



Grado en Comunicació Cultural

LA ANALOGÍA COMO METODOLOGÍA CRÍTICA: LA  
PERVERSIÓN DEL MITO EN EL CINE ESTADOUNIDENSE DE LOS  
AÑOS 70.

Memoria de Trabajo de Fin de Grado presentada por:

Nicolás Massaro

Tutores:

Ramón Girona

Julio de 2023

## Índice

<b>1.</b>	<b>Resumen</b>	<b>3</b>
<b>2.</b>	<b>Introducción</b>	<b>3</b>
<b>3.</b>	<b>Marco Teórico</b>	<b>4</b>
3.1.	Hermenéutica	4
3.2.	Hermenéutica analógica	7
3.3.	Estructuralismo	8
3.4.	Cine	10
3.5.	<i>La semilla inmortal: las argumentos universales en el cine</i>	12
<b>4.</b>	<b>Hipótesis</b>	<b>13</b>
<b>5.</b>	<b>Metodología</b>	<b>13</b>
<b>6.</b>	<b>Contexto</b>	<b>14</b>
6.1.	Cine.	14
6.2.	Literatura griega.	16
<b>7.</b>	<b>Resultados</b>	<b>17</b>
7.1.	Análisis temático	17
7.1.1.	Epopeya	17
7.1.2.	Tragedia	30
7.2.	Análisis estructural	37
7.2.1.	Epopeya	37
7.2.2.	Tragedia	42
<b>8.</b>	<b>Conclusiones</b>	<b>44</b>
<b>9.</b>	<b>Bibliografía y Filmografía</b>	<b>44</b>

## 1. Resumen

El trabajo ofrecerá una propuesta metodológica a la hora de analizar y criticar el relato de una película, que se fundamentará en la analogía. Con este propósito, pues, se hará una breve panorámica sobre la literatura y mitología griegas y se las relacionará con determinadas películas del cine estadounidense de los años 70. En el caso de esta analogía se podrá observar cómo esta generación de cineastas llevarán los mitos tradicionales a una profundidad mayor, hasta el punto de pervertirlos y tomarlos como propios.

Palabras clave: **analogía; mitología; perversión; catarsis; y abstracción.**

## 2. Introducción

Cuando vi por primera vez *El Graduado* (Nicols, 1967) me produjo la sensación de que no estaba viendo únicamente la historia de cómo un recién licenciado empezaba, casi por casualidad, a mantener una relación de amantes con una madre casada que, además, era amiga de su familia: sentía que había algo más dentro de esta comedia satírica.

De esta manera, traté de abstraer y simplificar toda la película en unas pocas líneas y me di cuenta de que lo que verdaderamente provocaba tanto estupor en mí era que, de alguna forma, veía en Benjamin la personificación de la juventud entera (perdido y sin saber qué hacer pese a haber terminado una carrera; con un pasotismo general frente al desconcierto del futuro, etc.), así como la personificación de los adultos en la Sra. Robinson (infeliz, sin esa pasión que tenía en su juventud, con un marido al que no quiere, etc.); y que el encuentro de ellos era la demostración de la falta de comunicación que había en las familias: Benjamin con sus padres y la Sra. Robinson con su hija.

A pesar de que sabía que no había inventado nada, fue con esta película que creí entender a qué se refería Aristóteles acerca de la catarsis al ver una obra trágica o cuando Gorgias sostenía que a la hora de apreciar una ficción era más sabio aquel que se dejaba engañar por la obra que el que no.

Así pues, como ejercicio a la hora de visionar una película me propuse a mí mismo tratar de diferenciar dentro del relato siempre el tema concreto y el tema metafórico, identificando el primero como la idea central –que se puede resumir siempre brevemente–, y el segundo como la alegoría que se desarrolla en base a la idea central.

Haciendo este ejercicio en numerosas películas observé que el primer elemento era mucho más estable que el segundo, en el sentido de que la idea central se repetía en varias ocasiones, y que era en realidad el elemento metafórico el que más cambiaba. Así es como llegué a la conclusión de que se podía afirmar que, de alguna manera, cada nueva película significaba

una nueva forma de desarrollar una misma idea central, una nueva forma de plantear algo que ya se había planteado.

Con todo, en ningún momento me interesó afirmar que X película hacía referencia a X obra, y menos aún realizar la tarea de esquematizar y configurar un número limitado de ideas centrales para así afirmar que hay únicamente una cantidad concreta de temas y que todas las obras giran en torno a éstas y sólo a éstas. Lo que verdaderamente me atraía era como este ejercicio me permitía empatizar con el protagonista con un mayor énfasis.

Desde mi punto de vista, aplicar este ejercicio permitía ver en la mirada de Jack LaMotta –en *Toro Salvaje* (Scorsese, 1980)– subido en el ring no sólo el dolor de haber discutido con su mujer o con su hermano, sino también el dolor de Otelo después de darse cuenta que fueron sus celos lo que provocaron que matara a su propia mujer; o el dolor del rey Midas al dejar que su propia ambición se convierta en su maldición; así como el padecimiento de Dédalo que, queriendo superar incluso las leyes divinas vio a su hijo morir con su invento.

Por consiguiente, las preguntas de búsqueda son:

- ¿En qué consiste la idea analizar e interpretar una pieza artística?
- ¿Existe una forma metodológica universal y objetiva?
- ¿La comparación y la analogía pueden servir como forma de interpretación?
- ¿Qué efectos puede generar en el espectador este ejercicio?

### **3. Marco Teórico.**

Antes de entrar de lleno al análisis cinematográfico de las películas, es menester hacer una panorámica histórica sobre el concepto de “interpretación” en lo que se refiere al relato. Considerando que existe una extensa tradición que se ha preocupado por cuestiones de este tipo, se realizará un marco que parta de lo global a lo particular, empezando por la definición de la “Hermenéutica” y terminando en la obra que se utilizará como referente principal para la realización de este trabajo.

#### **a) Hermenéutica**

El término “Hermenéutica” viene del griego *herméneutique*, que evoluciona en latín a *interpretari*, y hace referencia a la disciplina que se encarga de interpretar los textos. Si bien es cierto que su origen seminal se remonta a la Grecia Antigua, como señalan Arráez Morella y Moreno de Tovar (2006), es a partir del Renacimiento y de la Reforma protestante, que la hermenéutica empieza a cobrar una mayor independencia, al estar fuertemente vinculada al análisis de las Sagradas Escrituras y a lo que se conoce como exégesis bíblica, así como al estudio de la gramática, la retórica y la lógica. Hay que tener en cuenta también que aumentó su importancia con la aparición del Humanismo –y su interés por la interpretación de las

obras de la literatura grecolatina– y con el desarrollo progresivo de la jurisprudencia –centrada en la interpretación de los textos legales y en cómo aplicarse en los casos particulares–.

Ahora bien, autores como Cuesta Abad (1994), ponen especial énfasis en la época griega y en los apologistas griegos. Respecto a los primeros, señala que es aquí donde se dan las primeras interpretaciones de textos, nombrando, entre otros, autores como Jenófanes de Colofón, Teágenes de Regio y Aristóteles. Ciertamente, desde su punto de vista, el primer caso de interpretación se da con **Jenófanes de Colofón**, un rapsoda ubicado en el contexto de la tradición homérica, quien se opuso radicalmente a las obras de Hesíodo y de Homero, pues señala que la visión que aportaban ambos sobre los dioses era inmoral y profundamente antropomórfica. Respecto a **Teágenes de Regio**, lo destaca por su propuesta de interpretar los episodios homéricos y de Hesíodo de forma alegórica. En lo que concierne a **Aristóteles**, se explica que él es el primero en teorizar de manera directa diferentes elementos que, posteriormente, se incorporaron en la disciplina de la Hermenéutica..

Al mismo tiempo, advierte que es en la Antigua Grecia donde nace el concepto de *hyponoia* o “pensamiento subsistente” (cuyo término evoluciona en el término “alegoría”). Ya en retóricos griegos tales como **Dionisio de Halicarnaso** o **Demetrio Falereo** aparece la idea de que dentro un texto poético se pueden diferenciar dos niveles, a saber, el *haplos* y el *Kath’hyponoian*: el primero, evidente y simple, el segundo, metafórico y oscuro. Ambos, pues, desarrollan los primeros fundamentos para una *praxis* crítica del significado como una dialéctica o diálogo constante entre el texto y las diferentes connotaciones de carácter antropológico y cultural de su correspondiente contexto.

En lo que respecta a la segunda etapa, la de los apologistas griegos, destaca las figuras de **Filón de Alejandría** y de **Orígenes**, en cuya hermenéutica se amplifican y perfeccionan los presupuestos alegóricos de sus predecesores. Son considerados los padres de la hermenéutica teológica, enfocada, como se puede observar, al estudio de las Sagradas Escrituras, en las cuales se buscaba identificar los sentidos figurados, morales, psicológicos, históricos y míticos. Dicho sea de paso, también nombra a **San Agustín**, quien dice que lleva el paradigma simbólico del lenguaje a toda actividad de comprensión.

Sea como fuere, la hermenéutica se convierte en una disciplina autónoma en la época del Romanticismo, siendo considerado **Schleiermacher** el padre de la hermenéutica moderna. Autores como Arráez Morella y Moreno de Tovar (2006) destacan del filólogo y filósofo alemán su labor en lo que concierne a la propuesta de una serie de principios o técnicas para la elaboración de una metodología interpretativa; otros como (Roca Sierra, 2008), subrayan sobre todo la concepción que éste tenía sobre el proceso de comprensión, la cual da origen a lo que se denominó el “círculo hermenéutico”.

A modo de simbiosis de estos dos estudios, Schleiermacher considera la comprensión como la “reexperimentación de los procesos mentales del autor del texto” (Palmer, 2002, 114) , cuyo proceso se fundamenta en el principio del círculo hermenéutico. Como señala Roca

Sierra (2008), el pensador germano considera que la Hermenéutica debe ser concebida como el arte del entendimiento, el cual se da de manera dialógica o circular –en tanto que hay un emisor y un receptor– y cuya función principal es adivinar o intuir el sentido del primero. La riqueza del concepto de círculo reside en que, dentro de este diálogo, se debe tener en cuenta siempre el contexto en que se encuentra el texto. En palabras de Roca Sierra:

La comprensión es circular en la medida en que es una operación referencial, dialógica, que adquiere significado remitiendo al contexto en que se enmarca. El todo remite a la parte y viceversa [...] sin embargo, desde la interpretación hermenéutica en el círculo se dan simultáneamente, sin prioridad de la una sobre la otra, ambas comprensiones, la del parte y del todo ( 2008, 478-479).

Asimismo, basándonos en el texto ya mencionado de Arráez Morella y Moreno de Tovar ( 2006, 174-175), se pueden resumir los criterios que fundamentarán su metodología en tres grandes puntos:

- El lector debe, por un lado, conocer los aspectos psicológicos y del autor, para facilitar el acto de comprensión; y, por otro lado, al ser la hermenéutica el ejercicio de la reproducción intuitiva del pasado, se debe tener en cuenta la cuestión histórico-contextual de la obra.
- El elemento de mayor importancia dentro del método hermenéutico y dialogal es el análisis comparativo.
- El lector debe tener claro que los diferentes y numerosos significados que encuentre no están ni en el autor ni en el texto, sino en el propio intérprete. De esta manera, no se busca proporcionar explicaciones literales, sino dilucidar el sentido de la obra. Se trata de un diálogo entre texto e intérprete, en el cual se contraponen diferentes momentos históricos y, por consiguiente, puntos de vista.

Asimismo, si Schleiermacher es considerado el padre de la hermenéutica moderna, **Heidegger** y **Gadamer** lo son de la hermenéutica contemporánea. El primero de los dos fue el responsable de aunar la fenomenología husserliana y la hermenéutica, considerando esta última como una postura filosófica en el sentido estricto de la palabra. A pesar de ello, sin embargo, suele ser visto a Gadamer como el gran hermeneuta del siglo XX, cuya obra principal, *Verdad y Método* (1960), da origen a una nueva etapa del pensamiento hermenéutico.

En primer lugar, hay que tener en cuenta que el objetivo de Gadamer no es encontrar ninguna metodología, como lo podría ser el del filósofo romántico, sino llevar a cabo una metafísica del propio acto de comprender. Desde su punto de vista, la comprensión no es sino un modo de ser del individuo. No existe, pues, la dicotomía objeto-sujeto, ya que “es el propio sujeto el que es objeto del conocerse al revelarse el ser en el ente con que nos enfrentamos” (Roca Sierra, 2008, 486).

En otras palabras (Beuchot, 2015), la contemplación se vuelve una forma de conocimiento, en tanto comprende el mundo y se autocomprende comprendiendo. La obra artística podría servir como ejemplo. Para Gadamer, al comprender una obra, en realidad su función es ser la

mediadora de esa revelación de que formamos parte de la estructura hermenéutica, de nuestro ser-en-el-mundo.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que, por esta misma razón, dentro de nuestra propia condición de ser, éste está arrojado en su propia historicidad. Como señala Echevarría (1997, 119), para Gadamer la conciencia desplegada es finita, ya que está subordinada a su marco sociohistórico ya dado. De esta forma, la influencia del propio contexto histórico (prejuicios, preopiniones heredados de nuestra tradición) está inherentemente presente en el proceso de comprensión, de la misma forma que estuvo presente en el proceso creador del autor.

#### b) Hermenéutica analógica

Como explica Beuchot (2015), en lo referente a la hermenéutica, solamente interviene en los textos polisémicos, es decir, en los textos que tienen varios significados, ya que en los que únicamente tienen uno –por lo que es unívoco– no es necesario el acto interpretativo. Ahora bien, dentro de los textos multívocos, se pueden diferenciar dos tipos: la analógica o la equívoca. Mientras que esta última implica que pueden llegar a existir infinitas interpretaciones, lo que de alguna manera inhabilita la interpretación, la analógica es una multiplicidad limitada o controlada.

De ahí se sigue su afirmación de que (Beuchot, 2015), en toda la historia de la hermenéutica ha habido tres tendencias que se han ido repitiendo: las dos principales, literalistas y alegoristas, que se oponían directamente entre ellas, y la analogista, que servía como una suerte de punto medio entre las otras dos.

Pues bien, el concepto de analogía aparece en la Antigua Grecia, a manos de los pitagóricos, de Platón y de Aristóteles. Los **pitagóricos** relacionaban la analogía con la armonía y la proporción que se daba cuando los elementos constitutivos de una misma cosa “cuadraban”. **Platón**, si bien se sigue relacionando la analogía con la idea de proporción, también la extrapola como modo de pensamiento, en tanto que servía para desarrollar relatos alegóricos para explicar temas concretos. **Aristóteles**, por su parte, es responsable de lo que se conoce como analogía de atribución, a saber, que los términos filosóficos se pueden decir de muchas maneras, aunque siguiendo un orden jerárquico: “Por ejemplo, al ente se dice de muchas maneras, pero de modo principal de la substancia, y luego, relación con ella, de las demás categorías: la cantidad, la cualidad, la relación, la acción, la pasión, el tiempo, el lugar, la situación y el hábito”(Beuchot, 2015, 134).

