richard la asesina, no puede ser feliz en la vida real, pero sí en el mundo donde la lleva la criatura. Por lo tanto, el conflicto principal tiene un resultado dionisíaco (pierde el héroe).

N°	Conflicto Principal	Descripción de Conflicto	Resultado Conflicto	Resultado
3	Conflicto Elisa y Richard	Richard debe eliminar a Elisa y a la criatura	Heroína pierde y es asesinada.	Dionisíaco

En los conflictos personaje entre Elisa y la criatura, la heroína logra vencer y se queda con la criatura en otra dimensión. Por lo tanto, su conflicto de personaje tiene un resultado apolíneo (gana el héroe).

N°	Conflictos Personaje	Descripción de Conflicto	Resultado Conflicto	Resultado
2	Conflicto Elisa y Criatura	Elisa desea encontrar el amor en la diversidad	Héroe gana, encuentra el amor en otra dimensión fantástica	Apolíneo

VII. Tipología de Relato.

El resultado del conflicto principal es dionisíaco, debido a que la mujer debe morir para poder vivir su amor divergente. El director atenúa la muerte con la vida que le ofrece la criatura en el más allá, mientras que en sus conflictos de personajes, el resultado es apolíneo, debido a que logra encontrar el amor verdadero en un personaje de otra especie. Por lo tanto, es un relato mixto dionisíaco donde el héroe es vencedor en sus conflictos de personajes y es derrotado en el conflicto principal, por lo cual la película califica como una tragedia en el cine.

N°	Resultado Conflicto Principal	Resultado Conflicto Personaje	Tipología de Relato	Calificación
1	Dionisíaco	Apolínea	Relato Mixto Dionisíaco	Trágico

Nombre de la película: *Green book*
Año: 2018
Recaudación: 330M. USD.
Premios: Óscar Mejor Película, 2018
Director: Peter Farrelly (1956)
Nacionalidad: estadounidense



Imagen 36: *Green book*

Sinopsis

Un reconocido y sofisticado pianista afroamericano llamado Shirley, contrata a un rudo y tosco ítalo-americano llamado Tony Valle Longa, como su guardaespaldas en una gira que realizará por el sur de EE.UU. en 1962. Juntos afrontan el profundo racismo de la zona, representado en un librito llamado *Green Book*, que determina los lugares donde pueden alojar los afroamericanos en aquellos Estados. La educación y elegancia de Shirley se confronta constantemente con la franqueza y malos modales de Tony, generando una relación que los hará crecer a partir de la amistad, en una sociedad profundamente racista.

I. Tres Actos Aristotélicos. Secuencia.

a) Inicio - Secuencia

1. Tony Vallelonga trabaja en un club como guardaespaldas, donde debe sacar a un tipo de la mafia a golpes. Luego devuelve un sombrero que él mismo había robado a un jefe de la mafia. Esa misma noche se entera que el club está en quiebra y ha sido despedido. Llega a su casa de madrugada, besa a sus hijos, esposa y se acuesta. Por la mañana se ve como unos trabajadores afroamericanos arreglan su lavaplatos, mientras toda su familia está mirando fútbol. Tony decide votar los vasos donde los trabajadores bebieron agua. Mientras comen, hablan del problema de la cesantía y su señora recoge los vasos del basurero. Tony se dirige a un restaurant con su hijo para una competencia de comer *Hot Dog*, y al regreso se vanagloria frente a su esposa por haber ganado cincuenta dólares.

2. Le ofrecen un trabajo de chofer y al llegar a la audición se encuentra con un connotado músico afroamericano llamado Shirley, con ínfulas aristócratas. El músico quiere hacer una gira por el sur de EE.UU. Tony al conocer las humillantes condiciones decide dar las suyas, provocando un desacuerdo con el músico.

3. En un bar, mientras bebe una cerveza, unos mafiosos le ofrecen trabajo por sus capacidades como guardaespaldas, pero se niega ya que quiere salir de ese mundo. Luego debe empeñar su reloj ya que no tiene dinero.

4. A la mañana siguiente llama Shirley quien decide contratarlo por el monto y las condiciones solicitadas. Los representantes de la disquera indican a Tony que pagaran primero la mitad y la otra una vez que Shirley haya realizado todas sus presentaciones, entregándole un libro (*Green Book*) que indica los lugares donde puede alojar el músico en el sur. Tony se despide de su mujer y le explica cómo funciona el libro, ella le pide que escriba y vuelva antes de navidad.

5. Tony al llegar se encuentra con los músicos de la banda y con Shirley que sube al auto como un rey, mientras su empleado sube las maletas desafiando a Tony. En el auto, Tony

come con malos modales y Shirley le da órdenes y protocolos. En un restaurant, Shirley y Tony comparten una comida: uno de forma elegante y el otro de forma grosera. Conversan y Shirley lo recrimina por su poco vocabulario. En la carretera Tony se detiene a orinar y vuelve a buscar su billetera que la había dejado en el auto con Shirley. En un hotel se ve a Tony observando la soledad de Shirley quien bebe solo, mientras sus amigos conversan con unas muchachas.

6. En la recepción del hotel, Shirley recrimina a Tony por sus modales, nombre y dicción, los cuales debe cambiar para acompañarlo a sus presentaciones. Tony le indica que no desea entrar a ese mundo si debe cambiar su nombre. Posteriormente, Tony observa desde el patio de una gran casa la presentación de Shirley frente a la clase alta, y juega dados en el estacionamiento con los empleados. Luego Shirley lo recrimina por no querer entrar y estar jugando con los empleados.

b) Nudo - Secuencia

1. Tony sigue escribiendo a su señora, y ella lee sus cartas. En el auto Tony y Shirley hablan sobre música afroamericana que Shirley desconoce, por lo cual Tony lo recrimina. En un negocio Tony recoge una piedra a la venta y la guarda en el bolsillo, al percatarse Shirley lo obliga a devolverla, a lo cual Tony accede a regañadientes.

2. Al llegar a un concierto Tony se encuentra con un piano lleno de basura y de diferente marca, por lo cual habla con el encargado y le solicita que tenga el piano que se le había solicitado y que se encuentre limpio. El tipo le da una respuesta racista por lo cual es golpeado por Tony. Luego Shirley se ve tocando el piano deseado en un gran concierto.

3. En un montaje explicativo se escucha en voz en *off* la lectura de una carta a su señora, donde le cuenta que se empieza a llevar bien con Shirley.

En el auto Tony comienza a preguntar sobre la vida personal de Shirley, profundizan en la conversación hasta que Tony ve un local de comida rápida y va a comprar pollo frito. Shirley se niega a comer por encontrarla vulgar y grasoso, pero al probarla le gusta y ambos comen. Tony tira los huesos por la ventana y Shirley hace lo mismo, luego Tony tira el refresco y Shirley lo obliga a devolverse a buscar la soda.

4. Llegan a un hotel muy pobre para afroamericanos, Tony no acredita el lugar donde se alojará Shirley, pero el músico accede. Shirley, muy refinado, no encaja en aquel lugar. Tony se hospeda en un lugar lujoso y se come una pizza entera mientras escribe a su señora, en ese momento tocan la puerta informándole que Shirley tiene problemas en un bar. Al llegar al lugar Shirley está siendo golpeada por un grupo de sureños, Tony los amenaza con una supuesta arma y ellos hacen lo mismo, pero el dueño del local los obliga a entregar a Shirley. Tony regaña a Shirley por salir solo y le pide que vayan a todas partes juntos en una próxima oportunidad.

En la carretera el auto debe detenerse por causa de una avería, Tony debe repararlo mientras Shirley ve a los afrodescendientes en el campo trabajando en condiciones de pobreza, ellos lo miran con extrañeza mientras su empleado blanco arregla el auto.

5. En una casa millonaria, Tony está en un coctel comiendo con malos modales, en contraste con la elegancia del lugar. Luego sirven pollo frito en honor a Shirley, y terminada la presentación el músico decide ir al baño, lo cual es negado por el mayordomo, indicándole que debe ir a la letrina donde van los empleados afroamericanos. Shirley se niega y va al hotel, para luego volver a terminar el concierto y despedirse amablemente. Tony no entiende como puede ser amable con ellos a pesar de la humillación.

