

El cine moderno y el fin del *happy ending*

Modern cinema and the end of the happy ending

Manuel Alejandro Silva León ¹ 

Universidad de Carabobo, Valencia, Venezuela

manuelalejandrosilvaleon@gmail.com

Recibido: 22/9/2024. Aceptado: 4/10/2024.

RESUMEN

El cine, como industria cultural, ha pasado de ser una fábrica de sueños a mostrar la decadencia humana. El cine trágico, en tanto subgénero cinematográfico, se ha consolidado como la principal expresión del séptimo arte, alimentado por el placer de odiar que existe en los conglomerados humanos, pues la tragedia ajena consuela y justifica la propia, además de acercar el cine a la vida cotidiana. Por ello, películas que abordan adversidades sociales, como *Parasite* (2019), *Drunk* (2020), *Drive my car* (2021), *Sin novedad en el frente* (2022) y *Zona de interés* (2023), han tenido gran acogida mundial y han sido reconocidas en certámenes internacionales, entre ellos los Premios Óscar. Estos filmes evidencian que el odio y el dolor son condiciones necesarias para el éxito en el cine actual, convirtiéndolo en una ventana para comprender que nuestra naturaleza social está marcada tanto por aversiones como por el amor.

Palabras clave: decadencia, cine trágico, placer de odiar, odio

ABSTRACT

Cinema, as part of the culture industry, has gone from being a dream factory to showing human decadence. Tragic cinema, as a film subgenre, has consolidated itself as the main expression of the seventh art, fueled by the pleasure of hating that exists in human groupings, since the tragedy of others comforts and justifies one's own, in addition to bringing cinema closer to everyday life. For this reason, films that address social adversity, such as *Parasite* (2019), *Drunk* (2020), *Drive my car* (2021), *All Quiet on the Western Front* (2022) and *The Zone of Interest* (2023), have been widely acclaimed worldwide and recognized in international competitions, including the Academy Awards. These films show that hatred and pain are necessary conditions for success in today's cinema, turning it into a window for understanding that our social nature is marked by both aversions and love.

Keywords: decadence, tragic cinema, pleasure of hating, hate

¹ Licenciado en Educación mención Ciencias Sociales, Magíster en Historia de Venezuela (Universidad de Carabobo). Docente agregado de la Escuela de Salud Pública de la Facultad de Ciencias de la Salud de la Universidad de Carabobo.

El placer de odiar como experiencia dominante en la historia del espectáculo

*Subía del Pireo por la parte exterior de la muralla norte
cuando advirtió tres cadáveres que estaban echados por tierra al lado del verdugo.*

*Comenzó entonces a sentir deseos de verlos,
pero al mismo tiempo le repugnaba y se retraía;
y así estuvo luchando y cubriéndose el rostro hasta que,
vencido por su apetencia,
abrió enteramente los ojos y, corriendo hacia los muertos, dijo:
«¡Ahí los tenéis, malditos, saciaos del hermoso espectáculo!».*

Platón, La República

William Hazlitt (1778-1830) afirmaba que odiar es un síntoma más de civilización (2009). Son muy pocos los individuos que no han experimentado cierto placer ante el mal que le ocurre al prójimo. Es común ver cómo muchos hombres y mujeres se congregan en diversos espacios para presenciar la representación de alguna desventura ajena. El autor inglés de *El placer de odiar* defendía la idea de “que en la mente humana existe una atracción secreta, un *ansia* de maldad que encuentra un deleite perverso, y a la vez gozoso, en la fechoría, pues es una fuente inagotable de satisfacción” (2009, p. 8). En la Europa decimonónica fueron célebres las ejecuciones públicas, como la de William Burke (1792-1822), que reunió a casi cuarenta mil personas interesadas en presenciar ese atroz acontecimiento. También se destacaban los condenados por el Tribunal de Old Bailey, cuyas “apoteosis” crecían a lo largo del *paseo de la muerte*, caminería entre la prisión y el patíbulo, donde grandes multitudes se reunían para maltratar a los penados lanzándoles frutas y verduras. Para muchos, estos singulares ajusticiamientos constituían el entretenimiento más popular de la época.

Más recientemente, en 1994, pudimos ver por televisión la célebre fuga del atleta estadounidense O.J. Simpson, tras haber cometido un doble asesinato; una huida que cautivó a millones de telespectadores a mediados de la década de los noventa. Y, consecuentemente, nos preguntamos: ¿por qué resulta tan atractiva la tragedia ajena? ¿Qué nos impulsa a conocer la desventura del otro? Quizás la respuesta la anticipó Nietzsche (1994) en su texto *El viajero y su sombra*, en el epígrafe número 27, titulado “Explicaciones del goce del mal ajeno”, donde expone:

El goce maligno, malintencionado, que se siente ante el mal ajeno proviene del hecho de que nos sentimos mal nosotros bajo muchos aspectos, de que cada uno de nosotros tenemos nuestras inquietudes, nuestros remordimientos, nuestros dolores, y el daño que sufre el prójimo le hace igual a nosotros y le exime de nuestra envidia. (1994, p. 38)

No se trata simplemente de consolarse con la desgracia ajena para evadir la propia; más bien, como se ha señalado: “No hay otra pasión tan fuertemente arraigada en la conciencia del hombre como la envidia” (Sheridan, citado por Escandón, 1997, p. 108). Y esos celos solo se superan cuando el envidiado cae en el infortunio. Es posible que de ahí provenga la actual complacencia por un cine que expresa la decadencia de las sociedades en las que coexistimos, una expresión que, ciertamente, no es nueva en la historia de la humanidad ni en su sensibilidad social. En alguna ocasión, la guionista cubana Delia Fiallo (1993) manifestó que los dramas humanos siempre han sido los mismos; lo que ha cambiado, históricamente, es la forma o los medios para presentarlos.

En la expresión de la tragedia griega, con *Edipo Rey* y *Antígona* (Sófocles), *La Ilíada*² (Homero) o *Las bacantes* y *Euménides* (Eurípides), como ritual colectivo o como primer fenómeno de masas, se ponía de manifiesto ese concepto de *catarsis* (Aristóteles) como desahogo inocuo ante esa suerte de “exorcismo” de multitudes. En la época de la República Romana, y luego durante el propio Imperio Romano, fueron solemnes los coliseos de gladiadores, visitados tanto por las élites aristocráticas como por el vulgo mismo. En la muerte de alguno de los contrincantes se urdía la complacencia de patricios y plebeyos; solo Vero y Prisco causaron tanto placer siéndole ajenos a la muerte (siglo I). En la Edad Media se reunían, en las plazas y calzadas, conglomerados de siervos de la gleba e incluso los propios cortesanos para asombrarse o extasiarse con las ejecuciones dispuestas por el *Código Justiniano* o en las *Leyes del Concilio de Letrán*; estos fatídicos sucesos se convirtieron en el pasatiempo, de acceso común, predilecto de la época. Los controversiales autos de fe, desarrollados fundamentalmente entre los siglos XV y XVII, se convirtieron en un espectáculo de gran popularidad entre las masas; asimismo, el Santo Oficio de España procuró la identificación cuasi universal de esta ceremonia para sus sentencias más graves, lo cual resultó ser un excelente método publicitario y, en consecuencia, disuasivo para la cultura de la época. Seguidamente, en los siglos XVIII y XIX, el infame cadalso y el teatro burgués se abrieron paso con más armonía en el agrado colectivo; Ibsen, Strindberg y Chéjov, entre otros, llenaron de emocionalidad a casi toda Europa.