En la Edad Media, dicho concepto evoluciona con las teorías desarrolladas por Tomás de Vio, más conocido como **Cayetano**. En su obra *De nominum analogia*, diferencia tres tipos de analogía: de desigualdad, la relación de diferencia entre dos elementos; de atribución –heredada de Aristóteles– en la que se sostiene que existen diversos predicados para un sujeto, y que, al mismo tiempo, se identifica un analogado principal y otros secundarios; y de

proporcionalidad, la cual puede ser propia –p.ej. “la razón es al hombre lo que el instinto es al animal”– o impropia/metafórica –p.ej. “las flores son al prado lo que la risa al hombre”–.

En la hermenéutica analógica, se tienen en cuenta las dos últimas tipologías de analogías propuestas por Cayetano. La analogía de atribución, en vez de dividirse en primarias y secundarias, se separarían en intrínsecas y extrínsecas. Al mismo tiempo, la dicotomía de analogía de proporcionalidad propia e impropia da origen a dos caras de una misma moneda a la metonimia y a la metáfora (la primera abarca el sentido literal y la segunda, el alegórico).

Beuchot lo resume de la siguiente manera:

Aplicado el concepto de analogía a la hermenéutica, nos abre varias posibilidades. En primer lugar, nos hace aceptar varias interpretaciones (a diferencia de una hermenéutica unívoca, la cual sólo admitiría una), pero no todas (a diferencia de una hermenéutica equívoca, que admite prácticamente todas sin distinción), y además jerarquizadas, de mejor a peor. En segundo lugar, esto nos permite aglutinar varias interpretaciones como válidas, con base en un común denominador con rango jerárquico, lo que introduce orden. En tercer lugar, la analogía tiene como sus dos caras la metonimia y la metáfora, lo cual nos posibilita interpretar adecuadamente textos científicos y textos poéticos; nos hace balancear el sentido literal y el sentido alegórico o simbólico de los textos (2016, 13).

Asimismo, hay que tener en cuenta que, tal y como señala Olvera Romero (2013), el objetivo de la hermenéutica analógica no es aportar una explicación literal, sino que se mueve en el campo de la posibilidad y del sentido general: teniendo en cuenta que la interpretación final no es inalcanzable, se trata de reducir el campo de posibles sentidos. Por consiguiente, es necesario hacer uso de disciplinas tales como la semiótica, la sintáctica, etc., que faciliten o aporten una mirada interdisciplinar a la propia interpretación.

### c) Estructuralismo

Dicho esto, pasemos al otro concepto importante para este trabajo, a saber el Estructuralismo. Ahora bien, para ello, es necesario hablar primero de “narratología”. Con el transcurso de los siglos, dentro de la tradición hermenéutica se desarrolla una disciplina de estudio a la que llamaron narratología. Como señalan Broncano Rodríguez y Alvarez Maurín (Broncano Rodríguez & Alvarez Maurín, 1990), este término apareció por primera vez de la mano del filósofo búlgaro **Tzvetan Todorov**, el cual la definió como el estudio de todo aquello relacionado con el relato de acuerdo a un criterio “tipológico” y “funcional”. Lo importante es entender que el centro de interés de la narratología no es tanto el valor estético de una obra sino en comprender qué elementos componen el relato de ésta y la interrelación entre cada uno.

Esta disciplina está estrechamente vinculada al Estructuralismo, cuya corriente tiene como antecedentes a los formalistas rusos, tales como Propp, Tomachevsky, etc. Esto se debe a que,

aunque es cierto que se pueden encontrar antecedentes directos mucho antes que el Formalismo ruso, fueron éstos los primeros que intentaron hacer de la teoría literaria una ciencia con su respectiva metodología. En palabras de Carolina Fernández Morales:

Los formalistas rusos inauguraron un modelo de análisis immanente, ajeno por tanto a todo aquello que no estuviera en el ‘texto’. [...] Les preocupaba la ‘forma’ del relato y no tanto el contenido o los aspectos biográficos [...] y con ello se alejaron enormemente de los modos de la crítica decimonónica ( 2007, 41).

De esta manera, el Estructuralismo –sobre todo el francés– tiene como objetivo dilucidar una “gramática del relato”, que sea descriptiva y universal. De hecho, como explica Jaramillo Uribe (2009) es verdad que el Estructuralismo viene del concepto de estructura, pero de ningún modo en un sentido matemático, sino de la lingüística. Así, con **Saussure** como primer responsable, se desarrolla en Francia un método estructural dirigido a analizar los sistemas lingüísticos y los “signos” en la vida social por medio de una nueva especialidad que se la denominó semiología.

En definitiva, el objetivo principal de los estructuralistas es identificar las leyes generales dentro de los fenómenos individuales que componen un relato. Desde este punto de vista, las unidades particulares que conforman un sistema no tienen ningún significado si se analizan separadas, ya que son las relaciones que se establecen entre ellas la que lo proporcionan.

Respecto a esto, Terry Eagleton presenta un pequeño relato –un chico huye de su casa porque está enfadado con su padre; durante el camino por el bosque cae en un hoyo; el padre, que ha salido a buscarle, llega hasta el hoyo, pero, como ha oscurecido, no ve a su hijo; sin embargo, el Sol se pone en cenital y alumbra el fondo del hoyo, lo que permite al padre socorre a su niño– y, expone lo siguiente:

Un crítico psicoanalítico podría detectar bien definidos indicios del complejo de Edipo, y explicar que la caída del chico en aquel hoyo es un castigo que inconscientemente desea imponerse por haber roto con su padre, lo cual quizá constituya una forma de castración simbólica [...]. Un humanista crítico podría interpretar el relato como una intensa dramatización de las dificultades implícitas en las relaciones humanas. [...] Un crítico estructuralista, a su vez, esquematizaría el cuento dentro de una forma diagramática. La primera unidad de significado: ‘el chico se disgusta con el padre’ podría reescribirse como ‘rebelión del de abajo contra el de arriba’. La caminata del muchacho por el bosque es un movimiento a lo largo de un eje horizontal, lo cual contrasta con el eje vertical “el de abajo y el de arriba”, y podría clasificarse como de “posición central”. La caída en el hoyo, o sea debajo del nivel del suelo, de nuevo significa “de abajo”, mientras que el cénit solar significa “de arriba”. Al lanzar sus rayos al fondo del hoyo, el sol, en cierto sentido, se ha inclinado hacia “abajo” e invertido la primera unidad significativa del relato. La reconciliación entre padre e hijo restablece el equilibrio entre “abajo” y “arriba”, y el regreso juntos a casa, que significa “posición central”, marca el logro de un estado satisfactoriamente intermedio (Eagleton, 1998, 61).

Como se puede observar, para el estructuralista, lo verdaderamente importante es la forma y no el contenido, en el sentido de que se podría cambiar a los protagonistas –el padre y el hijo– por cualquier otro –p. ej., por un perro y su cachorro o por una hermana y su hermano pequeño– generando el mismo resultado –siempre y cuando la relación entre estos dos elementos se mantenga igual–.

#### d) Cine

Aunque es cierto que todo lo que se ha estado esbozando son estudios literarios, los elementos estructurales que componen las historias se pueden encontrar también en las películas, y no sólo en los libros o cuentos. De hecho, si bien es cierto que los formalistas se dirigieron especialmente a la literatura, también extrapolaron las categorías de estudio formuladas en el ámbito de los relatos cinematográficos.

Para este punto, utilizaré como referencia el artículo de González Sánchez, “La ‘trama maestra’ en la narrativa audiovisual. El caso del cine del Oeste”. Éste, con la hipótesis (González Sánchez, 2010) de que todos los argumentos se constituyen de acuerdo a un limitado abanico de tramas recurrentes –para relacionarlo después con el género *western*–, realiza una panorámica histórica de la teoría estructuralista. Entre los diferentes teóricos que nombra se pueden identificar cuatro grandes etapas. La primera la componen Lévi-Strauss y Propp, como los máximos representantes del Estructuralismo “joven”. La segunda etapa se remonta a la década de los 70, en la que nos encontramos con teóricos tales como Wright y Kaminski, entre otros. La etapa posterior se remonta a mediados de los 80, con las aportaciones de Altman y de Ronald Tobías. Y ya por último nombra a Sánchez-Escalonilla y Balló y Pérez, como referentes de los estudios más recientes .

Dicho esto, vayamos por partes. Con Lévi-Strauss y Propp aparecen las dos principales corrientes de investigación sobre el relato, a saber, la Semántica y la Sintáctica respectivamente. Desde el punto de vista de **Strauss**, las relaciones sintagmáticas, esto es, la organización de los hechos, pasan a un segundo plano en tanto que encubre el significado implícito del mito. Para él, el mito –entendido “como la representación imaginativa de experiencias fundamentales y universales traducidas en los relatos fantásticos de los avatares de dioses y héroes” (González Sánchez, 2010, 105)–, aparece en base a su contraste u oposición con los otros mitos. Por el contrario, para **Propp** lo verdaderamente importante es la trama y su correspondiente estructura causal entre las diferentes acciones. A diferencia de Strauss, que buscaba identificar los “mensajes semánticos”, la búsqueda de Propp está centrada en la sintaxis estructural del relato. De esta manera formula su noción de “función”:

Al intentar definir las características de los llamados cuentos populares rusos, descubrí que éstos son una sucesión de secuencias de funciones, que siempre tratan de reparar un daño o una falta inicial en la historia que delimitan el número de relatos posibles. Todos los ‘hechos’ o ‘acciones’ de los cuentos que analizó podían ser resumidos en una lista de treinta y una funciones que permanecen constantes a lo largo de todo el corpus.

Además, estos hechos invariables [...] suceden siempre exactamente en la misma secuencia en cada cuento, aunque algunas puedan omitirse (González Sánchez, 2010, 106-107).

Cabe señalar que, además de señalar que tales funciones están siempre presente de una u otra forma, defiende que ocurre de igual manera con los personajes. En este caso, señala que hay siete roles prototípicos dentro del cuento, estos son, “la princesa y su padre”, “el villano”, “el héroe”, “el falso héroe”, “el ayudante”, y “el emisario”. A su vez, es preciso comprender que, para Propp, es a partir de la relación entre las funciones y los roles que se constituyen las acciones.

Respecto a esto, otro pensador interesante que, si bien no es estructuralista, hizo varios estudios sobre las distribución de los hechos dentro del relato, fue **Joseph Campbell**. En *El héroe de las mil caras* (1959), plantea que en la gran mayoría de leyendas, mitos y cuentos podemos identificar una estructura narrativa elemental. Esta estructura, que él llamó monomito, se caracteriza por ser protagonizado por un héroe y porque éste realice una travesía. Desde este punto de vista, existe un organigrama estructural que siempre se repite, sólo que no es evidente a simple vista porque en cada relato se aportan cambios circunstanciales. Veamos, entonces, el periplo permanente que él propone:

El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales [a: cruce del umbral, lucha con el hermano, lucha contra el dragón, desmembramiento, crucifixión, abducción, ser tragado por un animal], se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva [b: matrimonio sagrado, concordia con el padre, apoteosis, robo del elixir]; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos [c: regreso, resurrección, rescate, lucha en el umbral]” (Campbell, 1959, 35).

Volviendo al Estructuralismo, en los estudios posteriores de la segunda etapa se llega a la conclusión de que el relato de ficción está conformado por elementos invariables, ya sea sobre el modelo de funciones establecido por Propp o por las estructuras míticas de Lévi-Strauss. Entre los diferentes teóricos que nombra González Sánchez, me parece especialmente interesante la figura de **Kaminski**. *A grosso modo*, este teórico (González Sánchez, 2010), defiende que dentro de los géneros cinematográficos podemos encontrar raíces universales hundidas en las formas narrativas tradicionales (los mitos). Con esta hipótesis, pues, realiza un estudio del *western*, y llega a la conclusión de que “los géneros evocan continuamente los mismos temas que representaron esos mitos: lucha entre el bien y el mal, entre el individuo y la comunidad, entre la ley y el deseo, etc.” (González Sánchez, 2010, 109).

En la tercera etapa, **Ronald Tobías** lleva más allá lo dicho anteriormente. El teórico estadounidense, que retoma el concepto “trama” y lo introduce definitivamente en el guión cinematográfico, sostiene que la trama y los personajes son dos caras de la misma moneda, y considera fundamental la acción, la cual no existiría sin la interrelación de estos dos elementos. Preocupado por la cuestión de la trama, aportó en la narratología el concepto de

trama maestra, a saber, patrones comunes que sirven como cánones narrativos. Como explica González Sánchez (2010), después de diferentes estudios, sostiene que existen veinte tipos de tramas maestras, que, asimismo, se esquematizan en tres grandes tipologías, a saber, “arcos de transformación”, “relaciones entre personajes” y “tramas externas”.

Los estudios de **Sánchez-Escalonilla** y **Balló y Pérez**, por su parte, constituyen una continuación de los estudios precedentes. Si bien existen diferencias a la hora de establecer las diferentes tipologías de las tramas maestras, todos parten de una idea en común (González Sánchez, 2010): independientemente de la cultura, existen unas determinadas tramas universales comunes a toda la humanidad que sirven como semilla para las posteriores historias particulares.

e) *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*

*La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine* es una obra llevada a cabo por Balló y Pérez, autores recién mencionados, y considero necesario hacer un punto únicamente para hacer un breve esbozo de este escrito, ya que se ha tenido como referencia clave para realizar este trabajo.

En resumidas cuentas, en este documento se exponen las grandes tramas que han servido como arquetipo dentro de la narratología del cine, señalando nuevamente que la mitología posee una importancia crucial como creadora de arquetipos. Tal y como advierte García Gómez (2000), estos dos autores, haciendo un uso fundamental de la metodología de la literatura comparada, además de realizar una panorámica histórica de literatura y del pensamiento cultural, consiguen abstraer los puntos comunes que hay dentro de películas con obras de épocas totalmente anteriores, p. ej. *Macbeth* o *La divina comedia*.

Por otro lado, cabe señalar que (González Sánchez, 2010), siguiendo a Platón, defienden que estos argumentos universales son originales en un doble sentido, en tanto que continúan con la tradición narrativa primitiva y en tanto que, al mismo tiempo, crean o aportan otro nuevo. En la metodología se explicará con más detalle este punto.

