



ISSN: 2007-3860  
PP. 6-17

**Bulto Escultura inflable (2012)**  
Foto documental  
Poliuretano, cinta canela, compresor - 600 cm x 400 cm

# EL HÉROE TRÁGICO EN LA CINEMATOGRAFÍA MODERNA

//////////////////////////////////// *The tragic hero in* //////////////////////////////////////  
//////////////////////////////////// *postmodern cinema* //////////////////////////////////////

**Alan García Hernández**

**RESUMEN:** La presente investigación se sustentó con teóricos especializados en los conceptos de posmodernidad, cine, tragedia y héroe, para identificar en la película *El club de la pelea* (*Fight Club*, David Fincher, 1999), el perfil del héroe trágico posmoderno como un personaje en la narrativa de ficción. En la primera parte del estudio, Nietzsche, Aristóteles y Joseph Campbell sirven como base para definir los conceptos de: tragedia y héroe. Posteriormente, se exponen las teorías de autores como Habermas, Lyotard y Jameson, para fundamentar los conceptos modernidad y posmodernidad. Al final, se presentan autores como Lauro Zavala, Ramón Carmona, David Bordwell y José Luis Sánchez Noriega, para definir las características del cine y su evolución hasta su concepción posmoderna, así como los mecanismos del análisis fílmico. Después de analizar los conceptos, se aplicarán en el análisis fílmico en *Fight Club*, al héroe trágico posmoderno en su personaje co-protagonista Tyler Durden, interpretado por el actor Brad Pitt.

**PALABRAS CLAVE:** héroe, antihéroe, tragedia, modernidad, personaje, posmodernidad.

**ABSTRACT:** This research was based on specialized theoretical concepts of postmodernism, film, tragedy and hero, to identify in the film *Fight Club* (David Fincher, 1999), the profile of postmodern tragic hero as a character in the narrative fiction. In the first part of the study, Nietzsche, Aristotle and Joseph Campbell serve as a basis for defining the concepts of tragedy and hero. Subsequently, the theories of authors like Habermas, Lyotard and Jameson are exposed to substantiate the modernity and postmodernism concepts. In the end, authors like Lauro Zavala, Ramón Carmona, David Bordwell and José Luis Sánchez Noriega presented to define the characteristics of the film and its evolution to their postmodern conception as well as the mechanisms of film analysis. After analyzing the concepts, applied in the analysis film *Fight Club*, the postmodern tragic hero in his co-main character Tyler Durden, played by Brad Pitt.

**KEYWORDS:** hero, antihero, tragedy, modern, character, postmodernism.

El héroe trágico es un personaje arquetípico que se consagró y popularizó durante la tragedia clásica, y representó las acciones humanas que correspondían a los valores de su contexto. Cuando apareció el cine, el personaje se volvió indispensable para la narrativa fílmica, pero al cambiar la sociedad, el héroe que representa los valores y virtudes vigentes de su contexto social, difícilmente podría mantenerse inmutable, sobre todo si lo ubicamos en la posmodernidad.

Las características de la posmodernidad inciden en el cine como en el resto de las manifestaciones artísticas, y alteran las estructuras dramáticas y los personajes de las narrativas de ficción contemporáneas. Por lo tanto, para relacionar modelos de personajes clásicos como el héroe trágico —que representa las características de los valores posmodernos— con un héroe contemporáneo, parece complicado. Por eso es oportuno preguntarse: ¿Existe un héroe trágico en la posmodernidad?

Para mostrar la existencia del héroe trágico en la posmodernidad, se analizarán los personajes protagónicos de la película *Fight Club*, basada en la novela de Chuck Palahniuk, llevada a la pantalla grande en 1999 por la dirección de David Fincher.

