



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO



FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLAN

“EL ANTIHEROE EN EL CINE
CONTEMPORANEO”

S E M I N A R I O
TALLER EXTRACURRICULAR
INTERDISCURSIVIDAD
HISTORIA CINE Y LITERATURA
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE :
LICENCIADO EN PERIODISMO Y COMUNICACION
P R E S E N T A :
ROBERTO DE LA VEGA MORALES

ASESOR: JOSE MIGUEL GONGORA IZQUIERDO





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

A mis padres, a quienes debo gran parte de quien soy.


A Gris, por todo.

A mis amigos, Iván, Beto, Ale, Mauricio, David, Andrea, Héctor, Alicia, Melina, Karla, Laura, Oralia, Claire, Adrian, Claudia, Ivo, Adriana, Cuaya, Kogue, Ale Romo, Elizabeth, Lenny, Omar Marín, Juan Pablo, Dalia, Tania, Vic, Fili, Carlos, Krystal, Rosario, Lore Yemeli, Edith, con quienes he vivido lo mejor de la condición humana.

A la UNAM, por darme educación, inspiración y conocimiento.

Al cine, arte supremo creador de las imágenes más bellas y sublimes.

Miguel, gracias por guiarme en este arduo camino que aquí rinde frutos.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.
NOMBRE: Roberto de la Vega
Morales
FECHA: 19/11/2004
FIRMA: 

ÍNDICE

- Introducción

1. Héroe y antihéroe (dos caras de la misma moneda)	4
1.1 Definición del héroe y el antihéroe	4
1.1. El cine negro: cuna del antihéroe en el cine	9
1.1.1. Orígenes del cine negro.....	9
1.1.2 Características principales del cine negro	15
1.1.3 Principales antihéroes del cine negro	18
1.1.4 El antihéroe en los cuarenta.....	24
2. La focalización en el antihéroe.....	29
2.1 Conceptos básicos	29
2.2 El antihéroe en los 70: Taxi Driver.....	35
2.3 El antihéroe en los 90: El odio	43
3. Valores heroicos y antiheroicos	50
3.1 Conceptos básicos	51
3.2 Valores manejados por los héroes clásicos.....	55
3.3 Valores del antihéroe.....	62

- Conclusiones

- Fuentes de Consulta

Introducción

La presente investigación surge a partir de un interés personal en el creciente número de cintas en las que el protagonista, el héroe de la historia, en el sentido del personaje principal, se parece cada vez menos a la idea de un héroe virtuoso que se encuentra muy cerca de la perfección. En cambio, es común encontrar personajes protagónicos con características heroicas que resultan ser torpes, físicamente poco agraciados o que deciden actuar en contra de la ley o de lo socialmente aceptado con tal de lograr sus objetivos.

Por lo tanto, resultaba inadecuado llamar "héroe" a un personaje que si bien en el fondo también busca resolver un conflicto, no recurre al mismo método para obtener sus objetivos que el héroe. En todo caso, era preciso identificar a este personaje alternativo al héroe y que en gran medida resulta más real que el héroe clásico, pues es capaz de equivocarse, dudar y dejarse llevar por sus pasiones y dado que en muchos casos se trata de personajes que de entrada chocan directamente con la idea clásica del héroe, se llegó al término antihéroe.

Cabe señalar que, de igual forma, en años recientes se ha popularizado el uso del término antihéroe por parte de los medios de comunicación, al grado de emplearlo casi para cualquier personaje protagónico, razón que también motivó la presente investigación pues a juicio de quien esto escribe existe un abuso del término, sobre todo si se toma en cuenta que nadie define el término a pesar utilizarlo con frecuencia.

Fue así como comenzó la labor de búsqueda sobre la existencia del antihéroe en el cine, En el primer capítulo se define al héroe y al antihéroe, ya que ambas figuras están profundamente ligadas. Acto seguido se decidió buscar al primer antihéroe del celuloide, lo que llevó al cine negro, género surgido a finales de los años treinta y principios de los cuarenta en Estados Unidos y cuyo personaje fundamental es el detective privado que decide seguir sus propias

reglas y ser fiel sólo a su propio código ético, con tal de alcanzar sus objetivos. Fue así como se definió el género, sus principales características, las cintas más representativas y las características del antihéroe de la época.

En el segundo capítulo se procedió estudiar la forma en que son contadas las historias de los antihéroes, a partir de la narratología, corriente que estudia las diferentes formas en que se lleva a cabo el acto de relatar. Para ello se puso especial atención a los trabajos de Gerard Genette, Luz Aurora Pimentel y Efrén Cuevas, quien en un artículo publicado por la Universidad Ramón Llull de Barcelona, presenta los trabajos de Francois Jost, quien retoma la idea de focalización planteada por Genette para adaptarla al mundo cinematográfico.

A partir de los conceptos de Francois Jost se procedió al análisis de dos cintas en las que la figura principal es un antihéroe. Las cintas seleccionadas para el análisis fueron *Taxi Driver* (*Taxi Driver*, Estados Unidos, 1976) y *El odio* (*La haine*, Francia, 1995), pues en ambas se cuenta la historia de personajes que luchan frente a un medio que les es hostil.

Finalmente, en el tercer capítulo se estudian los valores característicos del héroe para luego establecer una serie de valores que rigen a la figura del antihéroe. Esto con el fin de establecer que valores son proyectados en la pantalla mediante la presencia del antihéroe, aunque se trata de los más representativos, pues dado que cada película es diferente, los valores pueden variar.

Además de identificar al antihéroe y sus características, se decidió plasmar la evolución del personaje a lo largo de los años, razón por la que se decidió enfocarse en tres momentos históricos, los cuarenta, los setenta y los noventa. Fue así como se pudo observar que el antihéroe se ha adaptado a la época en la que son creadas sus historias, reflejando las preocupaciones sociales más recurrentes, pero en el fondo persisten la desesperanza y la falta de opciones para los marginados, quienes se cuestionan los conceptos de los

bueno y lo malo, para terminar por actuar bajo su propio código ético, el cual les permite luchar para sobrevivir en el medio en que se encuentran.

La presente investigación pretende ser un primer acercamiento a la figura del antihéroe, la cual se presenta como un personaje más real ya que puede generar mayor empatía en el espectador que el héroe clásico, gracias a que se le permite tener pasiones y pulsiones como cualquier ser humano.

Sirva pues esta investigación para el mayor entendimiento del antihéroe sus características, los valores que proyecta en la pantalla cinematográfica y la forma en que son contadas sus historias, claves del porqué en la actualidad puede ser más atractivo un antihéroe que un héroe.

1. Héroe y antihéroe (dos caras de la misma moneda)

1.1 Definición del héroe y el antihéroe

El Héroe

El cine puede con justeza ser considerado como un arte joven. Poco más de cien años en su haber lo dejan en desventaja frente a expresiones artísticas como la pintura y la escultura. A pesar de esto, en su *breve* historia, el cine ha sido capaz de desarrollar su propio lenguaje y sus propias expresiones, es decir, su particular forma de contar una historia. Para comprender la estructura de dicho lenguaje, un elemento de análisis central es el de los personajes, pues serán ellos los que realicen las acciones a relatar. La literatura (teatral sobre todo) ha sido el semillero de donde nacieron los primeros personajes. Gracias a ella, una de las figuras míticas más importantes, el héroe, encontró sin mayor problema el sitio que le correspondía en el llamado séptimo arte. Dicha figura, con la evolución del género literario, así como con los cambios que sufrió el propio lenguaje cinematográfico, ha conocido diferentes etapas y momentos.

Ahora bien, hablar del héroe dentro del mundo del cine exige hoy día privilegiar precisamente su aspecto mítico. La figura del héroe ha estado presente en todas las civilizaciones humanas desde la antigüedad como un ser que encarna los valores de su comunidad.

Tal como lo indica Fernando Savater "héroe es quien logra ejemplificar con su acción la virtud como fuerza y excelencia: prueba que la virtud es la acción triunfalmente más eficaz. El héroe no sólo hace lo que está bien, también ejemplifica por qué está bien hacerlo." ¹

La existencia del héroe empata con la necesidad de la sociedad de tener una figura que encarne sus aspiraciones. Al respecto Tomas Carlyle indica que:

¹ Savater, Fernando. *La tarea del héroe*. Destino, Barcelona, 1992 p.165

...lo realizado por el hombre aquí abajo es, en el fondo la historia de los grandes hombres que entre nosotros laboraron. Modelaron la vida general grandes capitanes, ejemplos vivos y creadores en vasto sentido de cuanto la masa humana procuró alcanzar o llevar a cabo: todo lo que vemos y atrae nuestra atención es el resultado final y externo, la realización práctica, la forma corpórea, el pensamiento materializado de los grandes hombres que nos enviaron su historia, para decirlo claro, es el alma del mundo entero.²

Las hazañas de los héroes han sido plasmadas en relatos que sirven como modelos virtuosos a seguir para ir más allá de la imperfección humana. Los actos heroicos mantienen se constantes en todas las culturas, lo que permite configurar un patrón común al héroe universal. La virtud es la meta universal que se adapta a las diversas formas de vida y pensamiento que hay en el mundo.

Sobre este punto, Campbell señala que el héroe mitológico abandona el hogar para lanzarse a la aventura; en esta puede darse el caso de que, antes de iniciar su aventura deba vencer a una presencia que le obstruye el camino. Si lo supera, podrá entrar al camino de la aventura, en el cual encontrará diversas pruebas y algún tipo de ayuda mágica para seguir adelante. Finalmente, llega a la prueba máxima y si la supera consigue una recompensa. Su triunfo puede ser representado con la unión sexual a la diosa madre, el reconocimiento por parte del padre o la propia divinización del héroe.

También puede darse el caso de que lo que viene a buscar, le sea robado. De cualquier forma, el último reto que debe superar es el regreso, si corre con suerte, el héroe recorre su camino estando protegido, en caso contrario escapa y es perseguido. En el umbral del retorno, las fuerzas trascendentales deben permanecer atrás; el héroe vuelve a emerger del reino de la congoja (retorno resurrección). El bien que restaura al mundo (elixir).³

La aparición de los héroes en la literatura marcó un cambio muy importante. En el momento en que los escritores dirigieron su mirada hacia los

² Carlyle, Thomas. *Los héroes*. Sarpe, Madrid, 1985.p.31.

³ Cfr. Campbell, Joseph. Citado por Arnulfo Eduardo Velasco en *El sueño de los héroes en el cine estadounidense contemporáneo*. Artículo publicado por la Universidad de Guadalajara, consultado en <http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/21#21>

hombres mortales, que sufren dolor y muerte, pero mediante una vida plena y sus propios esfuerzos llegan a obtener momentos de gloria que habrán de ganarle un lugar en la memoria de sus descendientes.

Carl Jung describe la historia del héroe de la siguiente forma:

Una y otra vez se escucha un relato que cuenta el nacimiento milagroso, pero humilde, de un héroe, sus primeras muestras de fuerza sobrehumana, su rápido encumbramiento a la prominencia o el poder, sus luchas triunfales contra las fuerzas del mal, su debilidad ante el pecado de orgullo y su caída a traición o el sacrificio heroico que desemboca en su muerte.⁴

El héroe busca su camino alejándose en principio del hogar para realizar una aventura que habrá de llevarlo a descubrirse a sí mismo y comprobar su naturaleza heroica, pero, al mismo tiempo, puede llevarlo a la muerte, pues cuando el héroe cumple su tarea (salvar a la humanidad, alcanzar la libertad para su pueblo, etc.) no encuentra significado en seguir viviendo. Es por ello que los griegos señalaron que no hay peor héroe que un héroe viejo.⁵

El romanticismo que encierra el héroe ha sido reflejado por la literatura universal. En la literatura el héroe se ha convertido en el protagonista de historias en las que logra realizar diversas proezas que demuestran sus cualidades y el sacrificio que es capaz de realizar, ya sea por la subsistencia de su comunidad o por lograr el amor de una doncella. Esta concepción es aceptada hoy en día por una importante parte de la sociedad que ve cumplidos sus ideales en los relatos heroicos. Las sociedades, al identificar y definir a su héroes, se identifican y se definen a sí mismas, debido a que comparten los mismos valores.

El cine, como fenómeno cultural, tiene la capacidad de crear mitos que reproducen los valores de una determinada sociedad y, por consecuencia, los perpetúa. Desde sus primeros años, el cine echó mano de historias fantásticas en las que los héroes realizaban diversas proezas. Fue así como nacieron los primeros ídolos, como Douglas Fairbanks y Buster Keaton, quienes con sus

⁴ Jung, Carl G. *El hombre y sus símbolos*. Caralt. Barcelona, 1990, p.109

⁵ Cfr. Savater, Fernando. *Op cit.* p.191

acrobacias lograban superar diversos obstáculos y alcanzar sus objetivos, (rescatar a la mujer amada, vencer a sus enemigos, etc.), pero manteniendo en gran medida, las estructuras empleadas para relatar las historias de los héroes antiguos.

Para Joseph Campbell el camino que recorre el héroe en el cine estadounidense está plenamente identificado. El héroe tiene la obligación de enfrentar una serie de pruebas, muchas veces imposibles para el resto de los mortales, las cuales tendrán como consecuencia la obtención de algo valioso, tanto para el personaje mismo como para la humanidad entera (o al menos para quienes pertenecen al grupo al que protege el héroe)⁶. Sin importar la motivación original del héroe, la historia es presentada de forma tal que sus acciones tengan repercusiones positivas para un grupo amplio de personas. Es por ello que, generalmente, el antagonista del héroe es presentado como un individuo terrible, cuyas acciones malignas atañen a todas las personas que se cruzan en su camino. De esa manera, su derrota significa algo positivo no solamente para el protagonista.

A lo largo de la historia, tanto en la literatura como en el cine, el héroe ha cambiado conforme se va modificando la realidad social que lo rodea. Estos cambios han sido graduales y han dado como resultado un nuevo arquetipo, captado gracias a la creación artística, del cual se hablará a continuación.

El antihéroe

Los cambios que ha sufrido la figura del héroe en el cine han derivado en un nuevo personaje que surge como su complemento y no como su opuesto, este es el antihéroe. Si el héroe es la virtud encarnada y tiene características divinas,

⁶ Cfr. Velasco, Arnulfo Eduardo. *El sueño de los héroes en el cine estadounidense contemporáneo*.

Artículo publicado por la Universidad de Guadalajara, <http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/21#21>

Consultada el 6 de abril de 2004.

el antihéroe es humano, complejo en su naturaleza, llena de pasiones y defectos. El hombre lucha con sus propias armas. El antihéroe no es el protagonista del mito, es el ser de carne y hueso que se enfrenta a las contradicciones del mundo real, en donde tiene que luchar por satisfacer las necesidades materiales elementales. Sus batallas no serán las que salven a la humanidad, son las que debe enfrentar para seguir adelante en un mundo desigual y que busca devorarlo. El antihéroe lucha por sus propias causas sin importar si alguien más las comparte. Quizá busque la virtud pero a cada paso choca con la imposibilidad de alcanzarla.⁷

El antihéroe maneja una ética personal. Si está imposibilitado para lograr la virtud, creará su propio código de valores, alcanzables, terrenales, humanos. Es el rebelde ante un mundo absurdo. Pareciera que su ambición resulta su perdición, pero es al final el mundo el que lo destruye. El antihéroe está marcado por el destino, por el fracaso ineluctable, pues su adversario no es otro que el mundo. Sus victorias (si las obtiene) son efímeras y diminutas, siempre en el ámbito individual. Los antihéroes "no encuentran sencillamente su puesto en ningún otro orden, pues aquello mismo por lo que luchan está muy lejos de satisfacerles. Su triunfo es su mayor derrota, el momento en que advierten lo inevitable de su derrota."⁸

La presencia del antihéroe en la literatura puede ser encontrada en una de las mayores obras de la literatura universal. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, en la que se narra la historia del personaje Alonso Quijano, un hombre decrepito, que se vuelve loco y corre aventuras con la creencia de ser un caballero andante acompañado de su escudero, Sancho Panza, quien lo acompaña en sus andanzas. Savater dice: "nuestra modernidad nace bajo el signo de un héroe delirante y ridiculizado -Don

⁷ Cfr. Mino Gracia, Fernando. *Antiheroínas y antihéroes en el cine de Roberto Gavaldón*. Tesis Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. UNAM, México, 2002.

⁸ Savater, Fernando, op. cit. p. 198. Este autor emplea el término *héroe contemporáneo* para describir lo que aquí hemos descrito como antihéroe, por lo que en la presente investigación la acepción de dicho autor será tomada como sinónimo de antihéroe.

Quijote- y va acumulando sarcasmos y recelos sobre el heroísmo hasta que poco a poco sólo queda la convicción de su fracaso inevitable.”⁹

El antihéroe es fruto de una sociedad en la que priva la inequidad, es el rebelde que no concibe una existencia regida por reglas que él no diseñó y por ello decide actuar, seguir su propio camino, intentando sortear los obstáculos que el mundo le presenta mediante sus propias armas, sin importar que esté destinado a victorias pírricas, o al fracaso absoluto.

1.1. El cine negro: cuna del antihéroe en el cine

1.1.1. Orígenes del cine negro

En Gran Bretaña, durante el siglo XVIII surge el género conocido como novela gótica, el cual posee ciertos elementos de ambientación: paisajes sombríos, bosques tenebrosos, ruinas medievales y castillos con sus respectivos sótanos, criptas y pasadizos bien poblados de fantasmas, ruidos nocturnos, cadenas, esqueletos, etc., tuvo como protagonistas a personajes que se podrían considerar antihéroes ya que se muestran ambivalente y complejos, capaces de transgredir las normas establecidas en la época para alcanzar el amor, a pesar de que ese amor pueda llegar a ser demasiado egoísta.

A inicios de los años veinte en los Estados Unidos surge el género literario conocido como novela negra. Éste, se planteaba como una derivación de la novela policiaca, pues introducía una serie de elementos que reflejaban el momento histórico que vivía la sociedad de la época, la posguerra de la Primera Guerra Mundial, concluida en 1918. Al respecto, Carlos Heredero y Antonio Santamarina señalan que:

La novela policiaca virará hacia tonalidades negras cuando de los que se trate sea de reflejar, por el camino de la representación y de la interrogación a lo real, el clima moral de las sociedades capitalistas desarrolladas y, en concreto, de la más evolucionada de todas ellas en el momento en el que el género

⁹ *Op. cit.* Savater, Fernando. p.198.

surge: la sociedad norteamericana de los años veinte, dominada en aspectos significativos por el crimen, la corrupción y el afán de poder."¹⁰

Antes del nacimiento del cine negro como género, la expresión de la conflictividad social de los Estados Unidos encontró su medio expresivo en los *pulps*, publicaciones llamadas así por utilizar para su impresión papel de pulpa, que asumieron el papel de crónica y testimonio del violento presente. Y es precisamente en el *pulp* más famoso "Black Mask"¹¹ (fundado en 1920) donde se publicarían las primeras obras narrativas de los más reputados escritores de novela negra (Dashiell Hammett, Horace Mc Coy y Raymond Chandler).

Las principales líneas temáticas que caracterizan la narrativa mostrada en los *pulps* fueron dos, y ambas serían aprovechadas posteriormente por el cine negro: se trata de la tendencia denominada *hard-boiled* (cuyo punto de vista asumía la defensa del ciudadano contra las agresiones del gangsterismo y contra la corrupción administrativa, manifiesta en todos los ordenes; y la tendencia de nombre *crook-story* (literalmente historia de un delincuente), caracterizada por el protagonismo de los delincuentes (ejemplos respectivos serían: *Cosecha roja*, de Dashiell Hammett, y *Un hombre llamado Louis Beretti*, de Donald Henderson Clarke).