Dicho esto, antes de terminar, pasemos a un ejemplo de comparación que se hace en esta obra, a modo de muestra. Entre los diferentes análisis, se podría mencionar la relación que hacen de la tragedia de Edipo con el cine de detectives:

El aliento trágico, la búsqueda del conocimiento profundo y la ambigua conciencia de culpa que se desprenden del Edipo Rey pueden encontrarse sobre todo en aquellas películas que no sólo resuelven en caso, sino que sacan conclusiones decisivas sobre el carácter del protagonista. En la investigación que motiva la acción hay un proceso hacia el saber, y en la revelación final queda el malestar de la culpa que en grados diversos acaba afectando al propio inductor de la investigación (Balló & Pérez, 2006, 154).

#### **4. Hipótesis.**

En este trabajo se pueden encontrar dos hipótesis que, dado que se interrelacionan directamente, en realidad se podrían englobar en una sola. No obstante, si bien en el trabajo se tratará como si fuera sólo una, considero que en este punto es más preciso separarlas.

Así pues, la primera hipótesis es que el método analítico que se propone funciona como una nueva perspectiva para visionar películas que se fundamenta en la analogía como proceso catártico en el espectador.

Por otro lado, la siguiente hipótesis se centra en el cine de los años 70 de Estados Unidos, y se basa en la idea de que esta generación proporciona una visión más profunda de mitos tradicionales ya adheridos en el imaginario colectivo de nuestra sociedad. A partir, por tanto, de las analogías se verá como estos directores amoldaron los relatos griegos a su antojo hasta el punto de pervertirlos y dotarlos de cuestiones de carácter humano que, en un principio, no poseían.

#### **5. Metodología.**

El objetivo de este trabajo es proponer una metodología alternativa a la hora de analizar y criticar una película. Este método analítico se fundamenta en la analogía y la comparación, ya sea a partir de una relación positiva o de semejanza o, por el contrario, a partir de una relación negativa o de diferencia. No se busca afirmar necesariamente que exista una relación intencionada, sino, que más bien, se propone como una forma de entender el papel del espectador en el visionado de una película como un ejercicio activo –en tanto que establece una relación entre lo que está viendo con otra o más obras– y no pasivo.

De esta manera, al igual que la máxima que se afirmaba en *La semilla inmortal. Los argumentos universales del cine*, toda obra se entiende, por una parte, como resultado de una larga tradición cultural (literaria, cinematográfica, etc.) que la precede y, por la otra, como una aportación novedosa y propia dentro de esta misma tradición.

La idea es, por lo tanto, identificar aquello que permanece “estable” y aquello que se ha modificado, estableciendo así una dicotomía dentro de las piezas que se analicen. El Estructuralismo, por consiguiente, tendrá una relevancia especial, puesto que no nos interesa qué tipos de elementos hay en la narración (si un relato tiene de protagonista un loro y el otro, un niño brasileño que quiere ser un futbolista), sino la relación causal y lógica que hay entre dichos elementos.

El campo de estudio que se ha elegido lo conforma lo que se conoce como el cine del Nuevo Hollywood o el cine estadounidense de los 70s. Asimismo, teniendo en cuenta lo dicho

anteriormente sobre Kaminski, la analogía de las películas que se analicen se harán con los mitos, entendiéndolos como los iniciadores de las temáticas universales.

Ahora bien, la analogía en este caso es entendida no únicamente como una forma de analizar, sino también como una forma de aportar un conocimiento nuevo: la propia analogía (C es la conclusión de la relación entre A y B, y entre B y A). En el caso de este trabajo, mi objetivo es presentar una selección determinada de películas que muestren esta época cinematográfica como una generación de cineastas que llevaron los mitos tradicionales más allá, pervirtiéndolos y dotándolos de una ambigüedad y pesimismo posiblemente jamás vista.

Dicho esto, las películas se separarán en dos grandes géneros, el de la epopeya, en el que habrán cuatro películas para analizar y el de la tragedia, que serán tres. A su vez, teniendo en cuenta lo explicado en la metodología acerca de Lévi-Strauss, Propp y Joseph Campbell, el análisis se hará de la siguiente manera: primero se hará una analogía entre un determinado mito y una película concreta –que constará de un resumen del mito, su relación dentro de la historia del cine y luego la exposición de la película escogida–. Aunque no se va a tomar a rajatabla lo propuesto por Lévi-Strauss, pues no es la relación sintagmática lo que me interesa, se tendrá en cuenta su afirmación de que dentro de los mitos se puede encontrar un significado implícito que haga que unos sean comunes a otros o, por el contrario, los diferencie.

La segunda parte del análisis ya no se hará de forma particular en cada película, sino que se explicará la estructura general de la epopeya y de la tragedia, en cuyos géneros podremos establecer un *modus operandi* que se repite. En esta parte, se tendrá en cuenta, sobre todo, las tesis de Joseph Campbell.

## 6. Contexto.

### 6. 1. Cine.

La primera variable serán diferentes películas del cine estadounidense de los años 70. La elección de esta época y lugar concretos es porque considero que es en este momento en el que coinciden diferentes hechos que provocan que se gesten un movimiento cinematográfico nunca antes visto: el cine y su lenguaje comienza a ser motivo de estudio en las universidades; el arte del guión se ha estado perfeccionando cada vez más –películas como *Doce hombre sin piedad* (Lumet, 1957) o *El crepúsculo de los dioses* (Wilder, 1950) son buenos ejemplos–; un contexto histórico complejo y ambiguo –la derrota en la Guerra del Vietnam, las muertes de ídolos como Jim Morrison, Jimi Hendrix o Janis Joplin, así como de Kennedy y Luther King, el caso Nixon, etc.–; nuevas tendencias en el cine de un carácter más artístico –como lo demuestran *films* tales como *Fellini 8 y ½* (Fellini, 1963) o *Al final de la escapada* (Godard, 1960)–; etc.

Es en este contexto que aparece una generación de novicios con propuestas renovadoras y con un gran amor al cine, tanto clásico como el emergente. Abad explica que (2021), estos jóvenes directores no buscaban hacer un cine selecto y ni mucho menos querían destruir el sistema, lo que querían en hacer uso del propio sistema, pero a su manera, creando un cine distinto. Se trataba de gente que, en su mayoría, se había formado en escuelas de cine, por lo que poseían conocimientos técnicos del cine clásico, pero también conocían las formas e ideologías de movimientos más contemporáneos –el *Free Cinema*, la *Nouvelle Vague*, etc.–. Querían, por consiguiente, emplear el séptimo arte como un lugar de experimentación y de crítica, siempre con un toque personal.

Dicho esto, las películas que se van a analizar serán las siguientes:

- *Apocalypse Now*.
  - Año. 1979.
  - Director. Francis Ford Coppola.
  - Guión. John Milius, Francis Ford Coppola; novela. Joseph Conrad.
  - Fotografía. Vittorio Storaro.
  - Música. Carmine Coppola, Francis Ford Coppola.
- *Taxi Driver*.
  - 1976.
  - Director. Martin Scorsese.
  - Guión. Paul Schrader.
  - Fotografía. Michael Chapman.
  - Música. Bernard Hermann.
- *Easy Rider*.
  - Año. 1969.
  - Director. Dennis Hopper.
  - Guión. Terry Southern, Pete Fonda, Dennis Hopper.
  - Fotografía. László Kovács.
  - Música. Steppenwolf, Mars Bonfire, Jimi Hendrix, The Byrds, Roger McGuinn.
- *The Deer Hunter*.
  - Año. 1978.
  - Director. Michael Cimino.
  - Guión. Deric Washburn; historia. Deric Washburn, Michael Cimino, Louis Garfinkle, Quinn K. Redeker.
  - Guión. Vilmos Zsigmond.
  - Música. Stanley Myers.
- *El Padrino*.
  - Año. 1972.
  - Director. Francis Ford Coppola.
  - Guión. Francis Ford Coppola, Mario Puzo; novela. Mario Puzo.
  - Fotografía. Gordon Willis.
  - Música. Nino Rota.

- *Toro Salvaje.*
  - Año. 1980.
  - Director. Martin Scorsese.
  - Guión. Paul Schrader, Mardik Martin; autobiografía. Jake LaMotta.
  - Fotografía. Michael Chapman.
  - Música. Robbie Robertson.
- *Scarface.*
  - Año. 1983.
  - Director. Brian de Palma.
  - Guión. Oliver Stone; novela. Armitage Trail.
  - Fotografía. John A. Alonzo.
  - Música. Giorgio Moroder.

## 6. 2. Literatura griega.

La segunda variable es la literatura griega, cuya elección se debe porque considero que era más interesante analizar las películas con el imaginario colectivo que nos han otorgado los helenos, ya que han sido la fuente de inspiración de las manifestaciones artísticas del mundo occidental.

Cabe señalar que, en el caso del mito del Minotauro, el de Jasón y los Argonautas y el de Dédalo e Ícaro preceden a la literatura helena, y se ha mantenido gracias a la tradición oral, por lo que me remitiré a estudios sobre la Antigua Grecia y la literatura de esa época. Por otro lado, el resto si que son obras literarias en concreto, y son las siguientes:

- *La Odisea.*
  - Autor. Homero.
  - Fecha. s. VIII a. C (aprox.)
- *La Ilíada.*
  - Autor. Homero.
  - Fecha. s. VIII a. C (aprox.)
- *Edipo Rey.*
  - Autor. Sófocles.
  - Fecha. 430 a. C (aprox.)
- *Ajax.*
  - Autor. Sófocles.
  - Fecha. 430 a. C (aprox.)

## 7. Resultados

### 7. 1. Análisis temático.

#### 7. 1. 1 Epopeya.

Como señala Bowra (Bowra, 1958), al haberse perdido los orígenes de la literatura griega, para nosotros ésta comienza con la figura de Homero y sus dos epopeyas famosas, la *Iliada* y la *Odisea*. Cabe señalar, que, desde su punto de vista, si bien es cierto que Homero no crea la épica de la nada –sino que procede más bien de una larga tradición oral–, la lectura de estas dos obras constituyen la existencia de un único autor..

Dicho esto, para explicar las características principales me voy a basar en la síntesis que realiza Albin Lesky en su *Historia de la Literatura Griega*. Como bien señala (1989), en el núcleo de este género siempre aparece un héroe, el cual se diferencia de los demás ya sea por su astucia y valor o por sus capacidades físicas; y sus acciones están estrechamente vinculadas a la noción del honor y de la virtud. La importancia de este género es que se desarrolla en civilizaciones aristócratas, en las que consideran importantes los valores y aptitudes bélicas. Por otro lado, en lo que concierne a la forma, se trataba de una poesía cantada, cuya narración está construida en verso, y se caracterizaba por ser objetiva, es decir, el poeta se limitaba a contar los hechos como un mero narrador, en tanto ajenos a su persona.

Así pues, a las epopeyas que nos vamos a remitir serán el Mito de Teseo, que se relacionará con *Apocalypse Now*, la *Odisea*, con *Taxi Driver*, Jasón y los argonautas, con *Easy Rider* y la *Iliada*, con *The deer Hunter*.

- Teseo y Apocalypse Now.

#### a) Mito.

Antes de hablar de Teseo, es menester introducir la figura del Minotauro. Como explica Elvira Barba (Elvira Barba, 2008), en la época de Egeo, en la ciudad de Cnosos reinaba el hijo de Zeus y de Europa, **Minos**, el cual está casado con la hija de Helio, **Pasifae**. Poseidón, ofendido porque el monarca de Creta no sacrificó un toro en su honor, provocó que la mujer de éste sintiera un deseo irrefrenable hacia este toro, hasta tal punto que le solicitó al recién llegado **Dédalo** que le diseñara una vaca de madera para que ella pudiese aparearse. Es así como nace este monstruo híbrido, con cuerpo humano pero cabeza de toro, el cual, al tener al fin y al cabo sangre de la realeza, en vez de ser asesinado fue encerrado en un laberinto. De esta forma, Minos decretó que cada año se debían ofrecer al **Minotauro** siete chicas y siete chicos para saciar su apetito.

De forma paralela, el rey de Atenas, **Egeo**, se acostó con **Etra**, la hija del rey de Trecén (aunque también se decía que el verdadero padre podría haber sido Poseidón, pues la noche

anterior había violado a la muchacha). Sea como fuere, Egeo, que estaba convencido de ser el padre, le explicó a Etra que había dejado una espada y unas sandalias debajo de una gran piedra, con la intención de que, cuando Teseo consiga levantar la piedra y agarrar la espada y sandalias, fuera a Atenas en su busca.

Así pues, el joven **Teseo**, después de superar ese reto y tras emprender la travesía, en cuyo itinerario tuvo que derrotar a numerosos malhechores, llegó a Atenas. Y, si bien es cierto que el rey Egeo tardó en reconocerlo, finalmente, al ver la espada que portaba lo aceptó como su hijo.

En este contexto, el rey de Creta y el de Atenas habían acordado que sería Egeo quien suministrara los catorce jóvenes para el Minotauro. No obstante, se dice que Teseo, viendo el descontento general de los atenienses, le propuso a su padre que él se ofrecería como tributo y que, al llegar al laberinto mataría al monstruo.

Y así fue: gracias a la ayuda de la hija de Minos, **Ariadna**, dispuso de un ovillo de hilo que le permitió introducirse por el laberinto, matar al Minotauro y luego volver a salir del mismo. Hecho esto, partió de vuelta a Atenas junto con Ariadna, a la que abandonó en la isla de Naxos. Pese a esto, aunque todo había salido relativamente bien, antes de empezar la travesía, el rey Egeo le había dicho que si volvía exitoso de la empresa debía llevar las velas del barco blancas, pero su hijo se olvidó, por lo que el padre, al ver que volvía el navío con las velas negras, pensó que Teseo había perecido y se suicidó.

#### b) Cine.

El mito del Minotauro se puede reducir a una trama en la que un sujeto X va en busca de un sujeto Y. Se trata de un argumento que fácilmente se puede identificar dentro de la historia del cine. De hecho, podemos encontrar esta trama en numerosas películas de bajo presupuesto tales como *Coffy* (Hill, 1973) –una enfermera que, harta de la inoperancia de las autoridades frente al consumo de drogas en los suburbios afroamericanos de EUA, se propone ir en busca de un traficante de heroína, responsable de la adicción de su hermana–, *La violencia del sexo* (Zarchi, 1978) –una joven escritora que, en su viaje al campo, es agredida por cuatro individuos, por lo que únicamente lo que querrá es vengarse de los responsables–, así como *Desenlace mortal* (Vibenius, 1973) –una joven muda trata de reponerse de su adicción a la heroína y salir de la prostitución y terminar con los responsables de su situación–.

Paralelamente, también se puede encontrar esta trama en numerosas películas de terror, pero de una manera invertida, es decir, ya no es “Teseo” quien busca al “Minotauro”, sino que es el monstruo quien lo busca a él. Podemos observar esto en *films* tales como *Alien, el octavo pasajero* (Scott, 1979), *Tiburón* (Spielberg, 1975) o *The Thing* (Carpenter, 1982). De hecho, hasta podemos identificar que está presente hasta el propio laberinto: en la primera, el laberinto lo constituye la nave espacial; en la segunda la isla; y en la tercera, la estación experimental.