Ya en las postrimerías del siglo XIX, en el apogeo del vodevil norteamericano, surge el cine como novedad de masas. Apenas una década después, películas como *Quo Vadis* (1913) retomaban la desventura humana como argumento, evocando al famoso Nerón (37-68 d.C.) y el incendio de Roma. La tragedia como testimonio cinematográfico continuaría a lo largo del siglo XX con reconocidas películas como *Moscú no cree en lágrimas* (1979), *El color púrpura* (1985) o *La sociedad de los poetas muertos* (1989).

Esta ruta se mantiene hasta la actualidad, pues la industria cultural del cine se ha percatado de la cuantía económica que pueden producir argumentos basados en el dolor, el sufrimiento, la sospecha y el odio como expresiones humanas comercializables. “Cuando una cosa deja de ser objeto de controversia, deja de ser un asunto de interés” (Hazlitt, 1992, p. 24). Basta observar cómo en toda Europa se ha explotado ampliamente el tema del nazismo y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) como argumento cinematográfico y televisivo. Desde películas marcadamente históricas, como *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefenstahl, 1935), hasta recientes parodias como *Ha vuelto* (2015), *Jojo Rabbit* (2019) y *Zona de Interés* (2023), por mencionar solo algunos filmes dentro de este subgénero, que seguramente continuará vigente.

Y es que el cine fatalista se ha convertido en un reflejo de la sociedad actual. En este sentido, Adorno y Horkheimer señalarían que se está cumpliendo “la vieja esperanza del espectador cinematográfico, para quien la calle parece una continuación del espectáculo que acaba de dejar” (Adorno et al., 1985, p. 184). Hoy pudiéramos considerar a la tragedia como la fuente del éxito del cine contemporáneo, que pasó de ser, en sus inicios, una fábrica de sueños a convertirse en una fábrica de sospecha, pues:

² Considerada una tragedia por autores como Enrique A. Ramos Jurado (Universidad de Sevilla) en su texto *Homero precursor de la tragedia y de la comedia* (publicado por la revista *Minerva de la Universidad de Valladolid*). En el citado trabajo se manifiesta, a través de escritores y filósofos como Seudo-Plutarco, Platón o Aristóteles, que la obra de Homero posee rasgos propios de la tragedia: “el hecho de que Platón dijera que «Homero es el más poético y primero de los trágicos» y Aristóteles afirmara, por ejemplo, que Homero «fue el primero que esbozó las formas de la comedia, presentando en acción no una invectiva de lo risible» y que «el Margites, en efecto, tiene una analogía con las comedias, como la *Ilíada* y la *Odisea* con las tragedias» (Ramos Jurado, 1987, pp. 77-78). Disponible en <https://revistas.uva.es/index.php/minerva/article/view/3374>.

el cine destruye la imagen reflejada que cada institución, cada individuo, se había formado ante la sociedad. La cámara revela su funcionamiento real, dice más sobre esas instituciones y personas de lo que ellas querrían mostrar; desvela sus secretos, muestra la cara oculta de una sociedad, sus fallos, ataca, en suma, sus mismas estructuras. (Ferro, 2000, p. 38)

Es como si el cine moderno, a través de sus expresiones, ofreciera un contraanálisis de la sociedad en la que vivimos, una suerte de *neo-catarsis* que Aristóteles (384-322 a.C.) planteó como desahogo personal y social al vernos reflejados en los propios testimonios cinematográficos.

Susan Sontag (2003), destacada escritora estadounidense y estudiosa de la imagen como símbolo, opinó en alguna ocasión:

Todas las imágenes que exponen la violación de un cuerpo atractivo son, en alguna medida, pornográficas. Pero las imágenes de lo repulsivo pueden también fascinar. Se sabe que no es la mera curiosidad lo que causa las retenciones del tráfico en una autopista cuando se pasa junto a un horrendo accidente de automóvil. También, para la mayoría, es el deseo de ver algo espeluznante. Calificar esos deseos como «mórbidos» evoca una rara aberración, pero el atractivo de esas escenas no es raro y es fuente perenne de un tormento interior. (p. 42)

El placer de odiar podría ser, entonces, una suerte de medicamento placebo para la sociedad occidental, y el cine uno de los ductores más eficaces de ese remedio, que mitiga los sobresaltos de la devastación espiritual y de esa absolución moral que lo lleva a dejar de lado la propia naturaleza, complaciéndose en destruir lo que tiene de humano. Nos encaminamos así hacia lo que Voegelin (1901-1985) denominó *la abolición del hombre* o *el vaciamiento de la condición humana*, y el filme puede ser uno de sus estandartes de representación. Todo parece lúgubre para ciertas miradas y, sin embargo, hermoso para otros ojos.

¿Y eso sólo pasa en las películas?

La polémica se ha convertido universalmente en un foco de atención gracias a la ubicuidad que generan los medios de comunicación masivos. El cine, como pródiga industria cultural, ha sabido sacar provecho de ello con películas muy controvertidas que, hoy, casualmente, suelen ser premiadas en los grandes certámenes cinematográficos (Berlín, Venecia, Cannes, los Goya y los Óscar). Filmes como *Parasite*³, *Drunk*⁴ (*Otra ronda más*) y *Zona de Interés*⁵ son ejemplos fieles de que lo controvertido en el séptimo arte es un negocio ventajoso; las tres se alzaron con la distinción a la Mejor Película Internacional en los Premios Óscar de 2020, 2021 y 2023, respectivamente (y la primera fue, coincidentemente y por primera vez en la historia, la Mejor Película de los Óscar de ese año, a pesar de ser extranjera). Este argumento ya había sido planteado décadas antes por Robert K. Merton y Paul F. Lazarsfeld en su ensayo *Los medios de comunicación de masas, el gusto popular y la acción social organizada*, donde señalan:

³ Esta película surcoreana es del año 2019, su director fue Bong Joon-Ho y es un drama influenciado (en gran parte) por el film coreano de 1960 *La criada*.

⁴ Esta película danesa es del año 2020. Fue dirigida por Thomas Vinterberg y es un drama con guion original basado en las teorías del psiquiatra Finn Skårderud.

⁵ Es una película bélica y de perfil histórico co-producida por Inglaterra, Polonia y EE.UU. Se estrenó en el año 2023. Su director fue Jonathan Glazer y es un filme basado en la novela homónima del escritor inglés Martin Amis.

En una sociedad de masas, esta función –que consiste en dar a conocer, exponiendo públicamente las situaciones– se ha institucionalizado a través de los medios de comunicación de masas. La prensa, la radio y la televisión ponen al desnudo, ante el público, anomalías bastante conocidas, y, por lo general, dichas revelaciones exigen, en alguna medida, una acción pública contra lo que se toleró en privado. (Adorno *et al.*, 1985, p. 241)

En el caso de *Parasite*, la condena mediática hacia esa sociedad de familias radicólicas que se aprovechan de entornos sociales pudientes fue intensa y causó agitación a nivel mundial, al ser un fenómeno revelado por el cine a escala global.