6. En el camino Tony le muestra una de sus cartas a Shirley, quien le enseña como escribir de forma poética a su señora. Luego se ve a la esposa de Tony fascinada leyendo la carta. Posteriormente, Tony y Shirley entran a una sastrería para comprar un traje, el vendedor prohíbe a Shirley probárselo, por lo cual ambos se retiran de la tienda.

7. Shirley toca en un concierto. Luego Tony se encuentra lavando su ropa y lo llaman porque Shirley se encuentra detenido, por lo cual va a un baño turco donde a Shirley lo acusan por sodomía, motivo por el cual es esposado desnudo. Tony soborna a dos policías para que lo dejen en libertad, logrando su cometido. En la calle Shirley increpa a Tony por pagar a esos oficiales, Tony le dice que salvó su carrera, y que sea más agradecido, a lo cual Shirley responde que su preocupación no es verdadera, solo lo hace por dinero, Tony se va ofendido.

8. Tony se encuentra en un hotel con unos amigos mafiosos que lo recriminan por trabajar para un afroamericano, y en idioma italiano le ofrecen el doble para trabajar con ellos, a lo que Tony responde que se reúnan más tarde. Al salir de su cuarto a juntarse con sus amigos, Shirley le habla en italiano pidiéndole que no lo deje y que pagará más dinero por sus servicios, Tony responde que nunca pensó en dejarlo. Luego Shirley y Tony conversan amistosamente de su historia de vida en el hotel, como se convirtió en músico y autorías de sus interpretaciones, Tony alaba su música, Shirley agradece.

c) Desenlace - Secuencia

1. La mujer de Tony lee la carta a sus familiares y se vanagloria de los buenos artistas que son los italianos, alude a una supuesta consanguinidad con Leonardo da Vinci, quien pintó la Capilla Sixtina. En montaje explicativo se ve el paso del tiempo, el árbol de navidad familiar y el concierto. Luego Tony hace un gesto grosero a unas personas que lo miran por manejar a un afroamericano.

Mientras llueve, una patrulla los detiene, y Tony discute con los policías que lo tratan mal por ser italiano, golpeándolos. Encarcelados en la comisaria, Shirley recrimina a Tony por la situación, pide una llamada telefónica, los policías la conceden. Después de un momento llama el gobernador a la comisaria y obliga al jefe de policías a dejarlos en libertad.

En el auto, Shirley se encuentra molesto y explica cómo llamó a un Kennedy para que lo ayudara, Tony feliz lo felicita, pero Shirley sigue enojado por ocupar un hombre tan importante para un problema de gente marginal. Discute con Tony, quien responde diciendo que es más negro debido a que nació en el Bronx y se vincula con su cultura, a diferencia de él. Shirley, afectado, sale del auto y le dice a Tony que no se puede encontrar, pues no es parte de los negros ni tampoco de los blancos y llora.

Dentro del auto, Shirley dice que tiene sueño y como no pueden alojar en otro lugar que no sean en los sucios y maltraídos hoteles del *Green Book*, Tony accede a acompañarlo y alquilan una sucia pieza donde hablan como amigos. Luego Shirley lee sus cartas y se da cuenta que ya aprendió a escribir poesía.

2. En el último concierto los tratan muy bien en su llegada, para luego darle a Shirley un humillante camarín en la cocina. Tony y los músicos están cenando en el salón de honor donde luego tocarán, pero cuando Shirley desea entrar a cenar, no lo dejan por ser afroamericano. Debido a lo anterior, Tony increpa al administrador, y este le ofrece dinero para que se lleve a Shirley a cenar a otro lugar, por lo cual Tony está a punto de golpearlo, pero Shirley lo detiene. Luego Shirley indica que solo tocara en ese lugar si Tony lo pide, pero Tony no accede debido a la humillación, mientras el administrador los amenaza con demandarlos por dejarlos sin show.

3. En el auto y con hambre, deciden pasar a un bar de afroamericanos donde tocan jazz. Al ver a los hombres vestidos de smoking, la gente del bar se siente extrañada mientras los amigos deciden comer pollo frito. Luego la mesera le pide a Shirley que toque algo, y este accede y se sube al escenario para dar un show fenomenal que finaliza tocando con los músicos del local y con una ovación del público. Shirley y Tony salen felices del modesto local, Tony se da cuenta que están robando su auto, saca su arma y dispara, ahuyentando a los ladrones.

4. Shirley le propone volver a casa para navidad, y el auto nuevamente detenido por un policía que les advierte de una rueda pinchada. Tony, muy cansado, no puede más, Shirley decide manejar y logra dejarlo en su casa para la cena de navidad. Al llegar, Tony lo invita a entrar, pero Shirley no accede y se va.

Shirley, solo en su casa, le da la noche libre a su empleado. Luego se ve a Tony celebrando algo triste con toda su familia, recuperando su reloj empeñado. Posteriormente tocan la puerta y se encuentra con Shirley a quien presenta a su familia que lo mira asombrada, para luego abrir espacio en la mesa, muy felices. La mujer de Tony abraza a Shirley y le agradece por enseñarle a escribir las cartas, y todos felices celebran navidad.

II. Tres Actos Aristotélicos Conflictos

N°	Inicio - Presentación Conflicto	Conceptos	I.S	Estado
1	Conflicto Tony y dinero	Desempleo y desvinculación de la mafia.	1,3	Inicio
2	Conflicto Tony y Shirley	Un hombre blanco mal educado debe ser sirviente de un hombre negro bien educado. Se plantea como un hombre sin educación puede tener mayores valores que un hombre bien educado.	2,5,6	Inicio
3	Conflicto Tony, Shirley y racismo	Se plantea como la sociedad sureña de EE.UU. es aún racista.	4	Inicio

N°	Nudo - Desarrollo Conflicto	Conceptos	N.S	Estado
1	Conflicto Tony y dinero	Desempleo y desvinculación de la mafia.	7,8	En curso
2	Conflicto Tony y Shirley	Un hombre blanco mal educado debe ser sirviente de un hombre negro bien educado. Se plantea como un hombre sin educación puede tener mayores valores que un hombre bien educado.	1,3,6,7,8	En curso
3	Conflicto Tony, Shirley y racismo	Se plantea como la sociedad sureña de EE.UU., es aún racista.	2,4,5,6	En curso

N°	Desenlace - Resolución Conflicto -	Conceptos	D.S	Estado
1	Conflicto Tony y dinero	Desempleo y desvinculación de la mafia.	4	Finalizado
2	Conflicto Tony y Shirley	Un hombre blanco mal educado debe ser sirviente de un hombre negro bien educado. Se plantea como un hombre sin educación puede tener mayores valores que un hombre bien educado.	1,2,3,4	Finalizado
3	Conflicto Tony, Shirley y racismo	Se plantea como la sociedad sureña de EE.UU., es aún racista.	1,2	Finalizado

III. Tipología de Conflictos

La película posee tres conflictos, el principal es desarrollado por Tony y Shirley, ya que representa, de forma general, la amistad entre dos hombres de diferente ascendencia y clase social. Los conflictos de personajes se presentan como particularidades: dinero y racismo (Tony no quiere vincularse con la mafia por dinero, y racismo en EE.UU.).

N°	Conflictos Película	Fundamento	Tipo Conflicto	Resultado
1	Conflicto Tony y Dinero	No quiere vincularse a la mafia	Conflicto Personaje	Apolíneo
2	Conflicto Tony y Shirley	Amistad entre un hombre blanco sin clase y un hombre negro con clase	Conflicto Principal	Apolíneo
3	Conflicto Tony, Shirley y racismo	Demostrar lo absurdo del racismo en EE.UU.	Conflicto Personaje	Apolíneo

IV. Clasificación de Personajes

La película posee tres personajes dentro de los conflictos, Tony el héroe (Apolo), debido a que debe sufrir el conflicto principal, conflicto personajes contra Shirley y la sociedad sureña. Mientras que Shirley es el antagonista (Dionisio), ya que representa el conflicto principal contra la falta de educación formal de Tony. Los demás personajes, aunque igual de importantes, son secundarios debido a que forman parte de los conflictos de personajes.