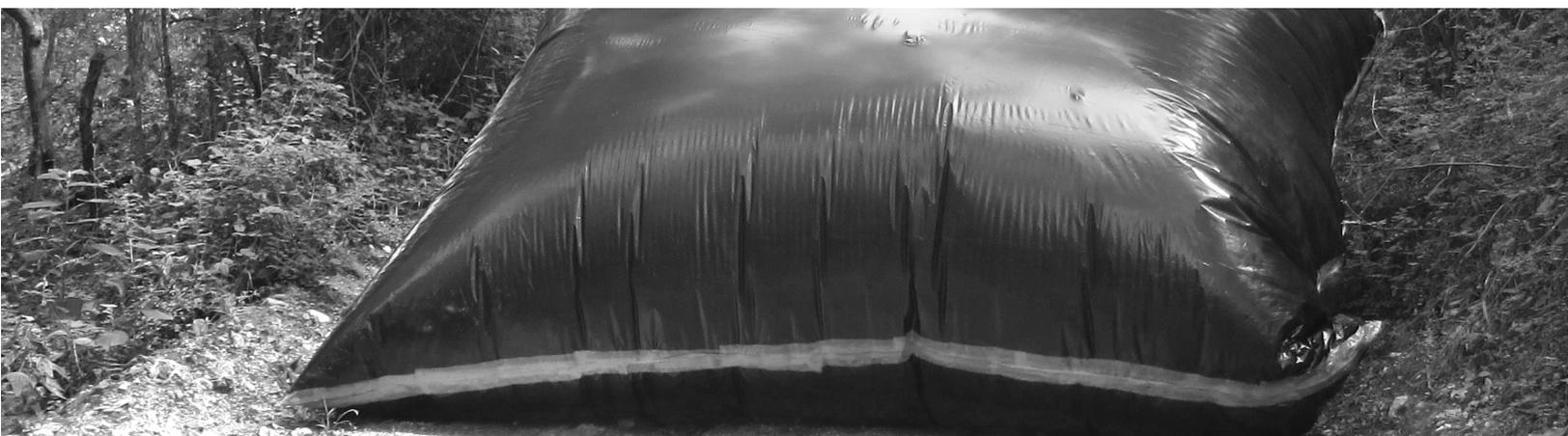
#### EL HÉROE

La existencia del héroe se remonta a tiempos ancestrales cuando no existía un lenguaje estilizado. El hombre se vio en la necesidad de dramatizar sus acciones para contar las historias y los eventos más interesantes. Fue en los eventos aquellos en donde destacaban las personas que por sus acciones de valor y sacrificio se convirtieron en héroes. Desde la perspectiva psicológica junguiana, el comportamiento heroico forma parte de nuestro *inconsciente colectivo*, es decir, es un comportamiento a priori de la naturaleza humana universal, no individual. Dichos patrones de comportamiento Jung los denominó *arquetipos*, los cuales se han manifestado a lo largo de la historia del hombre; y de los cuales, el héroe es uno de ellos (Jung, 1970, p. 10).

En la mitología, es muy común ver el personaje del héroe que debe acabar con enemigos o adversidades en beneficio de la sociedad, incluso a costa de su propia vida. También es sinónimo de grandes cambios y órdenes, aquella figura que hará resurgir lo nuevo. “Sólo el nacimiento puede conquistar a la muerte, el nacimiento, no de algo viejo, sino de algo nuevo” (Campbell, p. 23). De ahí que las figuras de los héroes sean representadas como hombres o mujeres jóvenes. Las leyendas de los héroes parten de pueblos en opresión o bajo algún tipo de sometimiento, lo que lleva a estos personajes a dejar de ser personas ordinarias y hacer la diferencia que los convertirá en seres extraordinarios, cambiando la opresión por libertad. El héroe también representa los valores que rigen su cultura de origen.

#### EL HÉROE EN LA TRAGEDIA

Para Baty y Chavace (1955) hablar de tragedia es remontarse a los antiguos ritos prehistóricos. El hombre en contacto con la naturaleza, animales y plantas que, al pintarlos en sus cavernas, traerían más abundancia a sus tribus.



“Más si en lugar de una imagen inmóvil se ofrece a las almas de los animales que se pretende cazar, el cebo de una imagen animada, se dejarán atrapar más fácilmente” (p. 9). Así, los hombres comienzan a dramatizar y se revisten con pieles de animales imitando los movimientos y sonidos de los animales en conjunto con los ritos de cacería. Desde este contexto, la figura del sacerdote, se convierte en el *primer actor* (p. 11).

En la antigua Grecia, el culto a Dionisos se establece en Atenas, importado de Egipto, con personificaciones del dios y sátiros empuñando tirsos con la frente coronada de hojas, vestidos con pieles de animales y antorchas. Luego se integró el canto, la danza, el poema, el vestuario y una modesta escenografía.

Según la leyenda, Dionisio, dios del vino, se sacrifica a sí mismo para salvar a su hermana, por tal motivo, es convertido en cabra para posteriormente ser devorado. El sacrificio de Dionisio, por el perdón del prójimo, lo sitúa como un dios muy popular porque sus alabanzas consistían en beber vino, danzar y comer; y, al hacer esto, los pecados se bo-

rraban de la faz de la tierra con el poder de la confesión a un macho cabrío que, al ser sacrificado y devorado por los fieles, purgaba sus pecados.

El rito pagano a Dionisos evoluciona al ditirambo, que en su origen eran odas improvisadas hasta que evolucionaron a una forma preestablecida. El corifeo dialoga con el coro y se convierte en personaje. Después ocurre un diálogo con un corifeo que contesta, y se convierte en un actor. Así, el ditirambo se transforma en tragedia y comedia, dando origen al teatro.

