

## **RELATOS SALVAJES: HUMOR Y MIEDO COMO ARTE**

### **WILD TALES: HUMOR AND FEAR AS ART**

Ana Lúcia Magalhães

PUC-SP– Pontificia Universidad Católica de São Paulo

FATEC – Facultad de Tecnología de Cruzeiro

almchle@gmail.com

#### **RESUMEN**

*Relatos Salvajes* es obra compleja que aborda situaciones a la vez cotidianas y extraordinarias. La película explora dos pasiones aristotélicas: miedo y humor, que componen el tragicómico presente en los seis episodios. En cada uno hay también una cuestión ética. En las historias hay un caso de justicia con propias manos; una pelea entre dos hombres prepotentes que trata principalmente de la rabia y del machismo con un final trágico que muestra cómo es vana la actitud machista; la reacción exacerbada de un ciudadano al abuso de poder, episodio ligado a la falta de ética del descuido con el ciudadano por parte del poder institucionalizado; una infracción de la ética por un padre acomodado en defensa del hijo que acababa de provocar un accidente con muerte. Y, finalmente, la última historia encierra un adulterio, la pasión aristotélica de la rabia y el triunfo paradójico e inesperado del amor.

#### **PALABRAS CLAVE:**

Retórica, Cine, Pasiones, Ética, Humor

#### **ABSTRACT**

*Wild Tales* is a complex piece of artwork, which deals with situations both daily and extraordinary. The film captures and explores two Aristotelian passions: fear and humor, which make up the tragicomic, present in all six episodes. In each, there is also an ethical question. In the stories, there are: a case of justice with own hands; a fight between two arrogant men that deals mainly with rage and machismo, with a tragic ending that shows how the macho attitude is vain; the exacerbated reaction of a citizen to the abuse of governmental power, episode linked to the lack of ethics that causes the carelessness with citizen by institutionalized power; an infraction of ethics by a well-to-do father in defense of

the son who had just caused a deadly accident. The last story is a case of adultery, the Aristotelian passion of rage and the paradoxical, unexpected triumph of love.

**KEYWORDS:**

Rhetoric, Cinema, Passions, Ethics, Humor

La consideración del cine como séptimo arte se inició (Fernández Castrillo, 2010) con Ricciotto Canudo en el Manifiesto de las Siete Artes en 1911 (publicado en 1923) y fue seguida de otras clasificaciones que, a pesar de algunas alteraciones entre las posiciones, tratan de mantenerlo en dicho sitio. Hasta cierto punto, tal ubicación se debe a que el cine es capaz de reunir plenamente literatura, pintura, arquitectura, música y otras artes.

Cuando se habla de cine, hay que recordar que existen algunas características muy específicas ligadas estrictamente a dicho discurso artístico. La estética, por ejemplo, se traduce en las secuencias ligadas por figuras, en la movilidad y flexibilidad de la cámara, en la homogeneización visual y en los géneros, pues cada uno se traduce en un lenguaje específico. En consecuencia, las características narrativas presentan técnicas que acercan al personaje al espectador; la linealidad o no de la historia; la homogeneidad (centrada en un personaje principal o pareja) o heterogeneidad (varios personajes); los conflictos que prestan impacto dramático; la coherencia narrativa y la claridad de la transparencia, entre otras particularidades.

Es posible presentar el objeto de nuestro ensayo: *Relatos Salvajes*, en tanto obra cinematográfica compleja que conduce a innumerables viajes. Se trata de permitir tantas lecturas que no caben en un texto corto, es decir, pensar en una infinidad de temas y sumergirse en personajes complejos, a veces incomprensibles, borrosos, que nos llevan a mirar hacia dentro de nosotros mismos, en la búsqueda de lo que hay de semejante o de desigual. Sin duda, es ver la solidez a partir de lo inusual e insólito; es percibir lo plausible y casi común por medio de lo extraordinario y alterado.