Se entenderá por el término *hard boiled* un estilo narrativo especializado en historias criminales caracterizado por ser poco sentimental, tocar la violencia y el sexo de forma gráfica, ubicada frecuentemente en escenarios urbanos sórdidos, en el que se utilizan diálogos plasmados de caló. Este estilo dio un nuevo tono de realismo a la ficción detectivesca. Antes de que el cine fijara su atención en estas nuevas líneas narrativas, el género negro se había impuesto y desarrollado con fuerza propia en el teatro norteamericano de los años veinte.

El estilo *hard boiled* presentaba a un personaje que funciona como narrador, el cual se presenta generalmente como un detective, aunque en

¹⁰ Heredero, Carlos F. y Antonio Santamarina. *El cine negro*. Paidós, Barcelona, 1996, p.41.

¹¹ *Cfrt.* Mino Gracia, Fernando. *Antiheroínas y antiheroes en el cine de Roberto Gavaldón*. Tesis. UNAM, México, 2002. p. 33

algunas ocasiones puede tratarse de un abogado o un periodista. Este personaje destacará por tener, de acuerdo con Heredero y Santamarina, "una mirada crítica, y a veces escéptica sobre el mundo que lo rodea marca el tono moral del relato."¹²

Los años veinte se habían caracterizado por ser una etapa próspera para Estados Unidos en la que se combinaron el desarrollo industrial con el crecimiento del sistema financiero, llevando importantes beneficios a la población. Hacia finales de la década el sistema financiero tuvo un crecimiento desmedido que lo infló. Las empresas lanzaban grandes cantidades de acciones, incluso sin respaldo real. Dicha situación se tornó insostenible y el 29 de octubre de 1929, la bolsa de Nueva York se desplomó. El efecto psicológico fue tan grande que el país entero se vio sumido en una profunda crisis económica, que también provocó una crisis moral.

A la par, ocurría un cambio en la novela negra, que trajo una desmoralización de su arquetipo principal, el detective, quien crea su propio código de valores para enfrentar los retos que un mundo hostil (como el que los estadounidenses vivían a causa de la crisis económica) y luchar por sobrevivir, sin importar que para ello tenga que traicionar sus antiguas creencias o, incluso, romper la ley. Con este cambio, "la novela negra perfecciona sus mecanismos críticos y alcanza cuestiones sociales fundamentales, pues pone el acento en el enfrentamiento entre el individuo en la sociedad burguesa, a todas luces incapaz de proporcionar oportunidades para todos, base ideológica de su hegemonía."¹³ Aunque pueda parecer contradictorio, fueron estos años de dificultades los que consolidarían a la novela negra como una nueva corriente literaria.

Gracias a la novela negra se abrió la vía a personajes que generaban mayor empatía entre los lectores pues reflejaban la ambigüedad de la época y la

¹² Heredero, Carlos F. y Santamarina Antonio. *Op. Cit.*, p.51.

¹³ Mino Gracia, Fernando. *Op. cit.* p.37.

decepción de los individuos que veían que el sueño americano tan anhelado, difícilmente se transformaría en realidad.

"La novela negra responde a herencias diversas y contrapuestas. Es fruto dialéctico del pasado feudal (novela gótica inglesa) y el triunfalismo burgués (relato policiaco clásico). Amalgama que recoge de los diarios su materia prima. Ya no es el gusto por alcanzar lo sublime a partir del dolor, ya no es imaginar asesinatos para demostrar las bondades del método racional, es meterse a las entrañas de la sociedad y reconstruir las historias que los diarios recogen cada día. Del relato policiaco clásico a la novela negra hay un salto cualitativo. Más allá de saber quién es el asesino, se trata de describir una sociedad enferma. La burguesía ya no tiene que celebrar después de los horrores de la guerra y la depresión económica."¹⁴

La obra maestra de la novela negra es *El halcón maltés*, de Dashiell Hammet, que relata la historia de Sam Spade, el antihéroe por excelencia. Este personaje es un detective que, al verse en medio de un mundo controlado por la ambición y el dinero, se da cuenta que el no tiene control sobre su destino y, por lo mismo, decide ajustarse a esa realidad en la que el azar será el único que habrá de decidir el momento de su muerte. Spade toma conciencia de que poco puede hacer para cambiar al mundo que lo oprime, por lo que termina jugando el juego, usando la doble moral como un arma más para sobrevivir.

Resulta complejo definir al cine negro como un género específico debido a sus múltiples puntos de contacto con el género policiaco, el cine de *gangsters* y el *thriller*, sus antecedentes directos, pero en la presente investigación se hace referencia a él como un género acabado, debido a que se considera que posee características específicas, de las cuales se hablará más adelante, que lo separan del resto de los géneros.

Un género es un determinado marco operativo, un estereotipo socialmente reconocido como tal, industrialmente configurado y capaz, al mismo tiempo, de producir formas autónomas cuyos códigos sostienen, indistintamente, la retroalimentación del reconocimiento social, la evolución del sus diferentes y cambiantes configuraciones históricas y la articulación de su textualidad visual dramática y narrativa.¹⁵

¹⁴ *Ídem*. p.38

¹⁵ Heredero, Carlos F. y Antonio Santamarina. *Op. cit.* p.18.

A finales de los treinta bajo la influencia de los acontecimientos políticos y económicos, la industria cinematográfica refleja la pesadumbre del momento, la cual es expresada mediante un cambio en las temáticas y un relajamiento de los juicios morales absolutistas. "Comienza a desarrollarse toda una producción, mezcla de los géneros policíacos y de *gangsters* llevada hasta sus últimas consecuencias: no se trata de ya de jugar a policías y ladrones sino de dar al vicio y al crimen imágenes que se creerían inspiradas en las teorías existencialistas.¹⁶

Como se ha mencionado más arriba. el cine negro surge a finales de los treinta en Estados Unidos cuando dicha sociedad vivía una crisis de valores, desilusionada por el parcial éxito de las políticas implementadas para superar la crisis de 1929 y con la Segunda Guerra Mundial en puerta. En él predominan la temática criminal, la ambigüedad moral, la violencia, el erotismo y la utilización de ambientes sórdidos.

El final de los años treinta coincide con la emergencia simultánea de las frustraciones generadas por todo lo que el proyecto implementado por el presidente Theodore Roosevelt para superar la crisis de 1929 (*New Deal*) había dejado sin resolver y de los temores engendrados por los ecos bélicos que resonaban desde Europa. La atmósfera de la inquietud que va cuajando en el país corre paralela a la extensión de la corrupción y de la desintegración social que conviven con la reactivación económica impulsada por el rearme militar a medida que se avanza hacia los años cuarenta.

El cine recoge el clima de *crisis moral* que reina en el ambiente y hace añicos el viejo, respetado, estable y tranquilizante esquema del Bien enfrentado y vencedor del Mal, recubriendo a sus personajes (sean detectives o *gansters*) con un baño de absoluta ambigüedad moral.¹⁷ Imbricadas la degradación con la

¹⁶ Jeanne, René y Charles Ford. *Historia ilustrada del cine*, 2. Alianza Editorial, Madrid, 1984. p 316

¹⁷ Gubern, Roman. *Historia del cine* Vol. 2. Barcelona, Lumen, 1982. p.61

búsqueda de nuevas respuestas, el cine negro se nos presenta como un resultado lógico a tal "caldo de cultivo."

La conformación del cine negro como tal se debe a la influencia del cine expresionista alemán. El inicio de la Segunda Guerra Mundial provocó la huida de Europa de algunos de los más brillantes directores expresionistas de la época como Robert Wiene y Fritz Lang, creadores de dos de las obras fundacionales del expresionismo, *El gabinete del Doctor Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, 1920) de Robert Weine¹⁸ y *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927) de Fritz Lang¹⁹, respectivamente. Éstos, al igual que directores como Karl Freund y Franz Planer se mudaron a Hollywood para aportar sus técnicas y estilo oscuro al género que apenas se estaba gestando. A su llegada, tuvieron que enfrentar a la industria cinematográfica estadounidense, que si bien los recibió con los brazos abiertos, hizo que modificaran su estilo para hacerlo más digerible por el público estadounidense, y, por ende, más comercial.

El cine negro, como suele suceder con casi todas corrientes o géneros, fue bautizado años después de haber llegado a la pantalla. Fueron los críticos franceses los que, a principio de la década de los cincuenta, pudieron ver una gran cantidad de filmes producidos en los Estados Unidos a finales de los años treinta y durante los cuarenta. Al no encontrar clasificación para ese tipo de cine de detectives, lleno de escenarios sombríos y personajes con una calidad moral ambigua, decidieron tomar prestada la corriente *roman noir* para denominar a este cine como *film noir*.

El halcón maltés (*The Maltese Falcon*, 1941), de John Huston²⁰, es considerada como la película que inaugura el ciclo, que vivirá su periodo clásico durante esta década, para prolongarse hasta la de los cincuenta y terminar con

¹⁸ *Das Kabinett des Doktor Caligari*, Dir. Robert Weine, 1920, Alemania.

¹⁹ *Metropolis*, Dir. Fritz Lang, 1927, Alemania.

²⁰ *The Maltese Falcon*. Dir. John Houston, 1941, EUA.

*Sed de mal (Touch of Evil, 1958)*²¹, de Orson Welles, como última obra puramente negra, para poco a poco difuminarse en otros géneros.

1.1.2 Características principales del cine negro

Entre las características más notables del cine negro pueden citarse: calles cubiertas por la lluvia, jazz, luces y sombras afiladas, antros y hoteles baratos, personajes problemáticos con motivaciones oscuras, luces de neón, mujeres insinuantes, sexo, crímenes y pasiones unidas en una atmósfera opresiva y claustrofóbica de duda, donde nada es lo que parece, donde cada personaje oculta sus propias cartas y sólo existe una verdad única, el destino irrevocable que conducirá a los personajes a una huida imposible hacia la muerte.

La estética de influencia expresionista es un elemento omnipresente en estas películas, y se puede apreciar en los contrastes de luces y las sombras remarcadas, los planos picados y contrapicados, la configuración de los escenarios que nos recuerdan a *M, el vampiro de Dusseldorf* (*M, Eine Stadt sucht einen Morder, 1931*)²² de Fritz Lang o *El Gabinete del doctor Caligari* de Robert Wiene.

Gangsters y policías se situaban antes con claridad a uno y otro lado de la ley. Ahora los detectives deben moverse por los dos campos y el ciudadano medio se siente tentado por la porosidad de la frontera interior. "El *ellos* propuesto en los años 30 se convierte en el *nosotros* de los cuarenta" (Latorre, 1978, 15), por lo que ya no resulta posible mantener la ficción de la distante objetividad narrativa, y de ahí el subjetivismo, la implicación personal del narrador ficticio en la representación tenga como efecto más inmediato la posibilidad de sumergir al espectador en un universo preñado de turbulencias, sin asidero fiables y sin referencias morales delimitadas.²³

Otra característica fundamental es la presencia de la muerte y la violencia como eje dramático, muerte que perseguirá a los personajes de forma implacable, hasta consumir su destino, del que no podrán huir. De ahí el frecuente uso del *flash back* como elemento narrativo porque lo que menos importa es la resolución de las acciones. Lo realmente trascendente son las

²¹ *Touch of Evil*. Dir. Orson Wells, 1958, EUA.

²² *M, Eine Stadt sucht einen Morder*. Dir. Fritz Lang. 1931, Alemania.

²³ Hereadero, Carlos F. y Antonio Santamarina. *Op. cit.* p.203.

turbias motivaciones que llevan a un personaje al asesinato o a la traición, unas veces impulsado por el contexto social a delinquir, y otras, simplemente arrastrado de forma involuntaria por el amor de una mujer fatal, al delito con tintes de pesadilla para su hasta entonces tranquila vida.

Esto porque en el cine negro los asesinatos no son cometidos por *profesionales* del crimen como en las películas de *gangsters*, o por motivos económicos, sino que se presentan en la vida de los protagonistas, muchas veces ciudadanos cualesquiera de una anónima ciudad, como única vía de escape o solución, incrementando así la ambigüedad característica de este cine: mató por amor, por error, por poder, pero al final el criminal tendrá que saldar su cuenta con su destino bajo las oscuras calles de la ciudad.

En las películas del cine negro de los años cuarenta y cincuenta, de manera metafórica, el actor que encarna habitualmente al antihéroe pone como tema principal la lucha interior que sostiene ante los hechos que se desenvuelven, y que mantiene la tensión interna del filme, en la cual la soledad consigue mantenerse, como conquista de su propia libertad aun cuando esto le signifique renuncia y claudicaciones ante la esperanza. Es provocar a su propia vulnerabilidad perder ese sino solitario que arrastra un pasado oscuro. Es traicionarse a sí mismo. Es el juego del perdedor.

Esta lucha interna es llevada a la pantalla mediante la utilización de primeros planos que sostienen un encuadre que dramatice y exponga, el conflicto que vive el personaje. Otra forma de mostrar el conflicto interno está en una escenografía del claroscuro con un paisaje habitualmente nocturno que pone el dramatismo de la oscuridad como atmósfera que impregna los movimientos de su relato y en el que el vértigo de las acciones anuncia un desenlace fatal desencadenado por la traición y el engaño, propia de una sociedad violenta y corrupta que lo amenaza.

Al final, el antihéroe está solo, y en este oscuro escenario emerge su propia condición existencial como lo único que importa. Se hace así evidente la soledad ya no de un solo hombre, sino de todo individuo, aun cuando esté inserto un marco social. El cine negro está marcado por su iluminación expresionista, ángulos de toma muy particulares, humo de cigarrillo flotando en el ambiente sensibilidad existencialista.

Los escenarios usualmente son interiores con luz tenue y ventanas opacas, mientras que las secuencias en exteriores son comúnmente escenarios urbanos con sombras profundas, asfalto mojado, luces de neón parpadeantes, calles peligrosas e iluminación débil. Usualmente las acciones se llevan a cabo en calles oscuras, departamentos mal iluminados y habitaciones de hotel de grandes ciudades.

La estructura narrativa es usualmente compleja, utiliza frecuentemente *flash backs* y un narrador reflexivo presentado como una voz en *off*. Es común encontrar historias en las que el protagonista sufre amnesia. Las revelaciones relativas al héroe son hechas para justificar su actitud cínica frente a la vida.

Ahora que, en cuanto a las mujeres, en el cine negro son de dos tipos: mujeres amorosas, confiables y al mismo tiempo dubitativas, o mujeres fatales, misteriosas, traicioneras, manipuladoras, poco confiables, irresponsables, depredadoras y exquisitas. Frecuentemente, el protagonista masculino tiene que escoger entre ambos tipos de mujeres e invariablemente elige a la mujer fatal que destructivamente lo arrastra a cometer asesinato o algún otro crimen pasional. Los protagonistas del cine negro normalmente son motivados por su pasado o por la falta de voluntad para no repetir sus errores pasados.²⁴

Las películas del cine negro muestra la parte oscura y salvaje de la naturaleza humana. Valiéndose del cinismo y de amores condenados enfatizan la parte brutal, enferma, sádica y sombría del ser humano. Este género crea una

²⁴ Cft. Dirks, Tom. *Film Noir*. Artículo publicado en el portal www.filmsite.org. Consultado el 8 de abril de 2004.

atmósfera opresiva llena de amenazas, pesimismo, ansiedad y sospechas del otro.

1.1.3 Principales antihéroes del cine negro

Durante las décadas de los cuarenta y cincuenta, el cine negro vivió su esplendor, a tiempo que la sociedad estadounidense vivía una posguerra compleja. Si se considera al antihéroe como una de las principales aportaciones del género al cine, resulta necesario detenerse un momento para hablar brevemente de algunas de las cintas más destacadas del género en las que se presenta el personaje del antihéroe. Cabe señalar que la selección de películas se basa en las diferentes fuentes consultadas para la presente investigación, por lo anterior, y dado que los críticos cinematográficos tienen opiniones diversas, se decidió presentar las cintas en orden cronológico.

Entre los personajes antiheroicos plasmados por el cine negro, como se subrayó líneas arriba, destaca sin lugar a dudas Sam Spade, el detective de la obra pionera de John Houston *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, 1941). Spade (encarnado por Humphrey Bogart), mezcla de dureza y emotividad se convertiría en una figura emblemática del cine negro.

Sam Spade es el antihéroe por excelencia. Su profesión de detective es secundaria, su papel es el de espectador de la lucha absurda en un mundo controlado por el dinero, donde una obra de arte es codiciada por su simple valor de cambio. Como detective se ha acostumbrado a la corrupción y a la muerte, frente a ese mundo ajusta su existencia. Es conciente de su destino (...) y por ello no piensa en nadie que no sea en sí mismo.²⁵

La invaluable estatua de un ave, conocida como "El halcón maltés" es el centro de la historia, pues dicho objeto, es deseado por diversas personas, que habrán de tejer una negra telaraña con tal de obtenerlo. En medio de la telaraña se encuentra el detective Spade, cigarrillo en mano, quien al investigar la muerte de su compañero detective descubrirá a una serie de complejos personajes que están a la búsqueda de preciada estatua. "Sam Spade en *El halcón maltés* es

²⁵ Mino Gracia, Fernando. *Op. cit.* p.41

quien posee un código de conducta más férreo, más anticuado y por lo mismo, más inexorable; un código tan inflexible y rígido como para obligarle, en una extraña contradicción, a sacrificar a la mujer amada por seguir al pie de la letra sus propias normas no escritas.”²⁶

Si se analiza el personaje de Sam Spade se encontrarán plasmadas las características principales del antihéroe, que siguen constantes hasta nuestros días.

“Demasiado desengañado como para confiar en sus posibilidades de éxito y demasiado conservador como para elegir cualquier opción arriesgada. Sam Spade prefiere mantenerse en el terreno firme de las certezas y, aunque todo el mundo intente comprarlo o poseerlo de una u otra forma a lo largo de la historia, opta por continuar siendo fiel a su código moral.”²⁷

Otra de las cintas fundamentales de este género es *Perdición* (Double Indemnity, 1944)²⁸ de Billy Wilder, en la que se presenta una historia que involucra a dos personajes envueltos en un amor prohibido y un crimen casi perfecto. Phyllis Dietrichson es una hermosa ama de casa insatisfecha, que se convierte en una mujer fatal. Su amante es un agradable vendedor de seguros llamado Walter Neff. Phyllis convence a Walter y juntos elaboran un plan calculador y lleno de sangre fría para asesinar al marido de ella, aparentando que se trata de un accidente y así cobrar una cláusula de doble indemnización. Su fraudulento plan, casi perfecto, los lleva a enfrentar la culpa, la sospecha, la traición y el engaño, envuelto en un halo de misterio, dentro de una película llena de diálogos agresivos y muy directos.

Entre las cintas básicas del cine negro también se encuentra *El cartero siempre llama dos veces* (The Postman Always Ring Twice, 1946)²⁹ de Tay Garnett. En este filme, Lana Turner aparece como una rubia mujer fatal que trabaja como mesera en un insignificante restaurante de un pueblo olvidado.

²⁶ Heredero, Carlos F. y Antonio Santamarina. *Op. Cit.*, p. 211

²⁷ *Ídem.* p. 212

²⁸ Double Indemnity. Dir. Billy Wilder, 1944, EUA.

²⁹ The Postman Always Ring Twice. Dir. Tay Garnett., 1946, EUA.