*Tragedia* viene de la palabra griega τράγος *trágos*; es decir, macho cabrío, apelativo de Dionisos. Aunque la tragedia nació en Grecia con las obras de Tespis y Frinico en los años 536 a. C. aproximadamente, se consolidó con los tres grandes de la tragedia ática: Esquilo, Sófocles y Eurípides. Por su origen religioso, las tragedias tenían fines morales y políticos por representar virtudes heroicas y fallas que conllevaban a un destino trágico irremediable. “El héroe trágico surge cuando el Estado empieza a utilizar el

teatro para fines políticos de coerción al pueblo” (Boal, 1980, p. 139). Según Aristóteles, la tragedia es la imitación de una acción elevada que, a través de la piedad y el terror, expurga las pasiones como lo hacía el rito dionisiaco. Tanto la tragedia como la comedia tenían el mismo efecto sanador del espíritu, por lo que Aristóteles enfatiza que, la primera, dramatiza a personas virtuosas y; la segunda, a personas viciosas.

Los héroes trágicos transgreden alguna ley que provoca su castigo por orden divino o social, pero las consecuencias de sus actos pueden quedar como una autodestrucción, o bien, como una sublimación. Alatorre (1999) distingue dos tipos de héroes trágicos: carácter trágico con error trágico y carácter trágico con virtud trágica. El primero de ellos antepone sus intereses personales a los colectivos, por ejemplo, el Edipo de Sófocles; y el segundo antepone a la colectividad sobre su interés como el Prometeo de Esquilo.

Desde la postura nietzscheana, la tragedia es un coro dionisiaco que se descarga en un mundo apolíneo de imágenes y todas sus acciones mostrarán la lucha entre los deseos y afanes del individuo (instinto) y el respeto a las leyes que le prohíben satisfacerlos (razón). La lucha entre la razón y el instinto es la causa del

*Tanto la tragedia como la comedia tenían el mismo efecto sanador del espíritu, por lo que Aristóteles enfatiza que, la primera, dramatiza a personas virtuosas y; la segunda, a personas viciosas.*



movimiento trágico. Finalmente, el castigo será el ser derrotado por los dioses o la estructura social, y esto le hará morir, perder algo amado, quedar ciego o enloquecer. El peor castigo sobre la tierra es la ausencia de la realidad por ser una amenaza social o divina.

El sacrificio del héroe deberá ser siempre una consecuencia de sus pasiones, lo que le llevará a dos interpretaciones: la primera es escarmentar al espectador a no cometer los mismos errores; y la segunda lo consagrará aún más como héroe por parte del espectador, llevándolo a tomar a esta figura como ideal. Para que su cometido tenga el efecto deseado, será necesario establecer la estructura aristotélica de su *Poética*, ya que será de suma importancia la identificación con el héroe por parte del espectador y que se produzca la *catarsis*; es decir, el terror y la compasión hacia el héroe lo purgará de las pasiones, pero el héroe deberá estar consciente de su destino. “El héroe acepta su error, esperando que con empatía, el espectador acepte también como mala su propia *hamartia*” (Boal, 1980, p. 142).

.....  
*El antihéroe se define como aquel personaje de ficción que atenta contra los valores vigentes de un determinado contexto social.*

#### EL HÉROE EN EL CINE

A diferencia de los héroes mitológicos, el cine norteamericano, que será eje para definir al héroe cinematográfico, retrata más a personas normales en situaciones extraordinarias.

Durante los primeros años del cine, predominaron ficciones donde los héroes realizaban todo tipo de aventuras llenas de despliegues físicos y acrobáticos. El motivo para iniciar la aventura de estos héroes, era una heroína en peligro. Para estos primeros héroes, la mujer será presentada como la portadora de las características y valores aprobados por la sociedad; y su rescate representa el premio al uso correcto de las buenas virtudes.

En *el tiempo del héroe* se señala que el héroe cinematográfico tiende a buscar la aventura, pero a huir de la cotidianidad de una vida común. James Dean da inicio a los personajes que confiesan sus

males, verbalizan sus problemas, que no contienen sus emociones, que llora y malvive su existencia. El cine negro o *film noir*, con Humphrey Bogart como su principal exponente, contrasta en gran medida con el modelo antes descrito, pues los detectives son interpretados como hombres duros que no dejan entrever cierta sentimentalidad.