Consideradas algunas de las innumerables posibilidades de la película, optamos por apuntar la presencia de dos pasiones aristotélicas -miedo y humor- y mostrar de qué manera se da,

en este caso, la infracción a la ética. Para ello, hablaremos brevemente sobre miedo y humor, y trataremos la ética en el transcurso del texto.

## **Humor**

Paradójicamente, hablar sobre el humor y la risa puede ser cosa muy seria. Al principio de las investigaciones, observamos gran diversidad de literatura sobre el tema. En realidad, se calcula que "sobrepasa la casa del millón el número de publicaciones sobre el tema" (Galasso, 2005, p. 11). Por otra parte, cuando hablamos de humor no nos referimos, en este texto, a la Teoría Humoral, que constituía el principal cuerpo de explicación racional de la salud o enfermedad en el hombre vehiculado entre los siglos IV a. C y XVII d. C, según la cual estaríamos formados de cuatro tipos de materia líquida o semilíquida que causaría nuestro temperamento: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra. Nos estamos refiriendo, por el contrario, a la disposición del espíritu, a la capacidad de apreciar o expresar lo que es cómico.

De manera muy superficial, puede definirse el humor como tipo de estímulo que tiende a provocar el reflejo de la risa y que, según Koestler es "un reflejo motor producido por la contracción coordinada de quince músculos faciales [...] acompañado por la alteración de la respiración "(Koestler, 1992, p. 137.). Pero no estamos pensando el humor solo como estímulo a la risa o como respuesta automática, lo que ya sería bastante complejo. Estamos tratando del humor según Sócrates: una capacidad atribuida al hombre, pues solamente el ser humano es capaz de reír. O, según Platón, se trata de una particularidad asociada al placer y, en cierta forma, al vicio y a pasiones mixtas. Este filósofo también habla de la asociación de lo risible al ridículo, a la capacidad de reírse de la desgracia ajena o de los defectos, lo que sería despreciable al hombre de bien.

Aristóteles, aunque no exponga claramente el humor en las obras que llegaron a nosotros, aclara, en la *Ética a Nicomaco*, su desdén a los bufones, o sea, a la risa ridícula. Por otro lado, enaltece el argumento por la risa, denominado por él como *eutrapelia*, propiedad de hacer gracia de modo civilizado y de alcanzar un equilibrio entre el exceso y la falta. Refuerza que son más espirituales los que juegan de forma refinada, inteligente: "Algunas bromas son adecuadas a un caballero, otras no lo son; la ironía sirve mejor a un caballero

que la bufonería; el irónico hace bromas para divertirse, el bufón, para divertir a otras personas" (Aristóteles, 1973, p. 316).

Existe, aún, la risa nerviosa, el humor negro, derivado de situaciones aún más complejas, normalmente resultado de la degradación del otro. De cualquier modo, la risa puede funcionar (y veremos, en algunos momentos de la película, cómo actúa) en tanto mecanismo argumentativo de persuasión que sirve para mover el auditorio (Magalhães, 2015).

### **Miedo**

Platón, Aristóteles y Spinoza son filósofos que, entre muchos otros, se ocuparon del miedo. Es posible afirmar que todo comenzó con Platón, tal vez con Sócrates y los sofistas. Platón, al pensar la Alegoría de la Caverna, planteó que todo el universo sensible se compone de sombras y luz. Así abre la posibilidad de profundizar en la cuestión del ser y no ser, pues lo que vemos, en realidad no es, una vez que se trata de sombras. Para él, habitamos una cueva y en ella solo lo que vemos son sombras. El hombre platónico, como ser esencialmente pasional en el sentido de ser afectado por lo que está fuera de él, está sujeto al miedo. Platón todavía trata el miedo en el mito de la caverna: el miedo del nuevo y del diferente. Cuando uno pregunta "después de todo, ¿lo que hay allá afuera?", tal cuestionamiento lleva a la duda, a la incertidumbre, a la ansiedad y al miedo. Estamos frente a lo desconocido.

