



Facultad de Comunicaciones, Dirección Audiovisual

La actualización del género épico en la cinematografía contemporánea :
Éxodo, Dunkerke y Guerra mundial Z

Por
TOMÁS LAVADOS SEPULVEDA

Tesis presentada a la Facultad de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado académico de Licenciado en Comunicación Social

Profesor Jefe: Christopher Murray
Profesor Guía: Pablo Corro

Enero, 2020

Santiago, Chile

Índice:

I. <i>Introducción</i>	1
II. <i>Marco teórico</i>	5
A- <i>Épica y filósofos</i>	5
A.I- <i>Aristóteles</i>	6
A.I.i- <i>La poética</i>	6
A.II- <i>Hegel</i>	10
A.II.i- <i>La estética</i>	10
A.III- <i>Bajktin</i>	15
A.III.i- <i>La teoría de la Novela</i>	15
A.IV- <i>Sloterdijk</i>	18
A.IV.i- <i>El desprecio de las masas</i>	18
A.IV.ii- <i>Ira y tiempo</i>	22
B- <i>Épica y Cine</i>	27
B.I.i- <i>La antigüedad épica, la antigüedad del cine</i>	27
B.I.ii- <i>El uso político de la épica de antigüedad en el Cine</i>	32
B.II.i- <i>Cine, Guerra y Épica</i>	35
B.II.ii- <i>El uso político del Cine Bélico</i>	39
B.III.i- <i>Cine, Épica y Distopia</i>	40
B.III.ii- <i>El Zombi en el fantástico</i>	41
C- <i>Cineastas Rapsodas</i>	43
C.I- <i>Ridley Scott</i>	43
C.II- <i>Christopher Nolan</i>	46
C.III- <i>Marc Forster</i>	51
III. <i>Análisis filmográfico</i>	53
A.- <i>Éxodo, Dioses y reyes (2014), Ridley Scott</i>	53
A.I- <i>Línea dramática</i>	53
A.II- <i>Línea audiovisual</i>	56
A.III- <i>Línea ideológica</i>	58
B- <i>Dunkerque (2017), Christopher Nolan</i>	59
B.I- <i>Línea dramática</i>	59
B.II- <i>Línea audiovisual</i>	63
B.III- <i>Línea ideológica</i>	65
C- <i>Guerra mundial Z (2014), Marc Forster</i>	66
C.I- <i>Línea dramática</i>	66
C.II- <i>Línea audiovisual</i>	69
C.III- <i>Línea ideológica</i>	71
IV. <i>Conclusiones</i>	73
V. <i>Bibliografía</i>	76
VI. <i>Anexo</i>	78

I- Introducción:

El género épico surge en la cuna del proceso civilizatorio de una nación y constituye una de las primeras manifestaciones literarias de esta. Relata un pasado heroico donde aún no está instaurado un gran orden jurisdiccional, del cual, desde los corazones de los personajes, emanan los principios normativos:

Establece un arquetipo de conducta, el cual debe imitarse, sobre todo en la figura del héroe. El fin esencial de la épica era el de interesar a los coetáneos del rapsoda, el narrador de la historia, en la emulación de las glorias de sus antepasados. En este sentido, todas las epopeyas primitivas nos ofrecen la imagen de un espíritu nacional, reflejado en la vida doméstica, en las costumbres, en las relaciones sociales en la paz, y sobre todo en la guerra. (262, Primitiva Flores, Estudios clásicos)

Encontramos como ejemplo de esto los antiguos poemas épicos orientales “el Gilgamesh asirio babilónico, el Mahàbarata y el Ramayana indios y la Odisea y la Iliada homérica en Grecia”. (264, 1978) Como dice Flores, ya en la traducción de la épica griega a la cultura romana se manifiesta un interés político, que es justamente a través de la exaltación de un período heroico exaltar un sentimiento de patriotismo orgulloso y autoritario. (264, 1978) Y como ejemplo de la inserción social de estos textos, tenemos el que en las obras de Platón, específicamente en el libro: “ Hippias Menor o De Lo Falso” que dista de 3 siglos con las composiciones de Homero, donde hay diálogos socráticos que se sirven de los relatos épicos nacionales para extraer de ellos reflexiones filosóficas.

En el cine, dado la posterioridad de su surgimiento en relación al género, encontramos por un lado, una ampliación y discusión acerca de lo épico, y, por otra parte, una inspiración fecunda y sistemática en los relatos de un pasado heroico mítico de tradiciones pre-establecidas.

A finales del siglo 19, en los primeros ejercicios cinematográficos históricos, George Méliès realiza la operación de mirar a la antigüedad, en el cortometraje “ *Cleopatra*”(1899). (216,1984) Ya a principios del siglo 20, la épica toma un papel muy relevante en la industria.

Un film emblemático como *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone, consagra el incipiente “Péplum”(63, 2015) en el auge de la industria italiana , antes de su decadencia tras la primera guerra mundial.

Esta tendencia, cuyas características principales son una vasta superficie visual con grandes decorados(144, 2017) , una historia centrada en la antigüedad (relatos de espadas y sandalias), grandes metrajes, un maniqueísmo moral entre el héroe y el antagonista (41, 2014), y una dramaturgia de masas, impactaría a D.W Giffith en la realización del film: *El nacimiento de una nación* (1915) y también, por las innovaciones técnicas de cámara, influiría en *Napoleón* (1927) de Abel Gance.¹ (Los comienzos del cine Épico)

El desarrollo técnico del cine tiene una estrecha relación histórica con la explotación de la épica en la pantalla grande, en buena medida, gracias a que la épica, dotó, y sigue dotando, de una comercialidad excepcional a la industria. (144, 2017) Así, por ejemplo, como dice, F.S. Ventura, el primer travelling de la historia se realizó en *Cabiria* (67,2017), que es considerada el primer “block-buster” de la historia. En *El nacimiento de una nación* se expande y explota el lenguaje cinematográfico como no se había hecho antes. Hay una persistencia de esta fuerza innovadora en el renacimiento reciente del péplum en su versión digital, así, por ejemplo, en *300* (2007) de Zack Snyder, no se rodó ni un solo paisaje en exterior, sino todo enteramente con pantalla verde en un hangar de Montreal. El rodaje duró 60 día pero la post-producción duraría un año² (300 o el péplum digital) O en *Avatar* (2009), donde se llevó al límite la técnica, a través de cámaras 3D, estereoscópicas y todo tipo de herramientas digitales, la cual diecisiete días después de que se estrenara, se convirtió en la películas que más rápido ha alcanzado la cifra de mil millones de dólares en recaudación.³ (“Avatar” tops billion dollars, fastest ever: movie tracker) Y, trascurridas tres semanas, se situó como la película con mayor recaudación de todos los tiempos, superando

¹ <http://masquecine.radionova.cat/los-comienzos-del-cine-epico/>

² <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/300peplu.html>

³ https://web.archive.org/web/20100105053610/http://news.yahoo.com/s/afp/20100103/ennew_afp/entertainmentusfilmboxofficeavatar

así a Titanic (1997), también de James Cameron.⁴ (“Avatar” is No.2 all-time worldwide grosser)

Con esto quiero indicar que hay un evidente interés en el género, dada su estrecha relación con el cine, su antigüedad y su vigencia.

El interés que tenemos en esta investigación es, mediante el estudio de las relaciones entre épica y cine, reflexionar sobre la reformulación del género épico, de sus fundamentos, formas y sentidos, como variaciones de una tradición, en la contemporaneidad, a través de su manifestación cinematográfica en un determinado corpus filmico contemporáneo. El objetivo es analizar y observar cuales son los elementos permanentes de la épica y cuales podrían presentarse como elementos de re-configuración épica, en relación a las tensiones estructurales que la actualidad supone para los rasgos clásicos de la épica, y cómo se expresa entonces ahí, su esencialidad.

Hay 2 tipos de tiempos que esta investigación va a abordar, el primero, es el tiempo narrativo al que cada film del corpus remite, que, a modo de “sub-género”, dialoga, desde una cierta atmosfera, temporalidad histórica, y tipo de conflicto dramático, con una cierta tradición, y el segundo, es, el tiempo en el que se encuentra este “relatar”, el cual se advierte podría ser causa de una cierta afección en la expresión del género, pero esto es una hipótesis plausible solo a modo de una apertura a una investigación de otra índole y mayor.

Así, el autor contemporáneo, viene a ser para el estudio como un cierto rapsoda de la antigüedad, que era el poeta que componía y cantaba en hexámetros las hazañas épicas a un auditorio popular, de tal manera que, mediante un ritmo regular, recitado mecánico, los acontecimiento narrados aparecían como independientes del mismo poeta. Este es el estilo épico que “consiste en que el poema parece cantarse a sí mismo”. (261, 1978). Un exponente clásico e histórico de rapsoda es Homero, el autor de la Odisea y la Iliada, quien vivió en Grecia en el siglo VIII A.C. El rapsoda extrae desde un “pasado absoluto” (o mítico) un sentido que dice relación con su contexto contemporáneo, para comunicar a sus

⁴https://web.archive.org/web/20100114021445/http://www.hollywoodreporter.com/hr/content_display/news/e3ieb1af40f51f12663a33295bb482cf100

coetáneos un mensaje vigente y nuevo. Pensamos que esta relación tiene interés en los autores que analizaremos puesto que el presente, y sus tensiones, podrían traducirse concretamente en alteraciones de lo épico en la forma concreta del corpus en cuestión.

Como el análisis es sobre la forma de un género, la discusión de este mismo es esencial.

Por ello la investigación debe recurrir a los orígenes del estudio de lo épico y recabar imágenes de su desarrollo, para extraer de allí los elementos críticos más relevantes.

A modo de cubrir una cierta trascendencia histórica del fenómeno, y por la centralidad de estos mismo, se ha escogido para el debate filosófico de la épica a 4 autores: Aristóteles, Hegel, Bajktin y Sloterdijk.

Con el mismo objetivo, se investigará la teoría cinematográfica sobre la relación entre Épica y Cine, parte de su historia y los sub género, o tiempos interiores, que de él se derivan o, que en el subsisten, como tipos de tiempo de relato a los cuales la tradición fílmica remite, para entender el dialogo que genera el rapsoda, desde su tiempo, con el tipo de pasado mítico, o absoluto.

Tras ello vamos a estudiar a los “rapsodas” en cuestión, esto son los autores del corpus; y como en su obra, época y contexto, hay indicios significativos para el entendimiento del modo singular de la actualización de la épica en el objeto de estudio. Los filmes que analizaremos y respecto de los cuáles formularemos una tesis sobre el devenir, el estado, el sentido de la épica en el cine industrial contemporáneo son: “*Éxodo: “ Gods and Kings”* (2014), de Ridley Scott, “*Dunkerk*” (2017) de Cristopher Nolan, y “*Guerra mundial Z*” (2013) de Marc Foster, puesto que son films que se encuadran dentro de una cierta tradición y poseen ciertas características épicas esenciales, como el emprendimiento nacional.

II- Marco teórico:

A- Épica y Filósofos:

Dado la pre-existencia de la épica en relación al cine, dado que su primera forma es literaria, en forma de narración mítica, contada por un rapsoda ambulante, y que, dicho de otro modo, el cine adapta un género pre-existente a sus propias condiciones, es pertinente remontarse a la teoría de género original, así como también a los puntos significativos de la teoría de la épica. Así se usarán un autor por cada una de estas 4 épocas: antigüedad, romanticismo, modernidad y post-modernidad.

Estos son: Aristóteles, Hegel, Bajktin y Sloterdijk. Todos los cuales nos presentan herramientas críticas que nos serán útiles para el centro de actividad de esta investigación, que es el análisis del corpus fílmico específico.

Estos 4 autores nos aportaran herramientas de análisis que nos servirán para entender, primeramente, una cierta evolución temporal sobre la reflexión entorno a la épica, y sobre todo, características esenciales que podrían entrar en tensión con la contemporaneidad. Contemporaneidad de la cual se extrae el objeto de análisis, es decir el corpus fílmico. Como ejemplo de esto es el concepto de nación.

A.I- Aristóteles:

Aristóteles (IV A.C), describe ciertos elementos esenciales de la épica en su famoso libro: “La Poética”. Es el autor más antiguo del cual hay textos sobre la épica. El interés de citar a Aristóteles es doble, por un lado su originalidad en la teórica literaria, que gesta la poética en la contemporaneidad del uso cotidiano y civilizatorio de los relatos homéricos, y junto con esto porque la selección general del corpus de teóricos de la épica busca extraer las tendencias más relevantes y centrales históricamente, por lo que la génesis evidentemente es necesaria de ser re-leída.

A.I.i- La poética

Se refiere a la épica siempre como “epopeya” en virtud de los relatos de Homéricos (La Ilíada y La Odisea). Aristóteles dice que los géneros se diferencian por 3 criterios: los medios mediante los cuáles imitan, el objeto de su imitación y la manera en la que imitan. Se representa a los hombres según sus acciones, virtuosos o viciosos, semejante, mejores o peores al hombre común. (32, 1984) Y sobre esto declara que en la épica se les representa como mejores. Dice: “ En cuanto a la épica, ha ido a un paso con la tragedia, hasta en lo de ser una imitación razonada de sujetos ilustres; y apartarse de ella en tener meros versos y en ser narratoria, como también por la extensión. (34,1984)

Distingue, Aristóteles, tipos de poetas, así, unos son nobles en virtud de las acciones nobles que imitan (versos heroicos) y otros innobles en virtud de la contrario (yámbicos- las mofas).

En este estadio la épica tiene características que desaparecerán en su adaptación al cine como por ejemplo que la épica se escribía en la estructura del hexámetro, y que no es una puesta en escena, sino un escrito que se recita, que se cuenta a viva voz.

Dice que el poema épico es la imitación de una acción, que tiene un principio, un medio y un fin, y esto le da la unidad a la épica. Mas, la medida justa de la extensión de la fabula (la sucesión de las acciones) que se requiere es aquella que: “permite que la fortuna se trueque de feliz en desgraciada, o de infeliz en dichosa”.(44,1984) Dice que la unidad de la fabula no la da el que los actos dependen de un personaje, sino su coherencia con la acción central.

Así, Homero, parece, a los ojos de Aristóteles: “haber penetrado en esto, ya fuere por arte, agudeza o ingenio” (44,1984) acorde a la descripción del filósofo, pues al componer la Odisea, “no contó todas cuantas cosas acaecieron a Ulises”(44), sino que solo aquellas que eran coherentes con la unidad de la acción central, que es su retorno a Ítaca y la recuperación de su reino.(44)

Dice el filósofo que “es forzoso, pues, como en las otras artes representativas donde esta trata de un sujeto, u objeto, en un retrato por ejemplo, así también la fábula debe ser una imagen de una acción central, y una sola”. (44)

Como ejemplo de esto, la Iliada narra como acción central la venganza de Aquiles de su amigo Patroclo, muerto en manos del troyano Héctor. Así, la configuración inicial de la historia, desde el primer quiebre, donde Aristóteles se retira de la batalla, dado a que Agamenón le robara a la joven sacerdotisa Briseida que había ganado como botín de guerra, se configura como un antecedente necesario y coherente a la acción central.⁵

La historia termina y culmina en el ritual funerario de su enemigo Héctor, cuyo cuerpo fue alcanzado por su padre Príamo, ante la misericordia de Aquiles, mientras los Aqueos celebraban juegos funerarios en honor a Patroclo.

Aristóteles llama a un poema épico como un compuesto de muchos cuentos, o episodios, que poseen cierta autonomía, y advierte que intentar relatar una acción épica, como la conquista de Troya, en una magnitud acotada, es una tarea de la que, “como Eurípides, se sale reprobado en el certamen.”(60)

Nos parece interesante realizar una acotación sobre la relación que establece la épica con la historia, puesto que, como veremos más adelante, en el capítulo de Bajktin, la épica se nutre de leyendas nacionales históricas, sin embargo, dice Aristóteles, que no es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido. Esto dice relación con su reflexión sobre la verosimilitud, donde dice que una acción narrada debe parecer verosímil aunque sea imposible y no debe ser contada si es cierta pero no parece factible. Dice que desde ahí se diferencia el poeta épico con el historiador, en que el primero cuenta las cosas según como es natural, o verosímil, que sucedieran tales

⁵ <https://freeditorial.com/es/books/la-iliada>

cosas, desde el sentido que puede generar en su tiempo, mientras que el historiador las cuenta, en la pretensión al menos, según como sucedieron. Esto nos parece relevante en tanto se mezcla en el relato épico sucesos históricos con lo maravilloso.

Según las mismas palabras de Aristóteles, la épica “devela un carácter más filosófico y doctrinal, al momento de mirar y narrar sucesos pasados.”(44) En la mezcla con lo maravilloso la historia se ritualiza, se sacraliza, se pone al servicio de un sentido relevante y sagrado en el presente.

Dice Aristóteles que el poeta épico debe embellecer al héroe, de tal manera que al momento de formarlo, debe imitar a los más hermosos, y así “a los coléricos y flemáticos, o de otras semejantes condiciones, han de ser formados en un ejemplar de mansedumbre o entereza”, (55) como el mismo Aquiles.

Encontramos como ejemplo de esto el corazón fiel del héroe de la *Ilíada*, que aún en su rebeldía y auto-suficiencia, ante la necesidad, o el imperativo, de vengar a su amigo, hay una razón noble que alcanza a activarlo y hacerlo retornar a la batalla.

Otra característica según Aristóteles es que la épica se distingue por la longitud, de hecho encontramos en la *Ilíada* 17 capítulos entre la situación inicial y la entrada a la acción del protagonista, a vengar su amigo. Es un preámbulo extenso, y en el que cada canto tiene un cierto grado de autonomía, a la vez que solo existe al servicio de la acción central.

Dice Aristóteles: “al no ser una actuación teatral, sino una narración en hexámetros, permite imitar muchas cosas a tiempos simultáneos, ya que no depende de la escena y de los representantes.” (75)

Esto es interesante, porque tanto el carácter episódico, que dota de longitud al poema épico, como la simultaneidad y la objetividad, que son rasgos asociados a la “medialidad” misma del género, en la condición de cantante y narrador del rapsoda, son características que dan pie al posterior estilo épico. Esta sustracción posterior y selectiva de los rasgos esenciales de la épica, es capaz de dotar de epicidad aún a temáticas no esencialmente épicas.

En relación a esto, encontramos en la *poética*, otro elemento que va en la línea de la caracterización de este estilo.

Dice, Aristóteles, que:

Homero merece ser alabado, entre muchas otras cosas, principalmente, por saber desaparecer de sus relatos, al hablar lo menos posible en persona propia, no siendo esta locución una imitación, alejando al poema de su esencia que es imitar. Y esto lo hace introduciendo inmediatamente un protagonista, hombre, mujer u otro sujeto, que está únicamente revestido de su propio carácter. (76)

Es decir, que transmite una organicidad, autonomía y existencia propia, en la cual puede descansar la historia.

También, dice Aristóteles, en la epopeya, dado su carácter narrativo y no espectacular (teatral), es posible un uso en mucho mayor grado, que en otros géneros de la época, de lo maravilloso.

Así, por ejemplo, la carrera de la persecución de Aquiles a Héctor, si se actuara, dice Aristóteles, parecería ridícula, sin prever que un día habría un arte que sería capaz de llevar estas historias a la representación visual con seriedad.

Para Aristóteles es fundamental la oralidad en la épica, así: “en los versos narrados se disimula más fácilmente y lo maravilloso deleita”.(76)

Otro ejemplo de esto es cuando el dios del río Escamandro rodea a Aquiles con sus aguas y está a punto de ahogarlo, pero Hera acude a su hijo Hefesto para que aleje las aguas del río con llamas. Mientras tanto el resto de los dioses pelean entre ellos, unos a favor de los Aqueos y otros a favor de los troyanos. La épica y el rapsoda estaban unidos esencialmente, el deleite de lo maravilloso, dependía de la oralidad.

A.II. Hegel:

Hegel (XVIII-XIX), quien reflexiona sobre la épica en su libro: “ La Estética”, nos suscita interés en Hegel fundamentalmente en el carácter sistemático del estudio de las características épicas, basado en el estudio de las obras literarias fundantes. El da inicio a una corriente de pensamiento sobre la épica que observa con detenimiento ciertas características estilísticas, esencialmente, la objetividad épica, que servirán posteriormente para ampliar la discusión sobre el término, sobre todo en la teoría de género cinematográfica. Por otro lado Hegel representa un corte temporal histórico intermedio para el criterio de extracción teórica, que busca recabar una cierta transversalidad en el estudio del género.