Según describe Zavala (2005), la etapa clásica del cine presenta todos los paradigmas de la narrativa y personajes moralistas. ¿Pero qué sucede cuando el *bien* resulta tan ambiguo para el héroe? ¿Cómo fue que Hannibal Lecter o Alex de la Naranja Mecánica se volvieron tan carismáticos para el espectador? La respuesta se da en la modernidad cinematográfica, periodo que comienza en la posguerra en 1945, cuando inicia el cine de autor, en donde cada genio creador reconfiguró la esencia de las historias y personajes para romper los paradigmas clásicos, dando origen a





los primeros antihéroes. El antihéroe se define como aquel personaje de ficción que atenta contra los valores vigentes de un determinado contexto social.

Pero la diferencia entre el antihéroe moderno al posmoderno, es que el primero deberá buscar que las razones por las que lucha, se validen y se establezca un nuevo orden global para así responder a la característica moderna. El héroe posmoderno debe ser parte de una periferia social y luchar de manera personal para validarse a sí mismo, sin importar la validación social de sus acciones. Por partir de una periferia e ir en contra de los metarrelatos modernos, el antihéroe posmoderno conserva las estructuras de comportamiento del clásico, con antivalores modernos, pero con luchas que resuelven conflictos personales como los personajes de *Taxi Driver* (Scorsese, 1976), *The Machinist* (Anderson, 2004) o como el propio Tyler Durden, de *Fight Club*.

El antihéroe es el análogo al héroe a partir de la modernidad fílmica, puede ser torpe, antisocial, cruel, u ordinario, además, vive bajo sus propias reglas morales y rompe los paradigmas clásicos. El antihéroe posmoderno, aunque sus acciones sean heroicas, difícilmente obtendrá el reconocimiento público. Su

comportamiento autocrítico e introspectivo le definen, tiene un fuerte desagrado por las instituciones y las normas sociales, generalmente con pasados tormentosos, sarcásticos y autodestructivos.

#### MODERNIDAD

Es inevitable tratar el tema de la posmodernidad sin tener que recurrir a la modernidad, por la imposibilidad de abordarlos desde perspectivas totalmente separadas —como quizá pudiera hacerse entre la Edad Media y el Renacimiento—, ya que el lazo que une a la modernidad con la posmodernidad va mucho más allá de una simple cronología.

Según Habermas: “La palabra «Moderno» en su forma latina «Modernus» se empleó por primera vez a finales del siglo V para distinguir el presente que se había convertido oficialmente en cristiano, del pasado romano y pagano” (Picó, p. 87). Pero es hasta el siglo XVII y XVIII, que el concepto actual de modernidad se puede identificar claramente si se relaciona con los valores filosóficos en pro de la amplia difusión del saber, propios de la Ilustración, y “sus esfuerzos para desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales, y un arte autónomo acorde con su lógica interna” (Foster, 2006, p. 28).

La modernidad en su concepción actual sale a relucir con principios fundados en la ciencia y el saber, avance infinito hacia mejoras sociales y morales. El hombre vuelve a revalorizarse desde una perspectiva más individualista, se deshace de todos esos valores obsoletos propios de la tradición para resurgir como algo nuevo. Esta actitud frente a la vida, Joseph Picó (1988) la define como “la conciencia de una época que se pone en relación con el pasado de la antigüedad para verse a sí misma como el resultado de una transición de lo viejo a lo nuevo” (p. 88).

Desde el punto de vista social, en la modernidad ocurre una *ruptura* por la apropiación reflexiva del conocimiento que provoca el alejamiento de la tradición formando una estructura lineal y progresista del tiempo y el espacio. La concepción de progreso en el ámbito social guarda una estrecha relación con las artes, la estética y el avance cultural, porque la obra se vuelve elitista e intelectual, propiciando el surgimiento de *vanguardias* que comienzan a producir tantas como nuevas formas de arte. Habermas sostiene lo siguiente al referirse a las obras modernas: “La característica de tales obras es «lo nuevo» que será superado y hecho obsoleto por la novedad del próximo estilo” (Picó, 1988, p. 88).

El arte comenzó a definir su propio medio de expresión y legitimación buscado una concepción estética única para el arte. La necesidad de crear un discurso y obra artística únicos, dio como resultado la aparición de las vanguardias. Esta actitud o proceso artístico buscaba ser pionera y legitimadora de los valores racionales, científicos, tecnológicos, sociales, económicos, estéticos; repertorio que reincidía en la construcción de una conciencia del futuro, la esperanza del progreso y la trascendencia de la cultura.