Turner usa sus atractivos para convencer a su amante, interpretado por John Garfield, de asesinar a su marido;

El tercer hombre (The Third Man, 1949)³⁰ Holly Martins (Joseph Cotten) es un escritor de novelas pulp que llega a Viena a tomar un empleo que le prometió su viejo amigo, Harry Lime (Orson Welles).

Al momento de su llegada, Martins descubre que Lime fue asesinado en un accidente de tráfico y su funeral se realizará inmediatamente. En el cementerio, Martins conoce a Major Calloway (Trevor Howard) y a la actriz Anna Schmidt (Alida Valli), quien llora desconsolada. Cuando Calloway le dice a Martins que Harry Lime era un ladrón y un asesino, Martins se molesta. Gradualmente, descubre que el alcalde tenía razón y que el hombre que yacía en el ataúd no era Harry Lime y que su amigo seguía vivo, (se trataba del misterioso tercer hombre que estuvo en la escena del fatal accidente).

Holly conoce a Harry y se confrontan sentados el carro de una rueda de la fortuna en una feria nocturna. Harry se ve tentado a asesinar a su viejo amigo, pero decide invitarlo a ser su cómplice. Se separan y Holly sigue dispuesto a tender una trampa a Harry. Junto a Calloway decide entregar a su amigo a cambio de que Anna se libre de ser deportada a Rusia. Ella no acepta y lo convence de no entregar a Harry. Poco después, influenciado por Calloway, Holly cambia de opinión y le pone una trampa a su amigo. Luego de una persecución, Harry se encuentra herido y acorralado, por lo que le pide a Holly que acabe con su vida, a lo que éste accede y le dispara. Luego del entierro de Harry, Holly intenta reconciliarse con Anna, pero ella decide irse mientras él la observa alejarse del lugar y enciende un cigarro.

Otra de las cintas clave para entender el cine negro es *El sueño eterno* (The Big Sleep, 1946)³¹, de Howard Hawks. Se trata de un filme clásico de misterio basado en la novela homónima de Raymond Chandler. Una compleja

³⁰ The Third Man. Dir. Carol Reed, 1949, Gran Bretaña.

³¹ The Big Sleep. Dir. Howard Hawks, 1946, EUA.

historia que llega al punto de ser confusa y desafiar la lógica. La historia se centra en las peripecias del detective Marlowe (interpretado por el ícono del cine negro Humprey Bogart), quien deberá enfrentar el reto de descifrar varias muertes en las que están involucrados una serie de personajes oscuros, para lo cual deberá superar pistas falsas, enfrentar personajes duros, armas de fuego, mujeres sensuales, entre otros elementos.

Cabe destacar que este filme fue modificado de su concepción original para ser presentado al público en general. Cuando la cinta estuvo terminada y se realizaron presentaciones de prueba entre el público, éste consideró que se trataba de un historia demasiado compleja y demandaron que se fortaleciera la historia de amor entre el detective Philip Marlowe (Humprey Bogart) y su coprotagonista Vivian Sternwood (Lauren Bacall), ya que ambos actores sostenían una relación amorosa en el momento. Luego de la presentación preliminar, los productores decidieron modificar el filme y darle mayor tiempo en pantalla a la relación entre los protagonistas, con el fin de atraer un mayor público.³²

A pesar de ser un clásico, la película no posee *flash backs*, no existe la figura del narrador como una voz en *off* y no presenta muchas muestras de imágenes expresionistas, como era común en el cine negro. Como remate, el filme no recibió ningún premio de la Academia estadounidense.

Traidora y mortal (*Out of the Past*, 1947)³³, de Jacques Tourneur es otro de los filmes clásicos del cine negro, en el que se plasma la historia de un detective, Jeff Markham /Bailey quien es contratado por un gángster llamado Whit Sterling para encontrar a Kathie, una seductora mujer que se fugó con 40 mil dólares de Whit. El detective (Jeff) la encuentra en Acapulco y termina enamorándose de Kathie y creyendo su versión de los hechos. Lentamente Jeff va traicionando su esencia para continuar su relación con esta mujer fatal. Para

³² Cfr. Faulstich, Helmut y Helmut Korte. *Cien años de cine 1945-1960*. p.65 y ss. Siglo XXI, México, 1997.

³³ *Out of the Past*. Dir. Jacques Tourneur, 1947, EUA.

el momento en que Jeff toma la decisión de entregar a Kathie, es demasiado tarde, ella se da cuenta y lo asesina para luego morir en una lluvia de balas por parte de la policía. Una relación con un trágico e ineludible destino para sus protagonistas, la muerte. Jeff creyó que podía dejar atrás su pasado, pero este regreso para truncar el futuro que él empezaba a construir.

En *La dama de Shangai* (*Lady from Shanghai*, 1948)³⁴ de Orson Welles, se puede encontrar una tormentosa historia de amor entre un inocente marino irlandés, Michael O'Hara (interpretado por Orson Welles) y una mujer fatal, misteriosa y seductora llamada Elsa Bannister (Rita Hayworth). La cinta parte de la narración del mismo O'Hara quien relata los acontecimientos que lo llevaron a conocer a Elsa, enamorarse de ella y, también gracias a ella, encontrar su ruina. Todo ello narrado de forma complicada e imaginativa mediante la utilización de emplean composiciones visuales que colaboran a crear un ambiente oscuro. A lo largo del filme se O'Hara se muestra a sí mismo como la víctima de un engaño de la familia Bannister, engaño en el que al mismo tiempo fue cautivado por Elsa y termina por verse acorralado por esta mujer fatal, que le arruina la vida.

Otro de los filmes que destacan en la historia del cine negro es *Al rojo vivo* (*White Heat*, 1949)³⁵ de Raoul Walsh. Cody Jarret (James Cagney) es un asesino mafioso que sufre de un complejo edípico exacerbado, además de presentar episodios violentos, debido a que aparentemente sufre de epilepsia. Por si fuera poco, Jarret es líder de una pandilla que se especializa en robos. Luego de un atraco, la policía sospecha de Cody por lo que éste se responsabiliza por otro robo sucedido al mismo tiempo en otro lugar, con el fin de evitar un sentencia mayor. Al estar en la cárcel, su esposa Verna (Virginia Mayo), se involucra con Big Ed (Steve Cochran), quien tiene intención de ser el líder la banda. Cuando la madre de Jarret (Margaret Wycherly) protesta, Big Ed la mata. Al enterarse el hijo de ésta, tiene una terrible crisis nerviosa.

³⁴ *Lady from Shangai*. Dir. Orson Welles, 1948, EUA.

³⁵ *White Heat*. Dir. Raoul Walsh, 1949, EUA.

Mientras tanto, los agentes federales plantan un agente encubierto llamado Hank Fallon (Edmund O'Brien), como compañero de celda de Jarret. Se hacen amigos luego de que de Fallon ayuda a Cody a escapar. Luego reúnen a su banda, matan a Big Ed, y vuelven a las andadas. Desafortunadamente para todos los involucrados, Cody se da cuenta que hay un soplón entre sus filas y la policía rápidamente decide atrapar a la banda.

A causa de un operativo policiaco, Jarret se encuentra acorralado encima de un tanque de combustible ardiendo, comienza a reír como el demente que es y lanza la frase: "¡lo logré mamá! ¡Estoy en la cima del mundo!". Justo en ese momento explota el tanque y el gángster desaparece para siempre.

En *Los sobornados* (*The Big Heat*, 1953)³⁶ de Fritz Lang, Dave Bannion (Glenn Ford) es un detective policiaco escrupulosamente honesto que se entera que uno de sus colegas se suicidó. Al investigar el fallecimiento se encuentra con una red de sobornos que llega hasta el jefe de la mafia, Mike Lagana (Alexander Scourby), quien ordena el asesinato de Bannion. El coche bomba destinado a acabar con el detective falla pero logra matar a su esposa Katie (Jocelyn Brando).

La policía retira a Bannion del caso, pero, convencido de que sus compañeros están tratando de cubrir sus huellas, Bannion continua investigando por su cuenta, determinado a vengar la muerte de su esposa. Comienza a investigar a y conoce a la amante de uno de los *gangsters*, Debby, con quien se alía. Bannion comienza su cruzada para acabar con los asesinos de su esposa. Finalmente convence a Debby de asesinar a Berta Coleman, ya que su muerte provocará que se revele la red de corrupción de Lagana y la policía. Debby, que en esta cinta hace el papel de la antiheroína que logra acabar con los *gangsters*, pero termina cumpliendo su destino fatal, pues muere acribillada. Finalmente, Bannion regresa a su trabajo en la policía y sigue su lucha contra el crimen.

³⁶ *The Big Heat*. Dir. Fritz Lang, 1953, EUA.

No se puede dejar fuera de este recuento a la cinta *Sed de mal* (Touch of Evil, 1958), de Orson Welles. En su luna de miel, el policía mexicano Mike Vargas (Charlton Heston) acepta investigar una explosión. Al hacerlo, molesta al jefe de policía local Hank Quinlan (Orson Welles), un hombre corrupto y con un récord perfecto de arresto. Vargas sospecha que Quinlan plantó evidencia para resolver casos anteriores y no está dispuesto a dejar que un sospechoso salga libre.

Quinlan tiene una obsesión con su propio concepto de justicia, la cual es motivada por el asesinato de su esposa. De igual forma, está determinado a quitar a Vargas de su camino, por lo que hace un trato con un jefe criminal local conocido como Uncle Joe Grandi (Akim Tamiroff) para involucrar a la esposa de Vargas, Susan (Janet Leigh) en un asunto de drogas.

En estas películas queda de manifiesto la presencia del antihéroe como una figura nodal del cine negro estadounidense, ya que fue precisamente este personaje el que, aunado a elementos como la fotografía y la forma de contar las historias, permitieron diferenciar al cine negro de otros géneros como el policiaco y el de *gangsters*. A continuación se examinará con mayor profundidad la figura del antihéroe del cine negro para detectar sus principales características, lo que permitirá establecer un punto de partida para la evolución de este personaje en la historia del cine.

1.1.4 El antihéroe en los cuarenta

Durante la década de mayor esplendor del cine negro, el antihéroe inundó las pantallas con su ambigüedad moral y su compleja mezcla de fortaleza y fragilidad. El productor de la época John Houseman lo describía así:

El héroe duro está desvinculado, nadie sufre por él, y se afeita poco. Su vestimenta es descuidada. Su hogar es un dormitorio y su lugar de trabajo un agujero en la pared de una oficina que se cae a trozos. Se gana más o menos la vida haciendo trabajos peligrosos y poco agradables que lo condenan a vivir como un solitario. El amor de las mujeres y la camaradería de los hombres le son negados. No tiene ningún ideal discernible para sostenerlo: ni la ambición, ni la lealtad, ni tan sólo la ambición de riqueza. (...) No valora apenas la vida

humana, ni siquiera la suya propia. En toda la historia, no creo que haya habido un héroe cuya vida fuese tan poco envidiable y sus aspiraciones tuviesen un techo tan bajo.³⁷

En efecto, antihéroe de esta época es llevado a la pantalla como un personaje poco admirable, el cual rompía con el esquema de los protagonistas heroicos que había hasta el momento en la historia del cine. El arquetipo del cine negro, el detective era comúnmente retratado como un sujeto de entre 40 y 45 años, no muy atractivo físicamente, más bien de facciones duras, además de que se rasura muy poco. No tiene una figura atlética y viste con ropa descuidada. Los gestos que realiza quedan muy limitados, ya que en la mayoría de las ocasiones se presenta a un hombre de rostro inexpresivo, inmutable a pesar de las circunstancias que lo rodean. Para contrarrestar esta situación, el antihéroe se apoya en un elemento que termina siendo un símbolo de la necesidad del personaje de mostrar sus sentimientos. Dicho elemento es el cigarro, y gracias a su humo, el detective puede crearse una atmósfera de abstracción que le permite ensimismarse centrado en la idea de la sensibilidad que le esta prohibida en el mundo del cine negro.

Este personaje se dedicaba esencialmente a resolver casos criminales que se le presentan, aunque puede aparecer cumpliendo otras tareas. Entre las principales motivaciones del antihéroe de la época están la ambición, el amor, la venganza y la búsqueda de la justicia. El detective no tiene casa, a diferencia del protagonista clásico, que siempre tiene un punto de partida o de llegada.³⁸ Vive errante, trasladándose de un lugar a otro mientras logra sus objetivos. No conoce el concepto de hogar, y cuando lo llega a tener, éste le es arrebatado por sus enemigos.

Otro elemento importante para entender al antihéroe de los años cuarenta y cincuenta es el papel que juega el pasado del personaje en las cintas del cine

³⁷ Houseman, John. *Today's hero: a review* en *Hollywood Quarterly* vol. 2. 1946-1947, p 162. citado por Bou Núria y Xavier Pérez. *El tiempo del héroe: Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Paidós, Barcelona, 2000. p. 148 y 149.

³⁸ Cfr. Bou Núria y Xavier Pérez. *El tiempo del héroe: Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Paidós, Barcelona, 2000. p. 150.

negro. La mayor parte de las veces, el pasado atormenta al detective; lo persiguen sus culpas, sus pérdidas y sus acciones. Justo cuando cree que puede cambiar su destino, el pasado reaparece para recordarle que no hay escapatoria, el destino siempre termina por imponerse, sin importar lo que el antihéroe crea o desee que suceda. El detective es humano en toda la extensión de la palabra. Se deja llevar por sus pasiones, que en algunos casos es una mujer, el dinero, la venganza o incluso una estatua, como en el caso de *El halcón maltés*.

En conclusión, el antihéroe del cine negro es un personaje poco admirable, que a diferencia del héroe clásico del cine, no encarna la virtud, sino que enfrenta, armado sus defectos y carencias, una serie de obstáculos con tal de alcanzar una meta. Para llegar a ella, es capaz de romper tanto las normas sociales como la ley misma. Sus acciones son cuestionables pero siempre justificadas desde su propio punto de vista. Resulta hasta cierto punto paradójico que un personaje que realiza acciones calificadas por la sociedad como negativas, que se oponía a la imagen clásica del protagonista de una película, se convirtiera en la figura central de todo un género que además de ser novedoso en su momento, tenía un gran éxito comercial.

Un elemento que podría ayudar a comprender el éxito del antihéroe el cine se encuentra en la forma en que las historias del cine negro son contadas. La figura del narrador juega un papel primordial en una película, ya que es mediante éste que se conocen las acciones de los personajes, la historia y en sí. "El narrador es quien determina el manejo de la perspectiva; esa *estrategia* establece las relaciones del narrador con lo que cuenta y con su lector."³⁹ El narrador establece un puente con el espectador ya que este último ejerce su acción voyeurista a través de los ojos del narrador.

Lo anterior supone una dependencia del espectador respecto al narrador de la historia ya que sólo se sabe de la historia lo que el narrador quiera que se

³⁹ López Alcaraz, María de Lourdes. *Es... para dejar de ser. El guión*. ENEP Acatlán, UNAM 2003. p.15

sepa y desde su perspectiva. Esto presenta, de acuerdo con lo propuesto por Helena Beristain en *Análisis estructural del relato literario*, la postura del narrador frente a los hechos presenta dos disyuntivas, la objetividad y la subjetividad.

La objetividad puede darse cuando el narrador este menos presente y conozca menos sobre la historia que cualquier otro personaje, de esta manera el espectador siente que conoce los acontecimientos sin que influya la postura del narrador. Se trata de un tipo de narrador que sólo conoce los sucesos sin saber los pensamientos del resto de los personajes. En contraste, la subjetividad se presenta cuando la historia llega al espectador interpretada por el narrador, ya que conoce lo que habrá de suceder, además de conocer los pensamientos de los personajes. En este caso se le denomina como narrador omnisciente.

Una constante en el cine negro es que las historias son contadas por el protagonista, lo que genera una mayor subjetividad, pues el espectador se casa con la visión de este narrador. En el caso del antihéroe, cuando también tiene la función de narrar la historia es más factible que se de una identificación entre el espectador y el personaje, y por lo tanto, se justifiquen las acciones que este último realiza, a pesar de que podrían ser calificadas como negativas. En un gran número de las cintas del género, es el detective quien relata su historia como una voz en *off* que guía al espectador, brindándole su perspectiva de los hechos.

Resulta necesario recordar que el cine es además de un arte, una industria muy rentable en la que los criterios comerciales son determinantes. Debido al éxito alcanzado por el cine negro en los años cuarenta y cincuenta el arquetipo del detective se convirtió en un estereotipo que se repitió en innumerable cantidad de películas, logrando que se disolviera su esencia. Con dicho desgaste el detective se convirtió en un personaje poco vigente que ya no reflejaba a una sociedad estadounidense que había cambiado con el paso de los años. Esta fue una de las claves del inicio de la decadencia del género. Si bien a

finales de los años cincuenta no dejaron de hacerse películas de este género si bajo considerablemente su producción.

Incluso en la actualidad (década de los noventa y primeros años del siglo XXI) llegan a producirse algunas cintas que son catalogadas dentro del cine negro, como son *Los Ángeles al desnudo* (L.A. Confidencial, 1997) del director Curtis Hanson, un claro homenaje al género. *Sospechosos comunes* (The Usual suspects, 1995) de Brian Singer y dos cintas del director David Lynch *Por el lado oscuro del camino* (Lost Highway, 1997) y *Sueños, misterios y secretos* (Mulholland Dr, 2001), sólo por mencionar algunas.

Es preciso anotar en este punto que el antihéroe del cine negro tiene importantes puntos de contacto con el arquetipo del jinete errante que presenta el género del *western*, lo que deja constancia de la influencia de la figura central del cine negro en otros géneros. Será menester de una futura investigación la relación entre ambos géneros y ambos arquetipos.

2. La focalización en el antihéroe

2.1 Conceptos básicos

Antes de entrar de lleno al estudio del papel de la focalización en las películas resulta necesario explicar brevemente este y otros conceptos que habrán de analizarse en este capítulo.

La focalización es un concepto proveniente de la narratología, y se define como "el conjunto de estudios y propuestas teóricas que sobre el relato se han venido realizando desde los formalistas rusos, y en especial, desde el trabajo de Propp (1965 [1928]) sobre los cuentos populares rusos."⁴⁰ Es inherente al ser humano la necesidad de relatar acontecimientos, la cual está directamente relacionada con la temporalidad de los acontecimientos que vive el ser humano. La narratología estudia las diferentes formas en que se lleva a cabo el acto de relatar.

Dado que el discurso es el elemento central de la narratología, se le define como "el referir dos o más hechos (o una situación y un hecho) que se hallan lógicamente conectados, suceden a lo largo del tiempo y están unidos por un tema consistente en el interior de una totalidad."⁴¹ El relato no sólo se refiere a lo escrito, sino también al que se presenta en pantalla, es decir, el relato filmico, en el cual se centrará la presente investigación.

El relato visto como un texto, en este caso un texto filmico, de acuerdo con lo que propone Pimentel puede ser dividido en tres elementos fundamentales: la historia, el discurso o texto narrativo y el acto de narración. La historia o contenido narrativo esta conformada por una serie de hechos que acontecen en un universo espaciotemporal dado. Dicho universo diegético es el mundo construido por el autor, en este caso por el director, en el que se dan

⁴⁰ Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa. Siglo Veintiuno / UNAM*, México, 1998. p. 8

⁴¹ Stam, Robert, Roberto Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Paidós. Barcelona, 1999. p 91.

relaciones únicas entre los personajes los objetos y los lugares presentados.⁴² Éstas únicamente son posibles en este mundo, independientemente de que los referentes que tengan más allá del relato sean en mayor o menor medida reales. Es a esto a lo que Gerard Genette ha llamado diégesis, definido como “el universo espacio temporal que designa el relato”⁴³.