A.II.i- La Estética:

Dice Hegel que la epopeya “ tiene por asunto una acción pasada, un acontecimiento que, en la vasta extensión de sus circunstancias y en la riqueza de sus relaciones, abraza todo un mundo, la vida de una nación y la historia de una época entera (338, 2008)

Continúa diciendo:

La epopeya, o el poema épico, tiene por fondo y forma el conjunto de las creencias y de las ideas de un pueblo, su espíritu desarrollado bajo la forma de suceso real. Aquí se enlazan, la conciencia religiosa de todas las verdades profundas del espíritu humano, la vida política, civil y doméstica, las costumbres, las necesidades materiales y los medios de satisfacerlas. (338)

Según Hegel la acción de la epopeya toma rasgos individuales y se concentra en una acción individual (338). Esto “se afana tras un fin y un desenlace final. Transcurre en episodios, pero la unidad sólo reside en el fondo del asunto épico”(338). Indica que “no es una mera colección de cantos sueltos. Debe formar un todo orgánico, aún cuando cada parte es interesante”(338). “La obra épica es la saga, la Biblia de un pueblo, y toda nación grande e

importante tiene un libro semejante, verdaderamente nacional, en el cual está expresado lo que constituye su genio (339). En relación al rapsoda Hegel dice que:

Es necesario que el poeta viva todavía en relaciones, ideas, creencias semejantes, que sienta simplemente que la necesidad de añadir el pensamiento poético y la forma del arte a cosas que son todavía la sustancia íntima de su época y la suya.

Si, por el contrario, esta afinidad entre el espíritu de su tiempo y los hechos que describe no existe, su poema será necesariamente contradictorio y disparatado". (341- 342).

Para profundizar en esta idea argumenta, reforzando la idea de la desaparición del rapsoda, que: "el poema épico, es una libre producción del individuo, aún bien cuando el poeta está unido por sus ideas a este mundo, y se identifica con él. No obstante, a causa del carácter objetivo de la epopeya, el poeta debe borrarse y su personalidad debe desaparecer. Aun así, cuando, lo que en verdad está expresado en el poema es su pensamiento."(344) Dice: "El gran estilo épico consiste en que el poema parezca cantarse por sí mismo". (344) Y: "El genio de un siglo, de una nación, es, ciertamente, la causa general y sustancial; pero su acción sólo se hace real cuando se concentra en el genio individual de un poeta, que, entonces, inspirándose en el espíritu de esta época y penetrándose de su esencia, hace de él su propia concepción y el fondo de su obra". (345). Así, para Hegel, el autor es una especie de médium del espíritu de los tiempos de una nación. Como ejemplo de esto tenemos la Odisea de Homero. En esta se manifiesta la particularidad de los rasgos nacionales de cultura griega a partir de la confrontación con las costumbres de los pueblos bárbaros, como en el pasaje de los lotófagos, donde sale a relucir el valor de la familia para Odiseo y la cultura griega, frente a un pueblo que tenía la costumbre de olvidar todo con tal de ser feliz. A su vez, la acción central de la Odisea, el retorno a su reino de origen, es producto y consecuencia de la guerra de Troya, e incluye la reconquista de su patria, y venganza de su esposa, que le esperaba fielmente, asediada por pretendientes.⁶ Dice Hegel que:

⁶ <https://freeditorial.com/es/books/la-odisea>

El mundo de la épica rechaza la positivización de la ley y el derecho. Las relaciones de la moral y este mismo están realizadas únicamente en los personajes, así se da en la épica la libertad de acción más perfecta: todo parece emanar de la voluntad de los individuos. De la misma manera se preserva un lazo entre el hombre y la naturaleza, en la frescura de sus facultades y de sus fuerzas, disfruta de sus producciones o lucha valientemente contra los obstáculos que le opone (350).

Hegel explica que en este género las relaciones jerárquicas no se dan desde un orden previo ya instituido, jurisdiccional y civilizado, sino que se configuran desde los actos libres de los personajes. Hay una estabilidad no predeterminada, los elementos se organizan espontáneamente. Sin embargo, este universo no está encerrado dentro de sus límites de significado pues, afirma Hegel, “es necesario, para que una epopeya nacional ofrezca un interés duradero a pueblos extraños, que el mundo que describe no sólo pertenezca a una nación particular, sino que en ese pueblo especial, en su heroísmo y hazañas, esté profundamente grabado el carácter de la humanidad en general” (pág. 356). Dice Hegel, que esto dota al relato épico de una eterna actualidad, puesto que en el conflicto nacional los pueblos pueden hallar manifestaciones virtuosas que cobran sentido en distintos tiempos, y que permiten identificarse con el heroísmo. Encontramos como ejemplo de esto, el salvar a la familia de una invasión extranjera, u otros vínculos de carácter trans-histórico de las causas épicas, fuera de la defensa de la nación, como la venganza de una traición. Un ejemplo de una virtud que cobra sentido trans-histórico es la metis o astucia de Odiseo, que se confronta con dilemas aún elocuentes para la sociedad contemporánea, y esto también es posible en tanto hay características comunes, trans-históricas, así como el retorno a la familia. Ahora bien, en la épica: “la acción individual y el estado social deben estar unidos. Y la situación, por esto mismo, más conveniente para la epopeya es la guerra. Verdaderos asuntos épicos son las guerras de naciones extranjeras. (358). En la épica existe una diferencia fundamental, sobre todo en la caracterización del estilo épico, que es la diferencia entre un acción y un suceso.

Dice Hegel, que la acción nace del interior del héroe, y el suceso es el resultado y la compenetración de la acción con el exterior (364). Así, en esta relación, “la acción épica no puede llegar a la vitalidad poética mientras no se concentre en un solo individuo”. (367)

Como ejemplo de esto, en la acción de Odiseo de retornar a su tierra Ítaca, para reencontrarse con su familia, este debe confrontarse con una serie de circunstancias que lo desvían de su propósito, que son obra de los designios de los dioses, y que se constituyen como obstáculos que él consigue, gracias a su astucia, sobrepasar. Y dentro del desarrollo de la acción central explica Hegel que “en la vasta extensión del poema épico todos los lados del carácter tienen la facultad de desplegarse, el carácter individual tiene toda su naturalidad, sin lecciones morales sobre ello. La nación se concentra en ellos, se encarna en un individuo” (370). Pero, “si bien los héroes épicos pueden tener deseos y designios, las circunstancias obran tanto y muchas veces más eficazmente que lo que emana de la interioridad del personaje”. (371). Dice Hegel que:

En la epopeya las circunstancias y los accidentes exteriores presentan importancia igual a la voluntad interior, y las acciones humanas se asemejan a sucesos exteriores que se desarrollan a nuestra vista: dependen de estas circunstancias, o, por lo menos, el camino está trazado de antemano por ellas. En la epopeya domina el destino, este es el resultado de la fuerza de las cosas (373).

Para profundizar en esta idea, dado que es de vital importancia en la configuración de la objetividad, vamos a ejemplificar nuevamente con la Odisea. Cuando Odiseo emprende retorno desde la isla de Calipso, Poseidón hunde su barcaza, en venganza porque Odiseo cegó a su hijo Polifemo, tras ello es ayudado por una ninfa y consigue salir nadando, tras lo cual gracias a su oratoria consigue la ayuda de Nausícaa, princesa de Esqueria.

Dice Hegel que:

No queda más al hombre que seguir ese orden fatal y necesario. El destino determina lo que ha de suceder y lo que sucede. La grandeza de los sucesos es tal que abrumba a los individuos. Los héroes vencedores vuelven a su patria a través de mil infortunios, para encontrar en ella un final feliz o desgraciado. Esta necesidad se puede explicar, sin que el poeta explicita una divinidad que rija este destino. Aún así sigue siendo la acción oscura de una fuerza misteriosa. Otra manera es aquella en que se realiza una fusión de todos los destinos humanos, y de todos los fenómenos

de la naturaleza, con los designios, la voluntad y las acciones de un mundo de divinidades (376).

En este sentido “la vitalidad épica propiamente dicha consiste en que los dos aspectos principales, la acción particular con sus personajes y el estado general del mundo, permaneciendo combinados, conserven, en esta reciprocidad, la independencia necesaria para hacer valer como una existencia que tiene en sí misma verdadera realidad” (387).

Es esta objetividad épica que permite su carácter episódico. Como ejemplo de esto encontramos la relación entre el propósito simple de Odiseo de volver a Ítaca a reclamar su reino y su familia, y la serie de circunstancias externas que moldean el viaje y proponen narrativamente dificultades que el héroe debe sortear, en este caso, gracias a su astucia. Como en la isla de Eolo, el Dios del viento, quien entregó a Odiseo una bolsa de piel que contenía los vientos del oeste, y que al acercarse ya a Ítaca, los hombres de Odiseo decidieron ver que había en la bolsa y se desencadenó una tormenta que los hizo desviarse, hacia una isla de gigantes antropófagos que devorarían a casi todos los compañeros de Odiseo.

A modo de síntesis de la teoría de la épica de Hegel: la épica es una especie de biblia nacional y que guarda en sí lo que constituye el genio de una nación, esto lo encontramos en la vitalidad de la presencia cotidiana en la literatura platónica, desde la cual a partir de los relatos clásicos se extraen discusiones morales, así mismo, para que este efecto sea posible, si no hay afinidad una entre el espíritu del tiempo del autor (o el rapsoda) y el de los hechos que describe la narración entonces el relato será un disparate, para que la épica alcance su grado se requiere que el autor sea un médium de los tiempos de una nación, esto significa que el autor debe conseguir desaparecer en el estilo épico de la objetividad. Así también, la épica transcurre en un espacio-tiempo previo a la jurisdicción donde todo emana de las libres voluntades de las personas, es el tiempo en que el héroe establece el orden en su reino como Odiseo en Ítaca, así también se preserva un fuerte lazo entre individuo y naturaleza, y esta relación ayuda a exaltar, a través de un destino conseguido, ciertas virtudes heroicas. Para que el relato sea de interés duradero debe de tener grabado el carácter de la humanidad en general, una características universal debe poder extraerse del relato, como por ejemplo el amor a la familia, o la venganza. La situación más

conveniente para la épica es la guerra porque en esta se alza de mayor manera el carácter nacional, y un sentido de totalidad en la confrontación y la implicancia trascendente de un destino colectivo. De acuerdo a Hegel, la acción épica no puede llegar a su vitalidad si no se concentra en un individuo, sin embargo, las circunstancias obran tanto o más que los individuos, y estas rigen el destino que es el resultado de la fuerza de las cosas, esto da la impresión de una fuerza misteriosa y por esa relación entre individuo y ambiente la épica tiene una objetividad.

A.III- Bajktin:

El tercer filósofo que usaremos es Bajktin (S.XX), en particular su libro: “ Teoría y Estética de la Novela”. Bajktin representa una aproximación moderna al estudio de la épica y es interesante fundamentalmente por el concepto de “pasado absoluto” o tiempo mítico desde el cual, o hacia el cual, se realiza la operación de actualizar un cierto sentido. Es un autor que ofrece un ubicación avanzada y cercana en el tiempo histórico, también de la teoría de la épica.

A.III.i- Teoría y Estética de la Novela

Dice Bajktin que

La epopeya se caracteriza por tres rasgos esenciales: 1) sirve de objeto a la epopeya el pasado épico nacional, el “pasado absoluto” 2) sirve de fuente a la epopeya la tradición, la leyenda nacional(y no la experiencia personal y la libre ficción que se desarrolla a la base de la primera) y 3) el universo épico está separado de la contemporaneidad, es decir, de la época del rapsoda(del autor y sus oyentes), por una distancia épica absoluta (458, 1989).

Explica que: “el universo de la epopeya en el pasado heroico nacional, el mundo de los “comienzos” y de las “cimas” de la historia nacional, el mundo de los padres y de los fundadores, el mundo de “los primeros” y de “los mejores””. (460)

Aquí se manifiesta un punto crucial y paradigmático en tanto la idealización del pasado en el presente solo se consigue en cuanto se exaltan las figuras del pasado, esto lo encontramos en las virtudes heroicas y en el tipo de triunfos de los personajes épicos de las epopeyas clásicas. Odiseo, con su astucia, consigue vengar su honor y reconquistar su reino. Aquiles, por su parte, posee una fuerza semi-divina, y en la expresión de su autonomía consigue poner en jaque la traición de Agamenón, el rey que en su codicia, trasgredió las glorias de la guerra, al robarle la sacerdotisa que Aquiles había tomado como botín. Sin embargo, Aquiles le pide a su madre que interceda ante Zeus para que este apoye a los enemigos de sus antiguos aliados. La cólera de Aquiles, y su noción de justicia, es determinante y configura el escenario nacional, y termina por vencer al asesino de su amigo Patroclo.

Así,

la epopeya nunca ha sido un poema sobre el presente, sobre su tiempo. La epopeya que conocemos como género preciso, ha sido, desde el principio, un poema acerca del pasado. Y la posición del autor, inherente a la epopeya, y a su factor constitutivo, es, la posición del hombre que habla acerca de un pasado inaccesible para él, la veneración de un descendiente. (458)

En relación a esto afirma que “el rapsoda y el oyente, son aspectos inherentes a la epopeya como género, se hallan situados en la misma época y en el mismo nivel valorativo jerárquico; pero el mundo de los héroes que se representa está situado a un nivel valorativo y temporal distinto, inaccesible, separado por una distancia épica” (459).

Entonces “representar un acontecimiento en el mismo nivel valorativo y temporal de uno mismo y sus contemporáneos significa efectuar un cambio radical, pasar del universo épico al novelesco. Hablamos de la epopeya como de un género real y preciso que ha llegado hasta nosotros. Lo encontramos como género ya formado, e incluso petrificado y casi muerto (459).

Argumenta Bajktin que “el pasado épico absoluto constituye la única fuente y el comienzo de todo lo bueno, también para las épocas posteriores. Así lo atestigua la forma epopeyica. En la memoria, y no en el conocimiento, está la principal capacidad y fuerza creadora de la literatura antigua. Las leyendas sobre el pasado son sagradas.” (461)

Es por eso que “el paso a la zona de contacto, o de descenso del olimpo del mito, pasar por la fase de novelización, implica la familiarización y la risa” (pág. 461) . Esto quiere decir que una forma de quitar la sacralidad a un relato, de disminuir el efecto de distancia que produce el pasado mítico o heroico, es el de mover ciertos elementos desde lo sublime o virtuoso, hacia una defeción humorísticas. Ridiculizar y generar humor es la manera de quitar el relato de su espacio sacro. Dice Bajktin que destruir la frontera absoluta que separa al rapsoda y sus oyentes del pasado absoluto épico, implicaría destruir la forma epopeyica como género. Argumenta que precisamente porque está separado de las épocas posteriores, el pasado épico es absoluto y perfecto. Por ello, afirma, no puede haber espacio para burlas o absurdos en un relato de un pasado absoluto.

Y profundiza así en la idea:

Lo importante es el rasgo formal del género epopeyico; el apoyo en la leyenda impersonal e incontestable: el reconocimiento universal de sus valoraciones y puntos de vista, que excluye la posibilidad de cualquier otro enfoque; el profundo respeto hacia el objeto de representación y hacia la palabra que lo representa (como palabra de la leyenda). El universo épico está definitivamente acabado, no sólo como acontecimiento real de lejano pasado, sino también como sentido y valoración: no puede ser cambiado, ni reinterpretado, ni revaluada. Es inmutable como hecho real, como sentido y como valor (462).

Dice Bajktin, a continuación

que el universo épico solamente puede ser aceptado como veneración. El pasado épico resguarda el sentido estético de que solo lo que debe ser conservado en la memoria de la posteridad, lo que merece ser recordado, y esto debe ser inmortalizado. La contemporaneidad es moldeada en mármol y bronce para el futuro. El presente, y su acento valorativo, no está puesto en el futuro, sino en el pasado, en función de la ampliación del universo absoluto, a su enriquecimiento con nuevas imágenes (464).

Es por ello que “la risa destruye la distancia épica y, en general, todo tipo de distancia jerárquica(valorativa)” (468).

Para Bajktin la risa destruye el miedo y el respeto al objeto, al mundo, lo transforma en un objeto de contacto familiar. Él piensa que la familiarización del mundo por medio de la risa, y el habla populares, constituye una etapa extremadamente importante y necesario en la evolución de la creación libre, científica y artística realista, del mundo europeo. Dice que esto significa desmitificar, y que con ello se desnuda el objeto.

De este autor lo principal a retener como herramienta crítica de análisis es el carácter petrificado de la épica en un pasado absoluto del cual tanto el rapsoda como el oyente se hayan separados por la distancia épica, distancia que mitifica, que sacraliza un pasado legendario, en cierta medida histórica, y que, por el contrario, esta distancia épica, que es necesaria sobrepasar para abrir nuevos significados, solo la risa consigue diluir, en lo que él llama, la novelización.

A. IV.- Sloterdijk

El interés de incluir a este autor en el corpus teórico se debe a la posterior capacidad de extracción de tipo de imágenes en el análisis mismo del corpus fílmico, pues identifica y describe la interioridad conceptual de la psico-política asociada a los fenómenos propios de la causa épica.

A. IV.i- El desprecio por las masas (capítulo 1)

En este libro, si bien el autor no teoriza específicamente sobre la épica, si reflexiona sobre un tema central a la épica, que es la relación héroe-masa. Entonces, de aquí, queremos extraer ciertas herramientas de análisis básicas con respecto a lo que podría configurarse en el objeto como una relación esencial y visible.

Dice Sloterdijk, que el desarrollo de la masa como sujeto es un signo de la modernidad (9, 2009). Y que la maldad posee poder a la hora de arrastrarla (11). Así:

En el tumulto se derriban todas las distancias. Allí donde la turba humana se hace más densa, empieza a tener efecto una prodigiosa marea desinhibida. La masa tumultuosa, tal como nuestro autor describe en su testimonio, vive de esta voluntad de descarga: “ Sólo todos juntos pueden liberarse de sus cargas de distancia. Eso es exactamente lo que ocurre en la masa. En la descarga se elimina toda separación y todos se sienten iguales. En esta densidad, donde apenas cabe observar huecos entre ellos, cada cuerpo está tan cerca del otro como de sí mismo. Es así como se consigue un inmenso alivio. En busca de este momento dichoso, en donde ninguno es más, ninguno mejor que el otro, los hombres devienen masa”. (14).

Es mérito de Canetti haber llamado teóricamente la atención sobre esta fase de modernización, en la que la aparición de la multitud, congregada ante sí y para sí misma, “constituye una de las escenas fundamentales del espacio psico-político moderno.” (16). Refiriéndose Sloterdijk a la situación de la masa en los años 90, a la que describe como alienada en micro-anarquismos, “sin la posibilidad de ya congregarse físicamente, dado que en la actualidad la masa ha superado la fase en la que todavía tenía posibilidad de reunirse: el principio del programa general (los contenidos de los medios de masas, que la masa consume individualmente) ha tenido que sustituir al principio del Führer”. (20)

Dice que por consiguiente, que “bastaría con explicar en qué se diferencia la figura de un Führer y un programa general para poner de relieve lo que distingue a la masa moderna clásica y repleta de gente, capaz de reunirse, de la masa abigarrada, fraccionada, mediática y posmoderna.” (20)

En buena medida estas ideas son de Elías Canetti, este distingue desde una especie de sociología poética los elementos esenciales de la masa, es decir, la congregación de las personas, la supresión de la distancia como control del miedo al contacto, el anhelo de expansión, desde este tratamiento llega a la masa específica de fin de la modernidad que desaparece en la medida que le falta la congregación física, es una masa abocada al consumo del programa general de los medios masivos, unidos en el aislamiento del consumo general, desde aquí nos remite a la masa del nacional socialismo como un ejemplo de una última congregación física en torno, a lo que el llama, el principio del Führer.

Dicho de otro modo: “lo que aquí está en juego es la diferencia entre descarga y entretenimiento.” (20) Argumenta que entonces

El fascismo constituye así, probablemente, una fase relativa, y no inevitable, dentro de la aplicación del programa del desarrollo de la masa como sujeto por la razón tan compleja como comprensible de que las masas en acción y en busca de descarga pueden proyectar de manera imaginaria en sus líderes su propia subjetividad incompleta como completa. Desde este punto de vista, el proceso de subjetivización constituido a través de la exaltación de los otros se presenta como una interrupción de la auténtica comprensión de uno mismo. (20 – 21).