La estética modernista busca formar y perfeccionar el gusto del individuo; la estética y el arte asumen una función educadora de los sentidos y la razón, a través de un discurso originado por el artista como genio creador (Jameson, 1991, p. 170). La modernidad se convierte en un derecho para satisfacer los deseos individuales, por eso, el acto creativo se vuelve hedonista y narcisista, que permite crear un único discurso tan válido y vigente como el momento lo permita. “El logro individual dependía de la innovación del lenguaje y de las formas de representación, lo cual dio como resultado una obra modernista” (Harvey, 1998, p. 36).

#### POSMODERNIDAD

Aunque resulta difícil ubicar cronológicamente la posmodernidad, el término surge en Francia en los años sesenta con

autores como: Foucault, Derridá, Deleuze, Guattari, Lyotard. Entre las premisas de dichos autores, destaca el rechazo a la Ilustración, no identidad ni unidad, sólo diferencias, multiplicidad, fragmentación cultural, crítica de la representación, perspectivismo, crítica a las instituciones de poder, negación de la causalidad por la multiplicidad, arte con pluralidad de estilos y juegos. Se rompe con la teoría y los métodos modernos totalizantes y universalizantes. La posmodernidad, según Harry Levin es: “un «mar de fondo antiintelectual» que amenazaba al humanismo y al apego a los valores ilustrados tan característicos de cultura del modernismo” (Picó, 1988, p. 142). Por tal motivo, algunos teóricos señalan a Duchamp y Andy Warhol como principales exponentes del arte posmoderno. Si el crecimiento desacelerado de la modernidad desemboca en una sociedad consumista y propensa a los discursos de las culturas dominantes, las obras de Duchamp y Warhol critican principalmente a las instituciones y la producción en masa, atentando contra los valores modernos. Entonces ¿sería correcto decir que la posmodernidad es antimodernidad?

El sentido antimodernista de la posmodernidad puede apreciarse desde principios del siglo XX debido a la pluralidad de estilos artísticos en la modernidad. Para David Roberts, las vanguardias son la

antesala de la posmodernidad, por perderse las normas estéticas, estableciéndose un punto de quiebra ya profetizado con el cual el modernismo comienza a chocar consigo mismo. Incluso autores como Habermas desde una crítica a los posmodernos, sostiene que “La postmodernidad se presenta claramente como antimodernidad” (Picó, 1988, p. 87). Si la modernidad representa la creatividad y el progreso, en la actualidad predomina una especie de actitud en la cual no puede aspirarse a crear nuevos valores y universalizarlos, en vez de eso, se ve la necesidad de recurrir a modelos anteriores para su libre aplicación. Es por esta razón que, en la obra posmoderna, es muy común la diversidad de referentes o intertextos, en contra de lo metarrelatos modernos. Si durante la modernidad, predominó la idea de un discurso individual que busca la única verdad, la idea de una sola interpretación queda terminada en la posmodernidad.

Otra característica que pudiera considerarse antimoderna, pero que es indispensable en la posmodernidad, es el pastiche, considerado como una parodia, la imitación de una mueca determinada. Al romperse la noción lineal del tiempo y perder toda esperanza de progreso, es común ver en la obra posmoderna un ir y venir a los estilos del pasado, pues al artista sólo le resta jugar

con los elementos con los que contaba, provocando una obra con intertextualidad, pastiche y armada a manera de collage que; según Gregory L. Ulmer, es otro recurso característico de la obra posmoderna. El collage consta de la sobre-imposición indiscriminada de materiales y recursos técnicos para conformar una obra a partir de diversos elementos (Foster, 2006, p. 126).

Con la modernidad se buscaba la idea de progreso hacia un mejor futuro; sin embargo, se observan rupturas de tiempo en la narrativa fílmica, pero éstas obedecen a la ruptura con la linealidad clásica. En la posmodernidad, la ruptura lineal del tiempo se provoca como el resultado del juego entre el pastiche y el collage, dotando carácter posmoderno de una apariencia lúdica y esquizofrénica.

Fragmentación del tiempo, pastiche, collage, virtualidad, intertextualidad y multiplicidad son características posmodernas que imperan en el cine posmoderno, principalmente porque el tiempo fílmico en la posmodernidad, se manifiesta como un desfile de sucesos de la vida de los personajes, como una ana-

logía de la conciencia humana que vive desde un eterno presente, las memorias de su pasado, los anhelos futuros y la alternancia de tiempo y espacio, haciéndole consciente de la virtualidad de la existencia. Pareciera que la vida está conformada de pequeños fragmentos de lucidez que en su conjunto conforman a un personaje.

Gracias a las características posmodernas, el lenguaje cinematográfico se diversifica más en símbolos, lo que a final de cuentas hace más interesante su lectura por la infinidad de posibilidades que presenta, lo cual, deja una película abierta a un espectador que colabora más con la obra para reflexionar y hacer su propia interpretación. “Por lo tanto, en la estética posmoderna puede haber muchas posibles interpretaciones de un mismo texto, y cada una de ellas es verdadera en su contexto de enunciación” (Zavala, 2005, p.97).