Los temas de género también han sido un tabú dentro del mundo cinematográfico y, hasta hace menos de una década, comenzaron a reflejarse con mayor asiduidad en Hollywood a través de películas como *El secreto de la montaña* (2005), *Moonlight* (2016) y *Beach Rats* (2017). Sin embargo, hubo películas señeras en este ámbito, como *Víctima* (1961) o *Filadelfia* (1993). En este mismo sentido, y como parte de ese fenómeno sintomático de algunos temas sociales, Merton y Lazarsfeld complementaron su manifestación anterior con esta provocadora afirmación: “Los medios de comunicación de masas pueden, por ejemplo, someter a una fuerte presión la cortés discriminación étnica, llamando la atención pública sobre esa práctica contraria a las normas de la no discriminación” (Adorno *et al.*, 1985, p. 241). Esa segregación podría ya no ser étnica, sino de género o ideológica, y el cine bien pudiera ser el vehículo para todas esas cruzadas sociales.

Ahora bien, vivimos en una sociedad mucho más ansiosa por consumir la tragedia y la polémica como una forma de desentrañarse a sí misma. No es que antes no existiera ese supino deseo, sino que los convencionalismos sociales lo impedían bajo el freno de la opinión pública, (hoy, por cierto, más libre y desperdigada). Según Adorno y Horkheimer: “El ideal consiste en que la vida no pueda distinguirse más de los films” (Adorno *et al.*, 1985, p. 185).

Los decididores del odio y planificadores del lucro

Se ha observado en la industria del cine –como en muchas otras industrias culturales– que el fomento del cine pesimista ha proliferado en el interés más elevado tanto del público popular como de los propios decididores del cine triunfante; un triunfo que está determinado fundamentalmente por lo lucrativo, en correspondencia con su cercanía al gusto de las masas. Basados en el argumento de que la inquina genera divertimento en los seres humanos y propicia la congregación masiva en dramáticos espectáculos –tesis fundamental de Hazlitt en su texto *El placer de odiar*–, los planificadores de la industria cinematográfica han promovido los géneros y subgéneros más aciagos para complacer el resentimiento de las multitudes y el bolsillo de esta industria cultural.

Lo que parecían escaramuzas conceptuadas hacia el rencor, como *1984* (basada en la popular novela de Orwell), definida por el periodista español especializado en cine David Reszka como “Las dos horas del odio”⁶, o la película *La Haine (El odio)*, que tuvo tanto éxito en la década de los 90 en Francia y gran parte de Europa –convertida en una peculiar película de culto sobre el anarquismo juvenil y la discriminación racial–, han proliferado sustancialmente en todo el ámbito mundial.

En este mismo sentido, queremos referirnos a otro filme de 2019, galardonado en numerosos certámenes de relevancia (con más de 30 laureles, incluidos dos Óscar): *Joker*, un thriller

⁶ Véase el ensayo de David Reszka titulado *Las dos horas del odio* (2013).

psicológico estadounidense dirigido por Todd Phillips. La película describe de manera particular la vida de un personaje de DC Comics, Arthur Fleck, un payaso fracasado y depresivo cuya visión retorcida del mundo, sumada a un profundo resentimiento social, lo lleva a convertirse en un reputado delincuente. Este filme contemporáneo sigue la tendencia de mostrar el espíritu decadente de la humanidad, utilizando argumentos como la muerte y la animadversión hacia el otro como respuesta social. Durante el año 2019, en países como Argelia, Bolivia, Chile, Hong Kong, Líbano e Irak, la imagen del Joker se convirtió en un símbolo contestatario en el desarrollo de protestas, en analogía, por supuesto, con la carga violenta y de rabia que este personaje ficcional manifestaba hacia su sociedad⁷.

Además, fue una de las películas de clasificación R (contenido para adultos) con mayor recaudación, según un artículo publicado por el periodista de entretenimiento Nick Romano en el portal *Entertainment Weekly*⁸. En este apartado, podemos concluir que la promoción del odio a través del cine es altamente rentable para la industria cultural y útil cuando se le da una direccionalidad política. Así como "la historia viene dada por los puntos de vista de aquellos que controlan la sociedad" (Ferro, 2000, p. 34), el cine también está controlado por criterios basados en una praxis comercial y simbólica que se sustenta, hoy día, en develar contextos o argumentos trágicos a sus consumidores. Esto desafía su propia génesis, pues el cineasta Jean-Luc Godard se preguntó alguna vez "si el cine no ha sido inventado más que para ocultar la realidad de las masas"⁹.

La respuesta a este cuestionamiento la plantearon Adorno y Horkheimer al señalar que:

La evasión respecto a la vida cotidiana que la industria cultural, en todos sus ramos, promete procurar es como el rapto de la hija en la historieta norteamericana: el padre mismo sostiene la escalera en la oscuridad. La industria cultural vuelve a proporcionar como paraíso la vida cotidiana. *Escape y elopement* [fuga] están destinados a priori a reconducir al punto de partida. La distracción promueve la resignación que quiere olvidarse en la primera. (Adorno et al., 1985, p. 201)

En la medida en que una película trasciende nuestra cotidianidad, nos sostiene tanto individualmente como en sociedad; y a las masas les agrada gastar su dinero en ese consumo. La mayoría de las manifestaciones dramáticas o trágicas generan una empatía garantizada en un amplio segmento del público cinematográfico universal. Un ejemplo reciente de ello es la cinta *Drunk –Otra ronda más* (en español)–, estrenada en septiembre de 2020 y ganadora del premio a la Mejor Película Internacional en la ceremonia de los Óscar de 2021. En ella se expone el drama social del alcoholismo como un vicio característico de los países nórdicos europeos. Así se afianza, para los pensadores del celuloide actual, esa constante intención de consolar las realidades adversas de quienes conforman las sociedades, a través de la expresión más cercana a la cotidianidad que el cine puede ofrecer. Quizás esto se deba a que el argumento más dominante de estos tiempos es la decadencia. Y, como señala Wallace (2002): "El arte es, a grandes rasgos, la forma de vida, su sonido o color. Considerado como forma (en abstracto), a menudo resulta indistinguible de la vida misma" (p. 37). Cada individuo va a invertir (culturalmente) en lo que considera parecido a su entorno o semejante a sí mismo.

⁷ Hoy el cine parece tener una motivación hacia la perfidia. Inclusive se habla del culto al anti-héroe o el culto al villano. Se recomienda revisar el artículo *El Joker, ¿nuevo símbolo de protestas en el mundo?* (2019), de Johannes Schmitt-Tegge.

⁸ En el artículo titulado *Deadpool y Wolverine superan a Joker como la película con clasificación R más taquillera de todos los tiempos*, se tasa al Joker con 1.078 millones de dólares, convirtiendo a esta última en la segunda más taquillera dentro de la clasificación R de todos los tiempos.