Sloterdijk observa que “no es ninguna casualidad que la mayoría de los regímenes fascistas, y también las izquierdas populistas, estuvieran obsesionados por este aspecto de la reunión popular total.” (21). Y sobre ello dice que “en el seno de estas pétreas y pesadas procesiones (las masivas reuniones nacionales nazi), las masas “molares” allí formadas se entregaron a la idea de que su yo ideal se presentaba bajo la forma visiblemente encarnada del Führer.” (22)

Así, “mientras sucedía esta “misa hipnótica” también ponía de manifiesto la fusión entre masa y Führer como la exitosa rubrica del proyecto de conducir a la masa hacia sí misma como sujeto” (22). Sloterdijk indica que

el fascismo es un fenómeno absolutamente carlyniiano. Muy raras veces nos ha ofrecido la larga y tortuosa historia de la naturaleza de los partidos modernos un ejemplo tan significativo de las necesidades interiores de la masa respecto a su hero worship (culto al héroe) y una ardiente veneración, he aquí lo que ofrece este partido a su Führer, a su Duce”. (22).

Se pregunta: “¿ Qué significa esta veneración mediática- y tan característica de las masas- de figuras sobresalientes ? Y responde que de entrada, la radical subordinación de toda posible percepción de la realidad a la proyección; “por otro lado, la exteriorización del

deseo subjetivo de idealización, glorificación y sobrestimación sin atender a las propiedades reales del objeto admirado.” (23) Dice que

el que Michels⁷ pueda incluir esta admiración y veneración entre las “necesidades interiores de las masas”, no expresa sino la intuición de que la masa, también y precisamente en su situación de agregada subjetividad a medias, tendente al tumulto y ansiosa de descarga, insiste en ver reflejado su propio descubrimiento en una glorificadora confirmación desde el exterior”(23)

En pos de ejemplificar indica que

para ningún culto a la persona de este siglo resulta esta fórmula de la idealización horizontal más pertinente que para la Hitler manía, la cual, en lo esencial, nunca fue otra cosa que la auto idolatría de una ávida mediocridad apoyada por la figura del Führer como medio de culto público. También el culto a la persona constituye una fase del programa de desarrollar la masa como sujeto. (24).

Y en relación a ello argumenta que

en lo que concierne a las aptitudes de Adolf Hitler, el diagnóstico es claro. mientras cumplió sus labores como Führer, no actuó en absoluto como la ensalzada contrafigura de una masa guiada por él mismo, sino como su delegado y catalizador. En todo momento adoptó el mandato imperativo de la vulgaridad. No alcanzó el poder gracias a algún tipo de aptitudes excepcionales, sino merced de su inequívoca grosería y a su manifiesta trivialidad. (26)

Así,

cuando las masas excitadas corrían tras su héroe, convertían a los hombres en una marea alborotada, de la cual Cannetti decía: “ Ellas tienen una dirección. Ésta se

⁷ Robert Michels, sociólogo

encuentra ahí, antes de que ellos encuentren las palabras para expresarla, esta dirección se alcanza y pasa a ser el lugar de mayor densidad.” Por otra parte, también un individuo es capaz de representar la existencia de la masa de un modo tan rotundo que pueda convertirse en el núcleo del tumulto. Cuando aparece un ser único, un Führer de estos rasgos, una estrella mediática... todo está, en realidad, lleno de hombres”. (29).

Hay que indicar que si bien no todo héroe necesita ser el encumbramiento fascista de la mediocridad general, es interesante el vínculo entre el fascismo, o el mismo imperialismo romano, y la épica, en tanto estos al ser intrínsecamente nacionalistas son guerreros, en la conformación dialéctica de su propia unidad. Al centro de su acción, está la causa preeminente de la épica: la guerra. Es interesante entonces como en su sentido nacionalista la épica actual pueda dibujar o concebir al sujeto-masa, puesto que el héroe épico es por esencia un héroe que representa a un pueblo. En esta interdependencia entre el héroe y la masa, vemos, en la investigación, un gesto que puede traducirse en un tipo de imagen, en un tipo de relación semántica relevante para en el análisis crítico del corpus, sin olvidar el carácter masivo, o nacional de la épica.

A. IV.ii- *Ira y Tiempo* (Introducción y Capítulo 1)

En este texto se expone y descompone la psicología detrás de las causas vengativas, o de justicia, que constituyen de alguna forma el motor de la historia humana. Esto resulta de interés pues en la relación entre ira y venganza se aloja la causa épica. Como ejemplo de causas épica tenemos la venganza del honor de Odiseo y la recuperación de su reino perdido tras su presunta muerte, o la venganza de Aquiles de su amigo Patroclo, como consecuencia secundaria de los alcances de su ira, son causas a su vez individuales y colectivas. El rey humillado en el caso de Odiseo, la vulneración de la dignidad Ulises o el honor de un pueblo en el caso de Leónidas, el espartano que lideró una batalla de 300 hombres contra un imperio entero en termopilas.

Dice Sloterdijk que “la elevación de la ira a la categoría de motor heroico, mítico, y divino, constituye un entendimiento de esta como de una naturaleza superior. Así, el héroe, y el rapsoda que lo narra, se corresponden en un sentido religioso.” (15, 2010) Pero, surge en la discusión, la pregunta de la vigencia de la ira como, según sus palabra: “una sustancia legitimadora del orden de las cosas.” Pues, para el rapsoda de la antigüedad, el héroe encarnaba un entendimiento del orden del mundo regido por una concepción religiosa vigente en su contemporaneidad. El héroe sorteaba los obstáculos impuestos por la misma agresividad divina. Surge la pregunta:

¿ Está escindida la elevación de la ira como motor del orden de las cosas de la mentalidad contemporánea ?

Dice Sloterdijk que “la ira es una energía primaria, que los cantores elevaron a la condición divina”, dado que los mismos dioses compartían esta emoción y se encontraba a esta como justificación de sus actos. Se pregunta: “¿ Podría pensarse las guerras mundiales del siglo XX, como repeticiones de, por ejemplo, las guerras troyanas ?” (16) Argumenta que “para Homero, el héroe y su ménis (cólera) constituyen una pareja inseparable.” (17) Sin embargo, dado que el espacio épico es uno de pre-jurisdicción, donde la ley emana de la voluntad de los héroes y personajes, este tiempo mítico ha quedado reiterativamente en la historia relegado por la jurisdicción.

Así, “por ejemplo, Platón introduce, como reemplazo de la ménis colérica vengativa y guerrera, la manía de la observancia de las ideas, el éxtasis filosófico.” (59) Aquí, “se halla un antecedente de un movimiento significativo en la historia del heroísmo, la épica y la civilización: la exclusión de la gran ira del ámbito de la cultura. Sin embargo, esta nunca ha conseguido ser del todo excluida.”(23) Expone que “encontramos el re-surgimiento sistemático de obras culturales, que al centro de su acción tienen la venganza,” (66) desde Edmond Dantès, el enigmático conde de Montecristo que emprendió venganza contra los traidores que robaron sus anhelos de vida y lo encarcelaron, hasta The Bride, alias Black Mamba, la protagonista de Kill Bill, que iba tachando en su lista de asesinatos los nombres de aquellos a quienes eliminaba, que habían sido cómplices de la pérdida de su embarazo.

Explica que esto es porque “grandes acciones vengadoras hacen visible la relación entre la injusticia sufrida y la justa represalia.” (67) Así, dice, la venganza resuelve parte del malestar en la cultura del derecho. Pero, afirma, “para hacer plausible la vuelta a la

venganza ejecutada se debe aceptar que incluso la fuerza del orden de la civilización política y jurídica ha caído en descrédito: los tribunales ya no imparten justicia a las víctimas.” (67) Continúa diciendo que “allí donde el orden público está bajo sospecha de fracasar o de conjurarse con los abusos, los individuos pueden sentirse llamados a representar una ley mejor como jueces salvajes en tiempo de injusticia.” (69) Así,

La neo-herocidad de los modernos, aquellos que viven en estados de jurisdicción y monopolio de la fuerza, vive de la intuición de que también tras la fundación del Estado surgen situaciones en las cuales lo general deja de ser operativo, es decir, que la jurisdicción decae esencialmente a la ausencia de justicia. Esta excepción, según la cual para restaurar la justicia se debe trasgredir la misma forma de la jurisdicción vigente, se conoce como el concepto de: “Mano dura” o “Estado de excepción”, lo cual al volverse regla, cuestiona ontológicamente el fundamento de la institucionalidad misma. (70)

La idea de configurar este argumento es el de cuestionar la permanencia de la ira, en la forma proyectual de venganza, como motor del heroísmo, tanto antiguo, como contemporáneo, y de los movimientos sociales, como un puente entre el presente de los oyentes, y el pasado absoluto al que el rapsoda remite, como la nota de sintonía entre el tiempo mítico y el tiempo real.

Ahora, con el intención de extraer una herramienta estética ideológica de la naturaleza de la ira, vamos a proceder a exponer la descripción y el argumento del autor sobre el mecanismo psíquico de la ira.

Dice Sloterdijk que la ira posee un rasgo de donación, paradójicamente generoso. Es una extroversión pura: “espumeante”. (71) “A la ira descargada en actos punitivos o hirientes le es inherente el convencimiento de que, de manera local o global, en el mundo hay falta de sufrimiento.” (72) Entonces, desde esa perspectiva, “ciertas personas, o colectivos, injustamente impunes “merecen” el sufrimiento, aún no habiéndolo recibido. El sufrimiento es necesario para su integridad. La cólera se expide a sí misma como un certificado de legitimidad moral.” (72) Ahora bien,

cuando la ira se convierte en odio, entran en juego operaciones básicas de creación de ideologías, ya que, como es bien sabido, las fijaciones conceptuales suponen el mejor conservante para los impulsos efímeros. Quien quiera tener presente su ira, deberá guardarla en conserva de odio. El “odio absoluto”, la forma más extensa de “tener algo de sobra” para los otros, no debe tener de ninguna forma un objeto concreto ante los ojos. Precisamente su abstracción, que linda con la falta de objetivos, garantiza su desbordamiento hacia lo general. (73)

Pero,

“cuando se trata de donaciones individuales de ira, el que odia se nutre en primer lugar de su propia despensa, a riesgo de agotar su patrimonio personal de ira. Nada garantiza al simple colérico el carácter inagotable de sus fuentes. Mientras la energía iracunda no se traslade a la forma de proyecto y, además de ésta, a la forma de partido (la cual, como veremos incluye la forma bancaria), al individuo le queda abierta en todo momento la vuelta a la paz, bien gracias a la satisfacción, bien debido al agotamiento. El pequeño sistema circulatorio de rabia y descarga reactiva pertenece a los hechos básicos de los procesos de energía emotiva.” (74)

Así, para Sloterdijk

la venganza surge de la forma proyectual de la ira. Quien porta de manera permanente un propósito de venganza pendiente, está a cubierto, temporalmente, frente a problemas de sentido. Una voluntad constante excluye el aburrimiento. La profunda sencillez de la venganza satisface la necesidad, demasiado humana, de fuertes motivaciones. Un motivo, un agente, una acción necesaria: esto constituye el formulario para un proyecto completo. La existencia vengadora adquiere una metafísica residual en tiempos pos-metafísico: gracias a la venganza se materializa la “utopía de la vida motivada” en un medio en el que cada vez más hombres son absorbidos por el abandono en el vacío. El pequeño oficio de la ira está condenado a consumirse en chapuzas ricas en pérdidas. (79)

En torno a esta idea habla del “sentido de la ira en la historia, o el carácter iracundo de la historia”, y de la revolución final de la humanidad, en el gasto súbito, a la espera paciente, de la acumulación de capital necesaria, en el banco de la ira. (80)

La revolución, dice,

“no puede ser asunto del resentimiento de personas individuales aisladas. Sino que la revolución implica, en efecto, la fundación de un banco de ira cuyas inversiones deben ser consideradas de manera tan exhaustiva como las operaciones del ejércitos antes de la batalla decisiva o las acciones de un consorcio mundial antes de la opa hostil al competidor.” (81)

Concluye afirmando que “aquel que quiera embellecer el mundo en un futuro debe, ante su fealdad, ir mucho más allá de lo que el romanticismo de los rebeldes y de los autores de atentados terroristas hubiera imaginado. Las flores del mal aisladas ya no son suficientes. Ahora se necesita el jardín entero.” (82)

El objetivo de hilar este argumento, desde la psicología individual de la ira, hasta la idea de una conformación ideológica masiva que permite el rendimiento sistemático de las descargas individuales, es interesante desde un punto de vista crítico, para, por un lado, advertir el tipo de nexos que se genera entre una masa, una cultura, una civilización, y su causa ideológica, y esto nos sirve para ubicar al individuo frente a la masa. Pero por otra parte, nos ofrece una estética, de la masa, y el héroe, en, lo que llama Sloterdijk, la ausencia de un objeto concreto frente a los ojos. Esto, de cierta manera, reduce a una ideología, como por ejemplo el nazismo, que está dentro de un objeto del corpus fílmico, a una dinámica ideológica que hace rendir el odio. Esto parece interesante en tanto ofrece un elemento crítico ante los movimientos vengativos, que son los de la épica, en buena medida.

B- Épica y Cine

Es evidente que el salto de la antigüedad, donde reposan esenciales las épicas clásicas, al presente, debe, necesariamente, plantear una discusión sobre el término mismo de lo épico. Cotidianamente se le llama épico a ciertas acciones o estéticas que no cumplen las características totales de una epopeya, y a su vez, tienen un nexo, una relación. Por ello, el cine épico no es exclusivamente un cine de antigüedad, que por cierto lo es, sino que también es un cine que comparte ciertas características, que se encuentran en una cierta pureza, grado o forma, en las epopeyas clásicas. Por ello, el siguiente capítulo, junto con señalar una pequeña historia de la épica en el cine, va a dialogar, desde la teoría cinematográfica, en relación con la teoría literaria y filosófica, en torno a lo épico en el cine, desde distintas manifestaciones. Y una vez realizado aquello, se procederá a inspeccionar más particularmente, brevemente, la tradición intra-temporal en la que se enmarca cada film del corpus.

B.I.i- La antigüedad épica, la antigüedad del cine

El cine, según Ventura, aprovechó una moda de corte historicista, que configuró el arte del siglo 19, para recrear la Antigüedad en numerosas ocasiones desde su nacimiento. (56, 2015) Hallamos antecedentes de esta operación en los primeros cortometrajes realizados de la historia, así por ejemplo: “*Cleopatra*” de George Méliès (1861-1938) estrenado en el año 1899.- (216,1984). Dado el propicio patrimonio arquitectónico, Italia se configuró, en la primera parte del siglo XX, como el principal exponente de cine épico de Antigüedad, con el género así llamado: “Colosal”, dado lo magnánimo de sus escenarios. (144, 2017). El primer exponente del género fue el film llamado “*Los últimos días de Pompeya*” (1908) de Luigi Maggi (1867-1946). (144, 2017) El éxito de la cinta, tanto en pantallas italianas como en el extranjero, animó desde entonces a los productores del cine italiano a aprovechar la veta de producciones de evocación del mundo grecorromano. (pág. 61, 2015)

En *Nerone* (1909), del mismo Maggi, aparecen ya de forma fugaz algunos de los lugares comunes del cine épico de antigüedad” (los mártires justos, los gobernantes corruptos), (41, 2014), así como un gran esfuerzo en decorados.

Este film conseguiría un gran éxito nacional e internacional. Así comienza la edad de oro del cine italiano, que llegaría a su cima, de la mano de Giovanni Pastrone (1883-1959) en "*Cabiria*" (1914), un título esencial en el cine mudo mundial, que sería la mayor superproducción hasta el momento de su realización. En el terreno de la técnica implicaría avances muy relevantes. Dice Ventura que uno de los más destacados es el desarrollo de la movilidad del punto de vista de la cámara mediante el invento de un "carrito", con el que se realizaron los primeros travellings de la Historia del Cine. Estos fueron realizados con "tal gracia y frecuencia que muy pronto se empezó a utilizar la expresión movimientos *Cabiria*, en Estado Unidos, para describir esta tipo de secuencias rodadas" (67, 2015) *Cabiria* puede ser considerada la primera gran superproducción o blockbuster de la Historia del Cine, con una duración inaudita hasta entonces, que varía entre dos y tres horas. (68, 2015)

Cabiria (1914) influiría de forma decisiva en el desarrollo del género histórico posterior, "convirtiéndose en el precedente de algunos títulos de Cecil B. DeMille, de las fastuosas y colosales reconstrucciones del mundo antiguo que tendría su esplendor en el Hollywood de mediados del Siglo XX o del péplum italiano de las décadas del 50' y 60', e incluso de los grandes movimientos de masas que perfeccionó Eisenstein." (68, 2015) Este film, en relación a lo episódico, está dividido en cuatro grandes partes. Trata de una niña que es tomada por esclava, tras la destrucción de su hogar por una erupción volcánica, cuyo drama transcurre en el contexto de la guerra entre Roma y Cartago, cuando al tiempo en que Cartago es derrotada por Roma, ella es liberada de la esclavitud. En ese sentido, su heroísmo está involucrado esencialmente dentro de un emprendimiento nacional. Encontramos en este film elementos maravillosos como el gigante Maciste, esclavo de Fulvio Axila quien rescataría a Cabiria de ser sacrificada al dios Moloch, que sitúan a la historia en un origen mítico. Este personaje, Maciste, está presente en varios films del Péplum, ya en la era muda, como en el resurgimiento del género en los 60.

Esta primera aproximación a la épica en el cine nos abre la puerta a un espacio de la teoría cinematográfica de la épica convencional y, en cierto sentido, infiel al espíritu de lo épico, en tanto reduce lo épico a films de características colosales y de antigüedad.

Según A. Koutsourakis:

para Vivian Sobchack, una característica esencial de los films épicos es la capacidad de ofrecer al espectador una experiencia encarnada de la historia, en la medida en que son capaces de duplicar convincentemente las superficies asociadas con una configuración histórica o mítica, e inscriben en el espectador un sentido y significado de ser en el tiempo que supera cualquier construcción temporal individual, y en una magnitud que es inteligible como exceso para sujetos de cuerpo vivo en una cultura de consumo históricamente específica. (4, 2019)

Continua exponiendo que “de similar manera Sylvie Margerstädt y Derek Elley definen el cine épico como películas de época a gran escala que pueden presentar épocas pasadas. Pero estas caracterizaciones, actuales de la academia, son insuficientes en relación a las características mismas de lo épico, desde la tradición literaria y filosófica. Por eso, es necesario ampliar la discusión.” (6, 2019) Así, en un extremo del conservadurismo de lo épico encontramos a académicos clásicos como “Barbara Gziosi, Emily Greenwood, Simon Goldhill y Martin M.Winkler, para quienes, solo son épicas aquellas películas que adaptan historias del antigüedad clásica, o que al menos hagan referencia a ellas en un contexto moderno.” (6, 2019) La misma definición Elley, un poco más moderada, “de que el cine épico debe entenderse como un género cinematográfico que se apropia de mitos e historias del pasado para abordar las preocupaciones y ansiedad actuales,”(6,2019) deja afuera, junto con los académicos citados previamente, una película eminentemente épica, que no aborda un pasado maravilloso mítico, y muy significativa para el desarrollo del cine, como *El nacimiento de una nación* (1915) de D.W. Griffith. Esta narra las aventuras y desventuras de dos familias amigas en el marco de la guerra civil americana, desde una perspectiva racista, donde los antiguos esclavos negros, dominan las instituciones del gobierno y representan la decadencia moral del país, frente a lo cual surge, un movimiento supremacista blanco, el Ku kux klan, con el propósito de imponer justicia. Una característica esencial de la épica, según Koutsourakis, es que esta pone la vida del protagonista en una realidad grupal. (8, 2019)

Así, en ambos films encontramos una relación fuerte del individuo con la totalidad, se produce una dialéctica entre los personajes y las circunstancias producidas socialmente.

Podemos afirmar entonces que la temática épica, corresponde a una relación trascendente entre el individuo y el colectivo, donde la circunstancias son decisivas en el destino del personaje. Sin embargo, en la teoría cinematográfica encontramos una sustracción de ciertas características de la épica para esbozar la conformación de un estilo épico que puede distar de la temática, o materia-sujeto épico.