N°	Personajes	Categoría	Rol Narrativo	Objetivos
1	Tony Vallelonga	Héroe	EE.UU., hombre blanco, trabajador con malos modales, duro, pero de buenos sentimientos.	Conseguir un trabajo honesto fuera de la mafia para poder estar con su familia.
2	Shirley	Antagonista Principal	EE.UU., hombre negro, adinerado, culto, pero frágil por no ser aceptado debido a que es afrodescendiente.	Ser aceptado dentro de la elite de EE.UU.
3	Sociedad sureña	Secundario	Racismo de EE.UU. en el sur	Mostrar como el racismo estaba instalado en la estructura de la sociedad sureña

V. Tipologías Antagonista y Héroe.

El antagonista principal es Shirley, quien constantemente ataca a Tony por su baja cultura, por lo tanto, es un antagonista dionisiaco. Mientras que el héroe, Tony, es un hombre con malos hábitos, con poca educación, pero frente a todos los conflictos logra salir victorioso, ya que posee otros dones como fuerza, lealtad e inteligencia, que están por sobre la alta cultura que pretende imponer Shirley. Por lo tanto, es un héroe apolíneo.

N°	Personajes	Categorías	Fundamento	Resultado
1	Doctor Shirley	Antagonista Principal	Los conflictos de Tony son generados por su vulgaridad y la cultura que le trata de imponer Shirley.	Dionisiaco
2	Tony Vallelonga	Héroe	Siempre está dispuesto a pelear y es leal con Shirley.	Apolíneo

VI. Resultado de Conflictos.

En el conflicto principal entre Tony y Shirley, el héroe sale vencedor, ya que Shirley entiende que existen valores más importantes que la alta cultura y termina aceptando a Tony. Por lo tanto, el conflicto principal tiene un resultado apolíneo (gana el héroe).

N°	Conflicto Principal	Descripción de Conflicto	Resultado Conflicto	Resultado
2	Conflicto entre Tony y Shirley	Disputa entre hombre blanco vulgar y hombre negro educado	Héroe gana, y terminan siendo amigos	Apolíneo

En los conflictos personaje entre Tony, el dinero y el racismo, el héroe logra vencer. Mejora su situación financiera, recupera su reloj empeñado y se retira de un salón de clase alta con Shirley antes de tocar, dejando a la alta cultura racista sin el concierto. Por lo tanto, sus conflictos de personajes tiene un resultado apolíneo (gana el héroe).

N°	Conflictos Personaje	Descripción de Conflicto	Resultado Conflicto	Resultado
1	Conflicto entre Tony y Dinero	-Tony empeña su reloj -Tony no tiene trabajo	-Héroe gana, Tony recupera su reloj -Héroe gana, Tony consigue trabajo con Shirley	Apolíneo
3	Conflicto entre Tony, Shirley y racismo	-Shirley es humillado por la gente refinada del Sur de EEUU. -Shirley no tiene conexión con afroamericanos.	-Héroe gana, Shirley se retira sin tocar para ellos -Héroe gana, Tony lo lleva a un bar de personas negras y toca para ellos.	Apolíneo

VII. Tipología de Relato.

El resultado del conflicto principal es apolíneo, debido a que se establece que los buenos modales y la alta cultura no sirven para nada si no se respaldan en la amistad y lealtad. El doctor educado termina siendo amigo del vulgar ítalo americano, a pesar de no pertenecer a su clase social. Mientras que, en todos los conflictos de personaje, el resultado es apolíneo, debido a que el héroe logra recuperar su reloj, vence su pobreza y combate el racismo al dejar sin concierto a la clase alta, tocando gratis en un bar afroamericano popular. Por lo tanto, es un relato apolíneo, el cual no califica como una tragedia en el cine.

N°	Resultado Conflicto Principal	Resultado Conflicto Personaje	Tipología de Relato	Calificación
1	Apolíneo	Apolíneo	Relato Apolíneo	No trágico

Nombre de la película: *Joker*

Año: 2019

Recaudación: 1074M. USD.

Premios: Mejor Película, Festival de Venecia, 2019

Director: Todd Phillips (1970)

Nacionalidad: estadounidense



Imagen 37: *Joker*

Sinopsis

Arthur Fleck, un hombre con problemas mentales, vive con su madre en precarias condiciones, en una ciudad llena de basura y con grandes diferencias sociales. Trabaja como payaso en una agencia de poca monta, y aspira a ser comediante en un show de televisión. Arthur, frustrado por perder su tratamiento mental y su trabajo, es golpeado por unos ejecutivos millonarios de *Wall Street*, a los cuales asesina a sangre fría. Este hecho, en conjunto con descubrimientos sobre su oscuro pasado, provoca un cambio personal y también social que lo levantará como un ícono de la revolución contra las clases acomodadas y las injusticias de su vida personal.

I. Tres Actos Aristotélicos. Secuencia.

a) Inicio - Secuencia

1. Arthur se encuentra en un modesto camarín maquillándose y haciendo muecas de sonrisa frente al espejo. Luego baila y hace propaganda en la calle a un negocio en quiebra, con un cartel que posteriormente lo roba un grupo de jóvenes, quienes terminan rompiendo el cartel en su cara y golpeándolo fuertemente en el suelo.

Arthur, con su psicóloga, se queja de la sociedad y le cuenta de su enfermedad. En el autobús, intenta jugar con un niño, pero es increpado por su madre por molestarlo. Luego ríe de forma nerviosa a causa de una enfermedad.

2. Al llegar a su empobrecido departamento habla sobre Thomas Wayne con su madre, mientras ven un programa de televisión. Arthur sueña aparecer en el programa de Murray, en su imaginario ríe de sus chistes desde el público y luego es invitado al escenario donde el conductor lo trata como un hijo.

3. Arthur se encuentra en el camarín de su trabajo, y un compañero le ofrece un arma para que se pueda defender de futuros abusos. Luego un enano le indica que el jefe lo necesita ver, el jefe le indica que debe devolver el letrero o pagarlo. Frustrado por la injusticia Arthur, golpea unas bolsas de basura en un callejón.

4. Al volver a su casa se ve una ciudad empobrecida. Sube una escalera de muy mal ánimo, y al entrar al ascensor se encuentra con su vecina y su hija, la mujer le hace una seña de agotamiento, la cual replica despidiéndose de ella (dedo volándose los sesos)

5. Arthur baña a su madre y ella le habla de lo bueno de Thomas Wayne y que los ayudará debido a que ella trabajó para Wayne cuando era joven. Arthur le cuenta que será comediante.

6. Arthur se encuentra solo en el living jugando con el arma. Mientras alucina que está en tv, dispara contra una persona imaginaria, su madre lo increpa y con vergüenza responde que fue la televisión. Arthur empieza a seguir a su vecina por toda la ciudad, y se encuentra en un bar realizando un acto cómico donde se ríe cuando no debe y calla cuando todos ríen. Su vecina, golpea su puerta, y lo increpa amablemente por seguirla, Arthur le dice que la invitará

a uno de sus Shows.

7. En un hospital Arthur actúa, disfrazado de payaso, frente a niños y médicos. Mientras baila se cae su pistola y todos se dan cuenta, motivo por el cual es despedido por medio de una llamada telefónica, ofuscado quiebra el vidrio de la cabina con su cabeza. En el metro tres ejecutivos acosan a una mujer y Arthur, vestido de payaso, comienza a sonreír nerviosamente, momento que aprovecha la mujer para escapar. Los hombres se acercan, lo acosan y golpean sin razón, por lo cual Arthur saca su arma y los ejecuta, e inmediatamente arranca despavorido y nervioso, se refugia en un baño sucio, donde empieza a bailar en trance. Camino a su casa se dirige al departamento de su vecina para besarla alocadamente.

8. Al volver a su trabajo a buscar sus pertenencias, todos sus compañeros se burlan de Arthur, menos el enano. Ofuscado rompe el marcador de llegada. En la televisión hablan del asesinato, y Thomas Wayne critica fuertemente a los que apoyan el crimen. Arthur increpa a su psicóloga por no escucharlo, y ella le indica que cortaron los fondos y no podrán pagar más su medicina. Arthur se encuentra en su presentación como comediante, acompañado por la vecina donde nadie parece sonreír. Luego todos aplauden y feliz sale a la calle y mientras camina ve los diarios que lo alaban como un héroe contra los ricos, observa un hombre con su máscara en un taxi y feliz cena con su novia.