⁹ Este testimonio de Godard se puede leer en el ya citado trabajo de Marc Ferro (2000): *Historia contemporánea y cine*.

De *Parasite* a la Zona de Interés: expresiones contemporáneas de la decadencia humana

Son ya muchos los años en que el galardón a la Mejor Película Extranjera –ahora denominado Mejor Película Internacional– premia filmes de elevado calado dramático y trágico. Quizás desde *Memorias de Antonia* (1995) no se ha visto, en esta categoría, una comedia sin desventura u odio. Nos centraremos en los últimos cinco años de este laurel como muestra del criterio de decadencia y dolor que predomina incluso en el cine internacional actual (no hollywoodense), con películas como *Parasite* (2019), *Drunk* (2020), *Drive my car* (2021), *Sin novedad en el frente* (2022) y *Zona de interés* (2023).

Parasite –o *Parásitos* (en español)– es una película surcoreana de suspenso, tragedia y algo de humor negro, producida en 2019 por el laureado director Bong Joon-ho. Relata cómo una familia muy pobre, que vive en un sótano en los suburbios de Seúl, se aprovecha de una familia muy pudiente de la ciudad, haciendo falsos méritos para trabajar con ellos y ganarse su confianza. De esa relación laboral surge la intención de ocultar muchas acciones y actitudes negativas por parte de ese grupo familiar menesteroso, hasta que el disimulo se vuelve insostenible y todo deriva en una sangrienta tragedia.

Esta película pone de manifiesto las grandes diferencias sociales y económicas existentes en un país capitalista como Corea del Sur, y cómo pueden convivir personas en grandes mansiones de diseño mientras otras viven en espacios subterráneos con dificultades para conseguir empleo y completar su alimentación. No es Zambia ni Sudáfrica, ni está en el *Continente de Ébano*, pero es uno de los países capitalistas más desiguales del mundo, a pesar de ser la economía número 15 a nivel global. Su coeficiente de Gini se sitúa en 0,35 según datos de la OCDE (Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos), lejos aún de países como Francia (0,29) y Dinamarca (0,26)¹⁰. Corea del Sur es, además, la nación con la mayor brecha salarial de género del planeta, pues una mujer que realiza las mismas funciones que un hombre gana, en promedio, un 35 % menos, evidenciando un patriarcado salarial y empresarial¹¹. En la película se observa que la hija, Ki-jeong, y la madre, Chung-sook, estaban subempleadas antes de entrar a desempeñar labores en la casa de los ostentosos Park.

Las condiciones de la familia Kim pueden ser similares a las del 45 % de la población que vive por debajo de la línea de pobreza¹². Viven en un sótano que originalmente fue concebido como refugio para emergencias, pero, tras la crisis inmobiliaria de los años 80 y 90, el gobierno autorizó su ocupación como residencias comunes. De esta realidad surge la expresión del director Bong Joon-ho: “Mientras más pobre eres, menos acceso tendrás a luz solar” (Gozzer, 2020).

Esa familia, como miles más, está sujeta a un sistema capitalista en redes (*Net Capitalism*), que se basa en relaciones de confianza para mantener y contratar empleados y, por supuesto, a una escala más alta, concretar negociaciones y acuerdos. Por ello, en el film observamos una ilación de contrataciones por parte de la familia Park, que inicia con el joven Ki Woo y, a través de recomendaciones, va integrando al resto de los miembros de la familia Kim, sin que los Park sospechen que todos estos nuevos empleados están emparentados.

¹⁰ Al respecto, véase el artículo “*Parasite*” gana el Óscar: ¿es Corea del Sur tan desigual como retrata la película? de Gozzer, Stefania (2020) en BBC News Mundo.

¹¹ Estos datos los citamos del trabajo *Causas de la desigualdad en Corea del Sur desde un enfoque de variedades del capitalismo* de José Alejandro Vallejo-Nájera (2021, p. 21) donde, en la tabla 5, encontrará los indicadores de brecha salarial de género.

¹² Véase artículo en la web de Stefania Gozzer: “*Parasite*” gana el Óscar: ¿es Corea del Sur tan desigual como retrata la película? (2020).

Corea del Sur, luego de haber vivido conflictos devastadores como la Segunda Guerra Mundial y la subsiguiente Guerra de Corea (1950-1953), se ha convertido en una economía altamente industrializada, especialmente en el área tecnológica, situándose hoy como una de las grandes potencias mundiales en ese sector. Sin embargo, es una sociedad con una movilidad social vertical muy limitada, donde quienes nacen en la opulencia mantienen su estatus y quienes nacen en la pobreza avanzan muy poco económicamente. "En la encuesta publicada por The Hankyoreh, el 85 % de los jóvenes estaba de acuerdo con la siguiente afirmación: 'La gente que nació pobre nunca podrá competir con la gente que nació rica'" (Gozzer, 2020).

La seriedad testimonial del filme comentado se sustenta en los más de treinta reconocimientos cinematográficos que recibió, todos de suma relevancia; entre ellos, cuatro Premios Óscar, incluyendo el doblete inédito de Mejor Película Extranjera (o de habla no inglesa) y Mejor Película de todo el certamen. Esto indica, claramente, que el juicio de selección, más allá de los aspectos técnicos, se basa en el contenido mismo de la película. Ese aspecto también influye en la receptividad de los cine-espectadores, pues el reconocimiento de un Óscar infunde respeto y consideración dentro del criterio de ciertos sectores del consumo cultural occidental, dando cabida a la sugestión de pensadores y decididores sobre los consumidores del cine moderno.

Al año siguiente (2020), encontramos como ganadora a *Drunk*, película que aborda el vicio del alcohol en una pequeña comunidad de profesores de una preparatoria danesa. Estos asumen consumir, en principio, pequeñas cantidades de licor para aumentar su rendimiento físico y mental en las actividades cotidianas, basándose en las teorías del expsiquiatra Finn Skårderud, quien ha investigado que poseer niveles de alcohol en sangre de 0.05 puede volver a una persona más creativa y de mejor ánimo general. Aunque figuras como Vincent van Gogh, Winston Churchill o Ernest Hemingway fueron exitosas en sus oficios con esta práctica, no es un patrón común. De hecho, en el desarrollo de la película se observa inicialmente una mejoría en el carácter, desempeño laboral y relaciones familiares de los cuatro protagonistas –los profesores Nikolaj, Martin, Peter y Tommy–, pero luego entran en un círculo vicioso en el que el alcoholismo trastoca sus vidas, llevando a varios de ellos a la tragedia y, en algún caso, hasta la muerte (Tommy, quien se volvió alcohólico, muere en un bote navegando hacia el océano).

Como mencionamos anteriormente, este filme refleja la cultura de la bebida en ese país, que, a pesar de su prosperidad y niveles de organización social, ocupa el lugar número 13 en consumo de alcohol en el mundo, según estadísticas de 2020¹³. Lo que refuerza, una vez más, que el cine contemporáneo es una fiel expresión de la sociedad que tenemos y no de la sociedad que queremos.