Aristóteles (2003), al referirse a la Retórica como arte, la define como derivada de la Dialéctica y de la Política, como "capacidad de ver teóricamente lo que, en cada caso es capaz de generar persuasión (...) de descubrir lo que es propio para persuadir " (p. 34). En tal sentido, la persuasión se da por medio de las tres componentes retóricas: *ethos*, representado por el carácter moral (el orador deja transparentar, en su discurso, que es confiable); *pathos*, pasión despertada por el orador en los oyentes; y *logos*, constituido en el discurso por las verdades o por lo que parece ser cierto.

Al escribir sobre el *pathos*, el filósofo explica su entendimiento sobre las emociones y las clasifica en once especies, afirmando que las pasiones son "todos aquellos sentimientos que, causando cambio en las personas, hacen variar sus juicios, y son seguidos de tristeza y

placer, como la cólera, la piedad, el temor y todas las demás pasiones análogas” (Aristóteles, 2000, p. 5). El miedo, entonces, "es una especie de pena o perturbación causada por la representación de un mal futuro y susceptible de perderse o de hacernos pena" (Aristóteles, 2003, p. 110).

Por su parte, Spinoza (1973) escribió que “cualquier cosa puede ser, por accidente, causa de esperanza y de miedo” (p.159). Define el miedo como "una tristeza inconstante, surgida de la imagen de algo dudoso" (p. 139). Magalhães (2012) precisa que:

A los causantes del miedo, Spinoza llama malos presagios. Es interesante notar la veracidad de su afirmación "no hay esperanza sin miedo, ni miedo sin esperanza", es decir, mientras se espera, hay el miedo de que no se concretice. De la misma forma, en el miedo hay siempre la esperanza de que el mal presagio no se concretice (p 38).

### **Tragicomicidad Cotidiana y Ética en *Relatos Salvajes***

La película *Relatos salvajes*, que consta de seis episodios, exhibe, en cada uno de ellos, dosis equilibradas de miedo y humor, conceptos que antes fueron definidos brevemente. En algunos instantes resulta difícil al espectador optar por el miedo o la risa. En realidad, la película no despierta el miedo inmediato como en una película de terror; pero el sentimiento es despertado por la posibilidad, por la plausibilidad, por la viabilidad de los sucesos, aunque algunos episodios parezcan inverosímiles. De la inverosimilitud, de la casi imposibilidad, por lo demás, viene el aspecto risible.

El primer episodio muestra el encuentro inusitado de personas en un avión que, fluida y rápidamente, se relacionan a partir del nombre de un conocido de todos. A medida que se presentan, se crea en el espectador una atmósfera de extrañeza, aunque lleva al azar, según lo definido por Aristóteles como algo que, de forma insólita, conduce --por eso mismo y poco a poco-- a un sentimiento de que un suceso puede que no tenga un buen final. El miedo es instaurado cuando los presentes descubren que, de una forma u otra, hubo posibles desafíos a lo conocido y se transforma en pavor al descubrir que el piloto es el adversario.

Las rápidas secuencias mostradas en las expresiones faciales en la movilidad y la flexibilidad de la cámara, sumadas a la música iniciada a los cuatro minutos de inicio de la escena, conducen a una posible lectura de infracción de la ética. Pensamos la ética sobre la base de lo definido por Aristóteles (1973 p. 267), es decir, una especie de "estado de alerta", cuando los individuos tienen noción de lo correcto y de lo incorrecto, de lo justo e injusto y optan frecuentemente por lo que consideran correcto o equivocado. Por supuesto, el ser ético es aquel que está atento y sigue el "camino del equilibrio", lo que no implica dejarse llevar por la deficiencia ni por el vicio del exceso. La tabla que sigue tiene una lista de calidades consideradas como éticas cuya ausencia o exceso se reflejan en la falta de ética. Según el filósofo, por lo tanto, el ser ético significa asumir el justo medio de la virtud.