Ciertamente, sobre todo en el caso de las películas de terror, la presencia metafórica del laberinto funciona como recurso terrorífico, pues acentúa el sentimiento de asfixia y de angustia.

c) *Apocalypse Now* (Coppola, 1989).

A grandes rasgos, *Apocalypse Now* trata del desarrollo de la misión que le asignan a Willard en el contexto de la Guerra del Vietnam. Al capitán estadounidense le ordenan introducirse por el río Nung hasta llegar a Camboya, donde está el coronel Kurtz –disidente del bando estadounidense–, y asesinarlo. De esta manera, se adentra en el río con el apoyo de un barco de “inteligencia”, en el que lo componen cuatro jóvenes inexpertos, hasta llegar al refugio del coronel y terminar con su vida. Cabe señalar que el guión se trata de una adaptación de la novela de Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*, a un contexto más cercano al que estaba viviendo Coppola y sus contemporáneos –la guerra de Vietnam–.

Como se hubo explicado ya en la justificación del trabajo, el análisis por medio de la analogía está dirigido, sobre todo, en la búsqueda de encontrar un sentido más profundo al problema o tema central que se esté tratando, pues, al haberse repetido innumerables veces, el espectador, imbuido por la experiencia –en tanto que dispone ya del bagaje cultural precedente a la película que analiza– siente en primera persona que aquello que está padeciendo el protagonista no es un caso aislado, sino que son muchos los que han tenido que sufrir por lo mismo.

Dicho esto, resulta fácil identificar elementos equivalentes entre el mito de Teseo y el relato de *Apocalypse Now*. Aquellos que mandaron a Willard a matar al coronel representan al rey Minos y Egeo; el capitán, a Teseo; y el coronel Kurtz, al Minotauro. Si bien es cierto que la película se mantiene perfectamente por sí sola, sin necesidad de compararla con ninguna obra, si establecemos una analogía entre ésta y el mito de Teseo se llega a una comprensión de la dimensionalidad del relato del *film* que, en un principio, es difícil de arribar.

Quizás una de las formas más precisas de interpelar al espectador sea por medio de la ruptura de aquello a lo que está acostumbrado. Independientemente del nivel cultural que posea el “receptor”, conoce la figura del héroe y que éste suele cumplir una misión en la que, por lo general, debe terminar con un mal o lograr obtener algo “bueno”. Que el héroe lleve a cabo una misión por el bien y que dicha misión se fundamente en el bien, se trata de algo que está totalmente dado por supuesto dentro del imaginario colectivo de la sociedad.

De esta manera, si se pervierte algo que ya está asimilado dentro de la cultura de la sociedad, el impacto se multiplica. Posiblemente algo por estilo pensó Alfred Hitchcock cuando grabó la escena de la ducha de *Psicosis* (Hitchcock, 1960): si aquel asesinato no se habría hecho en el baño –el símbolo de la privacidad y de la higiene, de aquello que se mantiene impoluto– y

no hubiese sido una mujer joven –en ese contexto, como símbolo de fragilidad, sensibilidad e inocencia–, el terror hubiese sido mucho menor.

En el caso de la película de Coppola, nos encontramos con una perversión del héroe y de su misión. Ya desde un primer momento se pone de manifiesto el carácter pesimista de la pieza. Mientras que en el caso de Teseo decide hablar con el padre y emprender la aventura con el objetivo de acabar con esta injusticia. En *Apocalypse Now*, parece que el rey Minos y Egeo (los superiores de Willard) confabulan entre sí para mandar a Teseo (Willard) a matar al Minotauro (Kurtz), pero no porque éste último sea malo, sino porque se ha convertido en un enemigo para sus intereses. El secretismo de la misión y la poca información que le dan a Willard es la muestra de que la película que vamos a visionar dista mucho del idealismo heroico.

Al mismo tiempo, este pesimismo no sólo se encuentra en la misión, sino en el propio Teseo. Dejando de lado que ya en las primeras escenas nos proporcionan lo necesario para saber que su conducta se aleja de los valores de un héroe convencional, se observa que Coppola rompe con el discurso maniqueísta del bien y del mal como conceptos absolutos. A medida que va avanzando el viaje, nos encontramos con un Willard cada vez más escéptico con el verdadero motivo del encargo. De alguna manera se está explicitando que, a diferencia de antes, cuando podíamos disfrutar del relato donde el héroe hace el bien para terminar el mal, los tiempos han cambiado, el optimismo ha desaparecido: en el mundo real, Teseo a medida que va avanzando por el laberinto, se da cuenta de que ha sido engañado por su propio padre y el rey Minos, y que el Minotauro –al igual que él– sólo es una víctima más de lo establecido.

Se complementa, por lo tanto, el viaje en búsqueda del enemigo con el viaje hacia la verdad. De manera similar a lo que ocurre en el mito de la caverna de Platón, el capitán Willard se va dando cuenta de que aquello que él reconocía como cierto, no eran más que sombras. Cada estancia en la que paran –Vin Din Drop, Haw Phat, etc.–, donde ve la doble moral estadounidense, los vicios dentro de los terrenos americanos, entre otras cosas, funcionan como una suerte de pasos o niveles que lo acercan hacia el conocimiento.

Naturalmente, el final del viaje en búsqueda del enemigo y el final del viaje hacia el conocimiento llega cuando se encuentra con Kurtz: Teseo acaba de llegar al final del laberinto y se encuentra con el Minotauro; pero, en este caso, es plenamente consciente de la trampa en la que ha formado parte, y sabe que el Minotauro no es el enemigo. Pese a esto, como hemos dicho anteriormente, la película posee un fuerte tono pesimista y existencialista, y el final sigue esta misma lógica. No sólo no hay final feliz, sino que se nos plantea algo más duro que el simple hecho de que el Minotauro no era en verdad un monstruo: a pesar de todo, el mundo funciona y funcionará siempre de esta manera; el pesimismo es realidad; Willard, aun sabiendo la verdad, no tiene más remedio que dar muerte a Kurtz

- *La Odisea y Taxi Driver.*

a) Mito

En palabras de Bowra:

La Odisea es historia de aventuras [...]. Ella nos habla de un hombre que, tras de muchos padecimientos y vagabundeos, vuelve a su hogar, donde lo espera su esposa materialmente sitiada por un puñado de pretendientes, a quien castiga él con la muerte. Este antiguo asunto se desarrolla a lo largo de una epopeya que se enriquece y complica singularmente al enlazarse con otras historias también muy antiguas y con un enredo ingenioso y lleno de interés humano (Bowra, 1958, 24).

Respecto al relato, como señala Lesky (Lesky, 1989), comienza con **Odiseo** en la isla de Calipso, que está atrapado porque Poseidón no quiere que él regrese a Ítaca. Sin embargo, la diosa Atenea habla con Zeus y le convence para conseguir que finalmente el héroe vuelva a su patria. De esta forma, en el relato se desarrollan dos historias paralelas. Por un lado, la de **Telémaco**, hijo de Odiseo, que, al ser visitado por Atenea (que ha tomado la figura del rey de los tafos), se dispone a ir a diferentes territorios en busca de respuestas sobre el paradero de su padre, al mismo tiempo que tratará que todavía su madre no se case con ninguno de los pretendientes que se ofrecen. Respecto a esto, cabe señalar que **Penélope**, la madre de Telémaco y por tanto mujer de Odiseo, está alargando la decisión de contraer matrimonio con otro individuo a partir de una ingeniosa estratagema (antes de elegir pretendiente, debía terminar de tejer un sudario; no obstante, si por el día lo cosía, por la noche deshacía el trabajo, y así sucesivamente).

Y por el otro lado, la de Odiseo y su regreso. En esta parte, Homero narra diferentes hechos e historias que le suceden a el héroe y a diferentes individuos que forman parte de su tripulación. Aventuras tales como la del **Cíclope** que los encierra con la intención de devorarlos, pero logran escapar; la del encuentro con **Circe**, una mujer que ofrece alimentos a todo aquel que entre en su morada, para luego convertirlo en cerdo; el descubrimiento de un lugar donde existe una sustancia tan cautivadora que hace que te hace olvidar tus verdaderos objetivos; el desafío de superar a monstruos en el mar, como lo fueron las sirenas o Escila y Caribdis.

Las dos historias se unen cuando Odiseo regresa a Ítaca: A pesar de ir tomando la figura de un viejo mendigo, su hijo Telémaco lo termina reconociendo, por lo que ambos idean un plan para expulsar a los pretendientes, que culmina de manera exitosa.

## b) Cine.

En lo que concierne al cine, uno de los relatos que más podemos ver en las películas es el del viaje. Éste se puede dar de diferentes maneras, posiblemente el más conocido sea el de X se va hasta Y en busca de Z, que suele ser un tesoro o recompensa (éste tipo de relato se explicará con más detalle en el apartado de *Easy Rider*). La narración de la *Odisea*, por su parte, conforma otro tipo de viaje, a saber, el de regreso. En ella se nos cuenta como X quiere volver a Y, y la mayoría de veces posee una menor importancia que en el caso del tipo de viaje anterior, porque suele ser la parte final de éste. Con todo, podemos encontrar diferentes películas donde observamos esta trama de manera más o menos explícita. Por ejemplo, en *El viaje de Chihiro* (Miyazaki, 2001), donde la protagonista deberá emprender toda una aventura

para poder volver al “mundo ordinario”, o *Regreso al Futuro* (Zemeckis, 1985), cuyo personaje principal se ve atrapado en el pasado y tendrá que volver a su presente después de solucionar una serie de conflictos.

No obstante, pese a las diferentes piezas cinematográficas que se pueden nombrar parecidas a estas dos, las que merecen especial interés para este trabajo no son las de aventuras, sino aquellas que forman parte de lo que se conoce como cine *Neo Noir*. Con películas tales como *El halcón maltés* (Huston, 1941), *Perdición* (Wilder, 1944) o *Cayo Largo* (Huston, 1948), podemos observar un enfoque distinto: en ninguna se muestra la aventura –en este caso, que el protagonista haya participado en la Primera Guerra mundial–, sino la consecuencia de haber vivido esta aventura en su propia persona.

De alguna forma, podemos encontrar una gran fuerza dramática al percibir que estos individuos, tras volver de la guerra, a diferencia de Odiseo, se encuentran solos, por lo que recurren a comportamientos cínicos y nihilistas, que dejan entrever una postura contraria a lo que la tradición había estipulado como “valores masculinos”. Se podría incluso decir que son una suerte de niños que se han dado cuenta tarde de que Aquiles se equivocó al preferir una vida corta convirtiéndose en héroe en vez de una larga siendo un desconocido.

c) *Taxi Driver* (Scorsese, 1976).

Travis Bickle es un excombatiente de la Guerra de Vietnam que, al regresar a Nueva York, decide trabajar como taxista nocturno porque sufre de insomnio. A lo largo de sus jornadas, se nos muestra a un protagonista antisocial, incapaz de mantener relaciones íntimas con sus más cercanos, pasando la mayoría del tiempo en el cine. En este entorno de violencia en los suburbios de la ciudad de Nueva York, Travis se obsesiona, primero con una mujer, a la que termina espantando después de haber tenido dos citas con ella; y, segundo, con una joven prostituta, a la cual él socorrerá a pesar de que ella no le haya pedido ayuda en ningún momento. Es así como, después de matar a Matthew Higgins y su banda, acaba siendo reconocido como quien ayudó a la menor a salir del entorno de la prostitución, a pesar de que el espectador sabe que el protagonista, que tiene serios problemas mentales, dista mucho de ser un héroe.

En *Taxi Driver* también nos encontramos con ese tono existencialista y pesimista del que se ha hablado en la película anterior. Eso sí, en el caso de ésta, al no ser una película bélica, encontramos, tal vez, un relato que se centra aún más en los sentimientos y pensamientos del personaje. Si en *Apocalypse Now* vemos sobre todo la perversión del concepto de aventura, en la pieza scorsesiana lo que vemos es la deconstrucción del héroe.

Ciertamente, a primera vista establecer una analogía entre la *Odisea* y este *film* puede parecer un enfoque sin mucho sentido, puesto que, además, no se observa ningún guiño o referencia al escrito de Homero. Sin embargo, es precisamente en todo aquello que se diferencian lo que nos permite dibujar una relación entre ambas. Siendo, como en la película de Coppola, la ruptura con lo conocido lo que genere al espectador la sensación de que Scorsese ha llevado a

cabo una obra en la que se destruye de manera total la idea que tenemos preconcebido del “héroe”.

En primer lugar, nos encontramos con dos contextos diferentes. Se sabe que el conflicto en el que participa Odiseo es la guerra de Troya, cuyo objetivo de él y de los aqueos es recuperar a Helena, que ha sido raptada por los troyanos. Mientras que en este caso nos encontramos con un combate en el que el bando de los aqueos lucha por salvar a alguien que ha sido secuestrada –osea están haciendo el bien–, Travis Bickle forma parte de una guerra que ha sido numerosas veces criticada, entre otras cosas, por el envío de jóvenes inexpertos en el campo de batalla. Quizás la guerra de Vietnam significó la “gota que colmó el vaso” a una serie de hechos que comienza con la “caza de brujas”, en los 50, que demostraron que aquel país que se había abanderado de la noción de libertad, no lo era tanto.

Así pues, a pesar de que en la película no se nombre mucho este conflicto, se percibe en su ambiente una realidad diferente a la de la *Odisea*, un clima en el que la crueldad de la guerra no permite la existencia de un héroe, ya que se concibe como una creación ya caduca en la que se ocultaba que, en verdad, no es más que un mero instrumento a disposición de los que ostentan el poder.

La misma estructura –que será analizada con mayor detalle en la parte de análisis estructural– demuestra esta deconstrucción del héroe de la que estamos hablando. La *Odisea* trata sobre el regreso de Odiseo a Ítaca, por lo que a lo largo de la obra se narran las diferentes aventuras que vive el protagonista. En el caso de *Taxi Driver* se podría decir que existe una intencionalidad en no mostrar ni las aventuras en la guerra ni todo lo que ocurrió en su viaje de regreso, porque a fin de cuenta, y he ahí la importancia, carece de importancia, porque nos encontramos con un héroe que, a diferencia de Odiseo, no posee heroísmo alguno en su ser. Dicho sea de paso, otras películas que también tienen una estructura similar y plantean una intencionalidad similar son obras tales como *Rambo: First Blood* (Kotcheff, 1982) o *Soy un fugitivo* (LeRoy, 1932).