El discurso o texto narrativo es lo que le da una organización al relato, de la una forma a la historias. El acto de la narración es el momento en que se relatan los hechos y se establece una relación comunicativa entre el narrado, el universo diegético construido y el lector. Es el momento en que la historia cobra vida a través de la voz del narrador. Para que una historia sea contada es necesario que exista un mediador que la relate ese mundo de acción humana, el narrador. El papel de esta figura va más allá de la simple presentación de los hechos pues cumple con una serie de tareas que llenan de sentido los hechos narrados.

El narrador cumple con algunas funciones que tienen afectaciones sobre la forma en que se percibe el mensaje original. El narrador debe ser capaz de ubicar al lector-espectador sobre el tiempo en el que se llevan a cabo los hechos y cuando éste cambie dentro de la historia. De igual forma, el narrador debe presentar y describir a los personajes (en el caso del cine, ambas tareas se realizan mediante el uso de distintos ángulos y tomas). Luego de ubicar el espacio tiempo en que se da la historia, el narrador debe ser capaz de dar cuenta de todo lo que acontezca.

Otra de sus funciones es establecer relaciones causales entre los acontecimientos, lo cual implica interpretar los hechos. El narrador se encarga de calificar a los personajes y las situaciones. En el caso de un texto escrito, el narrador asume la tarea de describir los lugares donde se realizan las acciones y dar la palabra a los personajes, mientras que en el texto fílmico, es el director,

⁴² Cfr. Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa. Siglo Veintiuno / UNAM*, México, 1998. p. 11

⁴³ Citado por Pimentel, Luz Aurora. *Op. cit.* p. 11

mediante la utilización de recursos como la fotografía, quien se encarga de realizar la descripción tanto de personajes como de lugares u objetos.

El papel del narrador también incluye una serie de contenidos agregados a la historia en sí, dado que el narrador cuenta con la posibilidad de influir en la forma en la que el relato es percibido al otorgar calificativos tanto a los personajes como a los lugares y las cosas. El punto de vista desde del narrador es determinante para establecer la forma en que influye sobre el relato.

Existen varios tipos de narrador de acuerdo con el papel que juegan en relación con la historia. Cuando el que cuenta la historia es un personaje involucrado en ella, se le llama narrador intradiegético, mientras que cuando se trata de una voz que esta fuera de los acontecimientos, es conocido como narrador extradiégetico. De igual forma cuando el personaje que narra se refiere a su historia, es decir, que quien narra es quien protagoniza la historia es conocido como narrador homodiegético. Cuando el narrador es un personaje que atestigua los hechos, es decir, un personaje secundario de la historia, es conocido como narrador heterodiegético.

Mientras más cerca esté el narrador de los acontecimientos, mayor será su subjetividad, es decir, el narrador homodiegético se sitúa en el grado de mayor subjetividad mientras el narrador extradiégetico se acercará más a la objetividad al no estar involucrado con los acontecimientos que relata.

Luz Aurora Pimentel señala que el fenómeno de la mediación ocasiona que el lector tienda a sentir confianza en lo que en quien le narra. Sin embargo cuando dicha voz resulta demasiado subjetiva, aparece la posibilidad de que lo narrado no sea completamente confiable. Por ello se da una mayor confianza cuando el narrador es extradiégetico (narra en tercera persona), que cuando es intradiegético (narra en primera persona). Es debido a este grado de subjetividad

en la voz que narra que se desconfía menos de una narrador en tercera persona, que de uno en primera persona”⁴⁴

Para hablar de la focalización en la presente investigación ha recurrido a los conceptos planteados por Efrén Cuevas, en su *Focalización en los relatos audiovisuales*⁴⁵, en el cual retoma los conceptos creados por Gerard Genette y otros autores como Francois Jost para luego aplicarlos en el estudio de textos fílmicos y crear nuevas concepciones centradas en el análisis cinematográfico.

El término focalización fue introducido por Gerard Genette para distinguir entre la actividad del narrador que relata una historia y la actividad de los personajes desde cuya perspectiva son percibidos los hechos, es decir, la forma en que son focalizados.⁴⁶

A partir de su definición, Genette describe tres posibles tipos de focalización: la focalización cero, conocida también como ausencia de focalización, la focalización externa y la focalización interna. En el primer caso, el narrador sabe más de lo que saben los personajes. Es el caso de relatos con narradores omniscientes que cuentan todo lo que pasa y lo que piensan los diferentes personajes. En la focalización externa se sitúa en el extremo opuesto: el narrador sabe menos y, por lo tanto, cuenta menos, de lo que saben los personajes. Se trata de relatos en los que el narrador presenta todas las acciones desde fuera, sin que le sea posible conocer a los pensamientos de ningún personaje.

La tercera y última posibilidad es la focalización interna: el narrador sabe y cuenta tanto como el personaje. Se tiene acceso, por tanto, al mundo interior de ese personaje y a lo que éste pueda llegar a conocer acerca de lo que ocurre

⁴⁴ Cfr. Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Siglo Veintiuno / UNAM, México, 1998. p. 139.

⁴⁵ Cuevas, Efrén. *Focalización en los relatos audiovisuales* en Tripodos no. 11. Facultad de Ciencias de la Comunicación Blanquerna, Universidad Ramón Llull, Barcelona, 2001.

⁴⁶ Cfr. Stam, Robert, Roberto Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Paidós. Barcelona, 1999. p 110.

en torno suyo, pero nunca a los pensamientos de los demás personajes. El personaje se convierte entonces en ese "foco situado", ese canal que sólo permite el paso de la información autorizada por cada situación.

Dentro de la focalización interna, Genette distingue tres posibilidades: focalización interna fija, cuando todo el relato se focaliza a través de un sólo personaje; variable, cuando se focaliza a través de varios; y múltiple, cuando se focaliza un mismo suceso a través de distintos personajes. Como ejemplo de la focalización interna múltiple puede mencionarse la cinta *El Callejón de los milagros (México, 1995)*⁴⁷ en la que se cuenta una historia a partir de tres puntos de vista distintos, los cuales se unen en un determinado momento. Casi ningún relato mantiene a lo largo de toda su extensión el mismo tipo de focalización, si bien se puede hablar con frecuencia del predominio de uno de los tipos de focalización (cero, externa o interna).⁴⁸

Dado que estos conceptos pueden prestarse a confusión entre los aspectos perceptivos y lo cognitivos (debe diferenciarse entre a través de quien se percibe y a través de quien se conoce), el autor Francois Jost propone solucionar esta posible confusión ampliando la tipología creada por Genette.

Así, Jost plantea diferenciar para los relatos fílmicos tres ámbitos, con términos propios para cada uno: *ocularización* (es la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje aparentemente está viendo); *auricularización* (correspondencia entre lo que el micrófono graba y lo que el personaje escucha) y *focalización* (refiriéndose solamente al grado de conocimiento de narrador y personaje).

En el caso de los ámbitos perceptivos, Jost establece, por su parte, una triple división, en lo visual y lo sonoro: *ocularización / auricularización interna primaria, interna secundaria y cero*. Jost habla de *ocularización interna primaria* cuando la cámara se identifica directamente con la mirada del personaje.

⁴⁷ El Callejón de los milagros. Dir. Jorge Fons, 1995, México.

⁴⁸ Cfr. Cuevas, Efrén. *Op. Cit.* p.4

Esto ocurre en los movimientos de cámara subjetivos, como cuando los planos generan una imagen inestable, cuando hay un movimiento repentino o acelerado del personaje. Igualmente cuando la imagen se deforma para mostrar que el personaje ve de esa particular forma. La *auricularización interna primaria* hace referencia a una situación en la que el sonido se distorsiona debido a que está filtrado por el oído del personaje (por ejemplo, una persona escucha la detonación de un arma de fuego muy cerca de sus oídos y retiene un zumbido que altera su audición durante algún tiempo).

La *ocularización interna secundaria* es aquella que se construye con recursos visuales como el plano-contraplano. Primero se ve a un personaje mirado "algo" y luego aparece en un plano opuesto el objeto o persona vista, lo que supone que la primera imagen estaba planteada desde los ojos del personaje.

La *auricularización interna secundaria* podría darse si se construye un sonido que es filtrado por un personaje gracias a las imágenes o por el modo en que son combinadas en la edición de una escena, como podría suceder cuando se presentan una serie de imágenes (por ejemplo, recuerdos) y el personaje escucha una tonada a pesar de estar en un lugar público en que no hay música alguna.

Finalmente, Jost emplea término *ocularización cero* o ausencia de *ocularización* para referirse a aquellos planos que no pueden ser adjudicados a ningún personaje, ya sea porque no hay forma de realizar dicha atribución o porque se trata de recursos estilísticos del realizador de la cinta. Este recurso es utilizado en lo que se conoce como tomas de establecimiento, cuando inicia un relato, y al final del mismo cuando la cámara se aleja de la situación. En el caso de la *ausencia de auricularización*, se presenta cuando lo escuchado está regulado por las condiciones normales de audición, lo que se conoce como sonido ambiental, como el ruido de la calle, un bosque, etc., mezclado con los diálogos de forma natural, sin enfatizar alguno de ellos.

Si bien Cuevas revisa el trabajo realizado por Edward Branigan sobre la relación entre focalización y subjetividad⁴⁹, para los fines de la presente investigación se retomarán los conceptos planteados por Jost y examinados por Cuevas. En los dos filmes escogidos para el estudio de la figura del antihéroe: *Taxi Driver*⁵⁰ y *El odio*⁵¹, se decidió privilegiar el análisis de la focalización en tanto percepción como elemento narrativo por encima de la subjetividad. No obstante, se deja abierta la puerta para futuras investigaciones en las que se pueda determinar la influencia de la subjetividad de la focalización en la narratividad.

A continuación se aplicarán los conceptos aquí explicados en los filmes seleccionados como muestra para establecer el papel de la focalización en la figura del héroe.

2.2 El antihéroe en los 70: *Taxi Driver*.

En 1976 Martin Scorsese filma en Estados Unidos su tercer largometraje, titulado *Taxi Driver*, cinta que cuenta la historia de un ex militar que vive en Nueva York llamado Travis Bickle. Harto del insomnio que lo acosa todas las noches, decide solicitar empleo como conductor de taxi en las noches. Mediante los recorridos que realiza entra en contacto con los diversos seres que circulan esas calles: drogadictos, prostitutas, criminales, homosexuales, entre otros habitantes. Travis es un hombre solitario de firmes convicciones, el cual considera que la sociedad esta llena de escoria y alguien tiene que llegar a limpiar las calles de esa suciedad.

En sus recorridos ve por la calle a una mujer que describe como un ángel que surge de entre la basura que inunda las calles. Al verla entrar a las oficinas de campaña del senador Charles Palantine, decide estacionar su taxi afuera de las oficinas y observarla. Poco después decide entrar a las oficinas fingiendo

⁴⁹ El cual consiste en un estudio exhaustivo de las estrategias filmicas relacionadas con el punto de vista, proponiendo una gradación de la subjetividad.

⁵⁰ *Taxi Driver*. Dir. Martin Scorsese, 1976, EUA.

⁵¹ *La Haine*. Dir. Mathieu Kassovitz, 1995, Francia.

ofrecer su trabajo voluntario a favor de la candidatura, se presenta con la mujer, llamada Betsy y le pide salir a tomar un café. Inicialmente ella se muestra interesada en Travis, pero decide alejarse cuando él la invita a ver una película pornográfica.

Decepcionado por el rechazo de Betsy, Travis decide enfocarse de nuevo en la tarea de limpiar las calles de la "escoria." Una noche sube repentinamente a su taxi una niña de doce años, llamada Iris, quien se dedica a la prostitución. Iris le pide salir del lugar, pero antes de que Travis pueda arrancar el taxi, un hombre sube y la baja violentamente del automóvil. Este hecho se queda muy grabado en la memoria del taxista.

Una noche, Mientras Travis realiza unas compras, un hombre decide asaltar la tienda; Travis lo mata a sangre fría y luego expresa su temor al dueño del lugar, quien le dice que se vaya, pues él se encargará de todo. Poco después, Travis decide atentar en contra del senador Palantine, por lo que decide asistir a uno de sus mítines. En el mitin dialoga con un agente del servicio secreto y se retira del lugar.

Un día, Travis, encuentra por la calle a Iris y decide seguirla para después contratarla. Una vez en el cuarto, intenta convencer a la niña de que deje la prostitución, a lo que ella se muestra reacia. La mañana siguiente ambos desayunan y él sigue tratando de hacerla entrar en razón, le comenta que va ayudarla, pero primero debe hacer otra cosa muy importante.

Travis se prepara para atentar en contra de Palantine. Se presenta en un nuevo mitin, pero es descubierto justo cuando empuñaba su pistola y escapa del lugar. Viendo su plan fracasado, decide enfocarse en lograr que Iris salga de la prostitución y regrese a casa con sus padres.

El protagonista decide rescatar a Iris por la fuerza, aún a costa de su vida, por lo que decide presentarse en el departamento donde ella trabaja Iris y enfrentar a quienes la explotaban. Logra rescatarla pero no cumple con su

objetivo de suicidarse, pero queda en estado de coma. Tiempo después se recupera y descubre que los medios lo proyectaron como un héroe, pero regresa a conducir su automóvil como si nada hubiera sucedido.

En seguida se aplicarán los conceptos de la focalización, ocularización y auricularización previamente planteados para establecer los elementos narrativos visuales y auditivos empleados en este filme, los podrían influir en la percepción de un personaje como el antihéroe.

La focalización en Taxi Driver

La primera toma que aparece en el filme parece indicar que se trata de un sueño, o una pesadilla misma, pues muestra el vapor que sale de una coladera, de entre el vapor surge un taxi. Se trata de una ocularización cero acompañada con una auricularización que presenta una música de fondo, imperceptible para los personajes. A continuación se presenta una toma cerrada de los ojos del personaje principal, Travis Bickle, el taxista quien observa varias cosas, en un campo contra campo, se asume el punto de vista de Travis, quien el panorama desde adentro de su taxi. Se trata de una ocularización interna secundaria. En cuanto a la auricularización, sigue la música de fondo. La imagen que parece ante los ojos de Travis esta distorsionada, los objetos se mueven lentamente, es claro que se trata de su percepción de los hechos.

La siguiente escena es un retroceso en al historia pues se presenta el momento en que Travis va a solicitar empleo como taxista, profesión que ya se le vio realizar en la secuencia anterior. La ocularización sigue estando ausente, se atestiguan los hechos sin un punto de vista en particular. Al salir de la entrevista de trabajo, Travis camina por la base de los taxis, la cámara lo toma durante un momento para luego girar hacia el lado opuesto para mostrar el mundo al que Travis entrará. Al final del giro vuelve a aparecer Travis, quien, desde otro punto de vista ha estado viendo el lugar.

El primer cambio en cuanto a la narración se da cuando, estando en su casa, Travis aparece escribiendo su diario al tiempo que se escucha, mediante una voz en *off*, un fragmento de lo que escribe. Se trata de una ocularización cero combinada con una auricularización interna primaria, la voz en su cabeza que lee el texto mientras lo escribe.

A continuación vuelve a parecer el taxi, aquí se combinan la ocularización cero con la ocularización interna primaria, además de que siguen escuchando las reflexiones de Travis, es decir, él narra la historia, pues añade información a la que es presentada por la imagen.

Las escenas siguientes siguen la tónica de la ausencia de ocularización, mientras que Travis narra lo que le sucede. Si bien no se asume el punto de vista del protagonista, él está presente en la mayor parte de las escenas, además de relatar la situación mediante la voz en *off*. Es así como narra su primer encuentro con Betsy, por una parte se pueden ver imágenes de la gente caminando por la ciudad mientras se escucha la voz de Travis, quien está escribiendo la anécdota en su diario. Aparece la imagen de Betsy mientras él recuerda el hecho. Se trata de una combinación entre la ocularización primaria interna, pues se trata de un recuerdo y la auricularización interna en presente, es decir, se ve el pasado (su recuerdo), pero se escucha el presente, el momento en que escribe el diario. Para finalizar, se empatan la ocularización y la auricularización internas en presente cuando desde el punto de vista del protagonista, se ven las palabras que escribe en el diario.

En la escena dentro de las oficinas de campaña de Charles Palantine, en la que dialogan Betsy y Tom sigue la ocularización cero, pero poco después de que ella note la presencia de Travis, hay una toma que sugiere que se trata de su punto de vista al observar al taxista, mientras se aleja la cámara, esa ilusión se rompe pues aparecen Betsy y Tom. En esta escena, toda la auricularización sigue ausente, se escucha el sonido natural de las acciones (ruido al interior de la oficina, lluvia en el exterior, las voces de los personajes, etc.).

La primera vez que Travis aparece en la cafetería Belmore, donde se reúnen los taxistas, la ocularización pasa de cero a la perspectiva de Travis, quien vierte un Alka Seltzer en un vaso de agua y observa muy detenidamente como efervece. Esto se realiza mediante sucesivos campos contracampos en los que se enfatiza el aislamiento de Travis de sus compañeros.

El primer dialogo entre Travis y Betsy comienza con una toma desde la perspectiva del taxista acercándose a ella. De ahí en adelante, seguirá la utilización de la ausencia de ocularización. Incluso cuando salen a tomar un café, salvo la voz en *off* que señala la fecha, hora y platillos que se consumieron, todo lo demás se refiere a una narración extradiégetica, sin posicionamiento aparente alguno.

En la escena en que Travis dialoga con el senador Palantine a bordo del taxi, si bien la ocularización – auricularización es cero, la cámara enfoca la mayor parte del tiempo a Travis, sus parlamentos y sus reacciones. Al igual que su primer encuentro con Betsy, la primera vez que Travis ve a Iris, la cámara atestigua la escena desde un punto de vista “neutro.”

Una escena en la que claramente se muestra el punto de vista de Travis es su segunda visita a la cafetería Belmore. Al salir a platicar con otro taxista apodado Wizard intercambia miradas con un hombre negro, ambos se miran fijamente, y la ocularización interna secundaria se da en las dos direcciones gracias al campo contracampo.

El segundo encuentro con Iris se da cuando ella es casi atropellada por Travis hay un movimiento que es visto dos veces desde dos diferentes ángulos. Al momento en que Travis frena el taxi, primero se ve desde la perspectiva de Travis el rostro de Iris y otra joven que la jala del brazo luego de que ella se queda inmóvil viendo fijamente al taxista. En seguida se repite el momento en que Iris es jalada del brazo para quitarse del camino del taxi. Las tomas siguientes se van alternando entre la perspectiva de Travis, quien decide seguir

a ambas jóvenes y una ocularización cero en la que se muestra al taxista y al par de mujeres.

El director utiliza un recurso visual para mostrar dos perspectivas mediante una misma toma. Cuando Travis acude a comprar armas clandestinamente, toma una de las pistolas y apunta con ella hacia la calle, lo cual es mostrado desde la perspectiva del personaje, ocularización interna primaria. Hacia el final de la toma, la cámara se aleja y cambia la perspectiva hacia una ocularización cero.

En la escena en que Travis entrena sigue la ocularización cero pero se escuchan sus palabras en el diario al tiempo que hace ejercicio, va al cine, y practica con armas. No es posible determinar si lo que sus palabras son dichas antes o después de que se entrena, lo que, paradójicamente, provee una cierta atemporalidad a la escena, ya que se escucha una fecha pero las tomas no ofrecen información sobre el momento al que se refieren.

La escena más memorable del filme, el monólogo de Travis frente al espejo, aparenta tratarse de una toma hecha desde el espejo, pero no es así, se trata una vez de una ocularización cero, pues no hay personaje alguno al que pueda atribuírsele dicha toma.