<b>Vicio de la deficiencia</b>	<b>Medio de la virtud</b>	<b>Vicio del exceso</b>
Cobardía	Coraje	imprudencia
Desaliento	templanza	intemperancia
Avaricia	generosidad	desperdicio
Negligencia	elegancia	vulgaridad
Nivel mundano	espíritu elevado	vanidad
Conformismo	dinamismo	ambición excesiva
Falta de personalidad	Cortesía	mal genio
Malos modos	civilidad	adulación
Ironía malvada	sinceridad	franqueza excesiva
Ausencia de humor	buen humor	bufonería
Falta de vergüenza	modestia	ostentación
Cinismo	justa indignación	difamación

En el primer episodio, los personajes de la película se presentan ante el espectador que percibe, a través del miedo en las fisonomías corporales de aquellos, que en algún punto de la vida cada uno había procedido con total ausencia de ética respecto del accionar del comisario. En tal sentido, la manifestación más ostensible de ese miedo se ve en la expresión facial del psiquiatra al golpear la puerta cerrada de la cabina.

Por ello, nadie escapa a la venganza del personaje principal causada por la frustración en las relaciones del pasado. A partir de una posible impotencia en dichas relaciones, evidente en cada relato (que conduce al espectador a un clima inicialmente risible) se instaura progresivamente el miedo en los demás personajes ante la impotencia que culmina en la violencia inminente que, a su vez, desencadena el miedo a lo desconocido más aterrador, tal como lo señalaba Platón.

Aunque no es una historia lineal, se construye en torno a una heterogeneidad en la que los conflictos producen un impacto dramático que culmina en la muerte de los padres, considerados por el psiquiatra que golpea la puerta de la cabina de la aeronave, como los principales culpables del fracaso del hijo.

Se percibe, en la relación de cada personaje con el comisario Pasternak, la posibilidad de posicionamiento en el cuadro inspirado por Aristóteles como vicio: por deficiencia o por exceso. Así, por ejemplo, el primer personaje en manifestarse lo considera un fracasado, sin personalidad; la profesora califica al comisario como persona perturbada por el vicio del exceso del mal genio. Por eso, el episodio entero muestra el vicio de la cobardía como deficiencia, pues no enfrentó ninguno de sus desafíos.

El segundo episodio se produce en un restaurante de carretera. En la primera escena, el personaje principal, que llega en medio de una noche oscura y lluviosa, es crítico e irónico, bordeando la vulgaridad (ubicado en los malos modos, según Aristóteles). La camarera que lo atiende llora escondida y, cuando la cocinera le pregunta sobre el motivo de su llanto, comenta que el cliente (político mafioso que ella conocía) habría conducido a su padre a la muerte, además de maltratar personas y ser el próximo candidato a alcalde de la ciudad. La cocinera, sin ningún sentido ético, sugiere que coloquen veneno de ratón en la comida del cliente y despierta miedo en la muchacha que parece tener otra noción de ética. La

camarera regresa para atender al cliente que hace el pedido en medio de otras acciones que manifiestan nuevos maltratos. La joven confiesa su cambio de estado: el llanto anterior da lugar a la confesión de rabia, ambos sentimientos disfóricos. Una discusión entre la camarera y la cocinera sin escrúpulos deja claro al espectador la posibilidad de asesinato y amplía la sensación de miedo en la camarera, que, de todos modos, sirve al cliente. Aunque ella no tiene conocimiento si hubo o no el envenenamiento, la posibilidad de haber cometido un crimen y ser presa aumenta su miedo, minimizado por la cocinera que encara la vida en la prisión con cierta ligereza: ella ya había sido prisionera y se consideraba más libre en la prisión. El humor se muestra discretamente cuando la cocinera descubre que el veneno puede vencer: “¿Cómo es? ¿Cuando el veneno vence, queda más venenoso?” Hay varios momentos de humor negro durante el episodio.