Volviendo a lo de antes, el análisis se hace más profundo si ubicamos a los dos protagonistas en el mismo eje cronológico que en el inicio de la película. Quiero decir, si partimos en el momento en el que ambos han llegado a sus respectivas patrias. En el caso del protagonista aqueo, llega a su tierra siendo un héroe de guerra, ya que, gracias a su astucia, han ganado el conflicto; además, regresa a su aldea donde él antes era el rey junto a su mujer Penélope, y, aun habiendo tardado diez años en retornar, su mujer estaba esperándolo, negándose a contraer matrimonio con ninguno de los pretendientes disponibles. La situación de Travis Bickle es, cuanto menos, diferente: vuelve a Estados Unidos protagonizando la primera derrota pública de la “gran nación”; se fue como un desconocido y volvió igual y sin que nadie lo esperara; no se reencuentra con sus padre y no tiene ninguna mujer que le espere, y mucho menos un hijo; etc..

El método analógico, en conclusión, nos permite entender el patetismo y existencialismo que sufre el protagonista desde una manera diferente. Es evidente que está viviendo una vacío

existencial, y él mismo lo sabe –de una manera más o menos consciente–, pero es el propio espectador quien –por medio de este análisis– percibe en Travis el dolor de ese Odiseo que, después de llegar de la batalla, se da cuenta de que todo lo que le habían enseñado acerca de los valores y el honor eran mentira y que, después de todo, no habría ni una mujer ni un trono que le espere, sino que todo volvería a ser exactamente lo mismo. Y es por eso que trata de salvar a Iris, haciendo oídos sordos a sus pedidos: necesita salvar a una persona de la injusticia del mundo, porque no podrá “salvarse” a sí mismo, si no es por medio de un acto heroico.

- Jasón y los argonautas y *Easy Rider*.

a) Mito.

Como explica (Elvira Barba, 2008), la aceptación general es que **Esón**, rey de Yolco, no pudo contener la agresividad de su hermano **Pelias**, quien quería dominar toda Tesalia, y decidió dejar a su hijo **Jason** bajo la tutela del centauro **Quirón**, el cual le educaría y formaría, iniciándose así una de las leyendas más conocidas de la Antigua Grecia.

Tras pasar la infancia y la primera juventud junto con su maestro, Jasón decide regresar a Yolco, en cuyo camino pierde una sandalia. A pesar de no reconocerlo en un primer momento, Pelias había recibido hacía tiempo un oráculo que le advertía que no debía confiar en aquel individuo que llevase sólo un pie calzado, por lo tanto, para tenerlo alejado, le ofreció un pacto teóricamente imposible: si recupera el Vellochino de Oro, le será otorgado el trono real.

El héroe griego, lejos de echarse para atrás, después de encargar a **Argo** la construcción de una nave, convoca a diferentes figuras heroicas dispuestas a iniciar con él esta aventura –podemos destacar a **Heracles**, al músico **Orfeo**, a **Teseo**, **Telamón** y **Peleo** (padres de Aquiles y Ajax), etc.–.

El primer destino importante al que arriban los Argonautas es Lemnos, un territorio donde solo viven mujeres, pues ellas asesinaron a todos los hombres de allí. Es por eso que enviaron a un mensajero a la reina **Hipsípila** explicando que no tenían intenciones viles. Tras llegar a un acuerdo, deciden asentarse allí durante un tiempo, hasta que, pasado un año Heracles, perdiendo la paciencia, les vuelve a recordar que había que reiniciar el viaje.

A pesar de diferentes éxitos –logran llegar a la isla de Samotracia, siguen su camino por el Mar Negro, consiguen defender el Argo del araca de los Gégenis–, en la primera noche después de su partida de la orilla asiática de la Propóntide, los vientos llevan al barco de nuevo a su punto de partida, iniciando un combate, debido a la confusión, contra los que acababan de ofrecerles su hospitalidad.

Posteriormente, llegan a Misia, en cuyo lugar Jasón pierde a dos de su tripulación, a **Hilas** y a Heracles, zarpando sin ellos hacia el Mar de Mármara. Fue allí donde se encontraron con

**Amico**, el rey de los bébrices, quien desafiaba a un duelo de combate a los extranjeros, al cual **Pólux** venció.

Hecho esto, la siguiente parada es cruzar la costa europea del Mar Mármara para solicitar ayuda al rey tracio **Fineo**, un ciego adivino, que sufre un fuerte castigo por las **Harpías**. Así pues, liberan al monarca de éstas a cambio de que él use sus poderes premonitorios para aconsejarlos del viaje. Es, pues, gracias a Fineo que logran superar las Simplégades –dos enormes rocas que solían chocar entre ellas, aplastando a toda navegación que estuviese enmedio–.

Finalmente, después de diferentes paradas, llegaron a la ciudad de Eetes, Ea, y consiguieron el vellocino de oro, después de superar, gracias a la ayuda de **Medea**, las misiones que le había encomendado el rey. De esta manera, termina regresando a Grecia y recupera el trono que le había sido quitado a su padre.

#### b) Cine.

Como ya se había dicho en el análisis anterior, el relato del viaje es uno de los más utilizados dentro del cine, pues posee una gran plasticidad. El arquetipo de aventura que se puede encontrar en el mito de Jasón y los argonautas se puede encontrar sobre todo en el cine de aventuras, en cuyo género aparece un personaje principal y otros pocos secundarios (pero también muy importantes) que deciden llevar a cabo una empresa en busca de X recompensa. Películas como estas pueden ser *El planeta del tesoro* (Musker & Clements, 2002) o *En busca del arca perdida* (Spielberg, 1981).

Por motivo del trabajo, considero de mayor interés poner el énfasis en una tendencia que se puede encontrar dentro de este relato. Son varias las películas o series que emplean la recompensa más bien como una excusa o como un medio que permite desarrollar una trama de autoconocimiento. Es decir, en obras tales como *La Diligencia* (Ford, 1939), *Reservoir Dogs* (Tarantino, 1992) o *Samurai Champloo* (Watanabe, 2004), podemos observar que no sólo el espectador desconoce las personalidades de los que protagonizan la trama, sino que ellos mismos tampoco conocen el temperamento y el pasado de sus actuales compañeros. De esta manera, el desarrollo del itinerario funciona como hilo conductor que permite que cada uno vaya mostrando su “verdadero ser”.

#### c) *Easy Rider*.

Billy y Wyatt son dos jóvenes estadounidenses que, gracias al dinero conseguido por medio de la venta de cocaína, se proponen cruzar el suroeste de Estados Unidos con el objetivo de presentar el “Martes de carnaval” o *Mardi Gras*, en Nueva Orleans. Durante este recorrido, coinciden con diferentes modos de vida y personalidades propios del EE.UU de esa época: comen en la casa de un rancharo y su familia; llevan a un joven hippie a su comuna, donde pasan varios días conviviendo con ellos; visitan un pueblo donde son arrestados, conociendo así a su futuro compañero de recorrido, el joven abogado George; etc. Finalmente, habiendo sido asesinado este último, por culpa de unos vándalos, llegan a Nueva Orleans, y, tras haber

comido en un restaurante y haber frecuentado un club de chicas, se van con dos mujeres del club a ver el carnaval y meterse LSD.

El mito de Jasón y los Argonautas se ha expuesto con el propósito de poner un ejemplo que haga referencia al relato de aventuras convencional. A lo largo de su narración encontramos tanto la estructura como los elementos típicos de las hazañas de un héroe: el protagonista –junto a compañeros o amigos que le ayudan– se dispone a llegar a un lugar para encontrar una recompensa determinada.

De este modo, lo primero que se percibe si fijamos una analogía entre este mito y *Easy Rider* es, como en los casos anteriores, que ambos se diferencian notablemente. Si tomamos como cierto que toda obra artística contiene inherentemente los valores propios de su época histórica, se llega a la conclusión de que las creencias e ideales han cambiado. El relato griego corresponde a un contexto en el que se elogian las virtudes del honor y la heroicidad; de hecho, en la antigua Grecia el concepto de bello y de bien estaba fuertemente relacionado –actuar de manera bella, significaba lo mismo que actuar bien o virtuosamente–. Este optimismo en *Easy Rider* no está presente. El *film* se realiza en 1969, en el ocaso del idealismo hippie de años anteriores: el asesinato de Sharon Tate, perpetrado por el clan Manson, así como las muertes de figuras políticas como Kennedy, Martin Luther King o Malcolm X, o los difíciles momentos que se vivían en torno a la guerra en Vietnam, habían terminado con las ilusiones de esa generación de jóvenes.

Así pues, en contra del *corpus* convencional que rige en los relatos de aventuras, se desarrolla en la película un relato que pervierte con lo preestablecido. Como ocurre con muchas *road-movies* –p. ej. *Alicia en las ciudades* (Wenders, 1974), *Malas Tierras* (Malick, 1973) o *Fugitivos* (Kramer, 1958) –en *Easy Rider* se percibe en todo momento una fuerte carga de vacío existencial y la sensación de que los protagonistas no terminan de encontrar cuál es el verdadero sentido de la vida.

Esta sensación que se transmite en la pieza cinematográfica se hace difícil de explicar sin el método analógico, ya que a primera vista únicamente estamos viendo a dos jóvenes que realizan un viaje de carreteras y pasan por diferentes estados de Estados Unidos. Ahora bien, se hace más palpable si relacionamos ambas obras: mientras que en el mito lo protagonizan héroes emblemáticos de la edad heroica griega y el destino de la empresa será que Jasón consiga el trono de su tierra natal, en *Easy Rider* son dos jóvenes que deciden ir a contracorriente de la sociedad –no quieren estudiar, ni tampoco trabajar–. Más que sublevación a los valores tradicionales, lo que encontramos en estos dos personajes es una rebeldía inocente, pero necesaria para ellos, como respuesta al evidente e irreparable sinsentido del mundo de lo cotidiano. De hecho, que uno de los dos personajes se haga llamar “captain america”, como si fuese él la personificación de los valores del hombre nuevo, acentúa la carga existencialista –no exenta de ironía, ya de paso–.

Sea como fuere, el elemento clave que sirve para entender la distancia entre las dos piezas es la cuestión del objetivo o la recompensa. Ya se ha dicho que Jasón lo que busca es el

vellocino de oro. Sin embargo, en la película de Dennis Hopper, la finalidad de la aventura es ambigua: es verdad que sus intenciones son llegar al “martes de carnaval”, pero, por otro lado, se genera la sensación de que la travesía no es un medio sino un fin, de que están buscando algo sin siquiera saber qué forma tiene ni la verdadera funcionalidad de aquello. Son una suerte de dos “jasones” que se han dado cuenta de que el vellocino de oro no tiene valor alguno, y que, con todo, a pesar de desconocer cuál es, existe un sentido dentro de la idea del viaje o de la aventura.

Balló y Pérez, lo explican de la siguiente manera:

Un viaje donde curiosamente no existe encargo (al contrario, es el viajero quien quiere escapar del hogar donde insisten para que se quede) ni tampoco un objetivo final definido. En estos films de frontera parece importante únicamente la parte central de la trama: el viaje accidentado, los aliados en el camino, la necesidad de movimiento; como si detenerse equivaliera a morir. Héroes que saben que la felicidad es un bien escaso, y que si existe sólo puede encontrarse en el nomadismo, en la huida sin fin (2006, 14).

- *La Iliada y The Deer Hunter.*

a) Mito.

Como se ha explicado anteriormente, la *Iliada* y la *Odisea* son las dos epopeyas heroicas más antiguas que se conservan –considerándose la *Iliada* la primera de las dos–. Si la *Odisea* narra el regreso de Odiseo después de la victoria en la guerra de Troya, la otra nos cuenta el desarrollo de la propia guerra.

Dentro de esta obra podemos destacar dos tendencias que se complementan. Por una parte, tal y como explica Bowra (1958), las situaciones que describen están hechas para un espectador que comprendía el arte de la guerra (descripciones largas, con comparaciones, enumeraciones de naves y tripulantes, etc.). No obstante, por otra parte, el conflicto bélico sirve para narrar otro relato, éste es, la ira de Aquiles –uno de los héroes más importantes de la historia griega, la personificación de los ideales del buen guerrero–.

En “la cólera de Aquiles” se nos cuenta que éste, al reñir con **Agamenón**, decide no ayudar a sus amigos, aun a sabiendas de su poderío y destrezas en combate. Poco después, **Patroclo**, un “camarada cercano” suyo que estaba usando sus armas pues **Aquiles** se las había prestado, acabó muerto a manos de **Héctor**, quien se quedó con tales armas. Así es como el héroe vuelve al campo de batalla, con el único objetivo de vengar la muerte de Patroclo y recuperar lo que le es suyo.

Respecto al final, Bowra (1958) señala que, si bien es cierto que la aceptación general es que Aquiles, enfadado y enfurecido, consigue matarlo y, en contra de los valores militares, quiere mutilarlo, Homero decide cambiar el final y señalar que Aquiles se acaba apiadando al ver al padre de Héctor, entregándole a éste el cadáver.

Respecto al primer argumento, el de la guerra de Troya, en resumidas cuentas, se narra cómo el bando de Agamenón consigue, gracias a la astucia de **Odiseo**, las técnicas de **Ajax** y Aquiles –los cuales ambos terminan muriendo antes de su regreso– etc., ganar el conflicto y recuperar a **Helena**, la esposa de **Menelao**.

b) Cine.

En el cine, la gran obra de Homero fácilmente siempre se podrá asociar dentro del género bélico. Sin embargo, inicialmente el cine bélico tenía un objetivo propagandístico, en el que se buscaba generar en los espectadores –en cuyo público se podían encontrar soldados en potencia– patriotismo y emoción. Como señala García Riesco (2020), este género aparece por vez primera en 1898, en el contexto de la independencia cubana, y en estas cintas se mostraban las victorias del frente estadounidense.

Esta tendencia se acentúa en el contexto de la Primera Guerra Mundial, cuando el cine comienza a formar parte dentro de la campaña publicitaria del CPI o Comité de Información Pública. Como ejemplos se pueden poner *The Little American* (DeMille & Levering, 1917) o *Patria* (Jaccard et al., 1917).

Sin embargo, poco a poco, se va desarrollando una tendencia opuesta y antibelicista, como podría ser la película *Los mejores años de nuestras vidas* (Wyler, 1946) o el documental *Let there be light* (Huston, 1946). De esta manera, aunque también se sigan haciendo películas bélicas con cierto grado propagandístico, p. ej. *Los boinas verdes* (Ford, 1968), cada vez más directores conciben el contexto de la guerra como una situación oportuna en la que plasmar los mayores miedos del individuo, las atrocidades que pueden causar los seres humanos, la existencia de la doble moral cuando se compagina con la supervivencia, etc.

La generación del Nuevo Hollywood también se interesó por este género, realizándose películas como la ya analizada *Apocalypse Now* (Coppola, 1979), *Salvar al soldado Ryan* (Spielberg, 1998) o *M.A.S.H.* (Altman, 1970). No obstante, quizá la obra más emblemática, por su desgarradora ejecución y sumo cuidado, sea *The Deer Hunter*.

c) *The Deer Hunter* (Cimino, 1978).