Para el año 2021, encontramos la película *Drive my car*, que también se alzó con el Óscar a la Mejor Película Internacional en 2022. Está basada en un cuento breve del escritor japonés Haruki Murakami, titulado *Hombres sin mujeres* (2014). La historia narra un drama paralelo entre un actor y director de teatro, Yūsuke Kafuku, quien es engañado por su esposa, Oto, con un actor más joven, Kōji. Lamentablemente, su esposa muere de un derrame cerebral momentos antes de abordar el tema del adulterio. Seguidamente, una joven taxista llamada Watari, co-protagonista de la historia, se cruza con el director y termina siendo su choferesa y una suerte de confidente durante un viaje de trabajo. Esta conductora arrastra una situación no superada con su madre, a quien dejó morir tras un deslizamiento de tierra. Durante el viaje, el director y actor de cine

¹³ "Según los últimos datos de OMS publicados de 2020 las muertes causadas por Alcohol en Dinamarca han llegado a 598 (1,33% de todas las muertes). La tasa de mortalidad por edad es de 6,10 por 100,000 de población. Dinamarca ocupa el lugar número 13 en el mundo". Esta información es extraída de la página web: WORLDHEALTHRANKINGS. Disponible en <https://www.worldlifeexpectancy.com/es/denmark-alcohol>.

también le revela a su choferesa que dejó sucumbir a su esposa al no llegar a tiempo para una conversación sobre la infidelidad.

Incluso el adulterio consentido (*cuckolding*) es presentado como una condición bastante común en el mundo bohemio de las artes, aunque sigue siendo una práctica condenada en entornos sociales contemporáneos, tanto conservadores como no tan conservadores. Es objeto de crítica y vituperio dentro de las comunidades donde ocurre, cuyos efectos en la opinión pública suelen sujetarse al placer de la crítica hacia el otro o al placer de odiar, como plantea Hazlitt.

Esta película refleja el tema de la indiferencia ante la muerte del otro como parte de la negación de una herida emocional que no sana si no se enfrenta (Ancajima, 2020). Esa herida renace como espejo en la catarsis con el otro, quien también arrastra su propio agobio. El consuelo en esa otredad hermana los dolores más ocultos con quien, sin querer, interpela con palabras sutiles. Sin embargo, este filme también irradia el simbolismo de lo desapasionado y la dureza de vidas construidas con corazas, como la profunda calma de Anaxágoras (500-428 a.C.) ante la muerte de sus hijos. Así puede ser el desgano de Yūsuke Kafuku ante el fallecimiento de su esposa o la apatía de Watari ante la muerte de su madre, como si la indiferencia misma implicara la expiración del otro.

Finalmente, esta película nos muestra cómo el cambio de virtudes tradicionales en Japón hacia expresiones más occidentales (especialmente en el periodo de la posguerra) ha generado una serie de antivalores permeados desde Estados Unidos y Europa en tiempos contemporáneos. En palabras del Dr. Alfredo César Dachary (2015):

Los costos sociales de construir una sociedad “perfecta” derivan en enfermedades sociales como el egoísmo al extremo, a ello se le suma un fenómeno mundial cada vez más extendido que es la falta de comunicación, soledad, egoísmo y hedonismo, el hombre frente al espejo y todas sus posibles distracciones¹⁴.

Bajo el mismo perfil aciago, pero esta vez mortuorio y bélico, encontramos para 2022 el filme *Sin novedad en el frente*, basado en la novela homónima (publicada en 1929) de Erich María Remarque (1898-1970). Este drama bélico, ganador del Óscar a la Mejor Película Internacional en 2023, recoge las experiencias de un grupo de jóvenes –Paul, Albert, Ludwig y Katczinsky– que deciden alistarse en el bando alemán durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918), impulsados por la euforia patriótica y la idea de la guerra como aventura. Rápidamente enfrentan la dura realidad de la disciplina militar y, sobre todo, el duro contexto de las trincheras establecidas como líneas de combate al norte de Francia. Al fragor de las ofensivas militares, los jóvenes pierden sus ideales de triunfo y nacionalismo. Paralelamente, se desarrolla una disputa por la firma de un armisticio entre líderes alemanes (Matthias Erzberger y el general Friedrich), tregua que detendría el conflicto el 11 de noviembre de 1918. En esta dualidad de acontecimientos se refleja la responsabilidad de dichos líderes en el sacrificio de estos chicos, quienes fueron a luchar con grandes aspiraciones y terminaron por conseguir la muerte en una guerra que pudo haberse prolongado más de lo necesario.

En esta película se observa claramente lo que Sigmund Freud (1856-1939) planteó hacia 1915 en su ensayo *De guerra y muerte. Temas de actualidad*, aludiendo que “el individuo que no se ha

¹⁴ Véase el artículo *Japón: de la occidentalización a la decadencia*, de Alfredo Dachary (2015).

convertido en combatiente –y por tanto en una partícula de la gigantesca maquinaria de guerra– se siente confundido en su orientación" (Freud, 2006, p. 6). Así arranca, entonces, (en la citada película) la vida de Paul Bäumer (encarnado por Felix Kammerer) y la de sus amigos, al formar parte de una guerra a la que confiaron sus deseos y expectativas de convertirse en hombres. Para el momento del reclutamiento de estos cuatro soldados, se esperaba que el conflicto durara seis semanas; sin embargo, se prolongó 18 meses dentro de las enormes zanjas que signaron el primer gran conflicto armado del siglo XX, con la constante zozobra de bombardeos, avances y retrocesos, y la muerte cotidiana de compañeros de trinchera, lo que llevó a estos chicos al quebranto del idealismo y a la desilusión patriótica.

Las atrocidades de esta lucha fueron vividas por innumerables jóvenes que terminaron heridos, amputados o muertos, para lo cual Freud advierte:

Habría que apuntar algo como crítica a su desilusión. En sentido estricto no está justificada, pues consiste en la destrucción de una ilusión. Las ilusiones se nos recomiendan porque ahorran sentimientos de displacer y, en lugar de estos, nos permiten gozar de satisfacciones. Entonces, tenemos que aceptar sin queja que alguna vez choquen con un fragmento de la realidad y se hagan pedazos. (p. 14)

La muerte, el desencanto y los conflictos humanos continúan siendo, en la contemporaneidad, el centro de interés del cine comercial internacional (con sus principales premiaciones y lobbies mediáticos), teniendo esta gran industria cultural la capacidad de producir en el espectador emociones de profunda tristeza o elevada conmoción ante la muerte o las desgracias de personajes relevantes dentro de las películas, como es el caso de Paul Bäumer, protagonista de esta historia. También juega un papel importante el contexto en que se da la muerte; en este film (*Sin novedad en el frente*) resalta la tragedia de morir en una batalla (ya sin sentido), que se llevó a cabo luego del armisticio del 11 de noviembre de 1918, que puso fin a la Primera Guerra Mundial. Posiblemente, el placer de odiar o de sentir el dolor ajeno a través de una pantalla sea más rentable que otro tipo de emociones.