Mientras el personaje principal y la cocinera son seres completamente desprovistos de moral, la camarera pasa por una nueva crisis ética con la llegada del hijo (del cliente vulgar), que también comienza a ingerir la comida envenenada. Él no es impedido de envenenarse, después de todo es heredero y, de esa forma, merece morir. La camarera intenta impedir, sin éxito, al padre que siga envenenando al hijo, pero es ofendida por él y, por fin, agredida físicamente (vicio de los malos modos, según Aristóteles). La cocinera demuestra total absoluta falta de escrúpulo al apuñalar al personaje. Su prisión es vista sin pasión, como consecuencia natural y esperada.

La tercera escena, que pasa en una carretera, muestra una rabia creciente entre dos personas desconocidas y demuestra la infracción de la ética en el tránsito, iniciada con la provocación de uno de los personajes que impide un sobrepaso legítimo en carretera desierta. Después de algunos intentos, el segundo coche fuerza el paso y el conductor profiere un insulto y, con algunos kilómetros de ventaja en su coche nuevo y blindado, se ve obligado a parar debido a un neumático perforado. El coche viejo lo alcanza antes de que el neumático pudiera ser cambiado. El conductor se detiene y comienza a provocarlo en franca demostración de vulgaridad y malos modales. El conductor que parecía tener más sentido ético, pide disculpas por el engaño, sin éxito. Se inicia una secuencia de violencia contra el coche, pero el centro de atención es el conductor, quien no consigue ocultar su miedo. Se trata del miedo de lo desconocido según lo enseñado por Platón. Él no controla



las acciones del personaje incógnito y que parece exento de cualquier sentido moral o ético. Hay una violencia clara y una rabia embrutecida en el personaje que se esfuerza por destruir el coche y contrarrestar al otro personaje.

Aparentemente después de sentirse aliviado, el "vengador" regresa a su coche. El individuo ético, después de la violencia, se deja llevar por el pathos, abandona posibles censuras y se vengá: empuja con su coche, el del enemigo, hacia el río y provoca un accidente de mayor proporción. Un tanto calmado, el personaje retoma la reparación del neumático, pero percibe que el extraño aún no está vencido. Se inicia una violenta y muda lucha entre los dos que deja traslucir el odio y el deseo de venganza. La lucha es finalizada solo con la explosión del coche y la muerte de los dos protagonistas, en clara alusión a la revuelta y saturación ante las violencias de la modernidad.

Aunque no hay espacio para lo risible, a no ser al principio, cuando el conductor, irónico, encuentra absurdo que el carro del frente lo impide sobrepasar, el humor queda por cuenta del diálogo final: "¿lo que usted cree, delegado, es crimen, crimen pasional?", frente a los dos cuerpos carbonizados, aparentemente abrazados. Es pasional sí, pero resultado de la decisión personal de dos desconocidos, resentidos tal vez con sus propias condiciones: el conductor del coche delantero, con menos posesión y un auto menos potente; y el otro que es de otra clase social y anhela un coche en mejores condiciones.

El cuarto episodio aborda a un trabajador especializado en demolición de edificios y supuestamente ético que paga los impuestos, cuida de la familia y se preocupa por cumplir las formalidades y las reglas. Una crisis reprimida, relacionada con el exceso de impuestos y el abuso de poder, se dispara cuando tiene su coche enganchado mientras se ocupa de la torta de cumpleaños de su hija. Al salir, descubre que el coche ya no está donde lo había dejado y que no hay señalización impeditiva de estacionamiento. Su ira crece al ser informado de que tendrá que pagar las multas y que el coche será devuelto después de los pagos. La mezcla de indignación, furia y repulsa acompañan el desarrollo del incidente. El diálogo con la esposa, al llegar tarde al aniversario de la hija, es ácido: ella refuerza que no sirve querer ir contra el sistema y otros asuntos. Por ello, subraya que siempre busca excusas para el retraso. A medida que la historia avanza, se amplían sensaciones diversas

en el espectador, siempre despertadas por el pathos aristotélico del personaje principal, que busca vivir según una lógica y seguir el conjunto de reglas, aunque, cada vez más, ellas se revelan opresoras.