Esta película trata sobre un grupo de jóvenes de Filadelfia, en el cual tres de ellos van a alistarse en el ejército para ir a la Guerra de Vietnam. Prácticamente, toda la primera hora del *film* nos presenta la víspera del día de la partida, cuyo hecho principal es el matrimonio entre Steven y Angela. Después de esta introducción, en donde podemos observar que, en resumidas cuentas, son un grupo de amigos que se divierten jugando y bebiendo, pasamos a la propia guerra: los tres son raptados por la Vietcong, pero consiguen escapar; Steven se lesiona una pierna y vuelve a casa, y Nick y Michael se salvan, pero desconocen dónde está el otro. Michael, aunque vuelve a su hogar, al darse cuenta que Nick no va a volver, decide regresar a Vietnam en su búsqueda. No obstante lo encuentra, Nick le reta a un duelo de ruleta rusa y acaba muriendo.

A diferencia de lo que se dijo en *Taxi Driver*, en el caso de *The Deer Hunter* sí que se hacen alguna que otra pequeña referencia a las obras homéricas –quizás la escena más evidente es cuando Michael, recién llegado a Filadelfia, recibe un jersey cosido por Linda, recordando a la esperanzada Penélope que tejía incansablemente esperando la llegada de su amado–, por lo que no resulta tan chocante establecer una analogía entre la *Iliada* y la obra de Cimino.

Ahora bien, esta película, al contrario de las analizadas anteriormente, no posee una relación de “ semejanza negativa ” –no vemos su correspondencia por las diferencias–, sino que se da de manera positiva. Cabe señalar que, aunque se hable de semejanza positiva –en tanto que vemos en los dos relatos elementos que se parecen–, la noción de perversión ocurre igualmente, ya que se sigue observando que la película plantea cuestiones o situaciones que dotan al mito de una profundidad que no tenía.

Dicho esto, en ambas se plantean dos subrelatos que se complementan entre sí: por un lado, en la obra griega se parte de un tema –la guerra de Troya– y se plantea otro más psicológico –la “ amistad ” entre Aquiles y Patroclo–; por el otro, el film estadounidense también parte de un tema bélico –la guerra de Vietnam– desarrollándose a su vez otra historia de tinte psicológico –la amistad entre Michael y Nick–.

Recientemente se había explicado que la propuesta es que *The Deer Hunter* va “ más allá ” planteando el mismo o similar tema que la *Iliada*. La primera demostración se encuentra en el inicio de cada historia. Por el contrario que el escrito de Homero –cuyo relato comienza ya en el conflicto bélico–, vemos en Cimino una decisión muy acertada: ocupa prácticamente una hora del visionado en proporcionar al espectador información de ambos protagonistas antes de ir a la guerra. Es así como vemos que, aun siendo un grupo de amigos, Michael y Nick tienen una relación de confraternidad especial; además de conocer sus respectivas personalidades –Michael, un tipo más tranquilo y habilidoso en lo que se refiere a las armas; Nick, tal vez más sensible y pensativo y menos histriónico–.

Lo que está viendo el espectador, por lo tanto, es algo a lo que no está acostumbrado: estableciendo la relación entre la *Iliada* y dicha película, se genera la sensación de que estamos viendo a una “ reversión ” de Aquiles y Patroclo antes de ir a la guerra.

De igual manera también se percibe, con una suerte fatalismo, que, en todo conflicto bélico de estos calibres, siempre hubo un Aquiles y un Patroclo que hubiesen sido felices si hubiesen podido, pero que las circunstancias –ya sea, p. ej. la Primera o Segunda Guerras Mundiales o, como en este caso, la Guerra de Vietnam– siempre lo han impedido. Por lo tanto, ya desde un primer momento, al ver a Michael y Nick sabemos que están condenados a un final fatal –y tal vez también algo presentía Nick cuando, después de la boda, en las canchas de básquet, le pide a su amigo que, si vuelve sin él, vuelva en su búsqueda–.

Por otro lado, otro aspecto del relato del *film* estadounidense que otorga más hondura a la obra griega se encuentra en el final de la historia de amistad de cada uno. Se sabe que en la

*Iliada*, Aquiles se da cuenta tarde de que Patroclo había muerto y es en ese momento que decide tomar cartas en el asunto, matando a Héctor –el responsable de dicha muerte–. El fatalismo de la película, en cambio, lo encontramos en tanto que Michael se da cuenta antes de que Nick muy posiblemente va a morir, por lo que, al ver que no pudo evitarlo, muriendo su amigo delante de él, sufre un padecimiento mayor que Aquiles, pues ve morir a su propio mejor amigo sin poder hacer nada al respecto. Asimismo, esto se acentúa todavía más si tenemos en cuenta también el hecho de que Aquiles, por lo menos, se pudo vengar, mientras que el enemigo de Michael no es una persona, sino la propia injusticia de la lógica del mundo, de las circunstancias de las guerras.

### 7. 1. 2. Tragedia

Como explica Jose Alsina, entre los diferentes géneros literarios que se configuran en la cultura helena, la tragedia supone una profundización de los temas y preocupaciones más humanos: “El problema de la inocencia o culpabilidad humana, la difícil y ardua temática de la *hybris* humana, el abismo que separa al hombre de Dios, la cuestión de la sabiduría divina y a humana, la malicia de la Divinidad, o [...] su justicia y su gracia” (1991, 478).

Aunque ya había aparecido en el 535 a. C, fue durante el s. V cuando la tragedia se convirtió en el género literario por excelencia. Respecto al origen primigenio, Bowra explica que (1958) en un principio nació como una “forma de la actividad religiosa” y es por eso que los asuntos solían ir acerca de la muerte y la vida, lo humano y lo divino.

Siendo el contenido por excelencia la figura del héroe, tal y cómo explica Upegui (2015), la trascendencia que tiene la tragedia viene porque el ejercicio que hacen es “dramatizar el mito”. Una labor en la que participa la racionalidad crítica y la energía dramática de los responsables. En definitiva, no se trataba únicamente de hacer un relato acerca de un héroe mitológico sino dotar la narración de cuestiones ético-religiosas, que lograran asimismo conectar espiritualmente con sus espectadores.

Dicho esto, los tres autores trágicos por excelencia son: **Esquilo**, **Sófocles** y **Eurípides**. Del primero podemos destacar obras tales como *Los persas*, *Orestía* y *Los Siete contra Tebas*. Del segundo, *Edipo Rey*, *Antígona* y *Electra*. Y del último, *Medea*, *Las Bacantes* e *Hipólito*.

- *Edipo rey* y *El Padrino*.

#### a) Mito.

La historia de Edipo empieza antes de nacer. **Layo el Labdácida**, antes de ser rey de Tebas, huye de esta ciudad y se refugia en Frigia. Durante su estadía se enamora de **Crisipo**, hijo de Pélope. Es por eso que, cuando vuelve a Tebas, convirtiéndose en rey, Hera, “protectora de las relaciones heterosexuales”, colocó como castigo una esfinge, la cual se quedaría allí hasta

que alguien solucione un acertijo. Mientras tanto, Layo se había casado con **Yocasta** y había engendrado un niño, al cual mandó abandonar y que le dejaran sin pies, ya que un oráculo le había advertido que su propio hijo le mataría y heredaría el trono. Aun haciendo todo esto, el chico termina sobreviviendo gracias a unos pastores, que lo encontraron y lo llevaron a la corte de Corintio, en cuyo lugar creció.

El joven **Edipo**, que se enteró de que su destino era asesinar a su padre, creyendo que éste era el rey de Corinto, decide huir. No obstante, en medio del trayecto se cruza con el mismo Layo y en un altercado, desconociendo por completo que es su verdadero padre, lo mata.

En Tebas, por su parte, dada la muerte del rey, **Creonte**, el hermano de la reina, anuncia que aquel que sea capaz de descifrar el acertijo de la esfinge conseguiría el trono y se casaría con Yocasta. Así es como Edipo se convierte en rey casándose con su propia madre y cumpliendo el destino que tanto había querido evitar, pues fue él quien logró solucionar dicho enigma.

Ya en el trono, tiene cuatro hijos con su mujer/madre. Sin embargo, la felicidad dura poco, porque una fuerte epidemia invade la ciudad, lo que provoca que Edipo, gracias a la ayuda del adivino Tiresias, advierta la verdad sobre todo lo ocurrido. Finalmente, Yocasta se suicida y Edipo Rey se ciega y abandona el trono.

b) Cine.

El tema central dentro del mito de Edipo Rey es, sobre todo, la idea del destino como algo ineludible. Uno de los casos más evidentes dentro del cine está dado en las películas donde el protagonista es el “elegido” o “el salvador” quiera o no quiera; podemos encontrar ejemplos en *Harry Potter y la piedra filosofal* (Columbus, 2001), por decir una de la saga, o en la serie *Neon Genesis Evangelion* (Anno, 1995).

No obstante, en el caso de las tragedias, en el sentido originario de la palabra, se desarrolla el concepto de destino de una manera diferente: se cumple la máxima de que “a todo crimen le corresponde un castigo”. Son películas donde el protagonista, al cometer un pecado ya está condenado a sufrir un fatídico final, a pesar de que ellos todavía no lo sepan. *Films* como *Uno de los nuestros* (Scorsese, 1990) o *Pozos de ambición* (Anderson, 2007), poseen una fuerza dramática descomunal por esto mismo: por su ascenso y correspondiente declive. Cabe señalar que se explicará este aspecto con más profundidad en la comparación entre *Scarface* y el mito de Ícaro.

c) *El Padrino* (Coppola, 1972).

*A grosso modo*, *El Padrino* va de lo siguiente: poco después de la boda de su hija, Sollozzo se reúne con Vito Corleone y su “familia” para solicitarle su apoyo en una empresa que va a llevar a cabo en torno a las drogas. Al querer mantenerse alejado de este negocio, Vito resulta gravemente herido, iniciándose así una guerra entre las diferentes familias. Como venganza a este ataque premeditado, Michael Corleone, el único hijo que no quería saber nada de la vida

de su padre, lleva a cabo el asesinato del Turco y de un policia, que le escoltaba en todo momento. En consecuencia, huye a Sicilia, en cuyo período su hermano Sonny es asesinado en venganza de la muerte de Bruno Tattaglia. Vito Corleone, pues, decide convocar una reunión para hacer las paces con las demás familias, consiguiendo, por un lado, que su hijo Michael (recientemente viudo) regrese y, por otro lado, confirmar sus sospechas contra Barzini. Finalmente, con la consiguiente vuelta de Michael y tras la muerte de su padre, el nuevo padrino consigue vengarse matando a todos y cada uno de los jefes de las familias de Nueva York, así como de Tessio y Carlo, ambos traidores.

Con este tipo de películas se entiende porque esta generación de jóvenes directores tuvo tanta importancia dentro de la historia del cine. Nos encontramos ante un *film* que adopta un género clásico como es el cine gangster –con películas como *El enemigo público* (William A. Wellman, 1931), *Los violentos años veinte* (Raoul Walsh, 1939) o *Scarface* (Howard Hawks, 1932)– y lo toma como punto de partida para narrar una tragedia dentro de un núcleo familiar.

Se podría decir que el guión de Coppola y Puzo –adaptado de la novela homónima escrita por éste último– narra una historia de tinte shakesperiano donde se nos muestra cómo el poder corrompe a las personas y cómo, por la idea de no perder el imperio conseguido, un padre es capaz de involucrar a su propio hijo. Este argumento no sólo ha estado presente en la gran pantalla por *El Padrino*, películas como *El rey León* (Rob Minkoff, Roger Allers, 1994) o series como *Peaky Blinders* (Steven Knight, 2013-2022) y *Los Soprano* (David Chase, 1999-2007) son ejemplos de planteamientos de cómo la lucha por obtener y mantener el poder puede destrozar la comunidad más importante en los valores occidentales: la familia. Con todo, la profundidad de la pieza de Coppola reside en que no es solamente una tragedia shakesperiana de la familia Corleone, sino que se nos muestra también una tragedia particular dentro del propio Michael Corleone. La sensación es tal que el pequeño de la familia se asemeja a una suerte de Cristo redentor, en tanto que debe aceptar sacrificar su propia persona como único modo de salvar a su familia.

Entendido esto, la analogía entre *Edipo Rey* y *El Padrino* es más evidente de lo que podría parecer en un momento. En ambas obras se plantea una lógica similar en cuanto al destino se refiere. Quiero decir, a pesar de que en la película no existe ningún oráculo que advierta el futuro, en las dos se preconice que el mundo está predestinado y no es sino algo inescapable.

No obstante, el primer punto que dota de mayor pesimismo al *film* en comparación a la tragedia griega, es que Edipo Rey en primer término desconoce su *halo*, e incluso después de cumplirlo, no es hasta más tarde que se da cuenta de la gravedad de sus actos. En lo que respecta a Michael, vemos una situación muy diferente: ya en la primera escena, en la boda, lo vemos explicándole a su prometida los negocios de su padre, asegurando lo alejado que él se mantiene y lo poco que le interesan.

Sin embargo, si tenemos en cuenta la analogía, ya sabemos que Michael está condenado a cumplir con su propio *halo*: convertirse en el heredero del imperio. De esta manera, el espectador no puede hacer nada más que apiadarse del pobre Michael, porque ve en sus palabras a un pobre neo-Edipo que se niega a realizar aquello a lo que está obligado, pero que al mismo tiempo sabe que el destino es inevitable, a pesar de los grandes esfuerzos que él hace.

A su vez, el patetismo crece cuando Michael se exilia en Sicilia. Aunque es verdad que se va por el asesinato a Sollozo y a un policía, todavía no ha terminado de aceptar que su destino es convertirse en el nuevo padrino. De esta forma, conoce en la isla italiana a una chica de la que se enamora y con quien se casa. El optimismo ha vuelto a ponerse en escena, tenemos la sensación de que, capaz, todavía hay salvación para el pobre Michael –de hecho, si observamos la iluminación en estas escenas, la luz es mucho más pura y luminosa que en las escenas anteriores y posteriores en Nueva York–. Pero no, como película de la generación del Nuevo Hollywood, no hay espacio para el *happy end* o idealismo de otras épocas. Michael está condenado a cumplir con su propio halo y no hay forma de evitarlo, y la muerte de su hermano Sonny y de su reciente mujer Apollonia se lo recordarán.

Finalmente, el pobre Edipo debe aceptar su destino, vuelve a Nueva York y se convierte en el nuevo padrino. Y la película termina con la realización de un ataque premeditado sobre los diferentes enemigos de la familia Corleone, y como estrategia funciona consigue la aceptación definitiva de todos sus aliados.

- Ícaro y Scarface.

a) Mito.