Por ejemplo, el carácter episódico, masivo y objetivo, ha llevado a teóricos a considerar en absoluto relevante la figura del individuo, y a exaltar lo externo y descentrado. “Como Piscator que resaltaba los eventos externos en lugar del carácter.” (16, 2019)

Como ejemplo de una sintonía entre temática épica y estilo épico tenemos *Intolerancia* (1916) del mismo Griffith que relata alternativamente cuatro historias de injusticia, explota el principio de simultaneidad, sin embargo se queda anclado en temáticas épicas, es decir, causas de relevancia colectiva individualizadas en un héroe.

Esta primera oleada de superproducciones cinematográficas llevada a cabo por las dos industrias más pujante de la época, Italia y Estados Unidos, que manifestaron film emblemáticos dentro del género épico, vería una re-ordenación con la llega de la primera guerra mundial. Así, “la trayectoria dorada en Italia decaería, mientras que las grandes superproducciones se siguieron realizando en Estados Unidos.” (144-2017)

Según Ventura,

“la Gran Guerra tendría consecuencias catastróficas en la economía italiana en general, e incluso efectos directos en las productoras cinematográficas, como el hecho de que la factoría de la Itala Film en Turín se convirtiera en un hospital militar. El propio Pastrone se encontró con la imposibilidad de contar con un gran número de extras debido a la movilización masiva para nutrir las filas del ejército italiano. (70, 2015).

Así Hollywood llegaría a tener el monopolio de la industria. Tras la guerra, en Hollywood, los cineastas norteamericanos, sustentados por el capital judío y católico más conservador, se centrarían, de la mano de Cecil B. DeMille, en la producción de épica de temática bíblica,

y religiosa, en películas como “*The Ten Commandments*”(1923), “*The King of Kings*” (1927) y “*The Crusades*” (1935). (280, 2004). En los 50’s habría un renacer de la épica religiosa, de la mano del mismo De Mille, que reversionaria: “*The Ten Commandments*” en 1956, pero esta tendencia en el fin de los 60’, volvería a desaparecer.

La re-interpretación es una característica esencial de los films épicos, que tras aparecer y desaparecer, cíclicamente en el tiempo, encuentran una nueva vigencia, una novedad discursiva en el presente. (6, 1984).

El mismo S. Kubrick, reversionaría el mítico *Espartaco* en 1960, en la cual glorifica la revolución y construye una crítica mordaz y sutil de la situación socio-política norteamericana de los 50. Tras esta oleada, la épica quedaría desterrada a producciones televisivas, tras su siguiente renacimiento, en la actualidad. (147, 2017)

Una característica importante de señalar de la épica de antigüedad, que influenciaría todo el Star System Hollywoodense, es el culto al físico y el erotismo, los héroes son fornidos y musculosos, y las mujeres voluptuosas y seductoras.(280, 2004)

Actualmente vivimos un nuevo renacer del péplum, que “arranca con *Gladiator* (2000) de Ridley Scott, y que recaudó 457 millones de dólares en todo el mundo, además de ganar cinco Oscars de Hollywood, incluido el de mejor película y mejor actor” (40, 2014) , y se ubica en el espacio cinematográfico junto con films como *Troya* (de Wolfgang Petersen, 2004), *Alejandro Magno* (de Oliver Stone, 2004) o *300* (de Zack Snyder, 2004), cuyo rendimiento en taquilla y benévola recepción crítica nos invita a pensar que todavía estamos lejos de ver el declive del nuevo péplum.

Así, junto con el resurgimiento del péplum, también vemos el sujeto-materia épico realizando temporalidades absolutas, es decir, míticas, muy elocuentes en su contexto temporal, como *Avatar* (2009) de James Cameron, que es un manifiesto político ecologista, que dialoga religiosamente con el contexto de crisis ambiental.

El género de antigüedad, tiende a simplificar la historia, el mismo Barthes llamó la atención sobre la tendencia de Hollywood de equiparar los signos, en las pelucas de películas específicas asociadas con la identidad romana, con un periodo histórico específico. Como él mismo dijo: “ Los romanos son romanos gracias a los signos más legibles: el pelo en la frente”. (4, 2019) En relación a esto profundiza Navarra

Esta simplificación también se encuentra en los diversos comportamientos sociales o políticos, públicos y privados, que son reducidos a confortantes maniqueísmos: las fuerzas del Bien y del mal se reparten equitativamente, los gobernantes, las élites, económicas, religiosas y militares, son malvados, sádicos (y pervertidos sexualmente); por el contrario, los perseguidos, esclavos, y los campesinos, son justos y virtuosos.” (41, 2014)

Y cita a Benjamín A. Botkin⁸, sobre el héroe, quien dice que este ” nos dice más acerca de un pueblo que quizá ningún otro tipo de relatos. Puesto que, como individuos excepcionales y dignos de admiración, los héroes corporeizan las cualidades que más admiramos o deseamos en nosotros mismos”. (45, 2014).

B.I.ii- El uso político de la épica de antigüedad en el Cine

¿ Por qué la repetida utilización del retrato del mundo antiguo ? y ¿ Qué discursos históricos conforman este retrato en su contexto contemporáneo ?

Retomando el elemento mencionada anteriormente, un aspecto muy interesante sobre Cabiria, según Ventura, es la estrecha relación de su argumento (guerra entre Roma y Cartago) y el contexto de la Italia contemporánea a su realización, convirtiéndose en, según sus palabras, “ una de las primeras cintas en utilizar las raíces heroicas como espejo de la época contemporánea, aunque no sea de forma intencional”, así como en “ una película nacional hecha a medida que se sirve de la Historia para imprimir en el espíritu del pueblo italiano la conciencia de un pasado imaginario y glorioso.

Según Ventura,

el joven país acaba de expandirse entre 1911 y 1912 al conquistar Tripolitania y Cirenaica (que juntas forman la actual Libia) tras la Guerra de Libia o Ítalo-Turca, que enfrentó al reino de Italia con el imperio otomano. Continua explicando que resulta fácil concluir que las victorias de Roma en África eran el modelo a seguir para el recién inaugurado colonialismo de una nación joven como Italia, con menos

⁸ Académico de Estados Unidos

de medio siglo de existencia, y que, evocar el poder romano sería también una “glorificación de occidente frente a los bárbaros”. (69,2015)

Los posteriores totalitarismos no quedaron ajenos a las benevolencias propagandísticas de la antigüedad, recurriendo a ella, por diversos motivos, e incluso fijándose con fines contrarios, en aspectos distintos del género.

En la cinematografía Nazi, encontramos un guiño hacia ciertas características del péplum, así, por ejemplo, en el documental: “*Olimpya*” (1938) de Leni Riefenstahl realizado para mostrar al mundo una olimpiada alemana, la película ofrecía al espectador, según Pérez y Moreno, un canto al esplendor físico, a la fortaleza y la belleza de los cuerpos de los atletas a los que se equiparaba con estatuas griegas. (275, 2004) Así, dicen Pérez y Moreno, inspirado en un ideal lejano espartano, la Alemania Nazi, liderada por Hitler, insinuaba un mensaje de darwinismo social, preponderancia de los más fuertes sobre los más débiles, y justificación de la eugenesia racial. (275, 2004) O, también, por ejemplo, la adaptación alemana de *Ampithryon* (1935), a la que por razón de propaganda y censura moral, se le modificó un elemento del guión original, que era el adulterio de una mujer a un mortal, en pos de relacionarse con un “Dios”, que al suprimirlo, evitaba necesariamente el nacimiento de Hércules. (276, 2004)

El cine nazi arrojó una mirada sobre la antigüedad de la que pretendió extraer todos aquellos aspectos destinados a propagar entre las masas valores asociados al militarismo y a una sacralización del poder escenificada en grandiosas construcciones arquitectónicas, “evocadoras del clasicismo y del neoclasicismo”.(277, 2004)

Así también, la Italia de Mussolini, encontraría las raíces del alma italiana en la antigua roma, y en los mercenarios del Renacimiento, de quienes reclamaba la herencia militarista y colonialista de su movimiento. (277, 2004). No resulta extraño que las continuas evocaciones a la latinidad y a la lengua estirpe abundasen en filmes como *Escipion el Africano* (1937) de Camine Gallone o *Condottieri* (1937) de Luis Trenker.

En los regímenes de corte fascista, la idea de la belleza del cuerpo, se asocia al adiestramiento para formar aguerridos soldados, y como elemento legitimador de medidas eugenésicas raciales.

Sobre la ola actual del péplum de los 2000', esta ha coincidido con la llegada a la Casa Blanca del presidente G.W.Bush, y su entronización de un rampante conservadurismo moral, jingonismo político y agresivo militarismo/imperialismo.(44,2014) No en vano, los nuevos péplums han sido y son altamente conservadores.

Dice Navarra que

títulos como Gladiador, Troya y 300 hacen hincapié en la descripción de una masculinidad hetero-normativa, a fin de enfatizar el papel de los héroes como esposos y padres, como líderes de una comunidad de guerreros unidos por la espada- símbolo de la energía regenerador que destruye la injusticia y la ignorancia, sustituyéndola por la paz y la justicia-, hermanados por su voluntad de derramar la sangre de quienes ponen en peligro la vida de sus familia, la estabilidad de su modélico orden social, de su libertad. (44, 2014).

Siguiendo el principio de que los héroes corporeizan las cualidades que más admiramos o deseamos, los nuevos héroes del péplum son "buenos americanos" que rechazan todo tipo de libertinaje-homosexual (como el enemigo de Esparta en 300, Jerjes, un homosexual), sexo fuera del matrimonio, parafilia diversas, drogas, etc-. (44, 2014) Y que

masacrarán a cuantos enemigos se interpongan en su camino, por ejemplo la escalofriante montaña de cadáveres persa que sirve de parapeto a los espartanos de Leónidas en 300-, enemigos siempre de otras culturas no occidentales, "salvajes"- (esto se encuentra también en el cine Misionero de Franco, donde muestra a los indígenas como salvajes), a menudo originarias de Oriente: ver el violento, genocida, afán civilizador de Alejandro Magno (Colin Farrel) en el film homónimo-, identificados con la perversión y la monstruosidad más agresiva.(45, 2014)

B.II.i- Cine, Guerra y Épica

Como afirma Hegel, la situación más conveniente para la epopeya es la guerra, y los verdaderos asuntos épicos son las guerras de naciones extranjeras (356-358, 2008)

Por ello, es que se considerará para efectos de esta investigación el cine bélico como un cine intrínsecamente épico, en tanto se sitúa en la guerra, y adquiere siempre un sentido y tono nacional. También se afirma que se tomará como criterio de género, el carácter de “los mejores “ de Aristóteles, tanto el relato se centre en hazañas. Y aún más, afirma Quim,

sobre la discusión de género, a grandes rasgos habría que catalogar las películas según se habían ceñido o no a la narración de hechos propiamente bélicos, o sea , actividades de combate. En el primer caso, hablaríamos de cine auténticamente bélico; Un análogo, o aún superior, grado de riqueza temática brilla en los films alrededor de la guerra que no contienen combates: ahí destaca la presencia de diversos géneros- espionaje, comedia, musical, melodrama. Resulta discutible en abundantes ocasiones la pertenencia o no de un film al cine propiamente bélico. (37, 2001)

Continúa exponiendo que:

el cine bélico, contiene dentro de sí , evidentemente, ramas nacionalistas, si bien también hay en él cine anti-belicista, pero siempre es una expresión de la fuerza de las armas. Especifica que las películas ambientadas en las guerras del siglo XX han hecho énfasis en la idea- por desgracia, corroborada por los hechos históricos- de la invasión extranjera, caldo de cultivo idóneo para el pensamiento nacionalista. (71, 2001)

La primera guerra, autentica y plenamente cinematográfica, fue la Primera Guerra Mundial. Explica que de una parte esto es así en base al empleo sistemático de las cámaras, y de otra la explotación del cine como arma propagandística, tanto en el terreno noticioso como en el de cine, y en definitiva, porque la resolución de la guerra significó el despegue del

predominio mundial del cine hollywoodense. (85, 2001). Afirma Quim que Desde un comienzo hubo, por un lado, un movimiento pacifista, anti-intervencionista, “representado en films como *Civilization* (Thomas H.Ince 1916) o *War Brides* (H.Brenon, 1916), junto a otros antitéticos que postulaban la intervención, como *El clarín de la paz* (S. Blackton, 1915), *Somewhere in France* (Ch. Giblyn, 1916) o *Motherhood* (F. Powell, 1917).“ (86, 2001) Entre los films más destacados de la gran guerra encontramos *La pequeña heroína* (1917) del mismísimo Cecil. B. DeMille. Volviendo a lo anterior, una de las grandes paradojas sobre el cine de “Gran Guerra”, radica en el contraste entre films de importante exaltación bélica y otros que toman el momento como una vía de manifestación del horror de la guerra, y su rechazo a favor de la paz. (86, 2001)

Explica Quim que a diferencia de la segunda Guerra Mundial, claramente caracterizada como el enfrentamiento entre las democracias y el totalitarismo, la “Gran Guerra”, resulta casi inexplicable más allá de motivaciones económicas y geo-estratégicas poco “vendibles”. (86, 2001) Fue difícil para la cinematografía enfocarse en las hazañas de los héroes, dado que era la primera guerra tecnológica. La mayor aportación a este propósito fueron las hazañas aéreas.

Añade así que

este espacio cinematográfico capturó el dinamismo de los combates en el aire, el individualismo del aviador en la soledad de su cabina, la pericia puesta en juego en el duelo personalizado en los cielos, la fascinación técnica en los aeroplanos que mostraban el salto a la era industrial, para así sublimar el combate singular épico, llevándolo ahora a las alturas, donde yace el último reducto de la caballería. Así las hazañas aéreas monopolizaron la dimensión aventurera del cine bélico derivado de la “Gran Guerra” en films como *Captain Swagger*, (Griffith, 1928), *The Flying Fleet* (G.Hill, 1929), *Sky Hawk* (J.C. Blystone 1930, entre otros).(88-89, 2001)

Según Rodríguez, de 1.700 largometrajes producidos desde 1942 hasta el término de la Segunda Guerra Mundial, en 1945, una tercera parte de los mismos puede considerarse cine bélico. (66, 2006) Bernal afirma que conscientes del poder del cine entre las masas, los

cineastas norteamericanos emprendieron el rodaje de una serie de películas cuyo objetivo principal era llamar la atención del público sobre la monstruosidad del fascismo y sobre el atentado contra los principios básicos de la democracia. (30,2001, nº303)

Continúa exponiendo que

la gran mayoría de films que abordaron la guerra en el estricto margen de la línea de batalla poseen una decidida conciencia propagandística. Su intención no responde a alabar la guerra, pero, si de dar un mensaje implícito, de guerra justa. Son, de alguna manera, los cantos de gesta modernos, contados, en lugar de entre las piedras de un castillo medieval, en una oscura sala de cine. (33. 2001,nº303)

Afirma que el drama de la guerra queda fijado como una epopeya colectiva (34,2001). Pero, continúa argumentando,

las imágenes escuálidas tras la liberación de los campos de concentración nazis, el desolado paisaje atómico de Hiroshima, el sórdido decorado expresionista en el que se convirtió Berlín tras la contienda, sirvieron para que las dicotomías prebélicas de buenos y malos (maniqueísmo), de poseedores de la vida y equivocados, tomaran unos relieves más definidos y cercanos a la realidad. *El ángel ebrio* (Yoidore tenshi, Akira Kurosawa, 1948) y *Alemania, año cero* (Roberto Rossellini, 1947), fueron dos films, uno desde Japón, y el otro desde Europa, que exhibieron la mísera realidad de los vencidos, desde una perspectiva humanista que ensambla la mugre social con el abismo moral. (34, 2001,nº303)

Así, “el escepticismo de la posguerra impone una mirada que relativiza la maldad enemiga y adopta tintes claramente pacifista. La guerra iguala a los individuos en su calidad de supervivientes.” (35, 2001,nº303) Esto presenta una cuestión paradigmática: “

¿ Cómo abordar la violencia, la guerra y sus consecuencias, desde la perspectiva de la imagen ? Las barbaridades nazis, las bombas lanzadas sobre Hiroshima y Nagasaki, no obstante, varían radicalmente el panorama en cuestión y sitúan la

conciencia humana frente a un signo de interrogación abismal: ¿ cómo representar el más mínimo síntoma de violencia en una época en que ya se sabe fehacientemente hasta dónde puede conducir ese tipo de comportamientos, hasta qué punto- inconcebible hasta entonces- puede llegar la práctica de la crueldad ? (59, 2001,nº303)

Ejemplifica esta tensión citando el film En *The naked and the Dead* (1955), de Raoul Walsh,

donde hay una escena en la que el comando protagonista encuentra aun soldado yanqui torturado por los japoneses. Afirma que en ella “nunca se ve al personaje, pero se oye su voz y se intuye la horrible carnicería de que ha sido objeto. Se muestra y no se muestra”. (59, 2001,nº303) Así, Bernal dice que la violencia, más que erigirse en el tema estrella de la época, constituye la excusa para replantearse la narración clásica, para forzarla y conducirla hasta sus últimos límites.(60, 2001, nº303)

Indica que el clasicismo observa las cosas a través de un filtro que se quiere transparente, que se niega a darse a conocer como tal, las ficciones elaboradas a partir de los cuarenta pretenden todo lo contrario. ¿ Y cómo representar, a partir de todo ello, la violencia y la guerra ? (60,2001,nº303) Responde que

primero, dejando paso a los destellos realistas que delatan, paradójicamente, la naturaleza artificial de toda representación. Y segundo, mostrándolos sólo en parte, como si se observaran de reojo, como si su condición cegadora impidiera una visión total, pero también como si el cineasta se sintiera cómplice de esa aberración y tuviera vergüenza de sí mismo.” (60, 2001, nº 303)

Prosigue exponiendo que las invocaciones del pasado en la era posmoderna pueden dividirse fácilmente entre aquellas que solo persiguen una reconstrucción consoladora, que exorcice los fantasmas sin enfrentarse a ellos, y las que regresan a un modo de relato embrionario con la intención de sentar las bases de un entendimiento definitivo de lo que

sucedió. (61, 2001, nº303) Entre las primeras, el Steven Spielberg de *La Lista de Schindler* (1994) y *Salvar al soldado Ryan* (1998) a fin de vulnerar las fronteras de lo representable simplemente para convertirlo en otra cosa: ya no es cine bélico, sino cine de terror. (61, 2001, nº303) Entre las segundas, el Terrence Malick de *La delgada línea roja* vuelve a poetizar el documento para no olvidar que todo puede reducirse a la cuestión de las relaciones entre el hombre y la naturaleza, a un orden cuya vulneración conlleva al suicidio colectivo. (61, nº 303).