Finalmente, como último testimonio dentro de la categoría de Mejor Película Internacional del Óscar, tenemos a *Zona de Interés* (2023), galardonada con la estatua dorada en el año 2024. Este filme es una imagen más de esa consternación histórica que permanentemente exhibe el cine europeo sobre el nazismo y, particularmente, de la recurrente necesidad de volver a la Segunda Guerra Mundial. La producción de esta historia estuvo a cargo de tres países, a saber: Polonia, Estados Unidos e Inglaterra, bajo la dirección del cineasta inglés Jonathan Glazer.

Esta película testimonia, en 1943, la vida de Rudolf Höss (1901-1947), jefe del campo de concentración de Auschwitz, junto a su familia, quienes viven en un bucólico e idílico espacio residencial que, por cierto, está acantonado al lado del citado campo de concentración. Contrasta, así, la hermosa y estable vida de esta familia alemana con el horror y la muerte provenientes de los hornos crematorios de Auschwitz, que permanentemente destilaban humo y olores. Fuera del muro se escuchaban detonaciones, gritos, movimientos de ferrocarriles y el constante funcionamiento de los incineradores para prisioneros; detrás del campo de exterminio, para las familias de los militares alemanes, todo era paseos al río, pesca dominical, tardes de piscina, el cuidado de los jardines y hasta la santa misa. Esta dualidad es expresión de lo que el periodista Paolo Valdivia denomina la "normalización de la maldad":

"La zona de interés" se apoya en la idea de la vigilancia, utilizando planos generales fijos que presentan la casa familiar como un plató de Gran Hermano. Glazer juega con la perspectiva, mostrando solo la "normalidad" mientras sugiere la perfidia higiénica y banal que se esconde tras ella. Este enfoque innovador desafía la convencionalidad al retratar el mal sin caer en lo grotesco ni en lo sensacionalista¹⁵.

Esta idea compagina con la tesis del Dr. Carlos Varela Nájera sobre *La normalización del mal* (2013), en la que se evidencia la naturalización de la maldad dentro de la vida cotidiana, en la relación con el otro y en todos los ámbitos sociales, haciendo que el mal se vuelva tan corriente que ya no causa ningún tipo de asombro ni miedo, y puede que hasta produzca un siniestro y expectante goce. Quizás ese mal sea parte inseparable de la existencia del sujeto, quien puede aplicarlo de forma tan natural que ni siquiera se percate, o bien lo consuma culturalmente sin mayores prejuicios morales. *Zona de Interés* evidencia esa condición de los militares nazis de no desarrollar ningún sentimiento ante las acciones u órdenes ejecutadas; no son capaces de sentir empatía ni culpa hacia lo que realizan o hacia las personas que comparten sus entornos, justificados en el principio castrense de jamás cuestionar mandatos.

Inobjetablemente, en el último lustro se observa una clara tendencia, para ese galardón del Óscar a la Mejor Película Internacional, por realzar narrativas conmovedoras llenas de dolor, odio, vicio y muerte. Revisando los cinco años anteriores a 2019, esta premiación específica mantiene la ilación trágica con dramas basados en la discriminación y problemas maritales, temas transgénero, agresiones y prostitución, y la siempre recurrente desventura del holocausto y el nazismo. Estas temáticas se desarrollan, respectivamente, en películas como *Roma* (2018), *Una mujer fantástica* (2017), *El viajante* (2016), *El hijo de Saúl* (2015) e *Ida* (2014). En la entrega de los Óscar de 2016, Michel Fariña realizó la siguiente reseña:

Una vez más la entrega de los premios Oscar de la Academia nos ha confrontado con una galería de víctimas de las violaciones a los Derechos Humanos: los abusados sexualmente por sacerdotes (*Spotlight*), los perseguidos por el macartismo (*Trumbo*), la trata y el secuestro de mujeres y niños (*Room*), los sobrevivientes de Auschwitz (*El hijo de Saúl*), los intersexuales (*The Danish Girl*), las lesbianas (*Carol*), los muertos sin sepultura (*The Revenant*) ... (2016, p. 1)

Cabe resaltar que, en los últimos 20 años, solo *La gran belleza* (2013), de Paolo Sorrentino, por su cualidad de comedia satírica, escapa a esta condición de guion aciago en este lauro de Mejor Película Internacional. Pareciera cierta, entonces, la premisa de Hazlitt de que: "La bondad absoluta no tarda en volverse insípida, carente de variedad y brío. El sufrimiento es agríndice, y no sacia nunca" (Hazlitt, 2009, p. 8).

De la fábrica de sueños al alucinante viaje por la decadencia humana

Poco hemos observado –en estos últimos años– en el cine orbital expresiones edificantes de la vida humana, y mucho menos vemos que los lauros cinematográficos reconozcan este tipo de testimonios loables o virtuosos. Atrás quedaron los tiempos felices o los finales idílicos y divertidos de películas como *Con faldas y a lo loco* (1959), donde unos músicos de mediana categoría, tras una persecución, terminan encontrando el amor y el dinero en el barco de un millonario que les brinda acogida; o la mismísima *Mary Poppins* (1964), que encarna a una dulce niñera que ocupa plaza con la familia Banks –quienes habían tenido dificultades para encontrar institutriz– y, con su mezcla de rigor y gracia, les brinda a los niños un cúmulo de aventuras y diversión. Ciertamente,

¹⁵ Revisar artículo "La zona de Interés", una dura crítica a la banalidad en tiempos de holocausto (2024).

en ambas producciones hay algunos rasgos de odio que se cuelan; sin embargo, reflejan la posición maniqueísta del triunfo del bien sobre el mal y evidencian el final feliz como colofón de la trama. No en vano la industria de Hollywood fue denominada en sus primeras décadas como "fábrica de sueños", pues el cine ha utilizado en muchos momentos la ficción y lo onírico como complemento de la realidad.

Adorno y Horkheimer señalaron alguna vez que "los nazis sabían que la radio daba forma a su causa, así como la imprenta se la dio a la Reforma" (1985, p. 221). Durante la Reforma protestante del siglo XVI, la imprenta fue utilizada para combatir el oscurantismo y la autoridad de la iglesia católica, facilitando la difusión masiva de documentos como las 95 Tesis de Lutero a partir de 1519. Por su parte, los nazis emplearon la radiodifusión como su principal herramienta de propaganda para difundir ideas de superioridad aria, antisemitismo y su pensamiento de nación dominante, a través de iniciativas como el programa *Volksempfänger*, diseñado para limitar el acceso a emisoras extranjeras y controlar la información nacional.