La falta de ética, generada por la falta de información y el vicio de la depreciación irónica por parte de los funcionarios, conduce al pacífico personaje a la violencia, a la prisión, al divorcio y al despido. El diálogo durante el intento de reconciliación está poblado de ironía que puede conducir a la risa. No la risa bufona, condenada por Platón y Aristóteles, ni la risa espontánea, sino un humor nervioso, resultado, por ejemplo, de la respuesta de la abogada a la pregunta sobre la violencia. El personaje habla sobre la injusticia de la situación y la abogada impide el desarrollo de la conversación y cambia de ritmo la violencia de la situación. Al cambiar el foco, provoca una nueva explosión de ira en el personaje: "¿Dónde ves violencia?". La respuesta de la abogada redirecciona nuevamente el diálogo: "Veo violencia en todas partes: en la televisión, en la calle y principalmente en un artículo de periódico". El diálogo, estrictamente pasional, lleva al no acuerdo entre las partes, marcado por la falta de elegancia, por la imprudencia y nuevamente por la depreciación irónica. Todos esos vicios están ligados a la ausencia de virtud, según Aristóteles. El intento de vencer por el logos no es suficiente para que el personaje principal convenza a la abogada acerca de las razones por las cuales ha regulado sus actitudes. Por otro lado, su ethos lo moldea como persona irónica, inconforme y violenta, a pesar de no serlo.

La infracción a la ética es reforzada, sorprendentemente, al final del episodio. Mientras el individuo seguía las normas, era castigado por las reglas y reglamentos. Al infringir esas normas, provocando la explosión de su propio automóvil al ser por segunda vez llevado por un remolque, es perdonado y promueve una transformación del estado inicial de la narrativa, de disfórico para eufórico: la esposa vuelve a él, que es aclamado por todos los amigos que saben de la transgresión y por la prensa que no decide quién es culpable.

El quinto episodio trata de la infracción de la ética social por parte de un padre acomodado en defensa del hijo que acababa de provocar un accidente de coche y se han producido, como consecuencia, dos muertes. Propone a un empleado suyo que asuma la culpa a

cambio de una cantidad voluminosa de dinero que, según él, el servidor no ganaría en una vida entera de trabajo. Se alinea el ethos de un muchacho asustado y lleno del miedo aristotélico, evidenciado en el llanto y la debilidad de carácter. La ausencia de ética del muchacho está en la cobardía de no asumir el crimen y en la postura de su padre y su madre. La historia, no lineal, está compuesta por el llanto del chico, por las marcas en el coche y por parte de la noticia mostrada en la TV.

Naturalmente la propuesta que el padre hace al empleado es inmoral, chocante, condenable, evidenciando su falta de carácter; pero el empleado se siente acorralado por la manera como se le pide que acepte la propuesta. El inspector de policía llega luego y queda clara, durante el interrogatorio, la imposibilidad de que el empleado haya cometido el crimen. La infracción de ética, que había iniciado con la propuesta indecorosa al empleado, se extiende al inspector y al abogado. Este cobra mucho para tratar la negociación mientras que aquel golpea al empleado, quien inicialmente parecía un individuo moral. Aquí la película trata de la corrupción y de la transformación de las relaciones personales en mercancía. Es necesario resaltar que el empleado resuelve, ante el aumento de la extorsión, incluir el pedido de un apartamento para mantener la palabra.