.....

*En la posmodernidad, la ruptura lineal del tiempo se provoca como el resultado del juego entre el pastiche y el collage, dotando carácter posmoderno de una apariencia lúdica y esquizofrénica.*

#### JACK, EL HOMBRE MODERNO

Igual que Edipo, el personaje interpretado por Edward Norton, al cual llamaremos Jack, se ciega a sí mismo, se niega a ver sus problemas y reconocer a Tyler Durden como resultado de su angustia. El estrés de la vida moderna y sus problemas existenciales se manifiestan en forma de insomnio, tal como les sucede a Travis en *Taxi driver* (1976) y Trevor en *The machinist* (2004).

¿Qué es el sueño para Jack? Un hombre moderno es una persona activa y productiva para la sociedad, y el sueño es un periodo de descanso tras una jornada de actividad. Si la vida diurna es lo que determina la vida ¿qué pasa si lo que se denomina vida, no satisface? De esta forma, cuando llega la noche, Jack no puede dormir, pues la vida diurna no está completa. “Working jobs we hate so we can buy shit we don’t need” (Hacemos trabajos que odiamos para poder



comprar mierda que no necesitamos) (01:09:46:00). Al trabajar para comprar cosas inútiles, el trabajo no tiene sentido, pues se es presa del consumismo; y si en la vida Moderna el trabajo es la vida, entonces la vida no tendría sentido.

El origen de su insomnio hace suponer que sufre de algún vacío o necesidad en su vida que no le permite conciliar el sueño. Las similitudes entre Travis, Trevor y Jack radican en que el origen de sus conflictos, es espiritual, no físico; y se manifiestan en forma de insomnio.

Además del insomnio, la opresión espiritual se manifiesta en el modo de vivir del personaje y su vestuario. El instinto bélico, el sexo y la masculinidad, son suprimidos por el consumismo, lo que convierte a Jack en un hombre con problemas para establecer una relación amorosa. Prefiere comprar compulsivamente artículos para el hogar que pocas veces habita. Tyler llama a los oficinistas como él “Esclavos de cuello blanco”.

Los colores en su vestuario son tonos opacos, oscuros y grises, representantes de su oscura y grisácea vida. Incluso la corbata queda expuesta como la atadura de la opresión moderna cuando Jack logra deshacerse de ella: “Ya no usaba corbata para trabajar”.

Tras no encontrar solución a su insomnio, busca una cura médica a su dolor; el doctor le sugiere que vaya al grupo de ayuda para hombres con cáncer testicular, con hombres que han perdido su virilidad como él. Ahí es donde conoce a Bob, su amigo al que le crecieron senos por consumir esteroides. De esta forma, Jack transforma su dolencia emocional en dolencia física, y es a través del llanto que consuela su dolor encontrando una “cura” momentánea. Él se siente como un hombre incompleto, castrado; en Bob, encuentra el símbolo de la madre a la que se abraza como niño y llora esperando ser consolado por su sufrimiento.

Marla Singer aparece para terminar con la ilusión de estabilidad que tenía Jack en los centros de ayuda; es la mujer que lo empuja a dejar el seno materno de Bob al mostrarle su falsedad. Por consiguiente, su placebo ya no funciona y regresa a su estado inicial, que es el insomnio. Marla parece funcionar también como la personificación femenina de sí mismo, como su *ánima* (Jung, 2002, p.180). Según Jung, algunos problemas en la psique pueden ser por una falta de equilibrio con la parte femenina. ¿Qué le impide a Jack sobrellevar una relación con una mujer o en específico, Marla? Jack está sublimando su sexualidad, está castrado por su condición de hombre moderno, además, su estado de regresión infantil al sentirse más se-

guro en los senos de Bob, le provocan un rechazo a la sexualidad femenina que le amenaza con retirarle esa falsa inocencia.

Jack es un hombre moderno en la medida que representa los valores o características de la modernidad por ser: el oficinista presa compulsivo de su trabajo que lo conlleva a un orden ascendente y progresista sin aparente final; también es civilizado, racional y consumista. Su estilo de vida le permite satisfacer sus deseos individuales de una forma hedonista y narcisista, y por eso su contraparte, será un nihilista autodestructivo. Jack desarrolla una esquizofrenia, producto del insomnio y agobio que siente. Así surge Tyler Durden e inicia la tarea de Tyler como héroe y mecanismo de defensa.