Bajo esta misma ilación de argumentos, podemos compartir que el cine también favoreció los fines expansionistas estadounidenses, promoviendo la satanización del comunismo y el socialismo como ideologías políticas. Ejemplos de ello son películas como *Casada con un comunista* (1949), que explora el temor de un pequeño empresario naviero –quien militó en algún momento en el Partido Comunista– al ser chantajeado por sus antiguos camaradas con la intención de que este comerciante financiara los fines propagandísticos del partido; o la laureada *Moscú no cree en lágrimas* (1979), que expone grietas sociales en la Unión Soviética a través de la vida de una madre soltera en ese país (premiada con el galardón de Mejor Película Extranjera de 1980). Tampoco pueden obviarse películas sobre la guerra de Vietnam como *Platoon* (1986) o *Good Morning Vietnam* (1987), que justificaron la conflagración como símbolo de liberación de ese pueblo asiático y presentaron a los vietnamitas como salvajes y terroristas. Más recientemente, películas como *Día de la Independencia* (1996) y *La tormenta perfecta* (2000) transmiten la idea de que la solidaridad solo surge en escenarios calamitosos, reforzando la tesis de Žižek de que: "¡El film pareciera decir que se necesita una catástrofe para que haya comunismo! Más allá de la ironía, en ambos casos el cine nos dice que se gana una utopía por medio de la catástrofe" (Žižek, 2004, p. 3). Esto sin mencionar cintas que retratan el sueño americano, como *El Ciudadano Kane*, de 1941, o *Forrest Gump*, de 1994. Todo este cúmulo de películas muestra al cine como reflejo de ciertas ideologías y censura de otras corrientes de pensamiento.

La *fábrica de sueños* fue, en su momento, la principal promotora del sueño americano, específicamente en relación con el galardón de lo que hoy se conoce como Mejor Película Internacional del Óscar:

(...) ha dicho Julio Cabrera en un lúcido artículo, anticipatorio de la entrega del premio Oscar 2016 a mejor película en lengua no inglesa, "los norteamericanos premiaron, a lo largo de décadas, muchos filmes extranjeros que contaban historias emocionantes enfocando catástrofes sociales –especialmente el Nazismo– envolviendo niños pequeños en situaciones terribles (Fanny y Alexandre, La historia oficial, El ataque, Pelle el conquistador, Viaje de la esperanza, Indochina, Kolya, La vida es bella, Tsotsi). Una buena receta para ganar ese Oscar es, pues, poner niños en situaciones de calamidad, como el pequeño Theeb de la película de Jordania. En ese sentido, el favorito de este año sería El hijo de Saúl, que (como El tambor, El ataque y La vida es bella) juntan Nazismo con infancia infeliz". (Michel Fariña, 2016, pp. 1-2)

Estas posiciones ideológicas engendran tácitamente odios y reservas en los seres humanos, de manera consciente o inconsciente. La saga de *Rambo*, por ejemplo, presentó (en al menos

tres de sus películas) imágenes bastante sesgadas y negativas sobre las actuaciones de soldados vietnamitas, soviéticos y birmanos en sus respectivos conflictos armados, lo que llevó a una visión de animadversión no solo hacia estos ejércitos, sino también hacia esas naciones por parte del mundo occidental.

Bajo estos planteamientos, podría surgir otra acepción para el epíteto de "la fábrica de sueños", ya que el subconsciente suele ser un acumulador de deseos o intereses soterrados, tal como lo exponen Pedro Sangro Colón y Miguel Ángel Huerta Floriano en su ensayo *Cine y psicoanálisis: la fábrica de sueños*:

Por ello, la observación de la gran pantalla en busca de señales que delaten una emergencia del material inconsciente liberado por determinadas filmografías, personajes de ficción y arquetipos recurrentes, conflictos latentes sustentadores del relato, constantes formales y temáticas de distintos géneros y movimientos artísticos, o las mismas estrategias espectatoriales dependientes del contexto de recepción de los filmes, deberían ser objeto de interés común para profesionales de la salud psicológica y estudiosos del séptimo arte. (2008, p. 2)

Hoy, la emergencia expresada a través del cine es el ocaso de ese modelo de sociedad capitalista global, pues el individuo que proyecta es un ser en decadencia, amante del conflicto, individualista a ultranza y alimentador de la polémica. Quizás sea la justificación ideológica y mediática de esa acción beligerante y mezquina de las élites económicas que controlan el mundo. Recordemos que "los individuos no son en efecto tales, sino simples entrecruzamientos de las tendencias de lo universal; es posible reabsorberlos integralmente en lo universal" (Adorno y Horkheimer, 1985, p. 216). De allí que, por ejemplo, el sujeto que representó décadas atrás a la sociedad asiática seguía principios heredados del respeto y el hermetismo familiar. Hoy, estas mismas sociedades, mucho más occidentalizadas, han perdido tradiciones accediendo a sistemas de relaciones políticos, económicos y sociales fundamentados en el nepotismo, el tráfico de influencias y niveles de confianza (como se observa en la cinta *Parasite*), y asumiendo valores del hombre promedio estadounidense: más consumista, más proclive a los excesos y menos solidario con el mundo. Todo ser, en consecuencia, será la expresión de su momento histórico. Así como Adorno y Horkheimer sostenían que el burgués alemán del periodo de entreguerras "llevaba la marca de la dureza; en su libertad aparente, constituía el producto de su aparato económico y social" (p. 216), el ser humano de estos tiempos lleva el sino de la decadencia en su esquema social. Edgar Morin, en su tesis del "homo demens", refiere la gran capacidad de autodestrucción que tiene el hombre actualmente en sus manos, posición asumida por muchas culturas tras asimilar los postulados de un capitalismo global.

En tal sentido, el cine que hoy por hoy es laureado en los grandes certámenes de la industria cultural –para algunos, cine postmoderno– parece defender la degeneración y lo más controvertido del ser humano como perfil de la sociedad occidental actual (y el oriente del mundo parece estar fijándose en esa fórmula), como si amparara a ultranza un nihilismo existencialista como filosofía universal. "Pero sería vano esperar que la persona contradictoria y decadente no vaya a durar generaciones" (Adorno y Horkheimer, p. 217).

Aunque parezca obvio, es necesario mencionar que las películas están influenciadas por el momento histórico en el que fueron producidas y evaluadas. Los discursos cinematográficos premiados no suelen corresponder a las películas más vistas o aclamadas por las masas o la crítica, sino a aquellas que las élites del cine estadounidense consideran necesarias de premiar (Montero, 2021, p. 107).

La víctima parece ser el nuevo sujeto histórico y el cine, uno de sus espejos. Alain Badiou se preguntó, con su consiguiente respuesta: "¿Cuál es la concepción de la ética hoy en día? Es una concepción negativa, dominada por el problema del mal y por la figura de la víctima" (s/f, p. 2). Producir emociones auténticas a partir de imágenes y argumentos deliberadamente fictivos parece ser la tarea del cine moderno para justificar una experiencia significativa y, sobre todo, sus costos y ganancias. Y el público quiere pagar para ser conmovido por esa naturaleza intrínseca del placer de odiar y por esa referencia a imitar lo que en el mundo global sucede sin mayores miramientos lógicos. Al respecto, Guy Debord (1990), en sus *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, indicó:

En el plano de los medios de pensamiento de las poblaciones contemporáneas, la primera causa de decadencia se refiere claramente al hecho de que ningún discurso difundido por medio del espectáculo da opción a respuesta; y la lógica sólo se ha formado socialmente en el diálogo. Cuando se ha extendido el respeto hacia aquel que habla desde el espectáculo, a quien se atribuye importancia, riqueza, prestigio, la autoridad misma, se extiende también entre los espectadores el deseo de ser tan ilógicos como el espectáculo como medio de mostrar un reflejo individual de esa autoridad. La lógica, en fin, no es fácil y nadie desea enseñarla. Ningún drogadicto estudia lógica porque no tiene ni la necesidad ni la posibilidad de hacerlo. Esa pereza del espectador es también la del especialista, rápidamente formado, y la del marco intelectual, que en cualquier caso intentará disimular los estrechos límites de sus conocimientos por medio de la repetición dogmática de algún argumento de autoridad ilógica. (1990, p. 11)

Así, entre la ausencia de una posición ética normativa de quienes producen y financian el cine –sumado a la carencia de lógica y al disfrute de las expresiones de odio por parte del espectador–, reducimos la visión del mundo actual, con su modelo de sociedad, a lo que Michel Fariña denominó "el espectáculo del mal" (2016, p. 8). No existe un análisis o contraanálisis de lo que sucede en la gran pantalla; simplemente, conductas imitativas de una población que se deja llevar por lo que las élites dictaminan como lo mejor que se puede ver en el cine (y de allí en adelante deviene lo lucrativo).