9. En su casa baila feliz con su madre por la cita, esta le deja una carta para T. Wayne y al leerla descubre que el empresario es su padre. Al enfrentarse a su madre ella lo corrobora.

b) Nudo - Secuencia

1. Arthur se dirige a la mansión de T. Wayne y se encuentra con su hijo de aproximadamente 10 años Bruce, a quien le hace un truco de magia y regala unas flores. Al llegar Alfred (mayordomo), le pide que se vaya, Arthur le cuenta quien es su madre y le dice que es hijo de Thomas Wayne. Alfred se ríe y dice que su madre está loca, pues fue adoptado, Arthur, enfurecido, lo ahorca y antes de matarlo arranca.

2. Al volver a su casa se da cuenta que su madre ha sufrido un ataque y se encuentra en el hospital. Mientras espera, fuera del hospital llegan dos policías y le preguntan sobre el asesinato de los ejecutivos bancarios, Arthur responde que no sabe nada de eso.

3. En el dormitorio del hospital Arthur se encuentra con su novia, cuando ella va a comprar café, observa en la tv como aparece su rutina en el Show de Murray. Se siente feliz al principio, pero luego su cara cambia de expresión.

4. En las calles se ha creado un gran movimiento contra los ricos, tomando como ícono al payaso. Arthur, se mezcla en la protesta, para ingresar a un teatro donde está su supuesto padre viendo una película de Chaplin. Cuando ve que T. Wayne se dirige al baño, Arthur lo sigue y le dice que es su hijo, el hombre responde molesto y despectivamente, ya que su madre está loca y por eso fue internada en Arkham. Arthur insiste en llamarlo padre y T. Wayne lo humilla diciéndole que él jamás tendría un hijo así (pobre) lo golpea, y sale del baño. Arthur, en su casa desconsolado, entra en un estado de sufrimiento, entrando al refrigerador.

5. A la mañana siguiente, a través de una llamada telefónica es invitado al programa de Murray y Arthur acepta. Luego se dirige a Arkham, al llegar al hospital psiquiátrico, pide al encargado de archivos que busque los antecedentes de su madre. Arthur charla con el encargado sobre las cosas malas que ha hecho y que se encuentra sin su medicación, el archivero, confundido, rehúye la conversación y empieza a leer la carpeta. Al ver detenidamente el contenido, niega el acceso a Arthur sin una autorización de un médico. Arthur le quita la carpeta de las manos y arranca a un lugar seguro para revisarla y darse cuenta que su madre había abusado de él cuando niño pues lo golpeaba y dejaba sin comida, motivo por el cual presenta problemas mentales. En un *flash back* se ve a la madre joven siendo interrogada por los médicos, quienes le dicen que el niño fue adoptado, y ella responde que T. Wayne le hizo una trampa y la encarceló en Arkham, luego de eso empezaron los abusos contra Arthur, el cual fue golpeado por ella dejándole daños cerebrales.

c) Desenlace - Secuencia

1. Arthur, enloquecido, se dirige a su casa y decide entrar al departamento de su novia donde se sienta en el sillón, cuando la mujer lo ve en el living no lo reconoce, y con un *flash back* montaje explicativo, se demuestra que todas las veces que Arthur estuvo con ella fue producto de su imaginación. Arthur se retira como un loco de la casa de la mujer, y en su living fuma

y ríe desquiciadamente.

2. Arthur se encuentra en el hospital fumando al lado de la cama de su madre. La recrimina, diciendo que pensó que su vida era una tragedia, pero en realidad se dio cuenta que era una comedia, mientras le pone una almohada en su cara hasta asfixiarla.

3. En su casa ensaya para el programa de Murray, repite un diálogo que finaliza con un suicidio en el estudio. En la mañana lo vemos maquillarse hasta la lengua, feliz baila y se tiñe el pelo de verde.

4. Suena el timbre y aparece el enano junto al hombre que le dio el arma y delató al jefe. Mientras hablan sobre el acoso policial, Arthur saca una tijera y apuñala al hombre que lo delató, el enano, aterrado, le pide salir, a lo que Arthur accede. Mientras abre la puerta, Arthur lo besa por lo bueno que fue con él mientras trabajaba.

5. Arthur, ya transformado en el Joker, baja feliz bailando en la escalera. Luego aparecen los policías que comienzan a seguirlo, pero al entrar al metro se confunde con muchas personas disfrazadas de payaso que se dirigen a una protesta. Los policías son fuertemente golpeados por los manifestantes, el Joker, feliz, logra escapar.

6. En un gran camarín el Joker fuma. Luego llega Murray con quien habla amablemente y le pide que lo presente con su nombre artístico de Joker. Cuando Murray se va, nuevamente saca el arma y simula un suicidio. En el Set en vivo Murray lo presenta como un tonto, el Joker entra feliz, bailando y besando a la señora que esta de panelista. Murray lo entrevista, y el Joker cuenta un chiste cruel, al ser increpado por la señora y Murray, el Joker indica que él asesinó a los oficinistas del banco. En ese momento hacen un guiño a Murray para que corte, pero este continúa debido al *rating* y se desarrolla una discusión antisistema. El Joker culpa al millonario de Thomas Wayne de pisotear a los pobres, para luego culpar a Murray de ser malvado, asesinándolo de un disparo en la cabeza en la transmisión en vivo. Todos arrancan, el Joker se dirige a la cámara y es cortado.

7. El joker se dirige en una patrulla a la cárcel, sonrío mientras ve como es incendiada la ciudad por gente con máscaras de payasos. La patrulla choca con una ambulancia manejada por un payaso y Joker es sacado por los manifestantes como un mártir, dejándolo sobre la

cajuela de la patrulla. Luego se ve el asesinato de Bruce Wayne en un callejón, el Joker se levanta sobre la patrulla, empieza a bailar en trance y con la sangre de su rostro se dibuja una sonrisa, mientras es alabado por los payasos que destruyen la ciudad.

8. Joker fuma en un manicomio mientras una psicóloga le pregunta por qué sonríe, el Joker recuerda el asesinato de Thomas Wayne, mirándola directamente diciendo que no lo entendería. Joker sale de la sala con los pies llenos de sangre y es perseguido por unos guardias de blanco.

II. Tres Actos Aristotélicos Conflictos

N°	Inicio - Presentación Conflicto	Conceptos	I.S	Estado
1	Conflicto Arthur y frustración social	Ciudad colapsada por pobreza, basura y clases alta abusivas (ejecutivos <i>Wall Street</i>), levantamiento contra los ricos (lucha de clases) y sociedad del espectáculo.	1,3,4,7	Inicio
2	Conflicto Arthur e inserción social	Búsqueda de trabajo, sanación mental, sueños de superación (comediante), amor de pareja.	2,4,5,8	Inicio
3	Conflicto Arthur y familia	Amor maternal, negación del padre, revelación abuso de la madre, asesinato de madre y padre.	5,9	Inicio
4	Conflicto Arthur y locura	La locura como única opción para revelarse frente a un sistema abusador.	6,7	Inicio

N°	Nudo - Desarrollo Conflicto	Conceptos	N.S	Estado
1	Conflicto Arthur y frustración social	Ciudad colapsada por pobreza, basura y clases alta abusivas (ejecutivos <i>Wall Street</i>), levantamiento contra los ricos (lucha de clases) y sociedad del espectáculo.	2	En Curso
2	Conflicto Arthur e inserción social	Búsqueda de trabajo, sanación mental, sueños de superación (comediante), amor de pareja.	3	En Curso
3	Conflicto Arthur y familia	Amor maternal, negación del padre, revelación abuso de la madre, asesinato de madre y padre.	1,4,5	En Curso
4	Conflicto Arthur y locura	La locura como única opción para revelarse frente a un sistema abusador.	5	En Curso

N°	Desenlace Resolución Conflicto	Conceptos	D.S	Estado
1	Conflicto Arthur y frustración social	Ciudad colapsada por pobreza, basura y clases alta abusivas (ejecutivos Wall Street), levantamiento contra los ricos (lucha de clases) y sociedad del espectáculo.	3,5,6,7,8	Finalizado
2	Conflicto Arthur e inserción social	Búsqueda de trabajo, sanación mental, sueños de superación (comediante), amor de pareja.	4	Finalizado
3	Conflicto Arthur y familia	Amor maternal, negación del padre, revelación abuso de la madre, asesinato de madre y padre.	2,8	Finalizado
4	Conflicto Arthur y locura	La locura como única opción para revelarse frente a un sistema abusador.	1	Finalizado

III. Tipología de Conflictos

La película posee cuatro conflictos, y el principal es desarrollado por Arthur y la cultura económica (desigualdad), ya que representa de forma general y cruda a la sociedad capitalista (los malos son empelados de *Wall Street*). Los conflictos de personajes se presentan como particularidades de crítica a sistema capitalista (inserción laboral, afecto familiar, mujer abusada por su patrón, locura como respuesta a la violencia cultural).