#### TYLER DURDEN, EL HOMBRE POSMODERNO

Tyler Durden es un héroe trágico posmoderno, por su virtud de ayuda y sacrificio, con características de antihéroe que rompe, incluso, con el mundo diegético y salva al espectador moderno ayudándole a “abrir los ojos”. Las apariciones subliminales de Tyler, igual que los cuadros de pornografía que él inserta en las salas de cine, son evidencia de la ceguera que los espectadores también padecemos. En todo momento de la película, se avisa que Tyler y Jack son la misma



persona, pero nos dejamos engañar por la epifanía como en la vida misma.

Como primera acción heroica, Tyler le muestra a Jack la contra postura a la modernidad. Tras explotar el departamento de Jack, Tyler le conforta al explicarle que las pertenencias, producto del consumo de masas, sólo resuelven un estilo de vida que es defectuoso, y le obligan a seguir consumiendo. Las cosas materiales que Jack pierde son necesidades que él mismo se creó. A partir de ese momento, Jack comienza a buscar en Tyler la salvación de la vida moderna.

La segunda acción de Tyler consiste en pedirle a Jack que lo golpee tan fuerte como pueda. Una pelea, en primera instancia, no es propia de un hombre moderno que ha sublimado la violencia por racionalidad. Jack siente por primera vez el dolor físico al recibir el contra golpe de Tyler, y rompe con la vida hedonista de Jack. La sorpresa de lo inesperado, le permite sentir la adrenalina y la emoción que lo hace sentir vivo y despierto, dando origen al Club de la pelea.

Dentro de las diversas labores que Tyler desempeña como la fabricación de jabón, oculta un sentido mucho más profundo que la limpieza física, puesto

que es el símbolo de la purificación del espíritu. Tyler se identifica con el origen del jabón, ya que gracias a la muerte de un héroe, a su sacrificio, es que el mundo conoció el jabón. “The first soap was made from ashes of heroes, like the first monkey shot into space. Without pain or sacrifice, we would have nothing” (El primer jabón fue hecho de cenizas de héroes, como el primer mono lanzado al espacio. Sin dolor o sacrificio, tendríamos nada).

El error trágico de Tyler consiste en que él mismo se convierte en una institución que habrán de seguir como ovejas, todos los demás miembros del club incluyendo a Jack. “Our great war is a spiritual war. Our great depression is our lives” (TC. 01:09:46:00). Tyler enfatiza que la guerra es espiritual, pero todos sus seguidores terminan convirtiéndole en una figura de autoridad, donde el derrumbamiento de las instituciones modernas lo convierten en una. Tyler se da cuenta de su error (*anagnórisis*), por tal motivo, debe sacrificarse a sí mismo y derrocar su propia institución.

Tyler propiciará el enfrentamiento final entre el discurso de la modernidad y la posmodernidad, arrastrando a Jack hacia el extremo opuesto de su hedonismo

y narcisismo a través del nihilismo, esto provocará que se busque el equilibrio entre ambos opuestos. Cuando Jack coloca la pistola en su cabeza, por fin controla sus acciones y demuestra que no necesita más de Tyler, quien espera pasivamente su destino y no suplica por su vida, incluso cuando en la secuencia anterior desarma fácilmente a Jack. En ese momento espera paciente su final, pues sabe que sólo a través de su sacrificio, su obra estará terminada. Jack dice: “My eyes are open” (Mis ojos están abiertos) y la ceguera edípica termina.

El sacrificio de Tyler Durden, representa *al héroe trágico con virtud trágica* pues, como menciona Alatorre (1999), este héroe antepone a la colectividad sobre sus intereses. Tras el sacrificio, Jack se muestra como un nuevo ser que ha superado ambas etapas (moderno y posmoderno), encontrando un equilibrio en todos los sentidos.