B.II.ii- El uso político del Cine Bélico

Con respecto a la razón ideológica del cine bélico, Bernal señala que El bureau of Motion Pictures fue un departamento de asesoramiento ideológico a las compañías cinematográficas, evidentemente demócrata y antifascista, que dependía de la Office of War Information, agencia gubernativa que a su vez estaba a las órdenes directas de la oficina ejecutiva de Franklin Delano Roosevelt. (38, 2001, nº 303) Indica a continuación que

En junio de 1942 Poynter (jefe del Bureau of motion pictures) mandó a distribuir a las compañías cinematográficas un “manual for the motion picture industry” en el que la Owi (Office of war information) anunciaba sus principios ideológicos. Entre éstos figuraba la declaración de que la contienda no era una guerra entre naciones, clase o razas sino la lucha del pueblo a favor de un nuevo mundo democrático con base en las cuatro libertades. (de expresión, de religión y de estar a salvo de la necesidad y del miedo). Se añadía que no se combatía meramente por la supervivencia sino que era la guerra del pueblo contra el fascismo y a favor de la democracia y que no podía haber paz hasta que el militarismo y el fascismo quedasen totalmente borrados. (38, 2001, nº303)

Concluimos indicando que Harry Truman aboliría la OWI-y, por tanto, el Bureau- el 31 de agosto de 1945. (39, 2001, nº303)

B. III.i- Cine, Épica y Distopia

Acorde a Ortega, la ciencia ficción, está inscrita en el Fantástico, comporta una irrupción de lo imaginario en lo real utilizando la ciencia como coartada de la fantasía, provocando la transformación del verosímil en un referente tanto eminente como pretendidamente científico que cumplirá, en ambos supuestos, un rol mítico.⁹ (Luis Ortega) Señala que

La distopia es un sub-género tan amplio que contiene otros sub-géneros en su seno. Hay una enorme cantidad de novelas “del fin del mundo” o post-holocausto. En ellas se describe un mundo que ha sufrido una catástrofe cósmica (el impacto de un meteorito o cometa) o, mucho más frecuente, un mundo en que la humanidad se ha encaminado a su autodestrucción, ya sea mediante una guerra nuclear, una plaga, una combinación de problemas, o algunas tecnología descontrolada. (Ortega,)

Continua ejemplificando el film distópico con *1984*, “donde se nos describe un mundo desgarrador en tele pantallas, un pensamiento único y omnipresente, el “Gran Hermano” que todo lo ve”¹⁰. Extrae del film, como dimensión ideológica, “la figura totalitaria de un estado avasallador, en contraste con el individuo reflexivo.”¹¹ Continua con otro ejemplo: *Fahrenheit 451*, una novela de Ray Bradbury, llevada al cine por François Truffaut, en el año 1966. Indica que “en el mismo periodo, Jean-Luc Godard realizaría *Alphaville*, en 1965, en el cual también se presenta una sociedad futura con características totalitarias, donde es obligatorio sacrificar la libertad y los sentimientos para conseguir la felicidad y el bien común”¹². Añade que otras distopías se encaminan en el dilema humano de la subsistencia. Como en *Children of Men* (2006) de Alfonso Cuarón, “que se desarrolla en el año 2027, en el cual el mundo ha sido arrasado por guerras, y toda clase de calamidades producto del

⁹ <http://www.lafuga.cl/distopias-en-el-cine/402>

¹⁰ el mismo sitio

¹¹ el mismo sitio

¹² el mismo sitio

hombre, y hay una plaga de esterilidad mundial. Una joven acaba de dar a luz y es la única esperanza para mantener viva a la especie.”¹³

Las amenazas para la humanidad se insertan dentro de las posibilidades de la técnica y la ciencia, siempre enmarcadas en el peligro de proyectos religioso políticos totalitarismo de control. Podría decirse que lo épico de este género es el nivel de trascendencia de los conflictos a los que son expuestos los personajes, y el uso de un futuro absoluto, en el que desde un mito que se consolida según arquetipos universales, como el totalitarismo o el imperialismo, se extra un mensaje actual.

B.III.ii- El Zombi en el fantástico

Según Brito y Levoyer, el zombi constituye el monstruo ideal del siglo XX. Se calcula que para el año 2012 la industria cultural zombi estuvo cerca de los 5470 millones de dólares solo en Estados Unidos. (45, 2015, Questión) El zombi es la figura representativa de la fragilidad de la civilización humana. El zombi es un humano que ha mutado y no puede regresar a una “normalidad”. Lo esencial del zombi, es que es un muerto viviente, un muerto enfermo por la enfermedad de seguir moviéndose motivado por un hambre sin fin, de ahí que se lo asocié a las masas contemporáneas de consumidores enajenados. Brito señala que el Zombi también refleja el miedo a perder el “yo”, el cuerpo y la conciencia. (48, 2015, Questión). Indica que refleja la fragilidad de la condición humana, es convertid en un ser ubicado en el límite de razón, ya sea por brujería o técnica, es un cuerpo inútil que necesita consumir carne, de forma irracional, para seguir vagabundeando. (48, 2015, Questión) Brito y Levoyer piensan que el zombi, como monstruo, conduce a la idea de una transgresión del orden social, su presencia coloca a la humanidad bajo la idea de amenaza total.(52, 2015, Questión) Indican que Daniel Drezner¹⁴ (2011) expone que representa los temores nacidos después de la Guerra Fría como el terrorismo, el riesgo bacteriológico, el poder de las corporaciones privadas, por tanto, es un reflejo del miedo social. (52, 2015,

¹³ <http://www.lafuga.cl/distopias-en-el-cine/402>

¹⁴ Profesor norte americano de política internacional

Questión) El zombi moderno fue creado por George Romero, en la película “ *La noche de los muertos vivientes*” (1968).

Romero introdujo no solo cambios narrativos, sino visuales: 1) El vudú ya no es el eje principal para la transformación de personas en zombis; 2) No es uno el que pretende transformar a muchos, son muchos los que persiguen a unos pocos 3) entra en escena la carne humana como eje dramático: 4) aparece el miedo al prójimo 5) El zombi representa una metáfora biológica del contagio y, por último 6) Desaparece la figura del amo de los zombis, y se convierten en criaturas autónomas. El zombi moderno, representado en las películas de George A. Romero, se caracterizaba por el torpe andar, y estar en descomposición. (54, 2015, Questión)

“No es el miedo al otro(...) es el miedo a la semejanza, miedo a que seamos todos infectados, mordidos, por ese tamiz de la igualdad que nos equipare a todos”. (54, 2015, Questión)

C- Cineastas Rapsodas

El objetivo de este capítulo es dar a conocer de forma acotada y selectiva la parte útil de filmografía, y el tipo de realizador que es cada director, para buscar en ello antecedentes temáticos que pudieran ser relevantes al momento de adentrarnos en el objeto de estudio.

C.I- Ridley Scott

Según Partearroyo, nacido en 1937 en South Shields (Gran Bretaña), Ridley Scott estudió pintura, decoración y diseño gráfico en el West Hartlepool of College of Art. Y más tarde, durante tres años, en el Royal College of Art de Londres, donde pronto comenzó a interesarse por la fotografía y el cine. (1, 1988) A la fecha Scott ha dirigido 25 películas. Recién salido de la Escuela, Scott se incorporó a la B.B.C como decorador.

Para este analista un mismo tema recorre la heterogénea filmografía de este cineasta contradictorio: la dualidad de ciertos personajes y el enfrentamiento continuo entre dos principios opuestos. (*5, 1988)

Ejemplifica que en *Los duelistas*, su primer film, los oficiales de caballería Férraud y D'Hubert, abocados a un duelo perpetuo y absurdo, representan dos formas contrarias de encarar la vida, pero en el fondo son las dos caras de una sola moneda. (*5, 1988)

En *Alien*, el experto científico Ash acaba revelándose como un robot bajo su apariencia humana; el mismo monstruo es una combinación letal de tejido orgánico y alta tecnología. En *Blade Runner*, Rick Deckard conserva en todo momento la ambigüedad de su origen humano o androide; por su parte, el Nexus-6 Roy Batty es a la vez ángel y demonio, Cristo y Satán. Y en su cuarto film *Legend* se estructura en torno a la eterna batalla entre la Luz y las Tinieblas. (*3, 1988).

Es importante definir la posición de Scott con respecto a su labor. Él mismo, en relación a su primer film, *Los duelistas*, dio a conocer que buscaba llegar al “gran público”(4, 1988), irónicamente, lo que el director había urdido como un claro éxito comercial acabó siendo considerado un “ Art Film”, capaz de encandilar al jurado del Festival de Cannes de 1977 y obtener el premio a la mejor “opera prima”. Los calificativos de “artística”, “intelectual”,

“obra maestra del refinamiento” y demás, esgrimidos por un sector de la crítica, afectaron de forma negativa a su distribución (en los Estados Unidos tan sólo circularon cuatro copias) y *Los Duelistas* fue condenada al “ghetto” de las películas de culto. (*5, 1988)

En el invierno de 1977, Sandy Lieberon, director del departamento de producción de la 20th Century Fox en Londres y un entusiasta admirador de *Los Duelistas*, le envió el guión de *Alien*. (*5, 1988)

Scott necesitaba un gran éxito comercial después del relativo fracaso de *Los Duelistas*, y *Alien* reunía todos los requisitos para conseguirlo.

Partearroyo indica que

aunque *Alien* no ocultaba nunca sus intenciones, sino más bien lo contrario, la crítica no ha dejado de reprocharle su condición de éxito programado al milímetro, su “receta”, tan fría como astutamente calculada, a base de combinar los ingredientes más espectaculares de ciertos “taquillazos”: grandes cantidades de parafernalia aeroespacial, una buena ración de emociones fuertes a cargo del monstruo de turno y alguna escena especialmente nauseabunda. Sin embargo, una aproximación semejante es, cuando menos, superficial, pues el film de Scott demuestra una pericia más que notable a la hora de provocar esa extraña sensación de placer que es el miedo. (*5, 1988)

Posteriormente Scott realizaría *Blade Runner*.

Puesto que esta sección es breve, y en cierto sentido, utilitaria, a fin de extraer herramientas de análisis, no se realizará una revisión exhaustiva de toda la bibliografía sino una mención de lo exclusivamente pertinente.

Así pues hay dos grandes aspectos que es preciso señalar de la obra de Scott, estos son una línea temática que se manifiesta en parte de su filmografía, y lo otro es un guiño al género épico o histórico en esta misma.

En relación a lo primero, esta línea temática es la que urde sobre cuestiones filosófico-existenciales, que ahonda la relación creador-criatura; esta está presente fundamentalmente en dos films: *Blade Runner* (1982) y *Prometheus* (2012).

Estas incluso, de tal su osadía, llegaron a traerle críticas por parte del vaticano.¹⁵

Sobre lo segundo, los films épicos-históricos en la filmografía de Scott son: “1942: la conquista del paraíso”(1992) , “Gladiator” (2000), film con que se reanudó un ciclo de péplum en Hollywood, “ El reino de los Cielos” (2005), “ Robin Hood” (2010) y el film que pertenece al corpus: “Éxodo” (2014). Estas dos vertientes son útiles puesto que encontramos una visita a la temática creador-criatura en el film en cuestión, y a la vez porque corresponde a la línea filmográfica épica. (56, 2008)

En ambas se cruza la característica de Scott como creador de mundos, donde en sus films sale a relucir su talento de diseñador. (*3, 1988)

Tanto en *Blade Runner* como en *Prometheus* encontramos una referencia a la religión Cristiana, ya sea por el carácter redentor de la muerte del androide en Blade Runner, que devuelve a través de su testimonio de bondad la humanidad a Deckard, o en Prometheus por la constante tensión entre la búsqueda científica y la intimidad dogmática católica de la protagonista.

Y en lo segundo es útil rescatar el carácter decisivo de las luchas finales, como la que acontece entre Cómodo y Máximo en *Gladiator*, y también volver hacia un arquetipo de lo primitivo, o lo salvaje, a los enemigos de los imperios tanto en *El Reino de los Cielos* y *1942*, que habla de una operación de “cliché” o vulgarización de la reconstrucción histórica.(56, 2008)

¹⁵ https://www.tendencias21.net/Prometheus-la-lucha-eterna-de-los-humanos-contra-los-dioses_a14019.html

C.II- Christopher Nolan

Nos parece importante partir enfatizando una característica de este director que señala Muñoz. Un rasgo singular y relevante de Nolan es como en él se concentran dos características no siempre fáciles de unir. Por un lado, un cine de talante comercial, de grandiosidad visual y presupuestos de grandes cifras (La trilogía Batman o Interestelar) y por otro, en sintonía, un tratamiento visual, y temático, de carácter autoral, reversando en cuestiones filosóficas, psicológicas. Es un cine de autor que resulta ser comercial. .(2, 2014/2015, Muñoz Belmonte)

Christopher Nolan, guionista, productor y director de cine actual, nace el 30 de Julio de 1970 en Londres (Gran Bretaña). Realizó varios cortometrajes en una escuela de cine a la vez que realizaba sus estudios universitarios de Literatura Inglesa en el University College de Londres. Se graduó en 1997, y tras ello realizó el último de sus cortometrajes iniciales, antes de empezar su carrera cinematográfica, *Doodlebug*. (3, 2014/2015, Muñoz Belmonte) Actualmente Nolan cuenta con 11 largometrajes como director. El último, es *Dunkerk* (2017)

Su primer largometraje se estrenó un año después de *Doodlebug*, en 1998, con el título de *Following*. (4, 2014/2015, Muñoz Belmonte) En este film Nolan establece los cimientos de su universo, que más adelante encontraría significativa consonancia en *Memento* (2000).

Acorde al análisis de Navarro,

“ambas películas se centran en la construcción de la identidad de sus protagonistas, en cómo una persona crea o no su ser, a través de la narración y de la dislocación temporal de la misma. Tanto el escritor, Bill, (Jeremy Theobald) en *Following*, como Leonard (Guy parce), en *Memento*, están confundidos acerca de quiénes son y qué son, por lo que intentan construir una identidad.”(44, 2012)

Nolan usa, en estos dos films, una estructura narrativa poco convencional, obligando a la audiencia a participar activamente en la formación de significado al observar con cuidado cada plano, empujando al espectador a re-ordenar un relato que altera el tiempo lineal de la narración. (44, 2012)

Muñoz Belmonte indica que

En *Following*, Bill (Jeremy Theobald), un escritor, tras una etapa de aburrimiento y sequía de inspiración, decide seguir personas a personas desconocidas en la calle, en busca de historias para sus libros, obsesión que lo lleva a conocer a Cobb (Alex Haw), quien resultaría ser un ladrón, con una extraña perversión: observar con detenimiento los objetos personales de las casas robadas, y escoger los objetos que, a pesar de no parecer tener un gran valor comercial, parecían tener un valor personal. Al final se revela que todo era una trampa entre Cobb y una mujer rubia, que engañaron a Bill para inculparlo de delitos que había cometido Bill. (12, 2014/2015, Muñoz Belmonte)

El principio de la película, donde el protagonista está siendo interrogado por un policía, es la misma escena que la final, tras a la que al volver, la película se desarrolla un poco minutos, para dar una resolución final. (13, 2014/2015, Muñoz Belmonte) Desde el principio se deja claro que lo que se cuenta es una versión subjetiva de los hechos, parte diciendo: “ Lo que sigue a continuación es mi explicación. Bueno, más bien un relato de lo que ocurrió”. (14, 2014/2015) El tiempo del discurso es alternante, por lo que hay cambios de vestuario y aspectos del protagonista, por los saltos temporales, es una estructura compleja. Dice Navarro que Nolan fomenta en el público la incredulidad hacia la narrativa, reforzada por los frecuentes cortes en distintos puntos de la cronología de la historia,” y que se produce la dificultad de confirmar si lo que se ve es, o no, una imagen de la realidad, o “simples construcciones mentales”. (44, 2012) Indica Navarro que

La narrativa fracturada de *Following*, con su narrativa líquida, ilustran la concepción posmoderna de la identidad según Peter. L. Berger y Hansfried Kellner. La propia identidad se disuelve en un “yo componencial”. La persona así des-identificada vive escindida en varios roles sociales/ personales, adhiriéndose en parte a cada uno de esos papeles, pero a ninguno del todo íntimamente, con lo que el individuo se encamina hacia la alienación, a una incapacidad de auto-reconocerse en su peculiaridad personal. (45, 2012)

Anteriormente Navarro indica que “el término líquido es acuñado por el sociólogo polaco Zygmunt Bauman para dar cuenta del tránsito de una modernidad “sólida”, estable a una líquida, inestable, voluble, en la que las estructuras sociales y culturas ya no perduran el tiempo necesario para solidificarse y no sirven de puntos de referencia para los actos humanos.” (43, 2012) Esta descripción parece interesante en tanto aporta un concepto que remite a una estética, de lo inconexo, de lo desarticulado, que encontramos también en *Memento*, la siguiente película, y pensamos podría expresarse en el objeto por analizar.

Dice Navarro, que

este nuevo marco cultural (el de la posmodernidad), exige a los individuos la renuncia a la planificación a largo plazo- el olvido se presenta como condición del éxito-, que estén dispuestos a abandonar compromisos y lealtades, es decir, a alienarse, a despersonalizarse. Dice este analista que film como *Following* (1998), *Memento* (2000), *El caballero Oscuro* (*The Dark Knight*, 2008) y *Origen* (Inception, 2010) son relatos no-teleológicos, al tratar sobre mundos líquidos o personajes arrastrados/condenados a vivir vidas fragmentadas, “ ergo líquidas: la búsqueda de su identidad, como tarea y responsabilidad vital del sujeto, construyéndose a sí mismo como último intento de arraigo, confirma su inconclusión debido a la falta de telos en la modernidad”. (43, 2012)

Parece estar en medio de la relación entre líquidos y carácter, la psiquis, y en medio de la psiquis, entre la identidad y la memoria, el tiempo. En su aproximación sociológica, filosófica, Nolan usa, explora, y expande la noción de temporalidad.

Por ejemplo,

en *Memento*, Leonard, el protagonista central, no puede recordar el pasado inmediato, y vive inmerso siempre en el presente: padece de amnesia anterógrada, un tipo de pérdida de memoria donde los nuevos acontecimientos no se guardan en la memoria a largo plazo; es decir, la persona afectada no es capaz de recordar algo si deja de prestarla atención unos segundos. Leonard, interpretado por Guy Pearce,

crea un sistema a fin de “recordar” los sucesos de su vida: toma fotos Polaroid para tener un registro de la gente con la cual se relaciona, escribe una multitud de notas para saber dónde se hospeda y otros elementos básicos para el desarrollo de su vida; incluso se tatúa matrículas de automóvil. Pero Leonard tiene una obsesión incrustada en lo más profundo de su personalidad: la venganza. Busca al hombre que violó y asesinó a su esposa. (46, 2012)

La narrativa del film hace hincapié en la incapacidad de Leonard de recordar, así como en su necesidad de contar su relato, moviéndose entre una historia hacia atrás, y hacia delante, (46, 2012) intercalando los puntos clave en la trama, (19, 2014/2015) dejando a la audiencia tan ignorante de los acontecimiento que ocurrieron antes de cada escena como lo es el protagonista.(46, 2012) Indica Navarro que *Memento* “es un claro ejemplo de la representación fílmica de la identidad personal entendida en un sentido puramente narrativo.” (46, 2012) Dice que

Aborda la comprensión narrativa de la persona, en cuanto capaz de contarse a sí misma de modo coherente. *Memento* muestra una identidad fragmentada, y estilísticamente lo refleja siendo una reconstrucción a la inversa, una narrativa regresiva, mostrando las consecuencias antes que las causas, la desaparición de algunos personajes antes que su aparición escénica, la consumación de la venganza antes que el largo proceso de búsqueda del criminal, o las balas que dispara una pistola antes de que sea cargada. Esto confiere al film un carácter de extrañeza. (46, 2012)

La obra de Christopher Nolan propone un estudio de las posibilidades y límites del lenguaje cinematográfico desde una óptica constructivista. (43, 2012). Así Navarro afirma que

el mito de la realidad emancipada, según el cual la realidad existe con independencia de lo que podamos pensar o experimentar de ella, es negado por el cineasta al afirmar que la idea misma de realidad nunca es ajena a una construcción, ya sean prácticas sociales, culturales o históricas, de los seres humanos. (43- 2012)

Posterior a estos dos films, fueron estrenados *Insomnio* (2002) y *Batman Inicia* (2005), *El Truco Final* (2006), *El Caballero Oscuro* (2008) *Inception* (2010), *El caballero oscuro: la leyenda renace* (2012), *Interstellar* (2014) y la última, *Dunkelberg* (2017). De las cuales consideramos que estilísticamente, estos rasgos distintivos recién mencionados de Nolan, no son profundizados en *Insomnio* y *El Truco Final*. (47, 2012) El primero aquí mencionado se constituye como el único trabajo que Nolan ha realizado por encargo a lo largo de su carrera. (24, 2014/2015) Este proyecto, además de ser una versión de una obra ya existente, cuando se unió con el productor a cargo, este ya contaba con un borrado de guión, escrito por Hillary Seitz. (24, 2014/2015, Muñoz Belmonte)

Sin embargo, este film estimuló a Nolan a redactar un guion sobre el mundo de los sueños, tarea que daría inicio a *Origen*. (7, 2014/2015) El film, parafraseando a Muñoz, trata sobre Cobb (Leonardo DiCaprio) el mejor extractor de sueños que existe. Este es contratado por grandes corporaciones para infiltrarse en los sueños de sus competidores y robar los secretos del subconsciente. Cobb es buscado en Estados Unidos, por la acusación de asesinato hacia su esposa Mal (Marion Cotillard). Su mayor deseo es poder volver a ver a sus hijos que viven con el abuelo materno (Michael Caine). El empresario japonés Saito (Ken Watanabe) decide contratarlo para una misión casi imposible. Acepta la misión y reúne a un grupo de profesionales, esta consiste en introducir una idea en una mente, en lugar de extraerla. (33, 2014/2015, Muñoz Belmonte)

El film desarrolla un modelo de mundo inverosímil, es decir, que sigue reglas y normas que no pueden ser posible en el mundo real. Este también está compuesto por saltos temporales al pasado y al futuro. (88, 2012, Frame) Y tiene una estructura narrativa, en la que las capas dimensionales de los sueños, presentan características distintas, e implican una des-orientación ficticia espacial, que requiere de cierta exigencia para poder seguir la historia.