En el momento en que Travis dialoga con Iris para decirle que quiere ayudarla a salir de ese ambiente, continúa la narración basada en la ocularización cero. El protagonista aparece en la enorme mayoría de las escenas del filme, incluso cuando Iris y Sport dialogan, la primera toma de la escena muestra a Travis sentado en su taxi, viendo hacia el edificio, como si supiera que ahí dentro se realiza la plática.

La escena en la que Travis rescata a Iris esta contada visualmente mediante la ocularización cero, al igual que en lo auditivo, salvo cuando se escucha el primer disparo de Travis al interior del edificio, pues el sonido es enfatizado al grado que ensordece y llega a oídos de Iris su acompañante. A

pesar de tratarse de una escena con muchos personajes el director asume un punto de vista externo a la acción, para concluir con una toma cenital en la que puede verse el cuadro de horror que dejó el enfrentamiento dentro de la habitación de Iris. Luego en una especie de recapitulación puede verse el camino recorrido por Travis en el edificio y lo que quedó a su paso; sangre, armas y cadáveres.

El epilogo del filme sigue la estructura de toda la cinta. A partir de una ausencia de ocularización, se recorre el departamento de Travis, en una de cuyas paredes están pegados varios recortes de periódico en los aparece relatado el rescate de Iris y la recuperación del protagonista. Al mismo tiempo puede escucharse la voz del padre de Iris mientras lee una carta de agradecimiento hacia Travis, la cual está también pegada en la pared.

La escena final en la que Betsy sube al taxi y platica con Travis utiliza tres diferentes ocularizaciones. En primer lugar la ocularización cero, tomando a Travis. Esta toma se alterna con, el punto de vista de Travis, quien ve a la chica mediante el espejo retrovisor, y al final se utiliza una toma en la que la puede verse al conductor del taxi en la imagen del espejo, desde el punto de vista de Betsy.

Una vez que se aleja Travis del lugar, sólo se muestran sus ojos y una toma en la que se combinan la imagen proyectada por el espejo retrovisor y lo que se ve a través del parabrisas, sin ocularización alguna, al tiempo que aparecen los créditos finales.

La focalización en este filme juega un papel importante para la identificación con un antihéroe como de Travis Bickle. Si bien la mayor parte de las tomas no están hechas desde el punto de vista del protagonista, es a él a quien enfoca la cámara. Son sus acciones las que son seguidas durante toda la cinta y es el quien mediante lo que escribe en su diario relata hechos que no son mostrados en la cinta. Aunado a esto, las tomas en las que se ofrece una

ocularización interna son empleadas para mostrar su perspectiva, con el objetivo de hacer aún más evidentes las sensaciones que vive en su periplo nocturno, como cuando centra su mirada en un Alka-Seltzer.

En lo que corresponde al sonido, como ya se mencionó, la narración que corre a cargo de Travis es determinante para conocer la forma de pensar del personaje y generar una mayor identificación con dicho personaje. Los monólogos de Travis transmiten la tensión del personaje, la determinación con la que actúa y sus convicciones.

La voz del personaje se convierte en una fuente de información para el espectador ya que gracias a ella es posible conocer hechos que no son presentados en pantalla, o complementar lo que se presenta de manera visual, como sucede cuando escribe una tarjeta para sus padres, pues es la voz de Travis la que revela el contenido de la tarjeta. De igual forma, cuando termina el rescate de Iris, comienza una secuencia en la que se muestra una serie de recortes de periódico pegados en una pared en los que se reseña lo sucedido al tiempo que se escucha la voz de Travis leyendo una carta enviada a él por los padres de Iris. La narración del protagonista permite un mayor conocimiento a sus pensamientos y motivaciones, lo que complementa a los recursos visuales usados para contar la historia a partir de la perspectiva de Travis.

En conclusión, la focalización de la cinta en el personaje de Travis acerca al espectador a su punto de vista de las situaciones que vive, a pesar de no utilizar con frecuencia el recurso de la ocularización interna. Esta forma de narrar la historia, poniendo a Travis como centro de la gran mayoría de las escenas ayuda a que se genere un sentimiento de empatía en el espectador, el cual podría llevar a un grado de identificación tal que provoque la justificación de las acciones que realiza, a pesar de lo cuestionable que puedan resultar en condiciones normales.

2.3 El antihéroe en los 90: El odio

El actor y director francés Mathieu Kassovitz realizó en 1995 su segundo largometraje: *El odio* (La haine, 1995). A la mañana siguiente de una noche de disturbios entre la policía y los jóvenes que habitan un suburbio parisino, se informa que un joven, Abdel Ichaha fue brutalmente golpeado por la policía y se encuentra en coma. Mientras tanto, tres amigos Vinz (judío), Said (árabe) y Hubert (africano) recorren el barrio para descubrir los destrozos dejados por la revuelta. Entre los afectados está Hubert, quien busca ganarse la vida como boxeador y cuyo gimnasio fue quemado durante los disturbios. Durante el recorrido, se corre la voz de que un policía extravió su arma la noche anterior.

Vinz decide confesar a sus amigos que es él quien encontró la pistola perdida y está decidido a matar a un policía para que la cuenta se nivele. Hubert se muestra molesto y le señala que matar a un policía no ayudará a Abdel y sólo le traerá problemas a Vinz. Los tres amigos deciden visitar a su amigo en coma en el hospital. Un joven policía no les permite pasar y Vinz tiene que ser detenido por sus amigos para que no saque la pistola en el hospital. La tensión aumenta con la aparición de otros oficiales, los cuales arrestan a Said. En ese momento aparece un inspector que conoce a los tres amigos y saca del lugar a Vinz y Hubert.

Luego de sacar a Said de la comisaría, Vinz y Hubert discuten porque el primero ha traído consigo el arma todo el tiempo sin avisarles. Hubert decide separarse de sus amigos. Con tal de salir de ese lugar, Hubert decide regresar a vender droga. Poco después vuelven a encontrarse los tres y en ese momento ocurre una balacera entre cuatro jóvenes liderados por el hermano de Abdel y policías. Aparece un grupo antimotines y todos buscan escapar. Said le muestra el camino a Vinz y Hubert, pero éstos encuentran a un policía; Vinz le apunta con el arma. Hubert decide derribar al oficial de un golpe para evitar que Vinz dispare.

Para escapar de la tensión, el trío decide viajar a París. Ahí, Said decide buscar a Asterix para cobrarle un dinero. Mientras están en un baño Vinz y Hubert vuelven a discutir por la intención del primero de matar a un policía si muere Abdel. Hubert le recuerda que odio sólo genera odio.

El encuentro con Asterix sólo genera que a la salida del edificio donde vive éste, Said y Hubert sean arrestados, mientras que Vinz logra escapar y se refugia en un cine. Hubert y Said son interrogados por dos policías que los golpean y amenazan mientras un policía novato los observa. El novato se muestra molesto por la impotencia para cambiar la situación. Por su parte Vinz asiste a una pelea de tae-box y luego es invitado a un club nocturno en el que se observa un nuevo acto de violencia contra el guardia del club.

El trío vuelve a reunirse en la estación del metro, justo cuando el último tren de la noche ha partido. Deciden caminar por París, entran a la inauguración de una exposición en una galería e intentan acercarse a dos mujeres, pero no encajan en la situación, por lo que deben dejar el lugar, no sin antes confrontarse con los presentes.

Luego de intentar robar un auto sin éxito siguen su camino hasta encontrarse en un centro comercial en el que se enteran de la muerte de Abdel. Vinz asume que esa es la señal para actuar. Vuelven a discutir y se separan. Hubert y Said se encuentran con un grupo de *skinheads*⁵² quienes comienzan a golpearlos, pero Vinz llega a salvarlos y secuestran a uno de los racistas. En un alarde de valentía, Vinz dice a sus amigos que va a matar al *skinhead*. Estos, al principio tratan de impedirlo, pero Hubert decide alentarlos, logrando que Vinz desista, dejando ir al neonazi.

Al amanecer, los tres amigos regresan a casa, se despiden y Vinz entrega el arma a Hubert. Said y Vinz se alejan juntos, pero una patrulla los confronta y comienzan a discutir. Uno de los policías encañona a Vinz y su arma se dispara

⁵² Literalmente, *cabezas rapadas*. Grupos de neonazis.

accidentalmente. Hubert se acerca y apunta su arma al policía, quien le devuelve el gesto apuntándole también ante la mirada atónita de Said.

A continuación se analizara la forma en que esta contada la cinta. El filme se centra en las aventuras de tres jóvenes amigos que viven la marginación de la vida en los suburbios y la forma en que la violencia domina todas sus vidas. De entrada la narración en las primeras tomas es extradiegética, pues la primera toma corre a cargo de una voz en *off* que advierte el tono de la cinta. En seguida se presentan una serie de tomas de protestas y disturbios que corresponden a imágenes de archivo. En todas ellas sólo se atestiguan los hechos sin un narrador. Se presenta una ausencia de *ocularización* u *ocularización cero*. A continuación aparece una pantalla de televisión que informa de los disturbios, sigue sin haber un narrador interno tanto en lo visual como en lo auditivo. Hay un corte y puede verse a Said observando algo. El primer cambio ocurre cuando la cámara toma a Said de espaldas, se acerca, se eleva sobre su cabeza y se detiene para dejar a la vista la estación de policía quemada y rodeada de agentes de seguridad. El movimiento de la cámara sugiere que se pasa de ver a Said desde fuera, a una *ocularización interna primaria*.

En seguida se regresa la *ocularización cero* mediante un *paneo* de los policías, que termina por mostrar a Said escribiendo una grosería en un camión de la fuerza pública. La siguiente escena se muestra en su mayor parte mediante la *ocularización externa* hasta que se incluye una escena del personaje de Vinz, que habrá de conocerse en seguida, mientras baila en sueños, es decir, se pasa de la *ocularización-auricularización cero* a un *ocularización – auricularización interna primaria subjetiva*, pues además de verle bailar puede escucharse la música que con la que acompaña su baile. La focalización cambia cuando se presenta una toma desde la mirada de Said, que va directamente al anillo que porta Vinz con su nombre. A partir de ahí, regresa la narración *extradiégética*, una *ocularización-auricularización cero*.

Esta focalización seguirá hasta que Vinz se encuentre en el baño hablándole al espejo. En esta escena en primera instancia la ocularización es cero y, al igual que en el caso de Said, mientras la cámara se acerca Vinz se mueve para dejarla pasar y lograr que la toma, que en un principio lo presentaba de espaldas, se centre en la imagen del espejo, al grado de pasar de ser una toma con la imagen del espejo reflejando a Vinz, a una toma desde el punto de vista del espejo. Además del reto técnico, dicha imagen presenta la escena vista desde afuera, luego la perspectiva subjetiva de Vinz y de nuevo la ocularización cero, pues esa imagen sólo sería lograda desde la perspectiva del espejo. A pesar de no presentar las escenas desde el punto de vista de Vinz, es en este personaje en el que se centra la mayor parte de estas.

Las siguientes escenas regresan a la ocularización-auricularización cero. La cámara sólo es testigo de las acciones del trío: Vinz, Said Hubert. Ya sea cuando un vendedor de *hot dogs* persigue a Said, o cuando platican Vinz y Hubert la focalización sigue siendo externa. En la escena en que confrontan a la reportera de televisión sólo durante algunos segundos la imagen se focaliza en el punto de vista del camarógrafo, quien realiza un acercamiento a Vinz mientras le exige que dejen de grabarlos.

Cuando visitan a su amigo *Darty* (apodo tomado del nombre de una tienda francesa de electrodomésticos) continua la ausencia de ocularización, salvo en dos tomas, cuando este les pide que vean que su coche fue quemado durante los disturbios, la toma es subjetiva, pero puede ser atribuida a cualquiera de los tres. La otra ocasión en que la ocularización cambia es cuando se puede ver la imagen de la televisión en la se muestran los disturbios y el rostro de Abdel a través de la mirada de Vinz.

La ocularización cero se hace presente a lo largo de la mayor parte del filme, incluso cuando aparenta ser una toma subjetiva, como cuando Said camina hacia Hubert y Vinz, la toma asume un punto de vista que podría ser el

de Said, pero el director de la toma seguir y aparece el mismo Said en la toma, dejando claro que no se trataba de su punto de vista.

El director Kassovitz utiliza el recurso del cambio de perspectiva con una misma toma en varias ocasiones. Ya se menciono la escena del monólogo de Vinz en el baño, pero debe agregarse la escena en la que el trío de protagonistas ingresa al hospital para visitar a Abdel, en primera instancia la cámara los sigue, luego se les toma de frente, pero Hubert y Said desaparecen, dejando solo a Vinz; a continuación se muestra una toma que muestra el punto de vista de Vinz mientras se acercan al cuarto de Abdel, cuando se les enfrenta el policía, la cámara sigue acercándose a éste, al grado de rodearle y mostrar a los cuatro involucrados a cuadro. Kassovitz busca retratar la *ocularización* del personaje y sin mediar corte alguno, la ausencia de ocularización, generando un efecto de cambio de postura. Este recurso se muestra aisladamente, siendo la base de la narración la ausencia de ocularización.

La ocularización interna secundaria es empleada cuando Hubert aparece en su ventana y luego se muestra en contraplano, un parque en el que conviven niños y jóvenes. Sucede igual cuando viajando en el tren Hubert ve por la ventana la publicidad que irónicamente le señala: "El mundo es suyo." El recurso ya explicado del cambio de ocularización sin corte alguno se puede ver relacionado a una ocularización interna secundaria cuando en la escena del baño un anciano sale del retrete y comienza a hablarle al trío. Primero se ve al anciano y la toma siguiente se toma desde un ángulo que aparenta ser la perspectiva de éste, pero inmediatamente aparece a cuadro, rompiendo con la ocularización esperada.

Dicha escena comienza con una toma en la que la imagen parece estar dividida en tres mediante un efecto. En realidad se trata una combinación del reflejo de un espejo y una imagen de Hubert, a pasar de la composición de la imagen, sigue predominando la ausencia de ocularización.

En la escena en que Vinz junto a otros amigos intentan entrar a un club nocturno, el director pone en pantalla una imagen que mezcla la oclularización interna y la externa, pues al mismo tiempo que se proyecta el rostro de Vinz de una lado de la pantalla, del otro lado se ve la forma en éste ve como su amigo dispara una pistola de bengalas al guardia del club. Se puede ver la acción de un personaje y la reacción del personaje.

El director recurre a la utilización de planos en los que el punto de vista correspondería al de un objeto. Dos ejemplos: al momento en que arriban a edificio donde vive Asterix, tocan el timbre y el director utiliza tomas desde el ángulo del intercomunicador, ya sea ara mostrar a Said como a Vinz. En la escena de la galería de arte, existen tomas desde el punto de vista de los objetos, el director utiliza el plano contraplano para mostrar primero el punto de vista del objeto y luego el de Said y el de Vinz mediante el recurso de la oclularización interna secundaria.

Hacia el final de la cinta ocurre una acción que se trata de una oclularización - auricularización interna primara. Vinz imagina la forma en que dispararía a un policía e incluso puede ver la forma en que éste volaría por el impacto, además de que escucha la alarma que sonaría con el impacto del policía en una ventana.

En la escena final es la oclularización cero la que predomina, desde la despedida del grupo hasta el momento en que sólo se puede ver el rostro de Said que observa como se apuntan mutuamente Hubert y el policía que mató a Vinz. Es en esta última toma que regresa la voz en *off* con la que inició la cinta, empleando la auricularización cero.

A partir de lo anterior puede señalarse que la cinta se basa en una narración externa a cualquiera de lo personajes, pero si bien predomina la ausencia de oclularización-auricularización es mayor el tiempo que se dedica a presentar a Vinz, quien personaje protagónico de la historia, que el que se

dedica a Said y Hubert, sin restarles importancia. Es decir, desde un punto de vista externo, fuera de todo personaje, se siguen las acciones de los tres, aunque se dedique un poco más de tiempo a Vinz, lo que termina por darle mayo importancia, ya que es el quien detona una buena parte de las peripecias del trío.

Es a partir de que la historia se centra en la figura de Vinz que se da un mayor involucramiento con su perspectiva de los hechos, a pesar de que no sea recurrente la ocularización interna primaria en relaciona a este personaje. Este involucramiento genera que el personaje, cuyas acciones resultan cuestionables, aparezca agradable al espectador, lo cual facilita que se de una identificación con el discurso del personaje y por consiguiente lleve a un sentimiento de empatía y en cierta medida llevar a la justificación de las acciones de un personaje como Vinz.

Luego del análisis de ambos filmes puede señalarse que la focalización tanto en lo visual como en lo auditivo es un elemento determinante para contar una historia en el cine a partir de la perspectiva de uno de los personajes. Si la cámara se centra en uno de los personajes y la historia es mostrada desde el punto de vista de éste, puede generarse una relación de identificación en el espectador quien recibe la información de la historia a través de los ojos del personaje. De igual forma, en el caso del sonido, la focalización es usada como un medio para llevar información al espectador, y en el caso de la auricularización interna, permite un conocimiento mucho mayor de las ideas y pensamientos del personaje, lo que igualmente deriva en mayor empatía por parte del espectador.

Hasta el momento se ha mostrado que la focalización es un elemento que colabora a la identificación con el personajes, por lo que a continuación se procederá a indagar sobre qué valores son los que esta figura proyecta a partir de sus relatos.

3. Valores heroicos y antiheroicos

Preámbulo: los valores y el cine

El cine como medio de comunicación tiene la cualidad de vehicular mensajes que más allá de contar una historia, transmiten la visión del mundo que posee el creador del filme. Es por esto que el contenido de una película puede dividirse en dos niveles: historia y discurso. La historia son los acontecimientos que cuenta la película, ya sea la vida de un personaje, la relación de una pareja etc., es decir, todo aquello que ocurre en el universo creado por la película. Es en este nivel en el que se encuentran los planteamientos éticos o filosóficos hechos por el director, precisamente en ese microcosmos que existe al interior de un filme. Por su parte, en el nivel del discurso se encuentra la forma en que la historia es mostrada en la cinta.

Se puede mostrar una historia que hable del aborto en la que una joven decida acabar con un embarazo no deseado pero sus padres no se lo permitan porque la religión que profesan lo prohíbe. Si la joven los desobedece, se practica el aborto y muere a consecuencia de éste, más allá de la anécdota se puede encontrar un claro mensaje en contra del aborto. Este ejemplo, gracias a su obviedad, permite señalar que los mensajes de los medios de comunicación tiene la capacidad de transmitir distintos valores.

En particular, el cine, por las características que tiene proyección, un lugar cerrado, a oscuras, diseñado para toda la atención se dirija a la pantalla, posee una mayor fuerza para transmitir mensajes más allá de la historia plasmada. Por lo anterior, se decidió enfocarse en los valores que maneja el personaje del héroe clásico para después contraponerlos a la figura del antihéroe y así establecer los principales valores que maneja este personaje.

3.1 Conceptos básicos

Es preciso hacer un alto en este punto para establecer lo que se entenderá por valor en la presente investigación. En primer lugar se definirá valor como un ideal establecido por una determinada sociedad; una cualidad aceptada y concebida como tal por una generalidad. Un valor es capaz de trascender épocas cuando el ideal en el que se funda persiste en una sociedad. Es con base en un grupo de valores, que las sociedades establecen las normas que habrán de regir su comportamiento. A pesar de lo anterior, debe recordarse que existen autores como Isaiah Berlin que señalan que:

"los valores no son universales; cada sociedad humana, cada pueblo, de hecho cada edad y civilización poseen su propio ideal, forma de vida, pensamiento y acción. No hay reglas inmutables, universales y eternas. Cada sociedad, cada época tiene sus propios horizontes culturales."⁵³

Es así que el concepto de justicia rebasa fronteras y es una meta a alcanzar en todas las sociedades, aunque se ha materializado de diferente forma en cada país. Igualmente la libertad es un valor universal ya que el ser humano siempre ha aspirado a vivir sin ataduras, pues todos los pueblos del mundo en algún momento han buscado liberarse de la opresión de otro grupo humano.