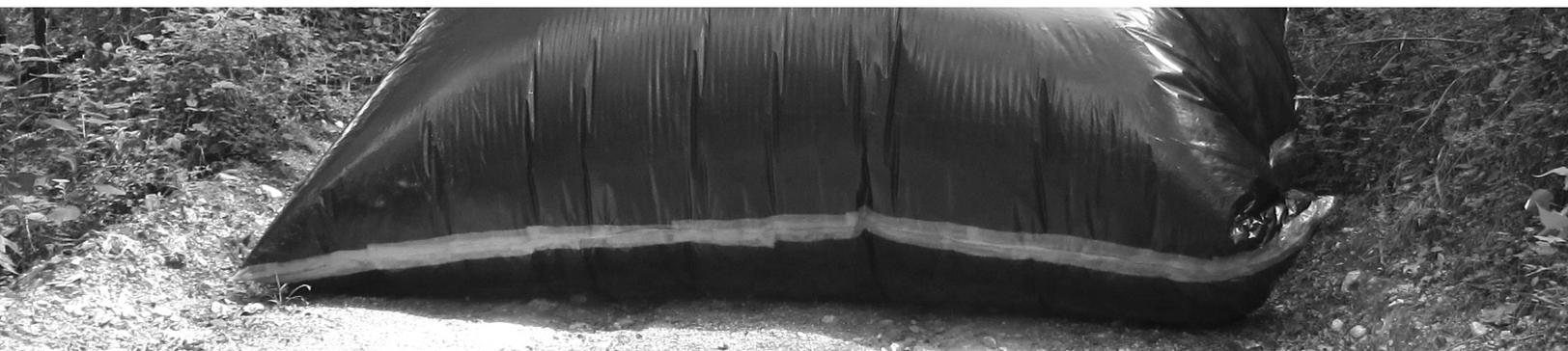
En la toma final, Jack contempla su obra de la mano de Marla, en una imagen que se vuelve homogénea entre ambos personajes. Jack y Marla parecen una misma persona, denotando el equilibrio con el *ánima* jungiana, brindándonos un final abierto a muchas interpretaciones, mas no efímero. La vida de Jack

parece cobrar sentido y se convierte en un artista que contempla su propia obra.

Podemos concluir que existe gran similitud en la forma que lidian los conceptos modernidad y posmodernidad, con los personajes analizados Jack, y Tyler Durden. Jack se identificó como un personaje con características modernas, al representar a un oficinista inmerso en un mundo de consumismo, hedonismo, trabajo, progreso desmedido y sometido a los valores predominantes, volviéndole racional y predecible. Por el contrario, Tyler Durden representó el carácter espontáneo pero intuitivo, nihilista, lúdico y que cuestiona y critica los metarrelatos de la modernidad. Pero Tyler y Jack son la misma persona desdoblada en dos, evidencian la virtualidad de la existencia y el espíritu esquizoide de la posmodernidad por la pérdida lineal del tiempo y espacio.

La verdadera función de la posmodernidad radicaré en abrirle los ojos a la modernidad, incluso a costa de su propio sacrificio, proponiéndonos otras alternativas sociales, tal como lo señala Foster, su misión no es destruir, sino reconstruir (p. 10).

La existencia de un héroe trágico posmoderno en la ficción, dependerá de la visión particular de cada analista, ya que como escribe Zavala (2005) “Se ha dicho que es más frecuente encontrar la existencia de miradas posmodernas dirigidas a los textos que encontrar textos propiamente posmodernos” (p. 43). Es por esto que el análisis del filme *Fight Club* permite justificar una infinidad de lecturas de este maravilloso arte, abrir un mundo de posibilidades, incluso dar una mirada inocente al futuro.



## REFERENCIAS

- Alatorre, C.** (1999). *Análisis del Drama*. México: Escenología AC.
- Aristóteles.** (2000). *Poética*. Barcelona: Icaria.
- Baty, G. y R. Chavance** (1955). *El Arte Teatral*. México: FCE.
- Boal, A.** (1980). *Teatro del oprimido*. México: Nueva imagen, 1980.
- Campbell, J.** (2006). *El héroe de las mil caras*. México: FCE.
- Foster, Hal, (Comp.)** (2006). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Habermas, J. (1989)**. *El discurso filosófico de la modernidad*. Argentina: Alfaguara.
- Harvey, D.** (1998). *La condición de la Posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Jameson, F.** (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Jung, C. G.** (1970) *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- Jung, C. G.** (2002). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Biblioteca Universal Caralt.
- Picó, J. (Comp.)** (1988). *Modernidad y Postmodernidad*. España, Madrid: Alianza.
- Vanoye, F.** (1996). *Guiones modelo y modelos de guión*. Barcelona: Paidós.
- Zavala, J., E. Castro-Villacañas y A. C. Martínez** (2005). *El cine contado con sencillez*. España: Maeva.
- Zavala, L.** (2005). *Elementos del discurso cinematográfico*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

# Alan García Hernández

---

Catedrático y Productor audiovisual de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Realizó estudios de posgrado en Artes con acentuación en Educación en el Arte. Los temas de investigación han sido sobre la elaboración de guiones, construcción de personajes y análisis fílmico. Ha sido productor, director y guionista en más de 80 capítulos televisivos transmitidos en canales como Televisa Monterrey y Canal 35.1 TVUNI. Además ha participado en producciones cinematográficas de proyectos individuales y colectivos. Actualmente estudia el doctorado en guionismo en la Universidad de Lieja, Bélgica.



---

**Recibido:** febrero 2016

**Aceptado:** abril 2016