Para terminar, hacer el punto sobre la recurrencia temática autoral en temporalidad en la filmografía de Christopher Nolan, ya sea desde una aproximación teórico filosófica, o también desde un punto de vista teórico-físico como en *Interstellar* (2014), donde se exploran la posibilidades reales de la temporalidad según ciertos casos hipotéticos científicos.

C.III- Marc Foster

Marc Forster nació el 30 de noviembre en 1969 en Illertissen, Neu-Ulm, Baviera, Alemania Occidental. Es hijo del Dr. Wolf Forster, un médico alemán, y su esposa Ulli Forster. Nació en Alemania, pero creció en Davos, Suiza. Es el menor de tres hermanos. En 1990, a la edad de 20 años, Forster se mudó a Nueva York. Durante los siguientes tres años, estudió en la Universidad de Nueva York, haciendo varias documentales. En 1995, se trasladó a Hollywood y rodó una película de bajo presupuesto titulada *Loungers*, la cual ganó el Slamdance Audience Award.¹⁶(Biografía Marc Forster) Si bien este film es una comedia negra, que trata sobre 4 aspirantes a cantantes de salón, de la cual cabe indicar que no existe ningún rastro mayor en internet sobre su sinopsis, ni menos la posibilidad de visualizarla, encontramos antecedentes relevantes en la obra de este autor para extraer de ella ciertos elementos que pudiesen ser útiles para el análisis.

Una característica interesante de Marc Forster es que el solo ha escrito 3 de los 13 films que ha dirigido, y eso es una señal importante al momento de caracterizar el tipo de director del que hablamos, es un director de la industria, más que un artista.

Una línea que podría esbozar una constante en su filmografía es la recurrencia temática a dramas sensibles y humanistas.¹⁷ (Juan Sardá)

Ejemplo de esto es su segunda película *Everything Put Together* (2000), drama relacionado con la pérdida de un hijo en el estado embrionario, que fue nominada al Gran Jury Prize del Festival de Cine de Sundance.

Dentro de esta misma línea, la dramática, se encuentra el film más emblemático que tiene el autor: *Monster's Ball*, film que lo hizo conocido como director, y que le valió a Halle Berry un premio Óscar a la mejor actriz, cuyo guión original es de Milo Adica y Will Rokos.¹⁸(Adrián Massanet)

Esta es un drama sobre racismo y misoginia, donde, tras el suicidio de su hijo, un guardia de prisión, Hank Grotowsky (Billy Bob Thornton), un racista, se enamora de una mujer

¹⁶ <http://catalogo.artium.eus/dossieres/directores/marc-forster/biografia>

¹⁷ <https://elcultural.com/Marc-Foster>

¹⁸ <https://www.espinof.com/criticas/monsters-ball-racismo-desesperacion-y-redencion>

afro-americana, Leticia Musgrove (Halle Berry) , esposa del último prisionero que ejecutó, con la que mantiene una relación tortuosa.

Dentro de esta misma línea se encuentra *Finding Neverland* (2005) y *Stay* (2005).

Podríamos decir que un film que marca un quiebre con su trayectoria es una incursión en la saga del agente secreto James Bond: *Quantum of Solace* (2007), que sería su película más comercial, costó 150 millones de dólares. Es interesante detenerse en este film pues presenta particularidades en relación a las anteriores, que son obra del director. En *Quantum of Solace* Bond ya no trabaja para la corona sino que para sí mismo, y su enemigo es un aliado de la CIA y el gobierno británico. La encarnación de Bond por Daniel Craig forma parte de una cadena de antihéroes que definen la contemporaneidad. Según la opinión del mismo Forster:

“ Bond no es el único que ha cambiado. Batman es otro ejemplo claro. Significa que la sociedad se está interrogando sobre sí misma y sus valores. Antes, la luminosidad de 007 estaba relacionada con la necesidad escapista del público, ahora estamos en una situación en la que nos enfrentamos a grandes problemas y no hay tiempo para la evasión: el hambre en el tercer mundo, el problema del cambio climático o la distancia cada vez mayor entre los ricos y los pobres. Todo eso ha creado una gran presión para que nos replantemos a nosotros mismos. La gente es consciente de que hay que encontrar una solución. Se acabaron los tiempos de los héroes perfectos.”¹⁹
(Juan Sardá)

Sin embargo, aunque sus películas puedan tratar temas de gran dureza, siempre concluyen con una apelación a lo mejor que hay en los seres humanos.

Dice Forster: “ No me veo haciendo una película sin luz porque la luz es todo para mí. Puedes ir hacia lo más oscuro pero siempre tiene que haber una esperanza al final”.²⁰(Juan Sardá)

¹⁹ <https://elcultural.com/Marc-Foster>

²⁰ El mismo sitio

III- Análisis filmográfico

A- Éxodo, Dioses y Reyes (2014), Ridley Scott

A.I- Dimensión dramática

Cabe indicar que en este film la trama original bíblica del relato mosaico es alterada, según lo cual es posible conjeturar un interés contextual, rapsódico-comunicativo del texto, entendiendo que estas alteraciones indican y contienen una mirada, un comentario actual sobre este relato mítico.

Moisés (Christian Bale) , salva a Ramsés (Joel Edgerton), su primo, hijo del Faraón, en una batalla, tras que una sacerdotisa profetizara que un líder sería salvado en batalla y el salvador se convertiría en líder. Moisés se muestra compungido y escéptico hacia con esta profecía y la realidad que indica.

La dinámica de la profecía cumplida introduce el asunto épico del destino, y a su vez inicia una paranoia en Ramsés, que tras la muerte de su padre, Seti I (John Turturro), asciende al poder. Las dimensiones de los elementos se amplían, desde el comienzo, es un imperio colosal, que interactúa a su vez con el destino de su líder, que a su vez es parte de un plan divino. Los hebreos, un pueblo esclavo desde hace 400 años, murmuran que Moisés es el líder que las profecías auguran, librará al pueblo de la esclavitud. Una asamblea de ancianos hebreos lo invita a una reunión nocturna donde le revelan su identidad, Moisés se escandaliza, y tras salir de la casa, de noche, mata a un soldado que lo confunde con un esclavo. Desde aquí se introduce la escisión entre la identidad, la personalidad y la psiquis de Moisés, en tanto personaje-persona, con su función, o su misión profética. Por esta murmuración Moisés es exiliado, tras lo cual su madre le confiesa que es verdad que él es hebreo.

Moisés vaga por el desierto y llega a un poblado pastoril, donde conoce a Séfora (María Valverde) con quien se casa, y no mantiene relaciones sexuales hasta la noche nupcial, tras lo cual tienen un hijo. La religión de Séfora les prohibía subir al monte Sión, porque era el monte de Dios, pero Moisés, escéptico, sube. Mientras sube, se desarrolla una tormenta, y un aluvión lo deja enterrado, salvo su rostro. Ve la zarza ardiente, escucha una voz que dice su nombre, aparece Dios: un niño.

Este suceso, como paradigma del acontecimiento épico, es puesto al servicio la revelación de la identidad de la fuerza misteriosa, como un niño, es decir, el rostro de la fuente del destino, en tanto resultado de las fuerzas de la historia (acción-suceso), es un escándalo, o un absurdo, a la vez que un dogma, en el caso del catolicismo. Se provoca la distancia épica a través de una re-lectura controversial de Dios a partir de la teología católica trinitaria: el Dios eterno es el Dios encarnado. Esto afecta, dependiendo del tipo de espectador, la verosimilitud del relato.

Esta oscuridad narrativa es puesta al servicio de la oscuridad teológica que invade el resto del relato: el cuestionamiento de la bondad de Dios, y la capacidad de entendimiento del hombre de la divinidad. Y por otro lado, gráfica la relación entre el profeta y Dios, como una in-formación, como una receptividad, como un padecer: Moisés queda enterrado, solo es capaz de ver a Dios, en un rostro de a la vez escándalo y dogma. Este pasado absoluto, que una operación legítima dentro del marco teológico institucional occidental, parece un disparate para el mundo secular, Ridley Scott, en tanto rapsoda, es un genio de la controversia: la verdad institucional es un escándalo.

El Niño-Dios le ordena que libere a Israel. Moisés es cuidado por su esposa, quien alega locura ante su visión, pero Moisés abandona su familia y va a confrontar al faraón. Esta alteración del objeto del deseo del protagonista se presenta como febril, apresurada, sin meditación, burda. Y de hecho, por la diferencia con el relato bíblico, Moisés emprende una guerrilla, indicando con esto Scott que hay una permanencia identitaria en Moisés, la misión profética, su función, no cambia su identidad, sigue siendo un guerrero. Esto va construyendo la distancia entre Dios y el profeta, y a su vez contribuye a disminuir la relación maniquea, entre el protagonista y el antagonista, pues la tensión está entre el profeta y Dios.

Esta alteración también dialoga con otra rama del marco teórico católico, y es que el carácter guerrillero es interesante como una sustracción del carácter universal del relato mosaico: la lucha por la liberación de un pueblo, elemento considerado relevante en la discusión de los 70-80 en el vaticano en relación a la teología de la liberación.

Dios interviene y le indica que solo con las plagas triunfarán, y que no le había mandado la guerrilla. Las plagas resultan difíciles de aceptar para Moisés, y tras multitud de estas le pide a Dios que se detenga, porque no tolera el castigo de su antiguo pueblo. De hecho le

dice a Ramsés que el mismo, Moisés, no puede controlar la última plaga. Este dique, impuesto ahí por Scott, que detiene el canal prístino comunicante entre la divinidad y el profeta, es la intromisión del espíritu moderno y secular en un relato mítico absoluto de la antigüedad, produce una disonancia crítica hacia con la religión: el héroe no tolera el castigo del villano, el poder de Dios es abrumador, no hay entendimiento entre el Dios castigador y el hombre moderno, el hombre moderno no entiende y es capaz de aceptar el castigo divino.

Tras la muerte de los primogénitos de Egipto, la última plaga, incluyendo el hijo del faraón, los hebreos son liberados, pues temen de Dios. Mientras escapan, el Faraón decide tomar venganza. Moisés piensa que guió mal a su pueblo, tiene el mar delante de él, siente que fracasó como profeta. Dios abre el mar rojo, pero no se entiende si de modo sobre-natural o natural, porque el mar se recoge como antes de un tsunami. La idea es, una vez revelado el rostro de la fuerza misteriosa, difuminar los límites de su obrar circunstancial: todo suceso es divino. Los hebreos cruzan el mar, y Moisés de alguna manera entra dentro de la función profética, tras su crisis es como si viera los frutos de la obediencia. Moisés decide confrontarse con Ramsés, pero no alcanzan pues son arrollados por el tsunami. Ambos sobreviven. El pueblo de Israel consigue huir de Egipto de la mano de Moisés. Este se reencuentra con su familia. El profeta escribe, en presencia de Dios, las tablas de la ley que deberán regir a su comunidad. Esta peregrina por el desierto, cuando Moisés ya es anciano y cuida el arca de la alianza, donde guarda las tablas de la ley. Muestra un cierto éxtasis. De algún modo, el fruto de la obra de Dios fue capaz de informar en la relación de Moisés con Dios una cierta fluidez, la tensión se resuelve en el cumplimiento de la promesa: el pueblo fue librado.

A.II- Dimensión Audiovisual

Los elementos centrales del análisis audiovisual son, en primer lugar, la espacialidad y magnitud colosal, que se manifiesta a través de una recurrencia metódica e instrumental del plano general, en segundo lugar, la aproximación lumínica al carácter axiológico del profeta y su relación con Dios y su destino, y en tercer lugar, la dimensión de la simultaneidad que se expresa a través del montaje paralelo.

El plano general, y los elementos de lo colosal, abren el film, ofreciendo la magnitud de los elementos fílmicos: el imperio y el pueblo esclavizado. Cada cambio de escena, de manera general, recurre a este plano, al comienzo con el enfrentamiento entre los egipcios y los hititas, vemos el campamento asentado en la tierra desde arriba. Antes de que Ramsés y Moisés emprendieron rumbo a la batalla, los vemos en una pasadizo con mucha profundidad de campo y perspectiva, con rectas de esfinges ubicadas al costado del pasadizo. Ramsés está vestido de blanco y Moisés de negro. (Esto puede ser un simbolismo que introduce la axiología profética de la imagen.)

Planos generales cenitales aéreos en desplazamiento y también a nivel de piso dan cuenta de esta batalla. Para volver a entrar a Egipto entramos nuevamente con plano general. Moisés se hace cargo de una tarea de fiscalización de una regencia: Pitón. Allí el regente comunica un riesgo de insurrección por parte de los hebreos. Moisés va a investigar. Suena una música con flautas antiguas, como de expectación esperanzadora, que transmite una cierta ingenuidad y belleza en la expectación. Moisés se reúne con los ancianos, en la oscuridad.

La primera gran variación estilística se presenta en la aparición del niño Dios. También en mucha oscuridad, se ve a lo lejos como las tormentas contiene electricidad. Y Moisés es enterrado. Quedando, en un plano, su cabeza centrada afuera, y en otros vista desde atrás, en la esquina inferior izquierda de la pantalla. Moisés es casi una sombra en la imagen, casi no se diferencia del fondo. Se enciende la zarza ardiente, pero la escena ocurre a oscuras. Los primeros planos se usan raramente, en situaciones íntimas como las escenas con la esposa. Hay un primer plano, nuevamente en la oscuridad, cuando mientras mueren los primogénitos egipcios, Moisés lo escucha compungido.

En relación a esta constante axiológica, de los valores que porta el héroe en su re-significación rapsódica de su función profética como símbolo de un conflicto ontológico entre la relación del hombre con la divinidad, expresado en la luminosidad, esta variable se resuelve intencionalmente cuando Moisés le da a conocer su reparo sobre la última plaga al Dios-niño, cuando entonces, la noche, se hace súbitamente día. El único travelling in a un primer plano que se hace en toda la película es cuando tras escapar de Egipto Moisés no sabe donde ir y pide ayuda a Dios, pero Dios no le responde inmediatamente. Y este mismo tipo de recurso se usa en la espera tensa de la apertura del océano, cuando la cámara se eleva en un plano cenital, como mostrando la distancia entre lo bajo y lo alto, y enseguida es contrapuesta con un meteorito que cae en el horizonte. Esta conexión entre la relación ontológica del hombre, a través del profeta, y la divinidad, con la luminosidad, y su simbolismo, se profundiza en la plaga final, donde se altera la forma de las plagas bíblicas, y se une la novena plaga bíblica, las tinieblas, con la decima, así el castigo de Dios, la aniquilación selectiva de los primogénitos, se traduce en una avance de tinieblas colosal, que Scott muestra desde aire, contrastando el poder de Egipto con el poder de Dios, junto con una sonoridad off: el lamento de las madres. Esta resolución cruel, que el Moisés de Scott no entiende, condensa el conflicto entre el entendimiento del hombre, a través de la función del profeta, y Dios, como un lenguaje oscuro e inaceptable, pues Dios se presenta, paradójicamente, como la muerte. Es preciso señalar como esta relación de competencia de poder entre Dios y Egipto se aborda desde lo colosal, así, la plaga de los granizos gigantes es encuadrada en la dimensión de las esfinges egipcias. Es interesante que la poética de Dios se formaliza como luz y sonido, en el régimen épico de lo colosal, es tiniebla y llanto, pensamos que esta imagen, al igual que la del entierro en el Sinaí, expresa el paradigma controversial del entendimiento entre el hombre y Dios, en una relación dificultosa, llena de tensiones. A su vez recoge elementos bíblicos y los re-significa, Dios como logos, como luz, como palabra. Y Moisés como tartamudo. El asunto del entendimiento es puesto en tensión.

También el film usa montaje simultaneo, propio del estilo épico, se despliega sobre todo en las plagas, donde vemos secuencias de personajes desconocidos padeciendo males generales, pero también hay una simultaneidad épica entre las plagas, las acciones hebreas lideradas por Moisés y las reacciones de Ramsés. Hay un relato paralelo.

A.III- Dimensión Ideológica

Este film fue prohibido en la mayoría de los países árabes, como Marruecos, Egipto, Emiratos Árabes Unidos, por razones religiosas. Marruecos, según Rachid Chafai El Alaoui, productor del servicio árabe de la BBC, objetó contra dos elementos de la película: “el primero, la aparición de Dios a Moisés en la forma de un niño de 11 años, y el segundo, la manera en que el Moisés de esta cinta parte el mar Rojo para facilitar el escape de los judíos.” Ambas escenas son sacrílegas para los musulmanes, según el Corán, está prohibido revelar a Dios como una persona, y menos como un niño. Para ellos tampoco Mahoma, menos Dios, pueden ser representados en imagen o sonido.²¹ (Éxodo, la película sobre Moisés en los países árabes) Esto precisamente indica las disonancias entre el mundo occidental, moderno, acorde a valores seculares, y el mundo antiguo o religioso. Una intervención de este tipo, que supone una distorsión del relato original, representa una afrenta hacia los valores religiosos, siempre y cuando no haya una posibilidad hermenéutica afín. Así, lo que es una herejía heterodoxa innombrable para el Islam, para el Catolicismo es una interrogante teológica, controversial, difícil pero posible. Según el mismo Scott, el no poseía mucha instrucción religiosa antes de abordar el proyecto, y en una entrevista, desde este espíritu contemporáneo, le preguntan si él cree que Moisés era un terrorista, a lo que contesta, que es un “fundamentalista de actitud proactiva”. Ósea un cierto eufemismo. Y es más, sobre la controversia suscita por la distorsión de cómo se generó el recogimiento y posterior desembocadura del mar rojo, cuando le pregunta si las cosas que hizo en el film tienen fundamento científico, Scott contesta que si las tienen, que todo podría llegar a ocurrir desde una mirada científica, por eso uso el tsunami en vez del mar dividido en dos muros.²² (Gabriel Lerman)

²¹ <https://www.lanacion.com.ar/el-mundo/exodo-la-pelicula-sobre-mois-es-que-prohiben-en-paises-arabes-nid1757870>

²² <https://www.lavanguardia.com/cine/20141205/54421090143/ridley-scott-mois-es-fundamentalista.html>

B- Dunkerque(2017), Christopher Nolan:

B.I- Dimensión dramática:

Primero indicar que el film supone en su invertebración una separación importantísima entre historia y relato. Lo que supone, al establecer tres líneas, que el film no solo retrata una historia que es sujeto-materia épica: un escape de 330.000 hombres de la aniquilación nazi, sino también un estilo épico: una descentración del foco del relato, que se aborda desde una simultaneidad material temporal y formal dramática.

Las tres líneas del relato narran el embarque de huida soldados británicos y franceses asediados por los nazis. Las historias son, primero, una que dura una semana de tiempo cronológico real, protagonizada por 2 soldados, uno francés (Aneurin Barnad) y otro inglés (Fionn Whitehead), que sucede en tierra. La segunda historia, dura un día, y culmina junto a la primera, se trata de una viaje por mar liderado por el Señor Dawson (Mark Rylance), junto a su hijo (Tom Glynn-Carney) y otro joven (Barry Keoghan), aceptando el llamado del gobierno a ir en embarcaciones privadas a recoger soldados. Y la tercera historia es la de un grupo de aviadores que luchan contra aviones nazis para evitar que estos impidan el zarpe de regreso de los soldados. Esta dura una hora.

El film introduce inicialmente la temática de la sobrevivencia : caen panfletos, mientras un grupo de soldados caminan por la calle de un pueblo vacío, que dicen “entréguese y sobrevivirán”. La sobrevivencia es la dilatada postergación de la muerte.

El enemigo no se ve y parte atacando, sin discriminación, por la espalda, asesinando a todos los personajes (5 soldados británicos) menos al protagonista. Este no tiene nombre en toda la película, y no se revelan nombres en toda ésta, salvo de 2 personajes (no más que un apellido, un nombre completo al final, y una mención a Churchill en el medio).

Los personajes deben su protagonismo a su insistencia en la pantalla. Esta despersonalización del protagonismo, es también parte del estilo épico, porque descentra la relación del individuo con el acontecimiento, se entiende su carácter masivo, o representativo. Al comienzo del film un texto del narrador dice que sólo un milagro puede salvarlos: esto aduce a la fuerza misteriosa épica que se expresa como un destino, el destino épico es, en la finalidad de sus consecuencias, ser gobernado por Hitler o no.