Como se ha mencionado, el cine tiene la capacidad de transmitir valores en sus mensajes y cuando un filme cuenta la historia de varios personajes en todas las sociedades la gente tiene diferentes formas de recibirlos. Esto es, el cine, al crear un microcosmos en sus historias, inevitablemente transmite una serie de valores que están en gran parte determinados por la sociedad de la que proviene un filme. Por tal razón la percepción que pueda tener una película en públicos diferentes también estará muy ligada a la sociedad a la que pertenezcan dichos públicos.

⁵³ Isla, Carlos de la. *La legitimidad de algunos valores universales hoy*. México, 1993 tomado de la hemeroteca virtual de la Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior ANUIES. http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/itam/estudio/letras32/textos3/sec_1.html Consultado el 15 de junio de 2004.

Cuando los valores de una sociedad son llevados a la práctica por una persona, se les califica como una virtud. Tal como señala Fernando Savater en *La tarea del héroe*, "virtud es un comportamiento socialmente admirable en el que los hombres reconocen su ideal activo de dignidad y gloria."⁵⁴ La virtud es un concepto ampliamente admirado, al grado de calificársele como la excelencia, pero dicha cualidad llega a ser desmedida gracias a la gran cantidad de fracasos acumulados en la vida cotidiana. Una persona que alcanza la virtud es vista con gran admiración debido a que la gran mayoría se enfrenta frecuentemente al fracaso. De hecho alguien que es considerado virtuoso se convierte en ejemplo para su sociedad. La complejidad de la virtud es tal que no puede ser definida ni aprendida abstractamente, sino que debe ser imitada de la conducta del hombre excelente.

A continuación se definirán una serie de valores universales que serán aplicados más adelante. Para empezar se retomará el concepto de amor. Según el diccionario filosófico de Walter Brugger el amor es "la fuerza primordial del espíritu dotado de actividad volitiva, fuerza afirmadora y creadora de valores."⁵⁵ A partir de esta definición se puede señalar que para este autor, amor es el motor del ser humano, pues es gracias a este sentimiento que el ser humano se afirma y genera sus valores. Brugger afirma que el amor es el valor que permite la interacción entre los seres humanos, ya que saca al sujeto del aislamiento y lo inserta en un grupo social. Parte central del amor es la afectividad, que se ve reflejada en sus acciones hacia sí mismo o lo otros.

Lo anterior lleva a diferenciar entre el amor a hacia sí mismo, o hacia otra persona -amor pasional- y el amor al prójimo. El amor a sí mismo es un sentimiento de estimación por el propio ser, el cual se refleja en acciones que buscan la auto conservación. Por su parte, el amor pasional es el afecto que puede sentir una persona hacia otra. Por amor al prójimo se entiende el afecto hacia la humanidad en general, y en específico, hacia la gente con la que una

⁵⁴ Savater, Fernando. *Op. cit.* p.167.

⁵⁵ Brugger Walter, *Diccionario de Filosofía*. Herder. Barcelona, 1967. p. 51

persona convive. Este amor al prójimo, va más allá de la empatía, que supone una identificación con el otro, debido a que el amor implica la posibilidad de actuar a favor de éste.

De acuerdo con lo que plantea Brugger es gracias a ese amor que los seres humanos pueden construir valores en común, ya que buscan el bienestar general y para llegar a él, se establecen puntos intermedios entre las necesidades y deseos de unos y otros.

En segundo lugar, se hablará del concepto de valentía, la cual puede ser definida como "la disposición para, conforme a razón, es decir, en atención a bienes más altos, arrastrar peligros, sobrellevar males y no retroceder ni ante la muerte."⁵⁶ De acuerdo a lo señalado por Brugger, la valentía impulsa a un ser humano a superar peligros sin temer ni siquiera a la muerte, con tal de lograr un objetivo superior. La valentía es una cualidad que permite vencer al miedo para desafiar al riesgo y a la muerte. Cuando una persona posee la virtud de la valentía, es también poseedora de la perseverancia para alcanzar sus fines y de la tenacidad para vencer a los temores interiores y seguir adelante.

A continuación se abordará en el concepto de belleza. Al igual que en los casos anteriores, se trata de una idea cargada de subjetividad. Centrándose en la raíz etimológica puede encontrarse que lo bello es contemplable, digno de verse. Con el paso del tiempo adquirió otras cualidades, como las que le dio Santo Tomás de Aquino, que describió la belleza como lo que es agradable a la vista. Lo anterior deja como condicionante que un ente debe ser visto para ser considerado bello.

Por su parte, sobre la belleza Brugger señala que "la belleza es, pues, la forma de la perfección con que un ente expresa de manera acabada el ser en al configuración que le corresponde o según la idea entrañada en él, logrando así

⁵⁶ *Ídem.* p. 493

su plasmación ideal.⁵⁷ A partir de lo anterior, puede decirse que bello es aquel ente que alcanza su estado ideal o es visto como su estado ideal. Igualmente, lo bello debe cumplir con la condición de ser visto por el ojo humano, ya que será éste el que lo valore. Si bien la belleza esta acotada por la subjetividad de quien observa, Brugger considera que todo ente es bello inicialmente, cuando es fiel a su esencia, aunque eventualmente pueda cambiar.

En seguida se tratará el tema del valor de la bondad, que se refiere a la calidad de lo que es considerado bueno, por lo tanto se definirá el concepto de lo bueno. De acuerdo con Brugger "bueno es aquello que puede perfeccionar a un ente, siendo por lo tanto apetecible y deseable para él. La bondad o valor motiva el deseo del bien concreto o el gozo en el mismo."⁵⁸ Cualquier acción que ayude al perfeccionamiento de una persona o un objeto se considera como bueno.

El planteamiento del autor asocia la bondad al individualismo, pues se centra en el bienestar del ente que realiza una acción, dejando de lado el bienestar general que puede surgir de la acción de un sólo ente. Cuando una persona lleva a cabo una acción que beneficiará a otros además de a si mismo, se le conoce como el bien común. Para Brugger, el bien común es "es un estado o situación social que, por encima de todo, garantiza a cada uno el lugar que le corresponde en la comunidad, lugar en el cual puede desplegar las fuerzas que le han sido dadas por Dios a fin de alcanzar su perfección corporal intelectual y moral, y sirviendo a la comunidad, enriquecerse a la vez en bienes externos e internos."⁵⁹

La concepción de Brugger que se acerca a la idea de armonía en un grupo humano, además de incluir un elemento religioso al atribuir a Dios la fuerza interna de todo ser. El presente trabajo dejará de lado la idea de Dios para centrarse sólo en la idea de que toda acción que ayude a un grupo humano

⁵⁷ Ibidem. p. 71

⁵⁸ Brugger, Walter, *Op Cit.* p. 73

⁵⁹ Brugger, Walter, *Op Cit.* p. 74

a estar mejor, acercarse a la perfección, tanto en lo individual como en lo colectivo deberá ser considerada como buena.

Finalmente se retomará el concepto de justicia. Brugger la define como "una ordenación que garantice la realización del bien común."⁶⁰ El bien común es preservado cuando la gente es tratada de acuerdo con sus acciones, es aplicar la ley a la gente de manera equitativa, para que la gente sea responsable de sus actos. Los individuos cometen acciones positivas y negativas por lo que deben ser tratados de acuerdo a sus acciones. En una comunidad cada miembro debe luchar por defender lo que le corresponde por derecho. Al hacerlo se logra proteger la equivalencia entre los derechos de unos y otros, lo que, idealmente, llevará a una convivencia más justa.

La justicia como valor es decir, como ideal de grupo humano es susceptible al cambio, lo que en un momento puede considerarse justo, con el paso del tiempo puede dejar de serlo para ese grupo humano, y viceversa. Los valores, como las sociedades, son dinámicos, por lo que se ajustan a los ideales de la sociedad a la que representan.

Se han explicado los valores de amor, valentía, belleza, bondad y justicia y que son considerados como primordiales para las figuras del héroe y el antihéroe en el cine. Ahora se procederá a relacionarlos con dichas figuras para describir la relación que guardan con los valores señalados.

3.2 Valores manejados por los héroes clásicos

El cine como medio de comunicación utiliza a los personajes como vehículos para mostrar una serie de acciones que constituyen la trama de una película. Estos personajes deberán ser lo más parecido posible a una persona por lo que, cuando están bien contruidos, son dotados de una serie de valores, lo cuales plasman en la pantalla.

⁶⁰ Brugger, Walter, *Op Cit.* p. 280

El héroe es una figura utilizada recurrentemente en el cine, y si bien ha sufrido cambios a lo largo de la historia que lo han llevado al surgimiento de la figura del antihéroe como se vio en el capítulo anterior, en la actualidad siguen presentándose filmes en los que el protagonista cumple con las características del héroe clásico del cine.

Los valores descritos en el inciso anterior, amor, valentía, belleza, bondad y justicia, se ajustan a los que presenta la figura del héroe en el cine. En seguida se describirá la forma en que dichos valores mostrados en pantalla por el héroe.

El héroe es una figura en la que el amor es una constante, ya sea cuando se trata de rescatar a una mujer en peligro, como sucedía en los filmes de Buster Keaton y Douglas Fairbanks quienes hacían gala de sus acrobacias físicas para salvar a su amada del villano de la cinta a principios de siglo pasado, o cuando se trata de salvar a la humanidad de una amenaza. El héroe puede estar motivado por el amor hacia una mujer o hacia sus prójimos; es capaz de lanzarse a la aventura con tal de beneficiar a su comunidad y en algunas ocasiones a la humanidad misma, como puede suceder con los héroes de filmes de acción física que tienen el destino del mundo, o de su mundo, en sus manos, como sucede en las cintas del personaje de James Bond o en una gran variedad de películas épicas como *Corazón valiente* (Braveheart, 1995)⁶¹ o *Juana de Arco* (Messenger: The Story of Joan of Arc, The)⁶², por mencionar algunas.

El héroe deja que el amor lo impulse a seguir por el camino de la aventura para alcanzar sus metas. Considerando que existe una infinidad de casos similares, se puede mencionar al personaje de Luke Skywalker en *La guerra de las galaxias* (Star Wars, 1977)⁶³, el cual decide lanzarse a la aventura para responder al llamado desesperado de la princesa Leia, es decir, responde al

⁶¹ Braveheart. Dir. Mel Gibson, 1995. EUA.

⁶² Messenger: The Story of Joan of Arc, The. Dir. Luc Besson, 1995, Francia.

⁶³ Star Wars. Dir. George Lucas, 1977, EUA.

llamado del amor. Ya después la trama de la cinta se encargará de llevarlo por otros caminos para alcanzar sus objetivos.

Si bien el héroe necesita de otras cualidades para lograr sus metas, es este valor el que lo motiva incluso a privilegiar su amor por su comunidad o el mundo entero al amor que pueda sentir por otra persona. En este caso existe, principalmente en un importante número de cintas de guerra, la idea de que es más importante el amor hacia una nación que el amor que pueda sentirse hacia otra persona. En el cine actual existen casos en los que el héroe logra las dos proezas, salvar a su ser amado y a la humanidad, a pesar de que el conflicto planteado en la película indicara que sólo había posibilidad de salvar a uno de los dos.

El amor es un valor que impregna las acciones del héroe, esto no significa que todas las acciones que realiza el héroe para alcanzar sus metas puedan ser calificadas como "amorosas", pues también hay actos violentos y de fuerza en contra de quienes se le oponen. Lo cierto es que el amor es un elemento que impulsa al protagonista heroico a enfrentar diversos obstáculos, ya sea el amor pasional, el que siente por su comunidad o el que profesa por la humanidad representada en el prójimo.

En seguida se retomará el papel de la valentía como otro de los valores fundamentales del héroe. Cabe apuntar que se decidió utilizar el término valentía en lugar de valor, para evitar confusiones con la idea de valor ético que se ha venido utilizando a lo largo del reporte.

La valentía es una característica determinante en la figura del héroe, pues debe ser capaz de superar sus temores para salir adelante en la aventura. Desde las primeras épocas del cine se han mostrado las hazañas de héroes valientes que se enfrentan a cualquier obstáculo con tal de conseguir sus metas. Si bien el miedo puede aparecer cuando el héroe decide actuar para enfrentar una adversidad que se le presenta y se da cuenta de que tiene una misión que

cumplir. De igual forma el miedo puede presentarse antes de una confrontación importante, pero el héroe siempre es capaz de superarlo para lograr sus objetivos

Por su parte, Savater plantea que "hay dos virtudes directamente relacionadas con la nobleza, que pudiéramos decir que son la nobleza misma: el valor y la generosidad. Todas las demás virtudes provienen de éstas y ninguna es imaginable en quien es cobarde o mezquino. Valor para conquistarlo y defenderlo todo, generosidad para renunciar a todo."⁶⁴

El héroe debe ser capaz de enfrentar cualquier adversidad y superarla para finalmente saber renunciar a lo ganado. Los griegos solían decir que no hay mejor héroe que un héroe joven y muerto, apunta Savater en *La tarea del héroe*. El héroe debe ser quien gane la batalla decisiva, quien logre la libertad para su pueblo y logre las conquistas supremas, pero no debe ser él quien disfrute lo que venga después de la victoria. La tranquilidad y la vida institucional no son para él, son su muerte. Es por ello que en el cine no se realizan filmes que narren la apacible vida de los héroes cuando no hay problemas que solucionar, pues perderían su cualidad heroica.

En conclusión, el héroe debe ser valiente para sobreponerse a cualquier obstáculo, incluyendo a la muerte, pues sabe que lograr su ideal es más importante, aun que su misma vida. Al mismo tiempo debe superar sus miedos para alcanzar la calidad de héroe.

A continuación se hablara de la belleza como valor intrínseco a la figura del héroe. La belleza siempre ha estado ligada al héroe en el cine. Desde los primeros filmes en que aparecían Buster Keaton y Douglas Fairbanks, se buscaba dotarlos de una apariencia agradable para el público. En su caso, ambos héroes basaban su virtud en la capacidad física, ya que gracias a esta lograban salir airoso de sus aventuras.

⁶⁴ Savater, Fernando, *Op. Cit.* p. 186 -Se entenderá por valor el termino aquí usado como valentía-

Algunos años más tarde, con la llegada de héroes como Tarzán, personificado por el atleta olímpico, Johnny Weissmuller, se dio mayor énfasis a la belleza física del héroe. Al respecto señalan Nuria Bou y Xavier Pérez en *El tiempo del héroe* que Tarzán:

Más allá de ser sujeto de la acción (...) es también, y de forma muy acentuada, objeto de admiración visual. La mirada fascinada de Jane ante la magnitud heroica del cuerpo que tiene delante pide una pausa contemplativa: pide que su movilidad acrobática se tome un respiro, se pare, para que toda fulgurante armonía de ese cuerpo deslumbrante pueda ser capturada por la mirada. Pide, en fin, una inmovilidad escultórica.⁶⁵

El cine ha presentado a lo largo de su historia una gran variedad de relatos heroicos en los que el protagonista cumple con los cánones de belleza del lugar y la época de la producción. De hecho, cuando comienzan a mostrarse héroes que no entran en el concepto de belleza inicia también el rompimiento del que nació la figura del antihéroe, como se explica en el capítulo anterior.

La belleza es un valor que ha sido promovido en el cine desde sus inicios con actores como los ya mencionados Douglas Fairbanks y Johnny Weissmuller. Al pasar los años se recurrió a otros actores como Steve Reeves, Charlton Heston, Kirk Douglas, Robert Redford, Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger, Mel Gibson, o, más recientemente Keanu Reeves, *Matrix* (The Matrix, 1999)⁶⁶, sólo por mencionar algunos. Todos estos actores encarnaron héroes que plasmaban el ideal de belleza de su tiempo y su cultura.

La bondad es uno más de los valores del héroe en el cine. En el caso del héroe, tan importantes son las acciones que realiza como la forma en que las realiza, es decir, debe actuar de forma positiva, siendo congruente con su ser para lograr vencer a sus enemigos y conquistar sus objetivos. Es aquí donde entra la bondad.

⁶⁵ Bou Núria y Xavier Pérez. *El tiempo del héroe: Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Paidós, Barcelona, 2000. p. 55.

⁶⁶ The Matrix. Dir. Andy Wachowski y Larry Wachowski, 1999, EUA.

Las acciones de los héroes son buenas en tanto benefician a la comunidad en general, es decir, el héroe busca el bien común de su grupo o de la humanidad misma, en él no cabe el egoísmo. Cabe recordar que cuando el héroe vence a alguno de sus enemigos, éstos son objeto de una acción positiva, ya que se ven frustradas sus intenciones. El daño que pueda provocarle el héroe alguno de sus adversarios está justificado en la medida en que el primero busque el bien de la mayoría, o en su defecto, del grupo al que representa.

Al ser el héroe mostrado en la pantalla como la virtud personificada, resulta indispensable que sus acciones tiendan al bien, a pesar de que puedan resultar en consecuencias negativas para sí. Con el paso de los años y el cambio de las sociedades, ha resultado cada vez menos realista, la idea de un personaje capaz de la bondad en todo momento. Esta es una más de las razones por las cuales se dio un cambio en la figura del héroe, que llevó a la aparición del antihéroe.

Finalmente, uno de los valores intrínsecos a la idea del héroe en el mundo fílmico es el de la justicia. Si hay un personaje que actúa motivado por la justicia es el héroe. Donde haya una injusticia éste aparecerá para darle remedio a la situación. Es el héroe quien tiene la capacidad de reestablecer el orden y lograr que, como señala Brugger, se garantice el bien común,⁶⁷ es decir, que quienes realicen acciones negativas sean castigados.

Muchos de los relatos heroicos tienen como premisa la búsqueda de la justicia, pues en la humanidad predomina la injusticia. Ya sea en el caso de que el héroe esté tratando de vengar la muerte de sus seres queridos, evitar la muerte de inocentes o liberar a un pueblo oprimido, el protagonista heroico busca que se haga justicia y que sea la enorme mayoría la que viva en paz. Esta es otra de sus grandes motivaciones, desde los inicios del cine, siempre se ha buscado difundir a través del cine la idea de la justicia como uno de los ideales más importantes, incluso a pesar de la subjetividad del término.

⁶⁷ Cfr. Brugger, *Op. cit.*

El héroe no entra en el cuestionamiento de la justicia desde diferentes perspectivas, simplemente lucha por la causa que él considera justa para sí y para la mayoría, aunque ello lo lleve a enfrentarse con otras fuerzas que se le opongan. No debe entenderse que actúa de forma egoísta sino que de acuerdo a su ideología busca preservar lo que le parece justo.

Dado que la justicia es un valor presente en la enorme mayoría de las culturas, es natural que existan diferentes formas de concebirla, lo que genera que dichas visiones lleguen a enfrentarse y provoquen conflictos. Cuando dichos conflictos son llevados a la pantalla en la mayor parte de las cintas se busca argumentar que la justicia de un bando es más racional que la de sus enemigos, naturalmente, el bando del protagonista heroico. Son mucho menores los casos en los que se busca presentar las visiones de ambos enemigos sin idealizar los de un bando. La justicia es valor del héroe al igual que su meta. El protagonista heroico no puede quedar en estado contemplativo ante la injusticia, su conciencia no se lo permite, debe actuar para ponerle remedio.