En el apartado de *Apocalypse Now* se explicó el mito de Teseo y del Minotauro. Pues bien, la historia de Ícaro y Dédalo ocurre de manera contemporánea. Como se explicó, el responsable del diseño del laberinto –así como de la vaca de madera que permitió a Pasífae acostarse con un toro– fue **Dédalo**, un habilidoso artesano que acababa de arribar a Creta, y padre de **Ícaro**.

Aunque es cierto que en un primer momento tiene el beneplácito del monarca **Minos**, su situación cambia al ayudar a **Ariadna** en su objetivo de que **Teseo** resulte airoso en su empresa contra el **Minotauro**. En consecuencia, ya después de que el monstruo sea finalmente asesinado, Dédalo es encerrado junto con su hijo dentro del laberinto. Sin embargo, el padre se consideraba demasiado sagaz como para morir encerrado en su propio diseño, por lo que construyó unas alas, una para él y otras para Ícaro, con el objeto de salir por la ventana.

Antes de comenzar la huida, el padre le explicó a su hijo que debía tener mucho cuidado a la hora de volar, ya que no tenía que volar ni demasiado bajo, o las alas se humedecerían, ni demasiado alto, o la cera con la que están pegadas las plumas se derretiría. Pese a esto, con la fascinación que le provocó al joven Ícaro la misma idea de volar no tomó en cuenta las

advertencias de Dédalo: ascendió tanto que la cera se derritió y cayó en el mar, muriendo. Por lo que respecta al padre, después de llegar a tierra, se asentó en Cámico, donde acabaría dando muerte a Minos.

b) Cine.

Es importante diferenciar la tragedia de Edipo con la de Ícaro porque determinan dos tipos diferentes de relato. Aunque ambas tienen el elemento trágico, en Edipo el tema central tiene que ver con el destino; en el segundo, en cambio, trata sobre la idea de la moderación, de la medida como armonía. Ya Aristóteles señalaba que actuar de manera virtuosa significaba encontrar el punto medio, la justa medida, cuyo pensamiento se podría extrapolar en esa advertencia que le hace Dédalo a su hijo: para lograr escapar con éxito, no se puede ni volar demasiado alto, ni demasiado bajo –es decir, se debe encontrar un punto medio–.

Naturalmente, se entiende que en el concepto de “demasiado alto” se hace referencia a temas tales como la búsqueda incesante del éxito o la aparición de la avaricia desmedida, entre otros. De esta manera, son muchas las películas en las que el protagonista vuela tan alto que acaba cayendo, porque no han seguido la máxima de la moderación y se han dejado llevar por los atractivos pecados. Nos pueden servir como ejemplos los filmes antes mencionados en el subapartado de “cine” en “Edipo Rey y El padrino” (más concretamente, *Uno de los nuestros* y *Pozos de Ambición*), así como *Ciudadano Kane* (Welles, 1941), *Barry Lyndon* (Kubrick, 1975) o *Boogie Nights* (Anderson, 1997).

c) *Scarface* (De Palma, 1983).

La película trata sobre Tony Montana, un cubano que acaba de llegar a Estados Unidos gracias al envío de prisioneros de Cuba que hizo Fidel Castro en 1983. Aunque es cierto que vuelve a entrar en un prisión, pues los de inmigración estadounidense descubren la estratagema de Castro, Montana y su amigo Rivera logran salir por medio de un pacto –en el que incluye asesinar a un preso político–. Ya liberados, empiezan a trabajar en un bar en medio de la calle, pero la ambición de Tony es muy grande, por lo que consigue ascender como primer subordinado de Frank Lopez, un traficante de drogas estadounidense. Sin embargo, su codicia es superior a su persona, y acaba asesinado a su jefe –además de casarse con su mujer y hacer negocios con Alejandro Sosa, su aliado de Bolivia–. A pesar de que, a partir de este momento, comienza su etapa de puro éxito, los excesos de cocaína y su temperamento hacen que pronto se derrumbe todo lo logrado: se rebela contra el poderoso traficante boliviano, su mujer lo abandona, mata a su mejor amigo en un enfado, etc. Finalmente, por lo tanto, acaba muerto en su mansión, a manos de un equipo de inteligencia de Alejandro Sosa.

En lo que respecta a esta película, la cual es una reversión de la *Scarface* de Hawks, su semejanza al mito de Ícaro no es tanto en los sucesos que en cada obra ocurren, sino más bien el concepto de la moderación. La relación entre ambos consiste en que no hace falta terminar la película de Brian de Palma para saber cual es el final: en el momento en el que se ve que

Tony Montana va adoptando un comportamiento cada vez más codicioso y mezquino, el espectador ya sabe que lo que se acerca es el declive del gángster cubano.

Es, pues, en este análisis donde más evidente se hace lo que se señaló acerca del Estructuralismo. Se había dicho que para el estructuralista carece de interés si en una historia los protagonistas son dos pájaros que viajan por toda Europa en busca de algo o si, en cambio, lo son dos niños pequeños que se escapan de la casa de sus padres y se pierden por la ciudad. Para éste, lo verdaderamente relevante reside en la relación que tengan estos elementos entre sí y, si la correspondencia es la misma, estos dos relatos se pueden perfectamente relacionar.

Tal es el caso con el mito de Ícaro y *Scarface*. Aun con las diferencias circunstanciales que podamos encontrar –Ícaro es el hijo de un artesano, Tony es un cubano expatriado; Ícaro muere al escapar del laberinto, Tony, por un ataque inteligente de un narcotraficante–, la idea es la misma: ambos mueren por volar demasiado alto.

En ambos relatos el espectador puede percibir que las dos obras se pueden catalogar perfectamente en pequeñas fábulas donde lo que se busca es llegar a proporcionar una lección a aquel que las esté visionando o leyendo, porque se establece como ley universal que todo aquel que transgrede a la *Moirá* realiza el peor de los pecados. De hecho, tal y como explica García Álvarez (2019), los griegos consideraban ésto no únicamente como un acto de desmesura o soberbia, sino como también como un intento del humano en superar su condición y acercarse a la de los dioses –y esta visión griega se ha mantenido dentro de la tradición narrativa–.

En el caso de Tony Montana, pues, se trata de otro Ícaro que, tratando de volar tan alto, como los dioses, ha sufrido un recordatorio de que no es sino un humano, y que todo aquel que se rebelde ante su propia condición de ser deberá recibir un castigo por su negligencia.

- *Ajax y Toro Salvaje.*

- a) Mito.

La historia acerca de **Ajax** comienza después de que **Aquiles** muriera, cuando él y **Odiseo** querían quedarse con las armas del héroe de los pies ligeros. Dado que acaba siendo Odiseo el que se las queda, Ajax, en un frenesí, realiza una carnicería en su propio campo, matando a los helenos capturando a Odiseo. Pese a lo que pueda parecer, en realidad Atenea había conseguido confundir su raciocinio para que, en vez de atacar a sus compañeros, lo hiciera contra un rebaño, por lo que no había capturado a Odiseo, sino a un carnero.

Finalmente, Ajax, al despertar de su locura, se da cuenta de la atrocidad que había hecho, contrarios a los valores propios de un héroe de guerra. Es por ello, que, a pesar de los intentos de sus cercanos, no pudieron evitar que se suicidara.

## b) Cine.

Como se puede observar, las tres tragedias siguen una misma lógica. No obstante, en el caso de la de Ajax, el punto diferencial se encuentra en el remordimiento que siente el protagonista y en que considera como única vía de expiación de sus pecados el dolor físico, en su caso el más extremo, o sea, morir.

Esta idea del sufrimiento como la vía de salvación o de purificación la podemos encontrar numerosas veces, en films tales como *Al este del edén* (Kazan, 1955) o *Rebelde sin Causa* (Ray, 1955), en las cuales destaca la presencia de un protagonista introvertido y que se autopercibe como alguien peligroso y sin solución o paz alguna.

Dicho sea de paso, también podemos encontrar un relato similar a este en el cual el protagonista “desciende a los infiernos” como vía de expiación –aunque para este caso, sería más relevante, quizás el mito de Orfeo y Eurídice–. Dos ejemplos que se adecuan bien son *Centauros del desierto* (Ford, 1956) y *París, Texas* (Wender, 1984), cuyos personajes principales, que consideran que no podrán conseguir la salvación para ellos, van a socorrer a una persona que, desde su punto de vista, está en peligro.

## c) *Toro salvaje*.

La película trata sobre Jake la Motta, un boxeador italoamericano que, con la ayuda de su hermano y mánager, busca convertirse en el campeón de los pesos medios. En el inicio, conoce a una joven chica Vickie con quien se casará y tendrá hijos; sin embargo, a pesar de ello y aun teniendo una carrera exitosa en su deporte, sus paranoias e inseguridades, le generan problemas tanto dentro como fuera del ring. La fama en el mundo del boxeo le dura poco: por culpa de los celos se acaba separando definitivamente con su mujer, su relación con su hermano se ve terminada, lo meten en la cárcel, etc. Finalmente, como se mostraba en el inicio de la película, Jake la Motta acaba en tugurios de mala muerte, en los que se dedica a hacer monólogos humorísticos.

En *Toro Salvaje* ocurre algo similar que con *Scarface*. En ambas películas podemos identificar en el relato un ascenso y caída del protagonista, siendo su comportamiento la causa de dicho declive. Así pues, también se puede encontrar el carácter de fábula inherente en esta historias, en tanto que termina con una suerte de moraleja que se fundamenta en no caer en la desmedida.

Sin embargo, el *film* de Scorsese no se limita a proponer un relato particular que siga la misma estructura que el mito de Ícaro; busca también ofrecer una trama en la que se centre en la dimensión psicológica del personaje. Sin desmerecer la película de De Palma, en *Scarface* el protagonista busca el dinero y el poder por la ambición misma de tener riquezas e influencias; en *Toro Salvaje*, en cambio, el protagonista es un ser alienado, con actitudes autodestructivas y proveniente de una clase social marginal.

Es cierto que, al ser una adaptación de la autobiografía de Jake LaMotta, elementos tales como la cultura italoamericana o los negocios del boxeo deben estar presentes ya de por sí; no obstante, esto no quita que dejen de ser unos recursos cinematográficos cruciales. Entiéndase, no se trata de una película en la que un joven estadounidense de familia acomodada consigue el éxito gracias a entrar en una empresa donde su padre tiene negocios, sino de un italoamericano que se crió en el Bronx y logró triunfar en el mundo del boxeo.

Por lo tanto, estos aspectos que giran en torno a la figura de LaMotta generan un mayor patetismo a la hora de analizar el personaje: nos encontramos con un individuo que sufre, que padece conflictos internos, pero que no tiene las capacidades emocionales o conocimientos suficientes como para comprenderlo. Se desarrolla en él la suposición de que sólo queda el dolor como vía de expiación; el dolor equivale a vivir, porque el sufrimiento sensible –como ocurre cuando mete las manos en hielo o cuando se deja pegar por sus contrincantes– es la única demostración que tiene de que está viviendo.

Es ahí cuando dentro de la tragedia scorsesiana vemos puntos comunes con la obra de Sófocles. Tanto Ajax como LaMotta han logrado el éxito en su aventura: el primero se convirtió en un héroe de guerra; el segundo logró el campeonato de los pesos medios. Sin embargo, de la misma forma que Ajax es una víctima de su propio contexto, perdiendo la cordura por culpa de lo vivido en la guerra, LaMotta lo es del suyo –vemos que se muestra ajeno a la farándula dentro del mundo del boxeo, no tiene relaciones cercanas con nadie, se muestra reacio a los negocios de apuestas, etc.–. De esta manera, como ocurre con el héroe griego, se termina convirtiendo en una suerte de mártir, cuyo único medio de salvación no es sino el sacrificio –como se puede observar en su último combate contra Sugar Ray Robinson, que LaMotta ni siquiera se defiende–.

## 7. 2. Análisis estructural.

### 7. 2. 1. Epopeya.

Como se explicó en el marco teórico, Joseph Campbell defendía que en el relato existía lo que él llamó monomito, cuyo concepto hacía referencia a la presencia de una estructura narrativa que se mantenía permanente, a pesar de las diferencias circunstanciales.

La estructura del monomito, o también llamado el periplo del héroe, está compuesta por diecisiete etapas, agrupadas en otras tres grandes –salida, iniciación y retorno–. En la primera parte, las etapas que podemos encontrar son las siguientes:

- La llamada a la aventura. El héroe, protagonista de la historia, se encuentra en su mundo ordinario hasta que recibe una llamada o una situación que le insta a adentrarse en el mundo desconocido.
- El rechazo de la llamada. El héroe, ya sea por miedo, inseguridades, etc., trata de ignorar este llamado.

- La ayuda sobrenatural. Después de acabar decidiéndose a iniciar la aventura, se encuentra con un ayudante que le sirve como guía al joven novato.
- El cruce del primer umbral. Aquí es el verdadero momento en el que el protagonista inicia la empresa, adentrándose en el mundo desconocido.
- El vientre de la ballena. Representación, generalmente en un hecho o acción, que demuestra que definitivamente la aventura ha empezado, pues el héroe ya ha aceptado su condición y su papel.

En la segunda etapa, son las siguientes:

- Las distintas pruebas. Esta parte está compuesta por las diferentes pruebas o tareas que el héroe debe realizar para el desarrollo de la “metamorfosis”.
- El encuentro con la diosa. Se trata del momento en el que el protagonista conoce de primera mano el verdadero significado del poder y de lo “todopoderoso”. En palabras de Campbell: “Este es el momento culminante en el nadir, en el cenit [...]. El encuentro con la diosa [...] es la prueba final del talento del héroe para ganar el don del amor [...] que es la vida misma disfrutada como el encierro de la eternidad (1959, 109-119)”.
- La mujer como tentadora. Aquí debe hacer frente a las diferentes tentaciones que se le presenten, pues, independientemente de la naturaleza de éstas, están orientadas a que abandone su misión.
- La reconciliación con el padre. Todos las etapas anteriores llevan a este punto, que es cuando el héroe debe enfrentarse o reconciliarse con aquella figura que posea el máximo poder en su vida, que suele ser una entidad masculina.
- La apoteosis. Hace referencia a aquel momento en que el héroe padece una muerte física, pero una resurrección espiritual, es decir, llega al conocimiento de lo divino o de lo absoluto, a la comprensión de la aventura como tal.
- El don final. Básicamente, es la obtención del objetivo de la misión.