N°	Conflictos Película	Fundamento	Tipo Conflicto	Resultado
1	Conflicto Arthur y cultura económica (capitalismo)	Desigualdad y violencia social	Conflicto Principal	Dionisíaco
2	Conflicto Arthur e inserción social	Inserción social	Conflicto Personaje	Dionisíaco
3	Conflicto Arthur y familia	Afecto familiar	Conflicto Personaje	Dionisíaco
4	Conflicto Arthur y locura	Violencia como solución	Conflicto Personaje	Dionisíaco

IV. Clasificación de Personajes

La película posee cinco personajes dentro de los conflictos, y es Arthur el héroe (Apolo), debido a que debe sufrir el conflicto principal contra la cultura económica y el conflicto personajes contra la novia, los padres, y locura (Joker). Mientras que la cultura económica es el antagonista (Dionisio), representando el conflicto principal. Los demás personajes, aunque igual de importantes, son secundarios, debido a que forman parte de conflictos de personajes.

N°	Personajes	Categoría	Rol Narrativo	Objetivos
1	Arthur Fleck	Héroe	Sufre abusos sociales y familiares	Insertarse en la sociedad
2	Cultura económica (ciudad, ejecutivos banco, delator y Murray)	Antagonista principal	Sociedad sucia, violenta y abusiva	Humillar a Arthur
3	Novia	Secundario	Normalidad	Calmar ira por el amor
4	Madre y T. Wayne	Secundario	Familia abusiva	Justificar la locura y violencia de Arthur
5	Joker	Secundario	Validación de violencia contra los abusos	Destruir a quienes le hacen daño.

V. Tipologías Antagonista y Héroe

El antagonista principal es la cultura económica, y se muestra por medio de planos, foto, arte y montaje, por lo tanto, es un antagonista contextual. Mientras que el héroe, Arthur, no tiene ninguna posibilidad de superar sus problemas sociales y personales, por eso se debe transformar en el Joker para sobrellevarlos. Por lo tanto, es un héroe transformado Apoloneo.

N°	Personajes	Categorías	Fundamento	Resultado
1	Cultura económica (ciudad, ejecutivos banco, delator y Murray)	Antagonista Principal	En ellos se refleja la estructura de una sociedad desigual, y se desprenden los conflictos del personaje, pobreza, maltrato infantil y locura.	Contextual Dionisiaco
2	Arthur Fleck	Héroe	Sufre conflictos y para superarlos debe transformarse en el Joker	Transformado Apoloneo

VI. Resultado de Conflictos

En el conflicto principal entre Arthur y la cultura económica, el héroe es derrotado, ya que Arthur debe morir para que aparezca Joker, quien genera una revolución social que termina por destruir la ciudad, asesinar al presentador televisivo y a T. Wayne. Por lo tanto, el conflicto principal tiene un resultado Dionisiaco, la sociedad capitalista termina por destruir al héroe, dando cabida a la locura.

N°	Conflicto Principal	Descripción de Conflicto	Resultado Conflicto	Resultado
1	Conflicto Arthur y cultura económica (capitalismo)	1. Ciudad Pobre ataca a héroe. 2. Personajes sociales violentos y abusivos atacan al héroe. 3. Héroe responde con violencia y frustración	1. Héroe derrotado debe transformarse en joker para destruir la ciudad. 2. Héroe derrotado, aparece Joker. 3. Héroe derrotado, aparece Joker.	Dionisiaco

Los conflictos personaje entre Arthur con inserción social, los padres y locura, el héroe es derrotado. Lo despiden de su trabajo, pierde su terapia, imagina una novia, nadie entiende sus chistes, su madre lo traiciona, su padre lo niega y la locura lo consume. Por lo tanto, su conflicto de personajes tiene un resultado dionisiaco (pierde el héroe).

N°	Conflictos Personaje	Descripción de Conflicto	Resultado Conflicto	Resultado
2	Conflicto Arthur e inserción social	1. Lucha por su trabajo 2. Lucha por sanarse y tener terapia 3. Lucha por una novia 4. Desea ser comediante	1. Héroe pierde y es despedido 2. Héroe pierde y queda sin medicamentos 3. Héroe pierde, no tiene novia 4. Héroe pierde, no logra ser comediante	Dionisiaco
3	Conflicto Arthur y familia	1. Lucha por cuidar a su madre 2. Lucha por ser reconocido padre.	1. Héroe pierde. asesina a su madre. 2. Héroe pierde su padre lo rechaza.	Dionisiaco
4	Conflicto Arthur y locura	1. Lucha contra su enfermedad que lo lleva a la violencia.	1. Héroe pierde, la enfermedad lo desborda y aparece Joker.	Dionisiaco

VII. Tipología de Relato.

El resultado del conflicto principal es dionisiaco, debido a que el héroe es derrotado por una sociedad abusiva (capitalista), dando cabida al personaje del Joker, quien es el vencedor y genera una revolución social que elimina la cultura capitalista representada en los ejecutivos de *Wall Street* y el conductor televisivo. Arthur (héroe) desaparece dejando cabida a otro personaje (joker) que solo desea destruir el orden imperante. Mientras que en tres de los conflictos de personajes el resultado es dionisiaco, pues no logra insertarse en la sociedad, es traicionado por sus padres y la locura se apodera de su mente. Por lo tanto, nos encontramos con un relato dionisiaco donde el héroe es derrotado en todos sus conflictos de personajes y conflicto principal. Por lo cual la película califica como una tragedia en el cine.

N°	Resultado Conflicto Principal	Resultado Conflicto Personaje	Tipología de Relato	Calificación
1	Apolínea	Dionisiaca	Relato Dionisiaco	Trágico

Nombre de la película: *No me toques*

Año: 2018

Recaudación: Sin Info.

Premios: Mejor Película Festival de Berlín, 2018

Director: Adina Pintilie (1980)

Nacionalidad: rumana



Imagen 38: *No me toques*

Sinopsis

Una mujer con limitaciones sexuales decide emprender un recorrido por diferentes personajes, que la hacen reflexionar respecto a las diferentes maneras de relacionar el cuerpo con el sexo. Dentro de este viaje aparece la figura de amantes, quienes la increpan y presentan el camino para superar su tabú.

I. Tres Actos Aristotélicos. Secuencia.

a) Inicio - Secuencia

1. Se observa un *travelling* con el detalle de un hombre desde el muslo hasta los pezones. Luego se ve a la directora del film (Adina) frente a la cámara interpelando a Laura, e indicándole que esta película se debe a la necesidad de saber de su relación. Laura se encuentra observando a un hombre que contrató, duchándose y masturbándose, mientras hablan, luego el hombre recibe su paga retirándose. Laura nuevamente habla a la directora sobre los traumas que tiene con el cuerpo, que son sensaciones que van más allá de las palabras.

2. Laura asiste a un hospital donde se ve a Tudor, un hombre con alopecia que realiza terapia a una serie de personas con diversas enfermedades corporales. Tudor guía la sesión, la cual trata sobre tocarse entre ellos. Luego Tudor toca la cara de un hombre llamado Christian que tiene una grave malformación en el cuerpo. Posteriormente hablan de las sensaciones de tocarse entre ellos. Laura se pasea por el hospital y llega donde un hombre muy enfermo corporalmente (al parecer su marido, aunque no queda claro).

3. Laura toma un baño de tina y luego ve por un internet a un hombre trans (Grit) que presta servicios sexuales. Es muy educado, hace metáforas entre el cuerpo y la música clásica. Laura lo contacta, sentados hablan sobre música y el contacto corporal, aunque ella siempre tiene lejanía corporal. Luego se ve el cuerpo del trans quien se desnuda en la cama mientras ella lo observa. Él le muestra y habla sobre las partes sexuales de su cuerpo, pero siempre en un lenguaje muy racional. Laura solo observa y luego habla a la cámara con Adina sobre sus problemas sexuales con el cuerpo.