El protagonista en Dunkerke, en la costa continental, deambula por la playa y comienzan a caer bombas, un soldado, que está unos metros atrás de él es aniquilado.

Los soldados, en esta línea narrativa y en las otras, padecen ciertos acontecimientos que no producen, los nazis y sus embates configuran una especie de suceso, que no es natural, pero que es exterior en tanto no es una acción del personaje, algo así como una adversidad ambiental (algo que recuerda esa influencia sombría del espíritu de dios como ángel exterminador en Éxodo).

El relato se retoma desde la ribera insular, desde la costa de Inglaterra asediada, replegada sobre si misma, figura radical de la insularidad. Un joven, George, se une a un barco civil, dirigido por el Señor Dawkins, y su hijo. Van a Dunkerque a rescatar soldados.

Después pasamos a la línea del aire, con los aviadores, que transcurre en tiempo casi real, puesto que dura 1 hora de historia y la convergencia de las líneas se produce aproximadamente en la hora diez minutos de película.

3 aviones, llamados Fortis 1,2 y Líder van en dirección a Dunkerque a combatir contra los aviones bombarderos nazis.

El personaje principal de la línea de tierra²³, se une con otro soldado, y toman una camilla con un soldado herido para adentrarse en los barcos que están en la orilla. Estas tácticas se ven frustradas por el embate nazi, que a través de torpedos y bombardeos hunde los barcos de escape. El personaje principal de esta línea no es un sobreviviente excepcional, está atravesado por la misma incapacidad y frustración que el común de los soldados, y la muerte es producto del infortunio, de la mala suerte, es fortuita.

Los aviones caen en combate, salvo el único sobreviviente, el protagonista de la línea del aire (Tom Hardy) , que como un caballero medieval despliega todo su talento y técnica para salvar el escape final, eliminando a 2 aviones nazis, que amenazaban el éxito de la misión. En la línea del mar accedemos a discusiones gravitantes entre el comandante (Kenneth Branagh) y oficiales, sobre la amenaza inminente de la expansión nazi, cuyo siguiente

²³ Cuando usamos la noción de “línea” estamos planteando al mismo tiempo una intención dramática como voluntad física posicionada en la costa continental, en la insular, en el aire, pero también queremos decir una figura dramática, una línea de guion que propone un mismo tema con variaciones, el de la supervivencia, el del pequeño o gran héroe desconocido. Línea señala en este caso las nociones específicas de función y personaje, actante y personaje.

objetivo es invadir Gran Bretaña, y después el mundo. La embestida nazi es una masa fermentada en expansión, que se descarga destructivamente sin revelar el rostro, de manera indiscriminada y cegada. El general explicita la misión: salvar 40.000 hombres. El señor Dawson rescata a un soldado (Cillian Murphy) que sobrevivió a un hundimiento y está posado sobre la cascara de un bote. Este viene de Dunkerque y no tiene ninguna intención de volver. El señor Dawson lo engaña y le dice que van a volver. Es interesante que el Señor Dawson tenga nombre, puesto que al llegar a Dunkerque, junto con un centenar de barcos civiles, son llamados por el general como, mientras lo ve acercarse, como: "El Hogar". Esto pone un énfasis, por parte del autor, en la familia, en tanto composición íntima, y sentido vinculante de la nación, siendo así sujeto de familiaridad, de cercanía verbal, la familia tiene apellido o nombre en el film. Esto refuerza un énfasis de Nolan sobre el valor de la familia como el núcleo de la nación, que dota de una realidad afectiva a la totalidad, y es, justamente, este el carácter universal al que apela esta historia: ¿ Y si mi familia se viera puesta en peligro por los nazis, lucharía ?

En Dunkerque, en la orilla, caen bombas y se frustran los escapes. En un accidente, el soldado rescatado por Dawson, intentando forzar el retorno a Gran Bretaña, tras descubrir el engaño, bota al joven George a una cabina interior inferior del bote y este se pega en la cabeza. Agonizante confiesa que le prometió a su padre ser alguien importante algún día. Tras lo cual muere. Finalmente, cuando ya los soldados y los marinos civiles vuelven a Gran Bretaña, tras escapar de los nazis, George es reconocido como héroe de guerra en los diarios.

Hay un énfasis en el sacrificio, en la muerte con sentido, desde la medialidad o el pensamiento institucional, pero al mismo tiempo se produce una contradicción dado que su asesinato fue totalmente fortuito, un accidente miserable. Podríamos decir que alejar los actos de la voluntad es también una forma de descentrar épicamente, en cuanto estilo, una acción, se acerca al suceso, el asesinar le pasó al que asesinó. En la tierra, antes de la salvación, el soldado británico se une a un grupo de soldados que van a intentar zarpar en un bote encallado cuando suba la marea. Una vez dentro, un grupo de nazis comienza a hacer prueba de tiro con el bote, lo llenan de hoyos y comienza a inundarse. Para moverlo deben sacrificar a uno, intentan expulsar al compañero del protagonista porque sospechan que es un espía nazi, dado que no habla. Resulta ser un francés, que muere ahogado. Los

botes de civiles llegan a la orilla, comienzan a rescatar soldados, el aviador británico combate y permite un escape exitoso. Tras quedarse sin bencina, aterriza en la orilla, y dos nazis lo toman prisionero.

Gran Bretaña rescata a 330.000 soldados, y al volver, el protagonista de la línea de tierra está avergonzado, es felicitado con cierta oscuridad, es un triunfo vergonzoso, una huida, y al mismo tiempo es un triunfo fundamental en la resistencia contra el embate Nazi, permite un repliegue, una esperanza. El General se queda para ayudar a los Franceses, sus aliados, que aún no escapaban de Dunkerke.

B.II Dimensión audiovisual

El film parte con un plano general de los personajes por la calle. Cuando entramos en la playa se produce una relación interesante, el fondo de la imagen son las filas de soldados esperando evacuar, mientras que la figura, en un movimiento de cámara elíptico, es el personaje principal de la línea tierra. La pregunta es, en torno al asunto épico, ¿Qué relación causal hay entre el destino de las filas de soldados y la acción de este individuo, figura de la imagen, protagonista de la historia ?

Este asunto constituye al film como plenamente épico, porque su sujeto-materia es una realidad que atraviesa la vida de un pueblo y se encarna en un individuo, pero de una manera, estilísticamente épica, según la cual esta relación está descentrada, esta falta de conexión causal dibuja una encarnación masiva, en cierto modo, vulgar, del acontecimiento por parte del protagonista. El personaje es la sobrevivencia general. En este sentido, la relación de causalidad entre el héroe y la masa es anti-sujeto-materia-épica, no es un sujeto ilustre. No así el general, o el aviador, que dan muestras de valentía en su sacrificio. Esto va estableciendo matices en el comentario sobre lo nacional.

Los tonos grises, blancos y azules de la fotografía digital y de la corrección de color, atraviesan todo el film, de hecho el logo de las majors en la introducción está en este tono, que es el nexo entre el color del cielo, del mar y su espuma, y la arena de Dunkerque, los tres terrenos en que se desenvuelve la acción. Cuando comienza a interactuar esta paleta de estos elementos, en la entrada a la playa, Nolan realiza un plano de travelling back, donde se muestran los tres elementos y la masa de soldados, que, tras retraerse la perspectiva, aparecen dos barrotes que configuran un marco interior de la pantalla, como celdas: Dunkerque es un cárcel, están atrapados.

Esta paleta de colores refuerza el estilo épico porque alude a la simultaneidad desplegada, unificándola, pero a su vez, el objeto al que remite configura de cierto modo el paradigma de la sobrevivencia, como una interacción con el exterior, con el medio. Es interesante también que esta paleta de colores sólo logra uniformarse en la película cuando se levanta polvo o neblina, ahí los tonos tienden hacia el gris más llano. Esto ocurre justo después de un bombardeo a un barco que está zarpando, tras lo cual se produce un gesto extraño, un soldado se baña en el mar. Este ocio es totalmente ajeno a la tensión, es una actitud

disonante, y complicada de entender, y a su vez implica la proyección de una dificultad de asimilación por parte del sujeto, como una forma de evasión o negación. Pensamos que esta imagen representa la perplejidad frente a la guerra y la cuestión de la nación, es una visión estética del extrañamiento frente a un asunto complejo, de la guerra como casuística, como una dificultad para el entendimiento, sobre la cual es difícil juzgar y discernir en blancos y negros.

En la tensión del peligro de la sobrevivencia aparece, reiterativamente, una música estresante, realizada por Hans Zimmer, de suspenso, cuyo punto culmine es cuando el triunfo final parece puesto en peligro por un caza nazi, que el aviador británico consigue eliminar, esta se modifica y se vuelve más tecnológica, con efectos de reversión de tiempo de sonido que se va entrecortando, y acelerando junto a un beat técnico computacional, exponencialmente. Es muy relevante señalar que las líneas personalizadas, es decir los protagonismos dramáticos y audiovisuales de cada historia dentro del relato, son reveladas en el clímax como representaciones masivas. A través de grandes planos generales aéreos, vemos a otras embarcaciones civiles llegando a Dunkerque, aparte de la del Señor Dawkins, vemos también planos medios de rostros distintos y extraños de soldados siendo rescatados en masa, aparte del protagonista. Entendemos que los protagonistas dramáticos y audiovisuales son encarnaciones de un tipo de actante de la historia, de carácter masivo. Esto refuerza el estilo épico, los protagonistas son parte de una masa, cuya experiencia del acontecimiento es similar, y cuyo nivel de relevancia en la acción también se asemeja.

La música establece una unión en cuanto al nivel de tensión e intriga dentro de las líneas de protagonismos audiovisuales, y esto, junto con un montaje coherente dramáticamente, construye la unidad formal del relato. Cada línea escala climáticamente en conjunto hasta la convergencia.

También es importante detenerse en la captura del aviador por parte de los nazis al final, estos aparecen en total flou. Pensamos que esto puede constituirse como un visión expresionista, que exterioriza el carácter interior de la mirada difuminada indiscriminada del odio sistematizado en ideología, como indicaba Sloterdijk, por parte de los nazis, es un comentario a la destructividad.

B.III- Dimensión ideológica:

El contexto de producción de Dunkerque suscita inmediatamente una pregunta acerca de la cuestión ideológica de esta, así es pues, que nos referimos con esto al Brexit. El film ha sido catalogado como un film patriótico, que busca justificar al guerra, reforzar el aspecto sacrificial y heroico de la guerra.²⁴ (Cine y épica en tiempos del “Brexit”) Sin embargo, nosotros no estamos de acuerdo con esta perspectiva, pues creemos que es reduccionista y simplifica los matices de los que el film dispone para expresar el asunto de la guerra y la nación. Primero, indicar brevemente en qué consiste el Brexit, y su razón. Este termino refiere a la salida del Reino Unido de la Unión Europea, a la cual esta nación se unió en 1973. Esta participación permite 4 libertades fundamentales: la libre circulación de trabajadores, mercancías, servicios y capitales.²⁵ (Qué es el Brexit y otras 5 preguntas básicas para entender la salida de Reino Unido de la Unión Europea). El principal argumento de la campaña a favor de la salida, según el artículo previamente citado era: “ recuperar el control”. Esto nos basta para el análisis. El espíritu detrás de un movimiento nacionalista como el del Brexit implica un anhelo, y auto-conciencia de auto-suficiencia, sin la cual no se entiende, ni se sostiene, la retirada de un organismo supra-nacional. Pero: ¿ Es Dunkerque un artefacto propagandístico nacionalista que transmite un espíritu de auto-suficiencia ? Pensamos que es pertinente contestar a esta pregunta con la paleta de colores del film, con el azul, celeste, blanco y gris, que, en el desarrollo de este, llegan a través de la acción del clima, al gris. Nosotros creemos que el comentario de Nolan sobre el concepto de estado nación en el film no es evidente, ni tampoco que el tema escogido eleve a los británicos a una visión auto-suficiente de si mismos, pues Dunkerque es un triunfo vergonzoso, cuyo objeto heroico es evitar ser aniquilado. Por otro lado, el enemigo es retratado como una sustancia inertemente destructiva, y es, justamente, la expresión por antonomasia de la debacle moral nacionalista. Pensamos que en el contexto del Brexit, Nolan presenta una visión no maniquea del asunto, no se pronuncia ni a favor, ni en contra.

²⁴ <https://www.elmundo.es/opinion/2017/09/25/59c80157468aeb0d758b4661.html>

²⁵ <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-46521624>

C- Guerra mundial Z (2014) Marc Forster

C.I- Dimensión dramática

Gerry Lane (Brad Pitt), un agente de la ONU retirado, y confinado a las labores domesticas y familiares del hogar, prepara el desayuno a su familia, mientras mira la televisión.

Nos parece interesante partir indicando el énfasis en la relación familiar del héroe, la cotidianidad del hogar es un espacio, sutil, tierno, femenino, y en su simpleza y belleza contrasta con la estética monstruosa de los zombis.

Se establece desde el comienzo el motor motivacional del héroe hollywoodense: la familia. Nuevamente el carácter universal de la causa épica descansa en los vínculos afectivos, en la unidad mínima de la sociedad, de lo global. Gerry y su familia se dirigen en auto a la ciudad cuando se desata un caos, abrupto, y abrumador. Las personas se muerden unas a otras, autos aceleran y rompen todo lo que hay a su paso, los mordidos sufren contorsiones violentas, se retuercen, y se vuelven poderosos, ágiles, rápidos y destructivos. Se desarrolla un gran violencia masiva.

Gerry recibe una llamada de un antiguo amigo, el subsecretario de la ONU (Fana Mokoena). Este le pide que vuelva a colaborar con la organización, a cambio le ofrece evacuarlos en helicóptero. Gerry y su familia pasan a un supermercado a buscar raciones, de pronto 2 sujetos, no zombis, intentar asaltar o violar a la mujer de Gerry (Mireille Enos). Se expande la estética de la infección, como una latencia de propagación del mal, en el miedo y la acción de lo alterno, de la otredad. Gerry, y su familia se refugian en un edificio. Los sekos los persiguen.

Un niño,

Tomás, se les une, tras que su padre se transformara. Suben a la azotea, y escapan de la ciudad gracias a un helicóptero de la ONU. Hileras de zombis cuelgan del borde del helicóptero, un soldado los acribilla. El helicóptero los lleva a un buque, situado a 300 km de la costa de nueva York. Un equipo de científicos, médicos, profesores y soldados buscan la causa de la epidemia. Un joven doctor en biología, Doctor Fassbach (Elyes Gabel) está encargado de encontrar una vacuna: A Gerry se le comanda la misión de guiar y proteger al doctor, en una expedición a Corea del Norte, en busca del origen de enfermedad. La

cooperación de Gerry en la misión es condición para mantener a su familia en el buque. Tras resistirse, Gerry, su motivación familiar es ineludible y poderosa por lo que accede a la misión.

Viajan a Corea del Sur, con Fassbach, quien muere inmediatamente tras descender del avión, dado que ante el embate zombi, se acobarda, intenta volver a entrar, se tropieza, se golpea en la cabeza y muere. Esta es una forma de realzar la valentía y auto-control que posee como temple el protagonista, como una virtud ilustre. En la base, un preso, ex-agente de la CIA (David Morse), infunde en Gerry la sospecha de que Israel es responsable de esto, puesto que construyó fortificaciones gigantes a todo su alrededor antes de que comenzara la invasión. Gerry al salir de Corea del Sur, debe sortear los ataques de los zekes, mientras cargan gasolina. Una vez en Israel conoce Jurgen WarmBrunn (Ludi Boeken), un agente de la MOSSAD, quien la explica que, tras haber oído en las comunicaciones indias que estos luchaban con rakshasas (zombis), se aplicó un método que es producto del fruto del aprendizaje histórico del pueblo de Israel: la regla del decimo hombre. Para poder pre-ver lo improbable (holocausto, atentados), cuando 9 personas piensan igual sobre un asunto, debe haber un decimo que piense distinto.

Es interesante este énfasis de sabiduría e inteligencia en Israel, que a su vez se despliega en la dimensión secular, la no tradicionalista religiosa, sino que operativa policial. Al interior de Jerusalén, contrastando con la agudeza de los Israelíes no religiosos, judíos ultra-ortodoxos, y musulmanes, comienzan a cantar jubilosos, y postrarse frente en tierra, con lo que el ruido despierta la energía de los zekes que se hallan afuera de los muros, y los lleva a reunirse en los muros formando montañas humanas de asalto. Comienzan a escalar unos sobre otros y consiguen traspasar el muro. En el escape, Gerry, observa por primera vez que un niño calvo, por producto del cáncer, es ignorado por los zekes. Aquí, el héroe, remitiendo por ejemplo a la astucia propia de Odiseo, advierte, gracias a su inteligencia, un elemento trascendental en la misión, que no había sido advertido hasta entonces por ningún gobierno. Un soldado que acompaña a Gerry, Segen (Daniella Kertesz), es mordida por un zombi, y Gerry le corta la mano con un machete inmediatamente. Da muestra su vez de intuición, y bravura, puesto que esto resulta eficaz para evitar el contagio, cuando él no lo sabía a ciencia cierta de antemano. Llegan a un avión, y tras una intervención del subsecretario de la ONU, los pilotos dirigen el avión hacia Escocia,

específicamente a un recinto de la OMS. Un zombi infiltrado inicia la debacle en el avión, por lo que se estrella cuando ya se encontraba en Escocia.

Segen sobrevive, y juntos se dirigen al recinto. Conocen a un grupo de científicos sobrevivientes. Gerry les da a conocer su hipótesis: ciertos patógenos vuelven invisibles a los portadores del hambre de los zekes, porque los enfermos terminales son inadecuados como anfitriones para estos. Aquí, Gerry comunica explícitamente el carácter de la resolución del conflicto épico propio del film: “ No es una cura, es camuflaje”. El triunfo, y el despliegue de la causa épica, a través de la causalidad héroe-pueblo, de la encarnación por parte de un individuo de ciertos valores universales de la humanidad, a través de ciertos elementos clásicos, la astucia o inteligencia del héroe, su valentía, su motivación y apego a la familia, es puesta al servicio de una táctica, de una estrategia incipiente, incompleta, de un triunfo parcial, de un repliegue, pero no de un triunfo glorioso. Tras cierta dificultad por la afrenta zombi, Gerry consigue inyectarse y volverse inmune ante el deseo caníbal de los zekes. Vuelve al espacio donde se encuentra el resto del grupo, mientras un mar de zekes que corre, en dirección opuesta, se abre a su alrededor, mientras él camina tranquilo, como Moisés abriendo el mar rojo. El héroe es capaz de re-significar y dirigir la relación de poder entre la circunstancia y la acción de los personajes. El protagonista produce, activa, la disminución de categoría del suceso épico, es decir, interviene el corazón del acontecimiento épico. Todos se inyectan y salen del recinto de la OMS. El destino de la humanidad depende, en esta historia, intrínseca y radicalmente, de la astucia y heroísmo de una sola persona. En ese sentido esa historia configura un paradigma clásico, en la forma del sujeto-materia épico, la hazaña del héroe es trascendentalmente relevante para el destino del pueblo que representa. Sin embargo, supone un triunfo parcial. El film termina con la voz en off de Gerry diciendo: “Estén preparados para lo que sea, nuestra guerra acaba de empezar”, mientras, junto con que alternativamente, se escuchan voces de noticias de medios de distintos países, informando el logro, se desarrollan distintas acciones: personas de todo el mundo recibiendo paquetes desde helicópteros con patógenos, aniquilaciones masivas de zekes, juntándolos a través de ruidos poderosos dentro de un estadio, y dejándoles caer bombas, reencuentro de familiares, y el mismo reencuentro de Gerry con su familia. El origen de la infestación, al final de film, sigue siendo un misterio.