Franz Kafka, en sus *Consideraciones acerca del pecado*, afirmaba: "Una vez escogido el mal, éste no pretende más que lograr que creamos en él" (2003, p. 49). Y la sociedad moderna está entretenida, despreocupada y muy ajena a algún debate que lleve al séptimo arte, como industria cultural, a ser reflejo de una cultura más propositiva y orgánica; una sociedad donde la dignidad humana sea el primer principio moralizador de las masas.

Referencias

- Adorno, Theodor; Horkheimer, Max; Bell, Daniel; MacDonald, Dwight; Shils, Edward y Lazarsfeld, Paul. (1985). *Industria cultural y sociedad de masas*. Monte Ávila Editores.
- Ancajima, Jaime. (2020, 28 de febrero). *Sanando las heridas emocionales*. Periódico de la Universidad de Piura. <https://www.udep.edu.pe/hoy/2020/02/sanando-las-heridas-emocionales/>.
- Badiou, Alain. (s/f.) *Ética y psiquiatría*. Untref Virtual. https://campus.untrefvirtual.edu.ar/archivos/repositorio/5500/5588/html/Biblioteca_unidad01/archivos/doc/10_REFLEXIONES SOBRE_NUESTRO_TIEMPO.pdf.
- Chiaravalli, Verónica (2004). *Entrevista a Slavoj Žižek. Žižek: El cine, espejo de censuras e ideologías*. <https://elcinesigno.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/01/zizek-espejo.pdf>.

- Dachary, Alfredo. (2015). *Japón: de la occidentalización a la decadencia*. <http://alfredocesardachary.com/japon-de-la-occidentalizacion-a-la-decadencia/>.
- Debord, Guy. (1990). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Anagrama. <https://lhblog.nuevaradio.org/b2-img/DebordGuyComentarios.pdf>.
- Escandón, Rafael. (1997). *Frases célebres para toda ocasión*. Diana.
- Ferro, Marc. (2000). *Historia contemporánea y cine*. Ariel Historia.
- Fiallo, Delia. (1993). El concepto de telenovela. *Revista Todos*. <https://www.scribd.com/doc/266730470/El-concepto-de-Telenovela-Por-Delia-Fiallo>.
- Freud, Sigmund. (2006). *De Guerray Muerte. Temas De Actualidad*. Asociación Ágape Psicoanalítico Paraguayo. <https://agapepsicoanalitico.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/07/de-guerra-y-muerte-bilingue-tc.pdf>.
- Freud, Sigmund. (2009). *El malestar de la cultura*. Alianza Editorial.
- Gozzer, Stefania. (2020). "Parasite" gana el Óscar: ¿es Corea del Sur tan desigual como retrata la película? BBC News Mundo. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-51445921>.
- Hazlitt, William. (1992). El espíritu de la controversia. *Revista Vuelta*, 182. https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/Vuelta-Vol16_182_06EspCntWHzt.pdf.
- Hazlitt, William. (2009). *El placer de odiar*. Norte-sur.
- Kafka, Franz. (2003). *Consideraciones acerca del pecado*. Edicomunicación.
- Michel Fariña, Juan. (2016). Editorial: El Oscar de las víctimas: la ética y el espectáculo del Mal. *Ética y Cine Journal*, 6(1), 7-8. <https://www.redalyc.org/journal/5644/564462711001/html/>.
- Montero, Carlos Manuel. (2021). *El discurso cinematográfico. Un análisis sociológico de las películas ganadoras del Premio a la Mejor Película de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas*. Universidad Autónoma de México. <https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TES01000806449/3/0806449.pdf>.
- Nietzsche, Friedrich. (1994). *El viajero y su sombra*. Fontana.
- Pérez-Nájera, José. (2021). Causas de la desigualdad en Corea del Sur desde un enfoque de variedades del capitalismo. *Revista Mundo Asia Pacífico*, 10(18), 112-127.
- Platón. (1973). *La República*. Espasa-Calpe.
- Ramos Jurado, Enrique. (1987). Homero precursor de la tragedia y de la comedia. *Revista Minerva de la Universidad de Valladolid*. <https://revistas.uva.es/index.php/minerva/article/view/3374>.
- Reszka, David. (2013). '1984': Las dos horas del odio. <https://taiarts.com/blog/1984-las-dos-horas-del-odio/>.
- Romano, Nick. (2024, 16 de agosto). *Deadpool y Wolverine superan a Joker como la película con clasificación R más taquillera de todos los tiempos*. Entertainment Weekle. <https://ew.com/deadpool-and-wolverine-beats-joker-highest-grossing-r-rated-movie-of-all-time-8696677>.
- Sangro Colón, Pedro y Huerta Floriano, Miguel. (2008). Cine y psicoanálisis: la fábrica de sueños. *Revista de Medicina y Cine*, 4(1), 2-3. https://revistas.usal.es/cinco/index.php/medicina_y_cine/article/view/108.
- Schmitt-Tegge, Johannes. (2019, 22 de noviembre). *El Joker, ¿nuevo símbolo de protestas en el mundo?* <https://www.lavoz.com.ar/mundo/joker-nuevo-simbolo-de-protestas-en-mundo/>.

- Sontag, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. https://jpgenrgb.files.wordpress.com/2018/06/sontag_ante_el_dolor_de_los_demas.pdf
- Stevens, Wallace. (2002). *Aforismos completos*. Lumen.
- Valdivia, Paolo. (2024). "La zona de Interés", una dura crítica a la banalidad en tiempos de holocausto. Disponible en: <https://elcomercio.pe/saltar-intro/criticas/la-zona-de-interes-una-dura-critica-a-la-banalidad-en-tiempos-de-holocausto-resena-zone-of-interest-oscar-2024-peliculas-nominadas-noticia/>.
- Varela Nájera, Carlos. (2013). *La normalización del mal*. Universidad Autónoma de Sinaloa. <https://editorial.uas.edu.mx/img/LibrosElectronicos/NormalizacionMal.pdf>.
- WORLDHEALTHRANKINGS. (s/f.). <https://www.worldlifeexpectancy.com/es/denmark-alcohol>. Fecha de consulta: 16 de agosto de 2024.