El padre, irritado por la deuda que sigue creciendo, finaliza la negociación. El humor se instaura en ese momento a partir de la discusión creada entre los interesados en el contrato y el personaje principal, quien se bloquea a sí mismo y determina cerrar con el círculo de explotación. Miedo, inseguridad y humor se mezclan a partir de otro relato de infracción de ética, esta vez asociada a la ausencia de virtudes aristotélicas, aparentemente comunes en un estrato social más rico. La narrativa finaliza cuando las partes llegan a un acuerdo que debe agradar a todos, pero el espectador es sorprendido por la última escena: el empleado es golpeado por una multitud enfurecida en otra demostración del pathos ante la impunidad y la violencia de las cuales la sociedad se considera víctima.

La última parte de la película retrata un caso de adulterio descubierto por la novia, por un triste azar, durante la fiesta de su boda. Inmediatamente después del descubrimiento, se inician el vals bailado por los novios y una discusión entre ellos, movida por la manifestación de pathos que mezcla ironía, tristeza y rabia. No se sabe cómo la escena

acabará, pero hay presencia de humor en las preguntas que la novia hace mientras baila. El novio, desorientado y debilitado por el descubrimiento del hecho en el local y en horarios completamente impropios y, en función de esa impotencia, cuando se le preguntó si se había relacionado con la compañera de trabajo, no consiguió mentir ni disfrazar la escena.

La novia, en franco descontrol, es consolada por el cocinero. El diálogo mezcla tristeza, rabia y aspectos de humor. Abrumada por la traición, y envuelta por el consuelo que el extraño le produce, traiciona al marido con el cocinero. Enfrentada con el marido que la sorprende, inconforme, decide no separarse para hacer de la vida del marido un infierno, lo que lleva al espectador a más presencia de humor. Después de todo no es esperado que un individuo traicionado se conforme con dicha situación. El humor es siempre derivado de una situación inusitada y de lo inesperado, y se evidencia en la secuencia en que ella, completamente descontrolada, enumera todas las actitudes que tomará. El novio, afectado por el relato de ella, presenta una reacción física de repugnancia frente a lo que oye y que representa la venganza de la novia traicionada, que transforma la ceremonia en una especie de festival del ridículo (que, por eso, provoca el escarnio, conforme a Platón), una vez que es caricaturizada la situación en la que se encuentra.

El pathos es demostrado en el exceso de rabia, frustración, decepción, desilusión y desencanto cada vez mayor. Por ello, el humor se debe a los diálogos entre la novia y el novio, y a la ironía de las secuencias ridículas y absurdas que siguen. Por dejarse conducir esencialmente por las pasiones, ambos entran en shock y, finalmente, después de percibir el uno al otro como de hecho son, se ponen de acuerdo en un final sorprendente.

### **Conclusión**

Los seis episodios de la película muestran que el hombre, si se deja conducir por el pathos, puede, en vez del individuo ético de Aristóteles, que es superior, volver a la condición animal, como en la primera historia, en que el personaje junta a todas sus malquerencias, las pone en un avión y las elimina. ¿El problema no estaría en él mismo, en su inadecuación al mundo? Por ejemplo, en la segunda historia, se muestra de qué forma una pelea de tránsito puede conducir a la muerte —y sucede algunas veces— pero ilustra hasta dónde la violencia puede llevarnos si nos dejamos arrastrar por el pathos. La escena nos recuerda