4. Laura vuelve al hospital. Allí se ve a Tudor, desde un plano general, hablando de su cuerpo con Christian, que por su grave condición debe estar allí en silla de ruedas. Le cuenta como perdió el cabello y Christian le comenta de su deformidad y cómo se reconocen a partir de la corporalidad. Luego vemos a la novia de Christian cargándolo, ya que la malformación le impide caminar.

5. Tudor camina por la ciudad y Laura lo sigue. Luego se ve a Tudor en la cama quien habla sobre el cuerpo, y en un plano cenital, Adina se encuentra misma manera. Luego aparecen Laura y Adina charlando sobre la experiencia del cuerpo a los 18 años.

6. Laura se encuentra con un terapeuta hablando de como comenzar a tocarse para sentirse segura, y el tipo logra tocarla, pero no de una forma sexual. Luego nuevamente se ve hablando con Adina a la cámara, sobre sus experiencias corporales.

b) Nudo - Secuencia

1. Laura se encuentra en el hospital y observa a Tudor en una terapia grupal focalizada en el trabajo corporal que realiza Christian, donde habla sobre su experiencia corporal con el torso desnudo. Luego, nuevamente se ve a Laura persiguiendo a Tudor y a Adina en un café, ella se va y Tudor ocupa su lugar con el mismo tono de ropa (se indica por analogía que Tudor es Adina). Luego, nuevamente Adina y Laura hablan a la cámara, salvo que esta vez cambian de lugar y Adina debe hablar sobre lo que siente al ser observada por la cámara.

2. Laura fuma en la tina. En el cuarto vuelve a hablar con Grit sobre sexualidad y sobre el relaxo y la diversión. Grit le trata de enseñar su visión de la sexualidad desde la música y el relaxo, y nuevamente queda en ropa interior mientras se refiere a su cuerpo imperfecto, muestra sus pezones y habla sobre la libertad de la sexualidad.

3. Laura se encuentra en el hospital y observa a un hombre muy enfermo. Luego se ve a Christian hablando con mucha convicción de su cuerpo deforme y sexo.

4. Adina llega a un local nocturno, luego, se transforma en Tudor que sigue siendo observado por Laura. Tudor entra a un bar sexual, donde se ve a Grit y Christian en el local teniendo relaciones sexuales, al igual que una serie de personas diferentes, quienes a pesar de tener relaciones sado, parecen libres.

5. Laura está en la cama, es enfocada en un plano cenital, con cara preocupada. Luego habla con Adina sobre el tema corporal y sobre un sueño que tuvo con su madre.

6. Aparece Christian con su novia en la sala de terapias. Ella la observa mientras se cepilla el pelo, se acercan y hablan sobre la conexión corporal, charlando con Tudor de su conexión de pareja.

7. Laura camina preocupada y se encuentra con el terapeuta que vuelve a tocarla, pero no logra sentirse cómoda. Ella libera sus emociones con más fuerza cuando tratan de tocarla. Luego Laura se dirige al hospital y observa a un hombre moribundo. Posteriormente se va caminando acongojada mientras mira la nada con cara perdida.

8. Tudor hace su terapia grupal en el hospital y cuenta su experiencia de libertad a las diferentes personas con discapacidad. Luego Tudor llega a un club donde se realiza una performance sexual, y una mujer escupe y chupa el cuerpo de un hombre amarrado. Tudor observa en el público.

c) Desenlace - Secuencia

1. Laura camina por la ciudad hasta llegar al hospital donde está el grupo de trabajo de Tudor. Laura se acerca y Tudor le pregunta por qué motivo lo sigue. Ella le dice que quiere desnudarse frente a él y empieza a sacarse la ropa hasta quedar desnuda. Ella, con mucha vergüenza, deja que Tudor la toque, mientras hablan de una canción. En la siguiente escena se encuentran Tudor y Laura desnudos en la cama, mientras hablan y se tocan el cuerpo.

2. Laura habla con Adina a la cámara sobre la confianza, su relación anterior, las emociones que escondían, la ira de querer a una persona y las imágenes que muestra la película.

3. Laura se sitúa frente a la cámara, desnuda, bailando feliz y libre y mostrando su cuerpo.

II. Tres Actos Aristotélicos Conflictos

N°	Inicio - Presentación Conflicto	Conceptos	I.S	Estado
1	Conflicto Laura y sexualidad	Mujer que no logra establecer contactos corporales con las personas, solo se relaciona por medio del habla.	1,6	Inicio
2	Conflicto Laura y Tudor, Adina	Mujer no logra entender su relación corporal, debido a que no era capaz de expresar el cariño con el cuerpo.	2, 5	Inicio
3	Conflicto Laura y Christian, Grit	Muestra la vitalidad de un hombre con malformaciones, que ama su sexualidad, y un hombre muy culto trans, que a pesar de toda su racionalidad logra encontrarse con su parte sexual.	3, 4	Inicio

N°	Nudo - Desarrollo Conflicto	Conceptos	N.S	Estado
1	Conflicto Laura y sexualidad	Mujer que no logra establecer contacto corporal con las personas solo racionales por medio del habla.	7	En Curso
2	Conflicto Laura y Tudor, Adina	Mujer no logra entender su relación corporal, debido a que no eran capaces de expresar el cariño con el cuerpo.	1, 5, 8	En Curso
3	Conflicto Laura y Christian, Grit	Muestra la vitalidad de un hombre con malformaciones, que ama su sexualidad, y un hombre muy culto trans, que a pesar de toda su racionalidad logra encontrarse con su parte sexual.	2,3, 4, 6	Finalizada

N°	Desenlace - Resolución Conflicto	Conceptos	D.S	Estado
1	Conflicto Laura y sexualidad	Mujer que no logra establecer contacto corporal con las personas solo racionales por medio del habla.	3	Finalizado
2	Conflicto Laura y Tudor, Adina	Mujer no logra entender su relación corporal, debido a que no eran capaces de expresar el cariño con el cuerpo.	1,2	Finalizado
3	Conflicto Laura y Christian, Grit	Muestra la vitalidad de un hombre con malformaciones, que ama su sexualidad, y un hombre muy culto trans, que a pesar de toda su racionalidad logra encontrarse con su parte sexual.	No aplica	Finalizado

III. Tipología de Conflictos

La película posee tres conflictos, el principal es desarrollado por Laura y su sexualidad, ya que representa, de forma general, la incapacidad de entender diferentes formas de sexo. Los conflictos de personajes se presentan como particularidades, ya que existen dos amantes: Adina y Tudor. El conflicto secundario se representa por los monólogos de hombre con discapacidad y transexual, y con los cuerpos imperfectos que hablan de su vida sexual.

N°	Conflictos Película	Fundamento	Tipo Conflicto	Resultado
1	Conflicto Laura y sexualidad	Laura no puede disfrutar el sexo, ya que no se deja tocar.	Conflicto Principal	Apolíneo
2	Conflicto Laura y Tudor, Adina	Representan la amante que no puede acercarse al sexo y el hombre que la lleva a desinhibirse.	Conflicto Personaje	Apolíneo
3	Conflicto Laura y Christian, Grit	Representan diversas maneras de ver la sexualidad	Conflicto Secundario	Apolíneo

IV. Clasificación de Personajes.

La película posee tres personajes dentro de los conflictos, Laura la heroína (Apolo), debido a que sufre el conflicto principal contra el tabú y el conflicto personajes contra Adine y Tudor. Mientras que el tabú sexual es el antagonista (Dionisio), ya que representa el conflicto principal contra la falta de sexo real de Laura. Los demás personajes, aunque igual de importantes, son secundarios debido a que forman parte de los conflictos de personajes y secundario.

N°	Personajes	Categoría	Rol Narrativo	Objetivos
1	Laura	Héroe	Mujer con tabú sexual.	Liberar su cuerpo
2	Tabú Sexual	Antagonista Principal	Incapacidad de entender los diferentes tipos de sexualidad.	Mostrar diferentes concepciones sobre la sexualidad
3	Tudor	Secundario	El amante extraño.	Mostrar a Laura diversas formas de sexualidad.
4	Adina	Secundario	La amante que no comprende el tabú de Laura.	Mostrar el tabú de Laura. Por eso realiza la película.

5	Christian	Secundario	Hombre discapacitado, pero con gran libido	Mostrar la sexualidad de un hombre incapacitado físicamente.
6	Grit	Secundario	Transexual que racionaliza el cuerpo y sexualidad.	Mostrar la sexualidad de un hombre letrado y transexual.