Hasta aquí se ha hablado de algunos de los valores que el cine le ha otorgado a la figura del héroe. Construir un personaje que los encarne en la pantalla significaría en un ente cercano a la perfección y si bien, se trata de un modelo ético para la sociedad, al ser poco visibles sus, se aleja de la realidad del hombre común y corriente. Si bien en la actualidad siguen existiendo filmes que presentan como protagonistas a personajes que cumplen con las características del héroe clásico, esta figura se ha ido ajustando a la realidad. Dichas modificaciones en el protagonista heroico han modificado su esencia, al grado de llegar al personaje central de la presente investigación: el antihéroe. Es decir, ahora existen dos variantes, el héroe cercano las características clásicas, como podría ser el héroe de la serie de James Bond, y en la otra vertiente está el antihéroe que puede fracasar, vivir en el error y sucumbir a sus pulsiones.

El antihéroe, como personaje también proyecta una serie de valores en la pantalla, pues al estar insertado en el microcosmos existente en la historia

contada, como cualquier personaje bien construido plasma una serie características éticas que reflejan tanto como los creadores de un filme como a la sociedad de la que surge una película. A continuación se estudiarán los valores que proyecta el antihéroe.

3.3 Valores del antihéroe

Si bien los valores son los ideales de una sociedad, en el caso del antihéroe se trata de las características que lo definen, en todo caso, los ideales que lo rigen exclusivamente a él, no a la sociedad en su conjunto. Los valores aquí presentados son los ejes del comportamiento del antihéroe, lo que conforma su código ético. Las próximas líneas habrán de explicar a mayor detalle lo anterior.

En el capítulo 1 se ha hablado del antihéroe y su surgimiento en el cine negro estadounidense, que con el paso del tiempo rompió la barrera del género para llegar a otros tipos de cine con los que este personaje se enriqueció. Cabe recordar que géneros como el *western*, el género policiaco o incluso el cine de ciencia ficción han tenido a sus propios antihéroes. En estos casos puede mencionarse a dos personajes interpretados por Clint Eastwood: Joe en *El bueno, el malo y el feo* (*Buono, il brutto, il cattivo*, 1966)⁶⁸ y Harry en *Harry el sucio* (*Dirty Harry*, 1971)⁶⁹. En el caso del cine de ciencia ficción uno de los antihéroes del género es el protagonista de *Blade Runner* (*Blade Runner*, 1982)⁷⁰, el detective Rick Deckard, llevado a la pantalla por Harrison Ford.

Luego de que el cine negro puso al antihéroe como figura central de sus relatos, centrándose en la figura del detective privado (como se detalló en el capítulo anterior) este personaje comenzó a aparecer en otros géneros, en parte porque el cine negro perdió importancia dentro de la industria y en parte porque se hizo cada vez más evidente la necesidad de un personaje que reflejara con mayor realismo a la cambiante sociedad.

⁶⁸ *Buono, il brutto, il cattivo*, il. Dir. Sergio Leone, 1966, Italia, España.

⁶⁹ *Dirty Harry*. Dir. Don Siegel, 1971, Estados Unidos.

⁷⁰ *Blade Runner*. Dir. Tony Scout, 1982, Estados Unidos.

Una vez que surgió el personaje del antihéroe, tuvo que ser construido a partir de una serie de características que le dan un carácter único. Si bien cada película es diferente, existen cualidades comunes al antihéroe y son estas las que se describirán a continuación.

En valor que predomina en la figura del antihéroe y por tanto lo diferencia del héroe es el egoísmo. Si el héroe busca el bien común y la justicia para todos, el antihéroe se centra en sus intereses y los de las personas que él considera dentro de su círculo más íntimo, ya sea una mujer o un grupo de amigos. Este personaje está dispuesto a pasar por encima de cualquier cosa con tal de alcanzar sus objetivos. Savater señala al respecto que "el héroe no puede triunfar de cualquier modo (pues no todo imponerse o dominar es un triunfo), sino triunfa porque no se desmiente, porque no aspira a ningún premio ajeno a lo que él mismo es: nobleza consiste en no olvidar lo que uno es ni enajenarse por lo que la convención externa considera un bien."⁷¹

Esta es una importante diferencia entre héroe y antihéroe, mientras el primero actúa fiel a sus principios, el antihéroe puede modificarlos y realizar acciones negativas para intentar alcanzar sus objetivos. Manejan su propio código ético por lo que mientras se trate de alcanzar un objetivo, todo es válido. Mientras el héroe adecua su conducta en el mundo del deber ser, el antihéroe

Es precisamente este egoísmo el que permea el resto de sus características. Si bien el antihéroe es capaz de actuar para resolver una injusticia, lo hace porque se trata de una injusticia que afecta sus intereses o los de sus seres queridos. La idea de justicia que maneja el antihéroe pasa primero por su particular punto de vista. Tal es el caso del personaje principal de *El odio* (La haine), Vinz, quien decide que para vengar la muerte de su amigo Abdel, debe matar un policía, para equilibrar la cuenta. De igual forma, Travis Bickle, personaje principal de la cinta *Taxi Driver*, decide que rescatar a Iris de los hombres que la explotan es justo, y con esa acción comenzará su muy

⁷¹ Savater, Fernando, *Op Cit.* p. 185.

pregonada limpieza de la escoria que habita el Nueva York que el recorre cada noche a bordo de su taxi.

El antihéroe vive la decepción de no tener expectativas de un mañana, por eso prefiere actuar el día de hoy. Savater indica en *La tarea del héroe* que “los héroes contemporáneos no encuentran su puesto en ningún orden, pues aquello mismo por lo que luchan está muy lejos de satisfacerles.”⁷² El antihéroe tiene una causa, pero sabe que nunca estará satisfecho pues es de origen un pesimista. Se entenderá por pesimismo una disposición general para considerarlo todo desde su lado menos favorable. Esta característica le viene desde el cine negro. Cuando la sociedad estadounidense vivía momentos poco alentadores por la crisis que antecedió a la aparición del cine negro, el pesimismo perneaba en la población. Este estado de ánimo se vio claramente reflejado en el antihéroe de esa época.

Con el paso del tiempo este pesimismo se ha transformado en desesperanza. El antihéroe no cree en la sociedad en la que vive, por eso constantemente la critica y no sigue sus reglas. Siente que el camino del deber hacer no puede resolver las problemáticas existentes por eso traza su propio camino, guiado por los ideales en los que cree, como la justicia, la cual, como se señalo antes, está acotada por su egoísmo. Puede decirse que en cierta medida, es la decepción que siente por la sociedad en la que vive, la que lo impulsa a delinear su propio camino para obtener sus objetivos.

En el caso de Travis Bickle en *Taxi Driver*, se trata de un ex militar que regresa de la guerra de Vietnam para experimentar el rechazo de sus compatriotas. Cuando decide trabajar como taxista para sobrellevar su insomnio reafirma sus ideas sobre la decadencia que vive la ciudad de Nueva York y se compromete a hacer “algo” para mejorar la situación. Es así como decide rescatar a Iris de los hombres que la obligan prostituirse

⁷² Savater, Fernando, *Op Cit.* p. 198.

Por su parte, Vinz, en *El odio*, se enfrenta a la imposibilidad de tener expectativas de desarrollo, un futuro, viviendo en los suburbios de París, situación, que aunada al posible fallecimiento de su amigo Abdel, lo llevan a escoger su camino para hacer justicia, es decir, matar a un policía para vengar a "uno de los suyos."

Lo anterior lleva a otros dos elementos característicos del antihéroe, la violencia y la venganza. Olivier Mongin en *Violencia y cine contemporáneo* se casa únicamente con la idea de violencia física, al definirla como "toda forma de acción capaz de herir físicamente, incluso de matar"⁷³ En esta investigación se utilizara el termino violencia para incluyendo tanto a la física como la simbólica, como puede ser la verbal o la psicológica.

Ante un entorno que la mayoría de las veces se presenta violento, el antihéroe responde de la misma manera. Se puede tomar como ejemplo la cinta *Asesina en Serie (Monster, 2003)*⁷⁴, en la que la protagonista Aileen tuvo una infancia problemática en la que fue abusada y orillada dedicarse a la prostitución. Cuando años más tarde quiere cambiar de profesión, es rechazada por la sociedad, lo que la lleva a retornar a la prostitución con tal de hacer feliz a su pareja. Luego de estar a punto de morir a manos de uno de sus clientes Aileen decide tomar la justicia en sus manos y asesinar a todos los que la contratan, creyendo que le hace un bien a la sociedad.

El antihéroe echa mano de la violencia por una parte como respuesta a la sociedad que lo oprime y por la otra como un instrumento para alcanzar sus objetivos, pues, desde su punto de vista, la amabilidad y el cumplimiento de las normas sociales no le rendirán frutos. Cabe recordar la cinta *el Vengador anónimo (Death Wish, 1974)*⁷⁵, donde el protagonista se erigía como un

⁷³ Mingin, Olivier. *Violencia y cine contemporáneo*, ensayo sobre ética e imagen. Paidós comunicación, 1999, Barcelona, 1999. p. 14.

⁷⁴ *Monster*. Dir. Patty Jenkins, 2003, EUA.

⁷⁵ *Death Wish*. Dir, Michael Winner, 1974, EUA.

justiciero callejero que actuaba con lujo de violencia, pero lograba resultados, al margen de la ley.

En oposición al héroe, para quien el movimiento significa estar en la aventura, el ritmo del antihéroe es más bien semilento. Se muestra en un estado de tensión previa a la acción, el cual genera una mayor incertidumbre. Mientras el héroe es siempre asociado a la acción y al movimiento, el antihéroe es quien puede permanecer intacto indeciso entre la actuar o permanecer como espectador ante los hechos, e incluso al actuar suele ser mucho menos espectacular que el héroe.

La venganza es otro elemento fundamental en el personaje del antihéroe. De entrada en un importante número de las cintas del cine negro, la venganza era una de las motivaciones del protagonista. En muchas ocasiones se buscaba vengar la muerte de un ser querido o vengar alguna acción cometida en contra del antihéroe, como un atentado o una traición.

Regresando a las películas a estudiar en la presente investigación, en el caso de *Taxi Driver*, Travis Bickle decide enfocar toda su furia por la ciudad de Nueva York, que lo agrede noche tras noche, en el caso de Iris y toma el rescate de Iris como una venganza hacia una sociedad que le es hostil a pesar de haber ido a la guerra para defender a su país. Busca vengarse de una sociedad en la que no encuentra su lugar. Para ello recurre a quienes cree que representan la parte podrida, los seres nocturnos que ha conocido mientras maneja un taxi: prostitutas, drogadictos y criminales entre muchos otros.

En el caso de *El odio*, resulta más claro encontrar la venganza como una motivación. Vinz cree que debe matar a un policía en caso de que su amigo muera, esa idea lo mantiene en tensión durante todo el filme. Es su venganza hacia la policía y hacia la sociedad misma.

Respecto a la película *Asesina en serie*, la protagonista también cobra venganza sobre la sociedad, al proyectar su rencor hacia quienes le hicieron

daño en los clientes que la contrataban como prostituta. Un caso más claro de la venganza como factor motivante en las acciones del antihéroe se encuentra en la cinta *El castigador* (*The Punisher*, 2004)⁷⁶, basada en el *comic* del mismo nombre. En este filme, el personaje protagónico Frank presencia el asesinato de su esposa e hijo, razón por la que va en busca de los asesinos de su familia, tomando la justicia en sus manos.

Desde la aparición del antihéroe en la pantalla de plata en los años cuarenta hasta nuestros días, la figura del antihéroe ha sufrido cambios, al igual que los ha sufrido la sociedad. El cine negro se encargó de plasmar el sentimiento de desesperanza y cuestionamiento a la sociedad que se vivía en una época marcada por la depresión económica y la guerra. Si bien la sociedad estadounidense vivió mejores épocas, que el cine plasmó en otros géneros, el antihéroe pudo subsistir como personaje cuando el cine negro dejó de ser una moda y bajo sensiblemente la producción de filmes de dicho género.

Con la merma de del cine negro, el antihéroe dejó su papel de detective privado para aparecer bajo la piel de cualquier persona y en circunstancias diferentes. A pesar de cambiar el escenario en que se desenvolvía la idea de luchar por los objetivos justos desde el punto de vista del antihéroe siguió presente, al igual que la convicción de seguir sólo las reglas auto impuestas.

Una cinta en la que se muestra la forma en que un antihéroe sigue su propia ética es *El perfecto asesino* (Léon, 1994)⁷⁷. En este filme, el protagonista, León, es un asesino a sueldo dispuesto a matar a cualquiera, excepto mujeres y niños, pues señala que esa la única regla entre los asesinos "profesionales." Cuando en su camino se cruza una niña llamada Matilda, quien presenció la muerte de su madre y su hermano a manos de policías corruptos, decide romper con su costumbre de no involucrarse con otras personas y ayuda a Matilda. Con el tiempo surge una relación que comienza bajo el esquema padre-hija para

⁷⁶ *The Punisher*. Dir. Jonathan Hensleigh, 2004, Estados Unidos.

⁷⁷ *Léon*. Dir. Luc Besson, 1994, Francia – Estados Unidos.

convertirse en un amor que lleva a León a vengar la muerte de la familia de la niña, aun a costa de su propia vida. Para lograr su objetivo, León debe asesinar también a un importante número de policías, pero ello es justificable a sus ojos, porque hay una razón más importante, hacer justicia para Matilda.

El detective del cine negro luchaba por metas que lo beneficiarían a él y a su círculo más cercano, en cambio en el caso de *Taxi Driver*, Travis Bickle sostenía que era necesario limpiar a la sociedad, es decir no pensaba sólo en su beneficio, sino que dejaba un poco de lado su egoísmo para pensar en un beneficio general, aunque en el momento de actuar en primera instancia decide matar a un político para el cual trabajaba la mujer que lo había rechazado, Betsy. Cuando no logra cumplir su objetivo, decide rescatar a Iris, pues cree encontrar en ella a un símbolo de las víctimas de una sociedad violenta como la que plantea el director Martin Scorsese. Las acciones de Travis siguen siendo en el fondo egoístas porque se enfoca en rescatar únicamente a alguien con quien tiene una relación, por mínima que esta sea.

Años más tarde se puede detectar en *El odio* un fortalecimiento del egoísmo como rasgo del antihéroe. Vinz se ve motivado a actuar cuando se da cuenta de que su amigo, Abdel, podría morir gracias a la golpiza que le dio la policía. Otra vez puede notarse que el antihéroe actúa para corregir lo que el cree es una injusticia, sólo cuando resulta afectado, ya sea en su persona o en sus seres queridos.

Después de revisar las características fundamentales puede señalarse que el antihéroe es un personaje complejo que proyecta una serie de características éticas que se han ido ajustando de acuerdo con el momento de la realización de una cinta. En la época del cine negro la mayor parte de la sociedad estadounidense pasaba por un momento crítico en el que el pesimismo, la desesperanza y el cuestionamiento a las instituciones eran comunes entre la gente. El antihéroe fue entonces el reflejo de los sentimientos de la mayoría de la sociedad estadounidense, con la que personas de otros

países que vivieron la posguerra también podían sentirse identificados (como en efecto sucedió en Francia).

Con el paso de los años el antihéroe se convirtió en el reflejo de una realidad específica, y no de todas las realidades que conviven en este mundo. Las historias de antihéroes reflejan sólo una parte de la realidad, la que el director quiere contar. Difícilmente puede decirse que una película hoy en día es capaz de reflejar *la realidad* de una sociedad, pues son tantas las realidades, las aspiraciones y los ideales de los grupos humanos que resultaría demasiado complejo.

La dificultad para crear un texto fílmico en el que englobe los valores de una sociedad toma mayor importancia si se considera lo que señala Gilles Lipovetsky al respecto:

Al quitar la legitimidad a la liturgia del deber, la cultura contemporánea libera a la moral de un "resto" religioso: tenemos prohibiciones, pero no prescripciones sacrificiales, valores pero no ya imperativos heroicos, sentimientos morales pero no ya sentido de la deuda. En la actualidad, la dinámica de la "autonomización" de la moral se afirma más en el eclipse de las homilias del deber del hombre y el ciudadano que en la polémica con la Iglesia.⁷⁸

Lipovetsky señala que en la actualidad no hay ya una moral que se imponga sobre la sociedad con la fuerza con la que lo hacía en el pasado, la gente sigue creyendo en la existencia del bien y el mal, pero cada vez se aplica más una moral personal o de grupo por encima de una moral generalizada. Es cada ser humano quien decide lo que está bien o no. Sigue existiendo la coerción social, por las reglas impuestas para que la sociedad subsista, pero es constante el surgimiento de grupos que siguen sus propias reglas: ecologistas, grupos neo nazis, organizaciones de milicias en Estados Unidos que matan inmigrantes, por ejemplo. Son grupos de personas que creen que hacen lo correcto, si importar si llegan a violar la ley con sus acciones.

⁷⁸ Lipovetsky, Gilles. *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*. Anagrama, Barcelona, 1994. p. 57.

Por lo mismo resultaría equivocado creer que un filme puede plasmar los ideales de una sociedad entera, siendo tan heterogéneas como lo son las sociedades. Es por ello que el director crea un microcosmos en su filme en el que proyecta los valores que el quiere o aquellos que cree que predominan en una sociedad.

Retomando la idea de Lipovetsky sobre la moral autónoma, ésta va más allá de violar la ley, pues existen acciones que estando dentro de la legalidad son negativas y es ahí donde la persona debe tomar la decisión de actuar conforme a la ley o conforme a su conciencia. Existe un debilitamiento en las instituciones de la sociedad. La democracia de los países del primer mundo aparenta ser muy efectiva, pero el abstencionismo es prueba del desencanto que experimentan sus ciudadanos.

En un esquema como el descrito cobra mayor importancia la ética personal, una ética que respete las reglas mínimas de convivencia humana pero también permita a cada persona tomar sus propias decisiones sobre lo que está bien y lo que está mal. Bajo dicha lógica, la figura del antihéroe se plantea como una creación que nace de un momento histórico en el que la sociedad comenzó a cuestionarse su esquema de valores.

Hoy en día, el antihéroe está más vigente que nunca si se piensa en los grupos que viven la extrema desigualdad, que no encuentran el respaldo que debían tener por parte de las instituciones, grupos que viven que quedan marginados del proyecto global de los líderes políticos. Es en estos grupos, y en general en cualquier miembro de la sociedad actual, que puede germinar la idea de crear una ética personal (aunque cada vez se convierte mas en una ética grupal) para sobrevivir en una sociedad en la que ya no responde a las expectativas de la mayoría de la gente.

Por todo esto, el antihéroe se convierte en el símbolo de un ser que al enfrentar condiciones adversas (como la mayoría de la gente lo hace) decide

actuar para remediar lo que cree injusto, aunque para ello deba pasar por encima de la ley, cuestionando con ello las convenciones de lo bueno y lo malo, que resultan demasiado absolutistas para la realidad actual.

Conclusiones

A lo largo de la presente investigación se realizó un estudio de la figura del antihéroe en el cine. Para ello fue necesario rastrear sus orígenes, los cuales inevitablemente llevaron a una reflexión sobre la figura del héroe, figura mítica que ha existido desde la Antigüedad y que cumple la función de ejemplificar los valores de una determinada sociedad. Es así como el héroe ha sido utilizado en todas las épocas para difundir valores, por lo que su figura ha aparecido en cantos, pinturas, esculturas y relatos.