una lucha de animales, aunque esta última sea por la propia supervivencia, por lo tanto, menos violenta, mientras que la de la película se trata de una lucha entre dos víctimas de sus propias pasiones, no divertidas o con humor y deja traslucir el comentario de los policías sobre la pasionalidad del crimen: es un crimen pasional, pero no derivado del amor entre dos hombres, sino de la pasión aristotélica del odio y de la cólera. Aristóteles considera la indignación justa como virtud, pero el episodio trata de una indignación furiosa. La situación siguiente trata del ser racional en un estado violento y prepotente. El personaje principal, un ingeniero que piensa racionalmente, decide que el Estado debe ser racional y sufre las sanciones de la irracionalidad de las normas y leyes (tal vez creadas por la pasionalidad de los latinos, concebidos como dominados por el pathos). Curiosamente es amado solo cuando perpetra el acto de venganza. Los dos episodios siguientes tratan de la infracción a la ética de manera casi natural: eliminar a un enemigo con veneno de ratón, si él viene a alimentarse en mi restaurante; y pagar a alguien, con mi propio dinero, si toma mi lugar en un crimen. Sin duda, aquí matar y transferir la responsabilidad por un crimen a otro pasan a ser casi naturales, en una suerte de inversión de lo que Aristóteles consideraba como ético. No se piensa en recorrer el camino del equilibrio, en elevarse y tener coraje, sino en apelar al vicio del exceso -la imprudencia de matar- o de la falta -cobardía de transferir a otro la responsabilidad por el error-. Por último, el episodio más largo (el del matrimonio entre dos personas efectivamente desconocidas que no sabían de sus pasiones) muestra el descontrol entre ellas.

Cuando se miran verdaderamente, del fondo de la agresión, sucios de sangre, animalizados por la pelea y la hostilidad llevada al extremo, solo entonces se perciben el uno al otro y se aman. De la misma forma, solo en la muerte los dos desconocidos que pelean en el tránsito parecen amarse y amar de la misma forma, como el señor Bombita, que solamente es reconocido y amado por todos, después de perder la racionalidad propia del hombre y se vuelve irracional al provocar una explosión.

La no linealidad de las historias, la heterogeneidad de los diversos personajes, los conflictos enfocados en el hombre conducido por el pathos refuerzan el impacto dramático y el humor ácido es construido, en gran parte, por la ironía.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**ALMODÓVAR, P. & KUSCHEVATZKY, A** (produtores) & **SZIFRON, D.** (director). (2014). *Relatos Salvajes* (película). Argentina & España: Telefónica Studios.

**ARISTÓTELES** (1973). *Ética a Nicômaco*. (Leonel Vallandro & Gerd Bornheim, trad.). Sao Paulo: Os Pensadores – Abril Cultural.

\_\_\_\_\_. (2000). *Retórica das Paixões*. (Isis Borges B. da Fonseca, trad.). São Paulo: Martins Fontes.

\_\_\_\_\_. (2003). *Arte Retórica e Arte Poética*. (A. P. Carvalho, trad.) (14.<sup>a</sup> ed.). Ró de Janeiro: Ediouro.

**FERNÁNDEZ CASTRILLO, C.** (2010, julio). El cine en las vanguardias; esperanto visual de la Modernidad. *Área abierta*, 26 (1), 1-18.

**GALASSO, L. M. R.** (2005). *Humor e estresse no trabalho*. Tesis Doctoral (USP). Recuperado de <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/6/6134/tde-15092011-103819/pt-br.php>.

**KOESTLER, A.** (1999). *Uma contração de quinze músculos faciais*. In Fadman, C. (org.) O Tesouro da Enciclopédia Britânica, (Borges, M. L. X., trad.). Ró de Janeiro: Nova Fronteira.

**MAGALHÃES, A. L.** (2012). *O Medo na Escola: Aspectos Retóricos e Filosóficos*. In Ferreira, L. A & Magalhães, A. L. (orgs.) *A Retórica do Medo* (pp. 29-50). Franca: Cristal.

\_\_\_\_\_. (2015). *A Retórica do Risível*. Franca: Cristal.

**PLATÓN** (1965). *A República*. (J. Guinsburg, trad.). São Paulo: Clássicos Garnier da Difusão Europeia do Livro.

**SPINOZA, B.** (1973) *Ética* (T. T. Silva, trad.). Sao Paulo: Os Pensadores – Abril Cultural.