V. Tipologías Antagonista y Héroe

El antagonista principal es el tabú sexual que constantemente ataca a Laura por su incapacidad de tocar y sentir, por lo tanto, es un antagonista contextual. Mientras que la heroína, Laura, es una mujer que desea conocer más sobre la sexualidad, y por ello asiste a diferentes encuentros de discapacitados, contrata un transexual, y acude a clubes de sado masoquismo para luchar contra ese tabú. Por lo tanto, es una heroína transformada apolínea.

N°	Personajes	Categorías	Fundamento	Resultado
1	Tabú Sexual	Antagonista Principal	Los conflictos de Laura son generados por su incapacidad de tocar a otro.	Contextual Dionisiaco
2	Laura	Heroína	Laura realiza una búsqueda para salir de su problema sexual.	Transformada Apolínea

VI. Resultado de Conflictos

En el conflicto principal entre Laura y su sexualidad, la heroína vence, ya que aprende a conocer su cuerpo, y se acuesta con Tudor. Por lo tanto, el conflicto principal tiene un resultado apolíneo (gana el héroe).

N°	Conflicto Principal	Descripción de Conflicto	Resultado Conflicto	Resultado
1	Conflicto Laura y sexualidad	Disputa entre Laura y su incapacidad de sentir y ser tocada.	Heroína gana y termina bailando desnuda.	Apolíneo

En los conflictos personaje entre Laura, Tudor y Adina, la heroína logra vencer pues toca a Tudor y logra tener sexo con él, y, finalmente, termina bailando desnuda a la cámara. Por lo tanto, sus conflictos de personajes tienen un resultado apolíneo (gana el héroe).

N°	Conflictos Personaje	Descripción de Conflicto	Resultado Conflicto	Resultado
2	Conflicto Laura, Tudor y Adina	1. Laura es amante de una directora de cine a la cual no puede tocar. 2. Laura persigue a Tudor para conocer el mundo de la sexualidad.	1. Heroína gana. Laura supera su tabú sexual bailando a la cámara desnuda. 2. Heroína gana, Laura se acuesta con tudor y logra superar su Tabú.	Apolíneo

VII. Tipología de Relato.

El resultado del conflicto principal es apolíneo, debido a que la mujer logra vencer su trauma con el cuerpo al momento de bailar desnuda y libre frente a la cámara. Mientras que, en el conflicto de personaje, el resultado es apolíneo debido a que el héroe logra desnudarse sin pudor, se acuesta con Tudor y supera sus traumas. Por lo tanto, es un relato apolíneo que no califica como una tragedia en el cine.

N°	Resultado Conflicto Principal	Resultado Conflicto Personaje	Tipología de Relato	Calificación
1	Apolínea	Apolínea	Relato Apolíneo	No trágico

CONCLUSIÓN

El mundo no está hecho de átomos, está hecho de historias

Muriel Rukeyser

La hegemonía del cine clásico norteamericano ha provocado que los relatos con los cuales comprendemos el mundo a través de la masividad del lenguaje audiovisual estén determinados por finales felices o *happy end*, donde el héroe, quien representa los valores apolíneos de la sociedad, a pesar de todos los obstáculos termina siempre imponiéndose a los conflictos dionisiacos.

Sin embargo, en este estudio se ha develado que el cine premiado y de mayor taquilla, con éxito en estos dos mundos, tiene en su mayoría características que discrepan del relato del cine clásico, pues se vinculan a una narrativa similar a la denominada *trágica* por Friedrich Nietzsche, quien señala que los dramaturgos Esquilo y Sófocles son los exponentes de la “máxima obra de arte”.

En este sentido se puede indicar que las películas estudiadas presentan una base similar a la tragedia griega definida por Nietzsche, y aunque son realizadas en menor cantidad, se imponen con un final diferente al propio del cine clásico. Al respecto, el filósofo (2018) explica que la tragedia del teatro griego es capaz de develar una “verdad” que ayuda a ver más allá de las apariencias en las cuales se vive a diario, y lleva, a través del sufrimiento amasado por el arte (catarsis), a observar la verdadera realidad (develar el velo de Maya).

Ahora bien, a pesar de que el sentido de esta investigación fue determinar cómo se presenta la estética trágica Nietzscheana en las obras cinematográficas contemporáneas de diferentes continentes, según taquilla y crítica, para comprender dicha presencia es necesario tener nociones del proceso que conlleva a grabar un film, pues existe una serie de factores técnicos que permiten que se produzca el lenguaje cinematográfico, y no basta con proponer un final trágico para lograr una gran película.

Por otra parte, en este estudio se analizó la conformación de la obra cinematográfica desde su guion, ya que en él se arma la estructura de la película donde es posible develar lo trágico en el cine contemporáneo. Así también en el guion se presenta, a veces de forma oculta, una idea o problema que se debe transformar en un conflicto, tal como lo plantea MacKee (2019), quien indica que toda película debe partir de un gran conflicto principal.

El conflicto principal es donde el guionista muestra su problema o idea real de interés, tal como se presenta en *Birdman* donde se plantea que el cine comercial de Hollywood es dañino para la cultura y para las personas que lo conforman; en *Synonymus* se critica la cultura francesa; en *Parásitos* se plantea la idea de lucha de clases y se critica de forma sutil a las elites; en *Un asunto de familia* el amor familiar en la marginalidad critica la idea de familia sanguínea como único concepto familiar; en *La forma del agua* se critica la normalización cultural expresada a través del racismo y la homofobia; en *Green Book* se plantea la amistad entre distintas clases sociales y culturales, y se critica el racismo; en *Joker* se realiza una crítica la sociedad capitalista; y en *No me toques* se critica un modelo único de sexualidad. Todas estas ideas son denominadas como Conflictos Principales, ya que son el inicio y sentido real de la película, según los intereses de guionista, directores o productores.

Luego de este análisis, se definieron los conflictos de personaje que se desprenden del conflicto principal, que son las situaciones que deberá pasar el héroe para luego precisar qué personajes abordan este conflicto. En el caso de la película *Joker*, Arthur tiene una serie de conflictos en el trabajo, con su terapia, con su supuesta novia, la pobreza, y el abuso del sistema, entre otros, que están orientados a mostrar, de forma fragmentada o con hechos tangibles, el conflicto principal que es la crítica al sistema capitalista.

En el caso de *Birdman*, el conflicto principal es Hollywood y su representación es un Antagonista en forma de súper héroe (Birdman), que solo puede ser visto por el personaje principal. Volviendo al caso de *Green Book*, el conflicto principal es la interacción entre dos hombres de distinta raza y educación, donde el educado representa el antagonista principal que, sin llegar a ser malvado, tiene una “visión errada de la vida” donde busca insertarse en una sociedad que lo desprecia por ser afroamericano, y por ello la sociedad sureña pasa a ser un antagonista secundario que se representa en diferentes personajes y contextos tales como

policías y mayordomos, entre otros.

En las películas *La forma del agua*, *Synonymus*, *Parásitos*, *Un Asunto de familia* y *Joker*, la iluminación y puesta en escena son factores determinantes del conflicto, ya que los distintos personajes no atacan directamente al héroe, sino que más bien se presentan situaciones puntuales donde un agente del estado persigue a una criatura o unos oficinistas pandilleros golpean un payaso en el metro. En todos esos casos el héroe o la heroína siempre son personajes humanos, en contraste con lo dionisiaco que puede ser representado por más elementos (foto, arte, música, montaje) y aparece de diferentes maneras dentro de la película.

Los filmes también fueron analizados bajo el modelo Aristotélico que indica que toda historia debe pasar por tres fases: inicio, nudo y desenlace. Bajo este principio, las acciones desarrolladas en cada uno de los tres actos aristotélicos se analizaron bajo la estructura base de la película el guion, dejando de lado un análisis más acabado de la actuación y dirección (arte, sonido, montaje etc.), debido a que lo relevante de este estudio es determinar el resultado de los diferentes conflictos, para luego analizar si las películas cumplen con los requisitos planteados por Nietzsche para ser trágicas.