Con los avances tecnológicos llegó a los medios impresos y sus hazañas se difundieron entre la gente de una manera diferente a la oral o pictográfica. En las primeras décadas de vida del cine se le comenzó a dar un lugar al héroe, pero ya no se trataba del héroe mítico ancestral, sino de una figura heroica insertada en situaciones que lo llevaron a una nueva clase de aventuras. Con su llegada al cine, el héroe no dejó de encarnar los valores de la sociedad, sólo adquirió mayor posibilidad de penetración, gracias a las ventajas del cine sobre los medios escritos.

Pero al ser el cine un fenómeno cultural, tiene la posibilidad de reflejar a la sociedad que lo produce. Cuando la sociedad estadounidense enfrenta una serie de situaciones adversas, como la crisis de 1929 y posteriormente la segunda guerra mundial, el cine transforma algunas de sus temáticas para reflejar los conflictos que vive la gente. Es entonces donde la figura del héroe sufre un importante cambio: cuando una figura tan llena de cualidades como ésta ya no es capaz de satisfacer las necesidades de un público que enfrenta situaciones adversas que le llevan a cuestionar los valores mismos en los que se funda su sociedad, surge el cine negro como un género en el que se ven reflejadas algunas de las frustraciones que siente el estadounidense promedio.

Es así como el protagonista de las historias de este género se convierte en una nueva figura que ya no busca representar los ideales de una sociedad

sino reflejar las pulsiones y conflictos internos que hay en cada ser humano. Nace así, el antihéroe.

Luego de seguir la presencia del antihéroe en el cine negro durante la década de los cuarenta y parte de los cincuenta, este género entró en decadencia al abusarse de sus temáticas y convertirlas en una fórmula. Si bien el género sufrió una importante caída en la cantidad de producciones, su influencia fue definitiva en el cine. Tanto así, que la figura del antihéroe superó la barrera del género y ha seguido vivo hasta la actualidad.

Una vez identificado el antihéroe se procedió a tomar dos muestras del cine contemporáneo para estudiar como cambió la forma de contar las peripecias del antihéroe en dos momentos históricos diferentes, los setenta y los noventa. Esto ayudó al mismo tiempo a comprender la importancia que tiene la focalización y más específicamente, la ocularización y la auricularización para que la figura del antihéroe genere una mayor identificación en el espectador.

Después de establecer los elementos técnicos que colaboran para que las acciones del personaje protagónico de una película sean hasta cierto punto justificables, resultaba indispensable establecer que tipo de ideales son los que promueve una figura como el antihéroe, a partir de la muestra analizada, sin dejar de lado las diferencias entre los momentos históricos de los años setenta y los noventa.

Fue así como se procedió a establecer los valores que a juicio de quien esto escribe son fundamentales para la figura de héroe, para, a partir del estudio de la figura del antihéroe, proponer los valores que lo identifican como un personaje. Una vez identificados los valores del héroe, el contraste con el antihéroe llevó a establecer las características éticas que conforman sus valores, ya que aunque no se tratan de ideales dentro de una sociedad son los fundamentos de su código ético, principalmente en el caso del egoísmo, el cual predomina sobre sus otros valores, incluso el de la justicia, es decir, el antihéroe

actúa conforme a lo que el siente como justo. Incluso puede decirse que sus valores se presentan en función del egoísmo.

Cabe aclarar que cuando se señala que el antihéroe es más humano que el héroe, pues es capaz de vivir sus pasiones y pulsiones, no se trata de señalar que todos los seres humanos realizan acciones que violan las normas de comportamiento en la sociedad, sino que un personaje que es capaz de acciones positivas y negativas, de triunfar y de fracasar tiene una mayor sentido de realidad que uno que sólo tiende hacia acciones positivas.

Recién se tocó un punto importante, el fracaso. El héroe busca siempre el éxito, y en el cine son pocos los héroes que fracasan, y si lo hacen, es para aprender y finalmente llegar al éxito. En cambio, el antihéroe casi siempre es un fracasado de origen, un perdedor que busca cambiar su vida a partir de una acción. En el caso de Travis Bickle y Vinz, ambos sienten que lograr sus objetivos, hará la diferencia, cambiará su vida y la de los demás.

Pero el fracaso se presenta. Para Travis, rescatar a Iris es una victoria parcial, pues antes no fue capaz de atentar contra el senador Palantine, y luego del rescate de la joven, no logra suicidarse como estaba entre sus planes. Mientras tanto, Vinz cree que no teme al fracaso, pues sólo piensa en lograr sus objetivos,

Con relación a la evolución del antihéroe, puede decirse que la desesperanza es la misma en los cuarenta, los setenta y los noventa, pero la respuesta es diferente. Mientras en los cuarenta el antihéroe actuaba solo para su beneficio, es decir, una venganza personal, obtener alguna ganancia económica o hacer justicia por un crimen, en los setenta se creía que mediante una acción firme y radical, se podía dar un golpe a la de una magnitud tal que podría sacudir a la sociedad.

Esto puede interpretarse como un dejo de esperanza de cambiar a la sociedad. En los noventa la desolación regresó al grado de que toda esperanza

estaba perdida, el círculo de la violencia lo domina todo y no hay salida. Vinz es consciente de que su venganza no cambiará la situación, sus amigos se lo recuerdan, solo será un acto simbólico. Finalmente, luego de una noche en la que comprende que no hay salida a la violencia, no hay posibilidad de otra vida y no hay futuro, decide no llevar a cabo su plan de asesinar a un policía. Pero el destino del antihéroe ya está escrito, y tal como Travis no murió a pesar de sus intenciones suicidas, Vinz no logra escapar a la muerte a manos de un policía que en un descuido jala el gatillo, señalando con esto, que la violencia es capaz de atraparlo todo.

Al ser el antihéroe una figura tan cuestionable, tanto en sus ideas como en sus acciones, sólo puede creerse en su palabra estando en su situación. Es por ello que sus historias son contadas desde una perspectiva cercana a ellos. En el caso de Travis, es este personaje el que revela su interior a través de su diario, acercando al espectador a su perspectiva de los acontecimientos. Visualmente siempre esta presente su figura incluso cuando el no aparece a cuadro, está directamente relacionado con lo que acontece. Pocas veces puede verse mediante sus ojos, pero cuando eso sucede tiene como fin acercar aún más al espectador a lo que vive el personaje.

Es muy similar el caso de Vinz. Aunque comparta la pantalla con Said y Hubert, es su personaje el que detona las situaciones, pues es el quien decide actuar para remediar lo que siente como una injusticia. Es presentado como un personaje violento desde el momento en que realiza un homenaje a Travis Bickle en el baño. Claramente el espectador se acerca a su perspectiva. Lo anterior queda de manifiesto cuando se enfoca su cara al mismo tiempo que se ve como uno de sus amigos dispara al guardia de seguridad de un club nocturno. Vinz es al mismo tiempo el más carismático y el más antipático. Puede saludar con una sonrisa a la hermana de Said e insultar al policía que lo rescata del hospital.

Las historias protagonizadas por antihéroes en el cine están contadas de tal manera que sea su visión la que se presente en el filme lo que busca generar mayor empatía en el espectador, al grado de que este puede justificar sus acciones una vez que han sido filtradas por la visión del personaje, la cual subjetiva los acontecimientos.

En conclusión, el cine ha hecho del antihéroe una figura compleja que busca reflejar al ser humano en sus momentos más gloriosos pero también en los más oscuros. Un personaje que cuestiona los dogmas establecidos por la sociedad y busca romperlos para encontrar su propio camino en una sociedad que puede ser a la vez tan hermosa como hostil, y esto resulta sin duda más atractivo para el espectador que vive en un mundo donde las instituciones son altamente criticadas y en el que cada vez son más los dogmas que se cuestionan.

Fuentes de Consulta

- Bibliográficas
- Alberich Enric. *Martin Scorsese: vivir por el cine*. Glenat, España, 1999.
- Bou Núria y Xavier Pérez. *El tiempo del héroe: Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Paidós, Barcelona, 2000.
- Brugger Walter, *Diccionario de Filosofía*. Herder. Barcelona, 1967.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica. México, 1959.
- Carlyle, Thomas. *Los héroes*. Sarpe, Madrid 1985.
- Cuevas, Efrén. *Focalización en los relatos audiovisuales* en Trípodas no. 11. Facultad de Ciencias de la Comunicación Blanquerna, Universidad Ramón Llull, Barcelona, 2001.
- Faulstich, Helmut y Helmut Korte. *Cien años de cine 1945-1960*. Siglo XXI, México, 1997.
- Garza Cuellar, Eduardo. *Comunicación en los valores*. Ediciones Coyoacán. México, 1994.
- Gubern, Roman. *Historia del cine Vol. 2*. Lumen, Barcelona, 1982.
- Heredero, Carlos F. y Antonio Santamarina. *El cine negro*. Paidós, Barcelona, 1996.
- Jeanne, René y Charles Ford. *Historia ilustrada del cine, 2*. Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- Jung, Carl G. *El hombre y sus símbolos*. Caralt, Barcelona, 1990.
- Lipovetsky, Gilles. *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*. Anagrama, Barcelona, 1994.
- López Alcaraz, María de Lourdes. *Es... para dejar de ser. El guión*. ENEP Acatlán, UNAM 2003.
- Mingin, Olivier. *Violencia y cine contemporáneo, ensayo sobre ética e imagen*. Paidós comunicación, 1999, Barcelona, 1999.

- Mino Gracia, Fernando. *Antiheroínas y antihéroes en el cine de Roberto Gavaldón*. Tesis Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. UNAM, México, 2002.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa. Siglo XXI / UNAM*, México, 1998.
- Savater, Fernando. *Ética para Amador*. Planeta, México 1991-2000.
- Savater, Fernando. *La tarea del héroe*. Destino, Barcelona, 1992.
- Stam, Robert, Roberto Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Paidós, Barcelona, 1999.

- **Filmográficas**

- *Al rojo vivo* (White Heat). Dir. Raoul Walsh. Prod. Louis F. Edelman. Guión Virginia Kellogg. (Act) James Cagney, Virginia Mayo y Edmond O'Brien. Warner Bros. 1949, EUA.
- *Asesina en serie* (Monster). Dir. Patty Jenkins. Prod. Mark Damon. Guión Patty Jenkin. (Act.) Charlize Theron, Christina Ricci y Bruce Dern. Newmarket Films, 2003, EUA.
- *Asesinos* [Assassin(s)] Dir. Mathieu Kassovitz. Prod. Christophe Rossignon. Guión Mathieu Kassovitz y Nicolas Boukhrief. (Act) Mathieu Kassovitz, Michel Serrault y Mehdi Benoufa. Les Productions Lazennec y Le Studio Canal, 1997, Francia.
- *Blade Runner* (Blade Runner). Dir. Tony Scott, Prod. Michael Deeley, Guión Philip K. Dick, Hampton Fancher y David Webb Peoples. (Act) Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young y Edward James Olmos. Balde Runner Partnership, The Ladd Company, 1982, EUA.
- *Corazón Valiente* (Braveheart). Dir. Mel Gibson. Prod. Bruce Davey, Mel Gibson y Alan Ladd Jr. Guión Randall Wallace. (Act) Mel Gibson, Sophie Marceau, Sean Lawlor. 20th Century Fox, B.H. Finance C.V., Icon Entertainment International y Paramount Pictures, 1995. EUA.
- *El Asesino Perfecto* (Léon), Dir. Luc Besson. Prod. Patrice Ledoux y Luc Besson. Guión Luc Besson (Act.) Jean Reno, Gary Oldman y Natalie Portman. Gaumont Internacional y Les Films du Dauphin, 1994, Francia – EUA.
- *El bueno, el malo y el feo* (Buono, il brutto, il cattivo, il).. Dir. Sergio Leone, Prod. Alberto Grimaldi. Guión Luciano Vicenzoni y Segio Leone. Actores: Clint Eastwood, Lee Van Cleef, Luigi Pistilli y Rada Rassimov. Arturo González Producciones cinematográficas, S.A., Constantin Film Produktion GMBH y Produzioni Europee Associati, 1966, Italia, España.

- *El Callejón de los milagros*. Dir. Jorge Fons. Prod. Gerardo Barrera y Alfredo Ripstein hijo. Guión Vicente Leñero basado en la novela de Naguib Mahfouz (Act.) Ernesto Gómez Cruz, María Rojo, Salma Hayek, Bruno Bichir. Alameda Films, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Universidad de Guadalajara. 1995, México.
- *El cartero siempre llama dos veces* (The Postman Always Ring Twice). Dir. Tay Garnett. Prod. Carey Wilson. Guión Harry Ruskin. (Act) Lana Turner, John Garfield y Cecil Kellaway. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) 1946,
- *El castigador* (The Punisher), Dir. Jonathan Hensleigh, Prod. Avi Arad. Guión Jonathan Hensleigh y Michael France. Act. Thomas Jane, John Travolta, Rebecca Romijn-Stamos y James Carpinello. Punisher Productions, Marvel Enterprises y Lion Gate Films Inc., 2004, EUA.
- *El gabinete del doctor Caligari* (Das Kabinett des Doktor Caligari) Dir. Robert Weine, Prod. Rudolf Meinert y Erich Pommer, Guión Hans Janowitz y Carl Mayer, (Act) Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Feher y Lil Dagover. Decla-Bioscop AG, 1920, Alemania.
- *El gran sueño* (The Big Sleep). Dir. Howard Hawks. Prod. Howard Hawks y Jack L. Warner. Guión William Faulkner. (Act) Humphrey Bogart, Lauren Bacall y John Ridgely. First National Pictures Inc. y Warner Bros., 1946, EUA.
- *El halcón maltés* (The Maltese Falcon). Dir. John Houston, Prod. Henry Blanke y Hal B. Wallis. Guión John Houston, con base en la novela de Dashiell Hammet. (Act) Humphrey Bogart, Mary Astor, Gladys George y Peter Lorre. Warner Brothers, 1941, EUA.
- *El odio* (La haine). Dir. Mathieu Kassovitz. Prod. Christophe Rossignon, Adeline Lecallier y Alain Rocca. Guión Mathieu Kassovitz. (Act.) Vincent Cassel, Hubert Koundé y Saïd Taghmaoui. Les Productions Lazennec y Le Studio Canal, 1995, Francia.
- *El tercer hombre* (The Third Man). Dir. Carol Reed. Prod. Carol Reed, Alexander Korda y David O. Selznick. Guión Graham Greene y Alexander Korda. (Act) Joseph Cotton, Alida Valli y Orson Welles. British Lion Film Corporation y London Film Productions, 1949, Gran Bretaña.
- *El vengador anónimo* (Death Wish). Dir. Michael Winner, Prod. Dino De Laurentiis, Hal Landers y Bobby Roberts. Guión Wendell Mayes. (Act.) Charles Bronson, Hope Lange y Vincent Gardenia. Dino De Laurentiis Productions y Paramount Pictures, 1974, EUA.
- *Harry el Sucio* (Dirty Harry). Dir. Don Siegel, Prod. Carl Pinhitore y Don Siegel. Guión Harry Julian Fink y Rita M. Fink. Actores: Clint Eastwood, Harry Guardino, Reni Santoni y John Vernon. The Malpaso Company y Warner Bros., 1971, EUA.
- *Juana de Arco* (Messenger: The Story of Joan of Arc, The). Dir. Luc Besson. Guión Luc Besson y Andrew Birkin. (Act.) Milla Jovovich, Dustin Hoffman , Faye Dunaway y John Malkovich. Leeloo Productions y Gaumont, 1995, Francia.

- *La dama de Shangai* (Lady from Shangai). Dir. Orson Welles. Prod. Orson Welles, William Castle, Richard Wilson y Harry Cohn. Guión Orson Welles. (Act) Rita Hayworth, Orson Welles y Everett Sloane. Columbia Pictures Corporation y Mercury Productions, 1948, EUA.
- *La guerra de las galaxias* (Star Wars). Dir. George Lucas. Prod. Gary Kurtz, George Lucas y Rick McCallum. Guión George Lucas. (Act) Mark Hamill, Harrison Ford y Carrie Fisher. Lucasfilm Ltd., 1977, EUA.
- *Los sobornados* (The Big Heat). Dir. Fritz Lang. Prod. Robert Arthur. Guión Sydney Boehm y William P. McGivern (Act) Glenn Ford, Gloria Grahame y Jocelyn Brando. Columbia Pictures Corporation, 1953, EUA.
- *M el vampiro de Dusseldorf* (M, Eine Stadt sucht einen Morder). Dir. Fritz Lang. Prod. Seymour Nebenzal. Guión Fritz Lang y Thea von Harbou. (Act) Peter Lorre, Ellen Widmann, Inge Landgut. Nero-Film AG, 1931, Alemania.
- *Matrix* (The Matrix). Dir. Andy Wachowski y Larry Wachowski. Prod. Joel Silver y Dan Cracchiolo. Guión Andy Wachowski y Larry Wachowski. (Act.) Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie-Anne Moss y Hugo Weaving. Groucho II Film Partnership, Silver Pictures y Village Roadshow Pictures, 1999, EUA.
- *Mestiza* (Métisse). Dir. Dir.Mathieu Kassovitz. Prod. Christophe Rossignon. Guión Mathieu Kassovitz. (Act) Julie Mauduech, Hubert Koundé, Mathieu Kassovitz y Vincent Cassel. Les Productions Lazennec, Le Studio Canal, Nomad Films y Société Française de Production (SFP), 1993, Francia.
- *Metropolis* (Metropolis), Dir. Fritz Lang, Prod. Erich Pommer, Guión Fritz Lang y Thea von Harbou, (Act) Alfred Abel, Gustav Fröhlich y Brigitte Helm. Universum Film A.G. (UFA), 1927, Alemania.
- *Perdición* (Double Indemnity). Dir. Billy Wilder. Prod. Buddy G. DeSylva y Joseph Sistrom. Guión Billy Wilder sobre la novela de James M. Cain (Act) Fred MacMurray, Barbara Stanwyck, Edward G. Robinson. Paramount Pictures, 1944, EUA.
- *Sed de mal* (Touch of Evil). Dir. Orson Wellws, Prod. Albert Zugsmith. Guión Orson Welles y Paul Monash basados en la novela de Whit Masterson Badge of Evil. (Act) Charlton Heston, Janet Leigh, Orson Welles. Univer-sal International Pictures, 1958, EUA.
- *Taxi Driver*. Dir. Martin Scorsese. Prod. Julia Phillips, Michael Phillips y Phillip M. Goldfarb. Guión Paul Schrader. (Act) Robert De Niro, Cybill Shepherd, Jodie Foster y Harvey Keitel. Columbia Pictures Corporation Bill/Phillips e Italo/Judeo Productions, 1976, EUA.
- *Traidora y mortal* (Out of the Past). Dir. Jacques Tourneur Prod. Warren Duff y Robert Sparks. Guión Daniel Mainwaring. (Act) Robert Mitchum, Jane Greer y Kirk Douglas. RKO Radio Pictures Inc., 1947, EUA.

➤ Material consultado en Internet

- Dirks, Tom. *Film Noir*. Artículo publicado en el portal www.filmsite.org . Consultado el 8 de abril de 2004.
- Isla, Carlos de la. *La legitimidad de algunos valores universales hoy*. México, 1993 tomado de la hemeroteca virtual de la Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior (ANUIES). http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/itam/estudio/letras32/textos3/sec_1.html Consultado el 15 de junio de 2004.
- Velasco Arnulfo Eduardo. *El sueño de los héroes en el cine estadounidense contemporáneo*. Universidad de Guadalajara, consultado en <http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/21#21>