C.II- Dimensión audiovisual

El film comienza exponiendo una secuencia de elevada simultaneidad y totalidad, con planos de distintas locaciones del planeta, se dibuja la civilización en la tierra, la naturaleza, calles domiciliarias, paneles de abejas, hormigas exóticas caminando, las acciones en la bolsa, programas de televisión, caza de delfines, un lobo gruñendo, como un signo de infección aludiendo a la rabia, el asunto ambiental del calentamiento climático, imágenes de indicaciones de salud de OMS, indicaciones de la ONU de consideraciones al viajar, un hombre diciendo que todo lo que sabemos sobre el juicio final es un engaño, el montaje se acelera y aparece el título del film, mientras las imágenes siguen transcurriendo al interior de la tipografía. Con este ejercicio, el estilo se pone al servicio del asunto épico, la vida de una nación, pero en este caso, la vida de un planeta, de un globo, que comparte ciertos vínculos, un eco-sistema, organizaciones transnacionales. Este recurso, de estilo épico, de objetividad semi documental, especialmente por el comportamiento de cámara, de la mirada descentrada, se reproduce al final, pero con otras texturas de materiales: imágenes de archivo, filmados por testigos con cámara amateurs, y a la vez que imágenes de noticiarios. El film usa el estilo épico, es decir, una simultaneidad de imágenes referentes a una totalidad, desde el código documental, de la imagen reportaje, para ubicar y constituir la unidad dialéctica épica como, no ya la nación, sino en vez de esta, la globalidad, el mundo entero.

Es preciso indicar nuevamente, y de modo inexorable, el uso del plano general, este no puede separarse de la causa épica, en tanto en cuanto nos remitamos al sujeto-materia épico, es decir, la causa trascendental de un pueblo, es el nexo más inmediato del estilo con las dimensiones del conflicto. Su uso es reiterado, ya sea de los buques que esperan en el mar de nueva york, de las filas de autos, de las masas de zombis, de la ciudad de Jerusalén intacta e inmaculada, en la llegada del héroe a ella, del muro que separa Jerusalén del desierto. Y en consecución a esto, por la relación causal que hay entre el héroe y el pueblo, encontramos que la aproximación estética hacia el motor del héroe, su familia, justamente contiene mayor proximidad visual, más uso de primeros y medios planos.

El plano por antonomasia que expresa esta relación causal es el mencionado previamente, cuando se abre paso entre el mar de zombis, su perspectiva individual, que se ve como una

mirada subjetiva que avanza, frente al mar de zombis que se abre, representa la condición de su obra, la personificación de su hazaña, desde la interioridad (inteligencia).

Podríamos decir que e cuanto a luminosidad no hay grandes propuestas estéticas que unifiquen algún valores filosófico, sino más bien una estética funcional, la noche cae por desgaste del día, no representa algún valor interior de la historia.

El zombi de *Guerra Mundial Z* es interesante, presenta modificaciones en relación a la tradición zombi, que se expresan audiovisualmente. Estos zombis corren muy velozmente, y emiten un sonido vocal, un castañeteo de dientes, como un forma de literalidad de la somatización sonora del medio patológico, infectado, de inmunidad vencida.

La velocidad de estos zombi tiene una relación causal con otro aspecto estético del film que es el extremado dinamismo de la cámara, que se traduce en la acción de los personajes como un correr por la vida. Hay una relación veloz y feroz, entre el hambre zombi, el ansia de vivir y la muerte. Los personajes deben poseer una fortaleza física excepcional para conseguir eludir la persecución de los zombis, cuya hambre voraz se traduce fielmente en el poderío físico.

Esta relación de magnitudes se exprese, como resultado de interacción, en paisajes terroríficos, ciudades devastadas, escenarios apocalípticos. Encontramos ciertas semejanzas estéticas entre estas escenografías, y disposiciones visuales, con algunas composiciones pictóricas apocalípticas, como “El triunfo de la muerte” de Bruehel, y “Los jinetes del apocalipsis de Durero”, en la semejanza, en el primero, de la imagen de la civilización desplomada, del fuego arrasador, de los muertos en las calles, del caos, en manos de ciertos esqueletos animados que destruyen y asesinan todo a su paso. En el segundo encontramos una semejanza en la preponderancia de la facultad cinética, en la centralidad de la velocidad, fuerza y sagacidad de los protagonista, que para avanzar han de arrasar con cuanto encuentran a su paso. Estas imágenes expresan la modalidad de la contraposición, o igualación, en la interacción de la fuerza zombi y la fuerza protagónica, cuya síntesis es el movimiento. Síntesis que se expresa en la cámara dinámica, y aérea, como aproximación a la acción singular, y al ambiente general. En ese sentido encontramos una estética del instinto, de los impulsos vitales, de la sobre-vivencia y el hambre, la lucha del más fuerte, la cámara dinámica retrata la estética del quiebre institucional civilizatorio.

C.III- Dimensión ideológica

Es preciso indicar inicialmente como el futuro distópico que configura el tiempo de la acción, es un dispositivo comunicante prístino con la institucionalidad oficial del planeta en la actualidad, que permite el despliegue de esta, a un nivel institucional. Dicho de otro modo, el carácter fantástico es la irrupción de un acontecimiento de carácter mundial al que las instituciones, tal y como se encuentra en la actualidad, reacciona. Es una reafirmación institucional.

Encontramos entonces la sospecha de que las operaciones épicas que realiza puedan estar al servicio de una estrategia ideológica, tendenciosa, manipuladora. La misma relación con la familia, podría ser una expresión artificiosa e intencionada para construir un almacén arquetípico que permita la propaganda. De hecho, desde una mirada geo-política, el apocalipsis zombi, representa una crisis global de índole civilizatoria, que encuentra cercanías con la realidad.

En el año 2011, el Centro de Prevención de Enfermedades conjuntamente con el Pentágono desarrollaron el plan denominado: "CONOP 8888" (Jamie Crawford) el cual usa al zombi como un elemento de amenaza total para el orden civilizatorio.²⁶

Hay un común denominador de una crisis civilizatoria zombi, con la que podría producir, por ejemplo, la escasez (alimentaria, hídrica, energética), en relación al cambio climático, pero este informe usa explícitamente la amenaza zombi, como una magnitud que permite diseñar diferentes estrategias para salvar a la población. En ese sentido, la operación propagandística del film es exhibir un sentimiento de preocupación, cuidado y legitimidad por parte de las instituciones mundiales ante la amenazas civilizatorias. Vemos también, por ejemplo, en el viaje a Israel, como un muro gigante separa a Jerusalén del desierto, y no está ya dividida entre Jerusalén Este y Oeste, los musulmanes y los judíos ultra-ortodoxos, adoran y alaban juntos, en armonía. En ese sentido pensamos que aquí se apela a la superación de los conflictos geo-políticos, como el que hay entre Israel y Cisjordania, en relación a amenazas globales. Se podría especular sobre esta operación ideológica de una intervención política entre los interés sionistas y Hollywood, en tanto esa división

²⁶ <https://edition.cnn.com/2014/05/16/politics/pentagon-zombie-apocalypse/index.html>

geográfica, la de Jerusalén, es muy controversial para los Judíos mesiánicos, quienes tienen por profecía que su Mesías reconstruirá el templo de Jerusalén en el monte del templo, que se encuentra actualmente en territorio palestino. Y es dentro de esta línea que los países pro-sionistas, como Estados Unidos, han cambiado su embajada de Tel-Aviv a Jerusalén, presionando, y apoyando los intereses geo-políticos Israelí. Es tanto así, que a Trump le valió ser comparado con el Rey Ciro, quien facilitó la reconstrucción del segundo templo de Salomón, por parte de un sitio de noticias religiosas Judías, que un tiempo después de publicar esto, borraron la publicación, por razones desconocidas.

IV- Conclusión

La pregunta central de esta investigación es si acaso la épica contemporánea ofrece variaciones significativas, en su audio-visualidad, en virtud de una cierta sensibilidad con la época, con respecto al paradigma épico clásico, que se manifieste formalmente en los tres filmes seleccionados. Para pensar que algo de esta índole acontece verdaderamente, es preciso encontrar características comunes en el objeto de análisis.

Encontramos, primero, en una dimensión dramática, un elemento común relevante, que es el tipo de hazaña cometido por el héroe, que presenta una modificación en relación al principio de heroicidad épico clásico. Encontramos, en los 3 films, hazañas parciales, que no consiguen del todo re-establecer un orden nacional, vencer al enemigo o librar a un pueblo cautivo de modo total. Y con esto nos referimos a que, primero, en *Éxodo*, si bien Moisés, consigue librar a su pueblo de Egipto, el film establece un conflicto no resuelto sino que intrínseco y ontológico, en la constitución de una nación religiosa, que es la distancia entre Dios y el hombre, como un lenguaje inentendible. En *Dunkerque*, los distintos protagonistas logran un triunfo vergonzoso: evitar ser aniquilado, mas, no vencer al enemigo. Y de igual forma, en *Guerra mundial Z*, el protagonista consigue una inmunidad frente a los zombis, pero no re-establecer el orden civilizatorio, que se encuentra inmensamente devastado.

Así, pensamos, se concreta en esta variable, una desarticulación entre el héroe y la nación, y al mismo tiempo, en esta relación incompleta y débil, decae el paradigma clásico de lo épico al servicio del espíritu de la nación, dado que este descansa en que el pueblo contemporáneo al rapsoda admire en el relato épico las glorias militares del pasado, y, busque en ello, virtudes que imitar. En segundo lugar, cabe indicar que la circunstancia épica es elevada frente a la acción heroica, en su magnitud o fortaleza, a la vez que adquiere un carácter metafísico, que está escindido del alcance del héroe. El héroe no consigue alcanzar lo divino, sino que su destino es mantenerse separado de la fuerza misteriosa. Así, en *Éxodo*, encontramos una alteración de la función profética, entendida como un canal prístino y comunicante entre la divinidad y el hombre, que hace para el protagonista circunstancia la acción de su aliado.

En el film se establece un desentendimiento entre Dios y el profeta, quien no comparte su ética vengativa para librar a Israel de los Egipcios, y llega a padecer la acción de Dios, junto

a sus enemigos, emocional y físicamente. En Dunkerque, la fuerza enemiga nazi es elevada a una condición metafísica, no se ve, pero actúa y se padece, su actividad es exclusivamente destruir, y no se consigue vencer, con suerte derribar un avión enemigo, en la dimensión más heroica del film. Y en Guerra Mundial Z, nunca se conoce la causa de la infección global zombi, su origen es desconocido, misterioso, malignamente providencial. El destino de los héroes, y el de la nación, frente a este acrecentamiento de la circunstancia, está al límite del fracaso, y en todos los films, este peligro se expresa a través de la sobre-vivencia, como un peligro inminente de morir. Si bien en Éxodo no es central, Moisés, es embestido por un tsunami en el tramo final del film, el cual padece de igual forma que su enemigo, Ramsés. En Dunkerque y Guerra Mundial Z, el film se trata de la sobre-vivencia. Ahora, procederemos a describir como el lenguaje audiovisual está al servicio de esta variación, dado que en los 3 films hay operaciones singulares en relación al punto de vista, a la alteración del paradigma clásico de lo épico. En Moisés hay 2 áreas de la dimensión audiovisual que son fundamentales, y dialogan entre ellas. Una es la construcción de la axiología del profeta en su relación con Dios, a través de la luminosidad. Y otra, es la magnitud y lo colosal, propia de la épica, puesta al servicio de la tensión ideológica y dramática. Dios, que aparece como un niño, lo que parece un absurdo y representa un escándalo, se manifiesta a través de la oscuridad. Cuando se le revela a Moisés, este queda enterrado enteramente, salvo su cabeza, por un derrumbe, donde su figura, en la oscuridad, apenas se distingue. Esta relación, entre Dios y el hombre, a través de la oscuridad, se expresa en la venganza de Dios contra Egipto, cuando en el plano de la aniquilación de los primogénitos, una sombra gigante se expande, desde una mirada colosal, por Egipto, mientras escuchamos el llanto de las madres. Así, la competencia de fuerzas entre Dios y los Egipcios, que se expresa en lo colosal, que es un elemento clásico de la épica, está atravesado por la tensión ontológica entre el entendimiento del hombre y el de Dios. El profeta no comparte el designio de Dios. En Dunkerque, la simultaneidad épica, que nace de la medialidad original del género, es llevada a un extremo, a través de 3 líneas temporales y narrativas distintas, con distinta duración (1 semana, 1 día, 1 hora), y si bien convergen en el clímax, después siguen progresando escindidas. Pensamos que esto alude a una cierta desarticulación de lo nacional en el film, como un desencuentro que expresa el carácter fallido del triunfo, y desde ahí, de lo nacional. Hay dentro de la nación, tiempos

existenciales distintos, que no terminan por converger, la nación es un producto controversial entre intimidad y distancia. Y a la vez, esta simultaneidad, que finalmente no converge, es una forma de decir, a través del montaje, que ninguna dimensión de la nación es suficiente para su realización. Ideológicamente, refuerza la idea del fracaso de la nación, y va en contra de la idea de auto-suficiencia. Cabe decir acá, que la condición metafísica de los nazis, como fuente de circunstancia, se refuerza a través de 2 operaciones: no mostrarlos nunca salvo 1 vez, cuando se les muestra en *flou*. Y, finalmente, en Guerra Mundial Z, también encontramos elementos de lenguaje que padecen ciertas alteraciones, al servicio del discurso de la desarticulación, del desentendimiento. Por ejemplo, el zombi. Este, dentro de su tradición, siempre ha significado una forma de parodia hacia el hombre, desde una perspectiva crítica, su voracidad, es la voracidad de la sociedad de consumo, su igualdad, la falta de identidad. Pensamos que el castañeteo frenético que los zombis hacen con la boca, y su extremada velocidad al moverse, configuran de alguna manera una materialidad lingüística incompleta, que refuerza la idea del desentendimiento, en la falta de completitud de la comunicación, en este caso, a través de los sonidos pre-fonéticos que los zombis hacen con la boca. Este sonido establece la sustancia metafísica de la infección zombi, el mundo está invadido, masiva y totalmente, por una entidad pre-fonética, como si la tierra fuese un océano de incomunicación. Así, ideológicamente, pensamos, el film hace un comentario, a través del parodia, de la cuestión lingüística comunicacional como un paradigma de lo nacional, y un problema dentro del nuevo paradigma de lo planetario, al que amplía lo épico este film. Ideológicamente podemos decir que los 3 films despliegan las herramientas épicas para cuestionar la suficiencia de la nación frente a los desafíos de las circunstancias, elevadas a carácter metafísico, ya sea los nazis, como una encarnación de la destructividad, la divinidad, expresa como un misterio incomprensible y un niño vengativo, o la infección zombi, que destruye toda inmunidad, y cuya causa es misteriosa, como un designio providencial. Pensamos que esto puede tener que ver con la actualidad en relación a los desafíos contemporáneos, donde el hombre se eleva a un carácter metafísico como una paradoja de la naturaleza, que amenaza con destruirse a sí mismo, y a la vez a la vida, de la que él mismo ha surgido, cuyo peligro atañe a todas las naciones, y donde ninguna por sí sola es capaz de superarlo.

V- Bibliografía

Primitiva Flores Santamaría- La épica- Revista Estudios clásicos, nº 81-82, 1978,
http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/e/estudios_clasicos/numero_81_82_1978/la_epica

<http://masquecine.radionova.cat/los-comienzos-del-cine-epico/>

Barrio Barrio, Antonio, Cine e historia. Una aproximación desde una perspectiva docente: la Edad Media, Universidad de Alicante- Revista Monografías Aula Medieval, 6 (2017) pp. 139-170, <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/72511>

“300” o el péplum digital- Israel-V-Márquez 2008, Espéculo. Revista de estudios literarios- Universidad Complutense de Madrid
<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/300peplu.html>

https://web.archive.org/web/20100105053610/http://news.yahoo.com/s/afp/20100103/ennew_afp/entertainmentusfilmboxofficeavatar

https://web.archive.org/web/20100114021445/http://www.hollywoodreporter.com/hr/content_display/news/e3ieb1af40f51f12663a33295bb482cf100

Aristóteles. *El Arte Poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.

<https://freeditorial.com/es/books/la-iliada>

Hegel, Friedrich. *La Estética II*, Buenos Aires, Editorial Losada, 2008

<https://freeditorial.com/es/books/la-odisea>

Bajktín, Mijail M. *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Tauris, 1989

Sloterdijk, Peter. *El Desprecio de las masas: ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*, Valencia, Pre-Textos, 2009

Sloterdijk, Peter. *Ira y Tiempo*, Anzos, Edición Siruela, 2010

Salvador Ventura, Francisco. *Cine e Historia(s): Maneras de relatar el pasado con imágenes*, Paris, Université Paris-Sus, 2015

Elley, Derek, *The Epic Film: Myth and history*, Great Britain, St Edmunds Press, 1984

Koutsourakis, A. *Epic Cinema: Defining our Terms*, JCMS: Journal of Cinema and Media Studies, University of Leeds, UK, 2019

Fandiño Pérez, Roberto. Garrido Moreno, Javier. Revisitando la antigüedad: del Facismo al Péplum, Revista Berceo, nº145, 2004, págs. 271-286-
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1112948>

Navarra, José Antonio. El renacimiento del "Péplum", Dirigido Por nº 447, Septiembre 2014,pág. 40-47

Casas, Quim. De la inoperancia al heroísmo, Dirigido Por nº302, Junio 2001, pág. 19-91

Hilario J. Rodríguez, El Cine bélico: la guerra y sus personajes, Barcelona, Paidós, 2006

Bernal, Jordi. Cine Americano Anti-Fascista, Dirigido Por nº303, Julio-Agosto 2001, pág. 30-75

<http://www.lafuga.cl/distopias-en-el-cine/402>

Brito Alvarado, Leonardo Xavier. Levoyer, Saudia, El zombi, una figura apocalíptica contemporánea, Revista Questión, Argentina vol. 1, nº 48, Octubre-Diciembre 2015

Partearroyo, Tony. Ridley Scott ¿ Ilustrador de mundos ?, Dirigido Por nº160, 1988

https://www.tendencias21.net/Prometheus-la-lucha-eterna-de-los-humanos-contra-los-dioses_a14019.html

Muñoz Belmonte, Elena. Christopher Nolan: La magia del engaño. Tesis para optar al grado de Comunicación Audiovisual, Universidad de Sevilla, 2014-2015

Navarro, José Antonio, Christopher Nolan: Los laberintos de la mente, Dirigido Por nº 424, Julio-Agosto 2012 pág. 42- 50

Casas Delgado, Inmaculada. In Nolan we trust: La obsesión onírica y psicológica que ha conquistado Hollywood, Revista Frame, vol. 9, 2012, pág. 85-102

<http://catalogo.artium.eus/dossieres/directores/marc-forster/biografia>

<https://elcultural.com/Marc-Foster>

VI- Anexo

A- Ficha técnica filmografía

I: Éxodo: Dioses y Reyes (2014), Ridley Scott

Duración: 151 min

País: Estados Unidos

Guión: Adam Cooper, Bill Collage, Jeffrey Caine, Steve Zaillin

Música: Alberto Iglesias

Fotografía: Dariusz Wolski

Reparto: Christian Bale, Joel Edgerton, Aaron Paul

Productora: 20th Century Fox

Sinopsis: Moisés (Christian Bale) desafía al Faraón Ramsés (Joel Edgerton), con quien se crio, para que libere a su pueblo, Israel, al cual Moisés ignoraba pertenecer. Dios se acordará de su pueblo y lo vengará para librarlo.

Presupuesto: 140 millones de dólares

Recaudación: 268 millones de dólares

Premios: ninguno

II: Dunkerque (2017), Christopher Nolan

Duración: 107 min

País: Estados Unidos/Inglaterra

Guión: Christopher Nolan

Música: Hans Zimmer

Fotografía: Hoyte van Hoytema

Reparto: Fionn Whitehead, Mark Rylance, Kenneth Branagh

Productora: Warner Bross

Sinopsis: En el año 1940, en plena 2da Guerra mundial, en las playas de Dunkerque miles de soldados británicos y franceses se encuentra rodeados por el avance del ejercito alemán, que ha invadido Francia. Con el enemigo acercándose el escape parece un milagro.

Presupuesto: 100 millones de dólares

Recaudación: 525,5 millones de dólares

Premios: 3 Premios Oscar (montaje, sonido y efectos sonoros)

III: Guerra Mundial Z (2013), Marc Forster

Duración: 116 min

País: Estados Unidos

Guión: Matthew Michael Carnahal, Drew Goddard, Damon Lindelof

Música: Marco Beltrami

Fotografía: Brad Pitt, Mireille Enos, Daniella Kertesz

Reparto: Christian Bale, Joel Edgerton, Aaron Paul

Productora: Paramount Pictures

Sinopsis: Cuando el mundo comienza a ser invadido por una infección zombi, Gerry Lane (Brad Pitt), un agente de la ONU, intentará evitar el fin de la civilización,

Presupuesto: 190 millones de dólares

Recaudación: 540 millones de dólares

Premios: ninguno