A pesar de que esta tesis no profundiza en la dirección, ya que se analizan los films de forma abstracta (guion), en algunas ocasiones se indagó en ella para buscar lo dionisiaco que no se encontraba explícitamente en un personaje. Por ejemplo, en *La Forma del Agua*, la heroína vive teñida en verde (color frío) y con muebles roñosos pero profundos, y su estado transita en la tristeza; mientras que el personaje malvado vive en lo brillante y limpio. En este caso se hace un juego donde lo frío o feo se homologa con lo bueno, mientras que lo cálido y pulcro se homologa con lo malo.

En relación a lo anterior, en *Birdman* se filma a través de un *travelling* completo que brinda todos los planos y ángulos de cámaras para expresar de mejor manera la situación estresante que vive el héroe; el sonido utilizado en *Joker* crea sensaciones en cada una de las escenas, por ejemplo, cuando Arthur está en el escenario del bar Pogos, y mientras actúa la música es triste, lo cual da a entender que nadie comprende su rutina, pero basta que la música sea alegre y se escuchen unos aplausos para que la percepción de la escena cambie totalmente;

y en el caso de *Parásitos* se da un montaje explicativo por medio de una secuencia de imágenes en distintos tiempos, unidas por un relato y por la música que da a entender cómo se elabora y ejecuta el plan para sacar a la empleada de la familia Park.

A continuación se presentan los resultados más importantes del análisis de la muestra.

N°	Película	Tipo de Héroe	Tipo Antagonista	Tipo de Relato	Cine Trágico
1	<i>Birdman</i>	Transformado Apolíneo	Dionisiaco	Mixto Dionisiaco	Aplica Tragedia
2	<i>Synonymes</i>	Transformado Apolíneo	Contextual Dionisiaco	Mixto Dionisiaco	Aplica Tragedia
3	<i>Parásitos</i>	Humano Apolíneo	Contextual Dionisiaco	Dionisiaco	Aplica Tragedia
4	<i>Un asunto de familia</i>	Humano Apolíneo	Contextual Dionisiaco	Dionisiaco	Aplica Tragedia
5	<i>La forma del agua</i>	Humano Apolíneo	Dionisiaco	Mixto Dionisiaco	Aplica Tragedia
6	<i>Green Book</i>	Apolíneo	Dionisiaco	Apolíneo	No Aplica Tragedia
7	<i>Joker</i>	Transformado Apolíneo	Contextual Dionisiaco	Dionisiaco	Aplica Tragedia
8	<i>No me toques</i>	Transformado Apolíneo	Contextual Dionisiaco	Apolíneo	No Aplica Tragedia

Como se observa en la tabla, seis de las ocho películas cumplen con las condiciones para ser catalogadas como tragedia griega, es decir, un 75 % figura dentro de esta categoría. También observamos que todos los héroes son de carne y hueso, apolo se representa en un ser humano,

y la mayoría de las categorías de héroes son humanos y transformados en las películas trágicas, es decir, no son perfectos frente a los conflictos. Mientras que los antagonistas tienen una tendencia a ser mostrados de forma contextual, es decir, como conceptos manifestados por medio de arte, foto, sonido y montaje.

En relación a estos datos se podría aseverar que las obras premiadas y con taquilla del cine contemporáneo tienden a reproducir la *tragedia griega* definida por Nietzsche, y aunque no sea en su totalidad, la mayoría de ellas pertenece a esta categoría, excepto las películas *Green Book* donde se derrota la “alta cultura”, y con ello el racismo por medio de una relación áspera que termina decantando en amistad; y en *No me Toques*, donde la mujer supera sus problemas sexuales, gracias al amor y la sexualidad de personas con discapacidad, lo cual revela un optimismo mayor en que los otros filmes analizados.

Finalmente, con la presente investigación de las categorías estéticas de Nietzsche y su conexión con el cine, hemos comprobado que las películas ganadoras de premios y con taquilla, efectivamente responden a los conceptos estéticos desarrollados en *El nacimiento de la tragedia*. Y que la mayoría de dichas películas, se homologan a la máxima obra de arte desarrollado por Nietzsche (*tragedia griega*), ya que se imponen las fuerzas dionisiacas.

Por otro lado la investigación también nos permite plantear la supremacía del cine clásico en términos hegemónicos-culturales como augura W. Benjamin, y ratifica Bordwell, Cousins, Gurben y Purcell; y además aportar generando criterios para analizar los discursos detrás de una obra cinematográfica, como plantea Ismael Xavier, gracias a la estética trágica Nietzscheana y el conflicto como motor del relato en Robert Mckee. Pero a pesar de dicha supremacía, el análisis nos muestra que al afinar la mirada con los criterios de mejor película y taquilla, nos encontramos con obras que discrepan de la supremacía del cine clásico. Discrepancia que se puede transformar en una invitación, al igual como lo plantea Román Domínguez (2012), a ocupar y complejizar el lenguaje cinematográfico con otras discrecionalidades que relaten el mundo en su basta complejidad. Como en algún momento, realizaron las diferentes plataformas comunicacionales hegemónicas.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. (1990). *La industria Cultural*. Buenos Aires: Galerna.
- Aristóteles. (2017). *Poética Retorica*. Buenos Aires: Editorial Lea.
- Benjamín, W. (2005). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Valencia: Pretextos.
- Bordwell, David. (2007) *The way Hollywood tells it*. Obtenido del portal David Bordwell Website on Cinema: <https://www.davidbordwell.net/books/theway.php>
- Cousins, Mark. (2005). *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Blume
- Domínguez, R. (2012). *Soutenance thèse philosophie "Rythme,geste,montage"*. Obtenido del portal dayle motion: <https://www.dailymotion.com/video/xrojpl>
- Eisenstein, S. (2002). *Teoría y técnicas cinematográficas*. Madrid: Editorial Rialp.
- Euripides. (1946). *Obras completas*. Buenos Aires: Editorial El ateneo.
- Fincher, D. (2020). *Master class de David Fincher*. Obtenido del portal You Tube: https://www.youtube.com/watch?v=nqFPb_S1MGg
- Gubern, R. (2016) *Historia del Cine*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Han. B-C. (2012). *La Sociedad del Cansancio*. Barcelona: Editorial Herder.
- Mackee. R. (2019) *Guion cinematográfico*. Barcelona: Editorial Alba
- Nietzsche, Friedrich. (2018). *El nacimiento de una tragedia*. Madrid: Editorial Alianza.
- Lynch, D. (2020). *Master class de David Lynch*. Obtenido del portal You Tube: <https://www.youtube.com/watch?v=pPial9mu-RI&t=2520s>
- Platón. (2015). *La República*. Madrid: Editorial Mesta.
- Purcell, F. (2010). *Cine, Propaganda y el mundo de Disney en Chile, durante la Segunda Guerra Mundial*. Historia N°43: Volumen 2. Obtenido del Portal: <http://revistahistoria.uc.cl/index.php/rhis/article/view/10486/9692>
- Russo, E. (2008). *El cine Clásico*. Buenos Aires: Editorial Manantial.
- Sofocles. (1966). *Obras Completas*. Buenos Aires: Editorial el Ateneo.
- Xavier, I. (2008). *Discurso cinematográfico*. Buenos Aires: Editorial Manantial.

- Weber, M. (2013). *La Ética Protestante y el Espíritu Capitalista*. Madrid: Editorial Akal.

FILMOGRAFÍA

- Netflix. (2020). Birdman. Recuperado en Agosto 2020, de Netflix:
<https://www.netflix.com/cl/>
- Cuevana 3. (2020). Synonymes. Recuperado en Agosto 2020, de Cuevana 3:
<https://cuevana3.io/>
- Netflix. (2020). Parasitos. Recuperado en Agosto 2020, de Netflix:
<https://www.netflix.com/cl/>
- Netflix. (2020). Un asunto de familia. Recuperado en Agosto 2020, de Netflix:
<https://www.netflix.com/cl/>
- Cuevana 3. (2020). La forma del Agua. Recuperado en Agosto 2020, de Cuevana 3:
<https://cuevana3.io/>
- Cuevana 3. (2020). Green Book. Recuperado en Septiembre 2020, de Cuevana 3:
<https://cuevana3.io/>
- Cuevana 3. (2020). Joker. Recuperado en Septiembre 2020, de Cuevana 3:
<https://cuevana3.io/>
- Cuevana 3. (2020). No me toques. Recuperado en Noviembre 2020, de Cuevana 3:
<https://cuevana3.io/>