Por último, en la tercera parte, podemos identificar las siguientes:

- La negativa a regresar. Debido a haber conocido/encontrado la “felicidad”, el protagonista se niega a regresar al mundo ordinario.
- El vuelo mágico. Hace referencia al regreso de la aventura, cuando el héroe finalmente decide escaparse con el don.
- El rescate del exterior. Generalmente, de la misma forma que ocurre en “la ayuda sobrenatural”, durante el regreso se encuentra con guías que le facilitan la vuelta.
- El cruce del umbral de retorno. El héroe regresa al mundo ordinario, pero incorporando en su vida cotidiana aquello que ha aprendido u obtenido en la búsqueda.
- El maestro de los mundos. “La libertad de pasar de ida y vuelta a través de la división del mundo, desde la perspectiva de un espectro que cruzase desde la profundidad causal al otro lado, y de vuelta (Campbell, 1959, 229)”.
- La libertad para vivir. El héroe vive el momento, en tanto que ni anticipa lo que vendrá ni se lamenta de lo venido. Este no temor a la muerte se traduce como libertad de vivir.

Esta estructura, con cambios circunstanciales y con omisiones de determinadas partes de acuerdo a la preferencia o intencionalidad del guionista y/o director, se puede encontrar en un sinnúmero de películas. Unos de los ejemplos más característicos podrían ser el de *Star Wars: Episodio IV - Una nueva esperanza* (Lucas, 1977) y el viaje del héroe que emprende Luke Skywalker, o el de *Los intocables de Eliot Ness* (De Palma, 1987) y el periplo de Eliot Ness junto con su brigada con el objeto de atrapar a Al Capone.

Ocurre de igual manera con diferentes películas presentadas en este trabajo, más concretamente, todas las que están agrupadas en el apartado de “epopeyas” y una en la de “tragedias”, *El padrino*.

#### a) *Apocalypse Now*

En lo que se refiere a la etapa de **salida**. En *Apocalypse Now* podemos encontrar diferentes elementos del periplo del héroe. A modo de introducción del mundo ordinario, se nos presenta a Willard, y vemos que ha participado en campañas de la guerra de Vietnam. El llamado a la aventura ocurre cuando el servicio de inteligencia le encomienda una misión, la de terminar con el coronel Kurtz. Dicho sea de paso, no hay en ningún momento un rechazo a la llamada, porque, desde un principio, se defiende que el motivo de la misión es por el bien de la patria, por lo que Willard no tiene otra opción

Por lo demás, la representación de la ayuda sobrenatural es ambigua, porque el capitán no se encuentra directamente con ningún guía o mentor que le ayude en su travesía. No obstante, en todo momento se deja entrever que esta ayuda la representa el coronel Kurtz, ya que Willard, durante el viaje, está leyendo el caso de Kurtz, y nos encontramos con que cada vez más va empatizando con su persona y comprendiendo sus posturas. En lo que respecta al cruce del primer umbral, podría ser representado en la primera parada que hacen, cuando se encuentran con el coronel Bill Kilglore y su compañía.

A partir de este momento, ya comienza la etapa de **iniciación**. Aquello que Campbell señala como las pruebas que el héroe tiene que realizar, las encontramos representadas en las diferentes paradas que hace el capitán y su equipo de “inteligencia”. En cada territorio en el que paran, Willard se enfrenta con diferentes realidades presentes en la guerra: ve cómo en una aldea se prepara un show de *PlayBoy* para mantener a los soldados contentos; en otro lugar ve que los reclutas estadounidenses, que no tienen experiencia alguna, están bajo los efectos de drogas y que no hay ningún capitán o coronel que los dirija; etc. En resumen, todo aquello que ve acerca al héroe a su objetivo, de la misma manera que las pruebas campbellianas.

A su vez, también encontramos los demás elementos, aunque no de una manera tan evidente. La subetapa de la “mujer como tentadora” se podría relacionar con el show de *PlayBoy* antes mencionado. La del “encuentro con el padre”, en la reunión que finalmente realiza Willard con el Coronel Kurtz; y es justamente en ese encuentro cuando el protagonista llega al

conocimiento de todo aquello que ha estado presintiendo a lo largo de su aventura –que en términos de Campbell se traduciría como el momento de “apoteosis”–.

La etapa de **regreso** no aparece, pero se da por hecho. Al cumplir con la última parte, la del don final, que ocurre cuando termina con la vida del coronel Kurtz, se sabe que ha cumplido con la misión y que, por lo tanto, volverá al departamento de inteligencia a comunicarlo.

b) *Taxi Driver*.

Ya en el análisis temático de esta película se había hecho referencia a que uno de los aspectos claves es que Scorsese parte con un Travis Bickle ya habiendo regresado de la guerra de Vietnam. Esto significa que no se puede encontrar en el relato ni la salida a la aventura, ni la iniciación, ni tampoco el regreso de la misma. Quizás esta es la forma más precisa de mostrar en pantalla que, en la realidad, los héroes no existen; que no son más que un invento del ser humano con el objetivo de romantizar a aquel que está obligado a cumplir con una misión. Y dicha forma se encuentra en omitir el monomito: los héroes no son más que soldados que cumplen órdenes, y por lo tanto no merecen un periplo único y particular.

Al mismo tiempo, lo que otorga un todavía mayor patetismo en la narración es que, habiendo terminado ya la empresa encomendada, siente el vacío existencial de no tener una dirección concreta: ha sido creado para cumplir órdenes y ahora sufre el castigo de no saber qué hacer ni hacia dónde ir, porque en el mundo real no hay misiones que cumplir.

Es por ello que termina siendo el propio Travis quien se inventa su propio periplo: salvar a una joven prostituta de su “chulo”. De esta manera, el protagonista tiene su propio llamado a la aventura, tiene su objetivo (socorrer a la muchacha), etc. Sin embargo, para hacer la trama todavía más “lastimosa” –en el sentido de que nos encontramos con la versión más desdichada, aunque también más humana de la figura del héroe– vemos que la chica le insiste que no quiere ser rescatada, que no tiene que ser salvada de las manos de nadie.

c) *Easy Rider*.

De manera similar, en *Easy Rider* nos encontramos con dos protagonistas que no son héroes, no tienen ningún periplo que realizar ya que no tienen ninguna misión que cumplir. Ocurre, pues, que serán ellos mismos los responsables de buscar una travesía que genere esa metamorfosis inherente al periplo del héroe. Es cierto que tienen un objetivo, que es el llegar al Martes de Carnaval, sin embargo, de alguna manera está presente la sensación existencialista de la búsqueda de aquello que no se sabe exactamente qué es ni donde está.

De hecho, se puede observar que, dado que no tienen la posibilidad de irse del mundo ordinario, tampoco la tienen de volver. No tienen lugar hacia donde ir ni lugar al que regresar; se trata de un relato de viaje que no es de ida ni de vuelta, sino simplemente un viaje. Independientemente de ello, eso sí, al igual que con la primera película, cada lugar donde van conforma lo que Campbell llama las pruebas, siendo la parada en una comuna hippie como la

etapa del “vientre de la ballena”, porque es ahí, al ser admitidos dentro de la comuna, cuando ven de primera mano el *modus vivendi* de los hippies.

Otro elemento campbelliano que se puede identificar es el del mentor, que se figura en George Hanson (Jack Nicholson), pues es en él donde encontramos los valores espirituales que ambos protagonistas están buscando en su viaje. Ciertamente, el hecho de que muera por culpa de otros estadounidenses que se muestran reacios a la nueva juventud, dota de un mayor fatalismo a la obra, en el sentido de que el relato nos presenta a dos “no-héroes” que en un “no-viaje” ven a su “no-mentor” morir a manos de aquello a lo que se oponen.

d) *The Deer Hunter*.

En lo que se refiere a *The Deer Hunter*, hay dos aspectos claves que hacen de esta obra diferente al resto. Al ser una película que entra dentro de la categoría de “*buddy movie*”, es decir, que la trama principal se centra en la amistad de dos protagonistas –p. ej., *Midnight Cowboy* (Jhon Schelinsger, 1969) o *La leyenda del indomable* (Stuart Rosenberg, 1968)– ocurren dos cosas. En primer lugar, en vez de periplo del héroe se tendría que llamar el periplo de los héroes, en tanto, que se hace una aventura, pero la realizan dos protagonistas. Y, en segundo instancia, ocurre que Michael no realiza únicamente un monomito, sino que, como ve que su amigo no ha terminado la misión –pues no ha cumplido con la etapa final del periplo– vuelve a realizar la misma aventura con el objetivo de traerlo de vuelta.

De esta manera, si nos centramos en lo primero, vemos que, después de una hora de visionado, se nos muestra todo aquello que forma parte de la **salida** a la aventura, siendo la escena de la ruleta rusa y la consiguiente huida que realizan, la parte del “vientre de la ballena”. La parte de **iniciación**, carece de importancia en esta película, puesto que a partir de aquí los relatos de ambos protagonistas se separan. De esta manera, como se menciona anteriormente, Michael realiza la etapa de **regreso**, sin Nick.

A partir de este momento, se desarrolla, por lo tanto, otro monomito: otra salida a la aventura, siendo el llamado de ésta socorrer a su mejor amigo, etc. A pesar de sus esfuerzos, este periplo no se verá finalizado con éxito: Nick, quien aparentemente no reconoce a su amigo, le desafía a un duelo de ruleta rusa y muere.

e) *El Padrino*.

El caso de *El Padrino* es, posiblemente, el más interesante de todos los que se han explicado, ya que, en este caso, no se trata del viaje del héroe, sino del viaje del villano. En otras palabras, podemos encontrar muchos de los elementos de Campbell, pero siempre desde un punto de vista en el que la metamorfosis de Michael Corleone es en el villano de la película.

La etapa de **salida** se puede identificar fácilmente. En la boda se nos muestra el mundo ordinario de Michael –el hijo pequeño de la familia Corleone, cuyo padre domina el imperio de la mafia en Nueva York–. A su vez, en el diálogo antes señalado en el que Michael le

explica a Kay los negocios de la familia, se percibe que han sido muchos los llamados de aventura para Michael, pero que siempre se ha negado a prestarles atención. Sin embargo, el intento de asesinato de su padre Vito funciona como el llamado definitivo, siendo la venganza de Michael –terminar con Sollozo y con McCluskey– la representación del “vientre de la ballena”.

En lo que respecta a la etapa de **iniciación**, es más compleja. Ya en Sicilia, lo primero que ocurre es lo que Campbell llama como “la mujer como tentadora”, que se representa con el enamoramiento de Michael de Apollonia. Este suceso provoca que Michael se “olvide” de su periplo y el proceso metamórfico se detenga. Ahí es cuando llegan las “distintas pruebas”, pero desde una representación singular: convencionalmente, las pruebas son desafíos que acercan al héroe a cumplir su misión; en *El Padrino*, se representan más bien como demostraciones que obligan al protagonista a tener que seguir con la misión –la muerte de Sonny y la de Apollonia, funciona como una suerte de recordatorio que debe retomar el periplo–. Por lo demás, el reencuentro con Vito, naturalmente, simboliza “la reconciliación con el padre”.

Cabe señalar que en este *film* no hay etapa de **regreso**. El final de la película ocurre cuando Michael finalmente logra el don final, consigue ser aceptado como padrino gracias a su ataque estratégico a todos los enemigos de la familia.

### 7. 2. 2 Tragedia

En el caso de las tragedias, la estructura por definición que se tendrá en cuenta se suele conocer como el itinerario de Ícaro o como un simple ascenso y caída. Básicamente el relato sigue el itinerario del anti-héroe que pasa del mundo ordinario a al extraordinario y finalmente vuelve al ordinario de nuevo: si en la épica esto se da de manera horizontal, en la tragedia se da de forma vertical, es decir, la primera parte es un ascenso y en la segunda una caída. Además, este descenso se da porque el protagonista ha caído en la *hybris*, en la desmedida, que generalmente suele ser la ambición desmedida.

Hay que entender, eso sí, que en el caso de Ícaro es inmediato –comete el pecado y sufre el castigo–, pero generalmente, para dotarlo de complejidad y profundidad, el castigo suele llegar más tarde, por lo que se comete el pecado numerosas veces, generando en el protagonista un peso psicológico cada vez mayor, pues saben que su destino inevitable es el castigo. Uno de los ejemplos más ilustrativos sobre esto es la serie *Breaking Bad* (Vince Gilligan, 2008-2013), puesto que a lo largo de las temporadas vemos cómo Walter White, que cada vez va cometiendo más pecados, más va pervirtiendo su espíritu hasta que finalmente llegue el castigo inescapable.

#### a) *Scarface*

El mundo ordinario de Tony Montana es él trabajando en un bar como lavaplatos junto con su mejor amigo. Vemos que existe un llamado a la aventura, pero se trata de la ambición por la ambición misma: es Tony Montana quien, queriendo conseguir dinero rápido, consigue atraer la atención de Omar Suarez y pedirles pequeños “trabajos”.

A partir de aquí es cuando el protagonista pasa al mundo extraordinario, y empieza a cometer diferentes pecados: hace negocios a escondidas de su jefe, quiere conquistar a su mujer, etc. Es, pues, en este momento cuando aparece la regla divina del castigo: si un individuo cae en la *hybris*, deberá ser castigado por sus pecados; sin embargo, no pasará como con Ícaro: en la película el castigo se desarrollará de manera progresiva, para poder visionar todo su declive.

De esta forma, pese a que en un primer momento estos “pecados” le han servido como herramienta para llegar al poder –osea ascender–, la temporal impunidad que está viviendo le motiva a llevar más allá su propia ambición y termina cometiendo los errores finales que le llevarán a la caída: es abandonado por su mujer, mata a su mejor amigo y se pone en contra de su aliado más peligroso. Es así como, finalmente, llega el castigo definitivo, la muerte como único final.

b) *Toro salvaje.*

Se había dicho en la introducción de este punto que esta estructura sigue la lógica de que en el momento en el que el protagonista comete el *hybris* la caída es inevitable. Quizás por eso, Martin Scorsese decidió partir por el final y mostrar a Jacke LaMotta ya con sobrepeso y recitando un diálogo de *La ley del silencio* de Kazan, en vez de seguir el orden cronológico convencional. En realidad, esa escena podría perfectamente ser recortada y que la película empiece con el protagonista calentando sólo en el ring, sin embargo, es justamente la escena que decide introducir Scorsese lo que proporciona un gran dramatismo a la obra: a pesar de que inmediatamente después veamos el ascenso de LaMotta, sabemos en todo momento que durará poco y que cada error que comete lo acerca más al fatídico final.

Dicho esto, después de ese avance introductorio, podemos identificar la misma estructura que en *Scarface*, en el mundo ordinario, el anti-héroe todavía no es conocido ni ganador de ningún campeonato que le de nombre en el mundo de la fama del Estados Unidos de los 40. Pero, poco a poco, va ascendiendo: gana los combates, ha conseguido una novia joven y agraciada con la que se va a casar, tiene hijos, está siempre acompañado de su hermano, etc. Con todo, el éxito dura poco, comienza a tener intensos ataques de celos con su mujer, desconfía de su hermano y le propina una paliza, se deja llevar por los vicios del alcohol, etc.

Así pues, aunque con otras circunstancias, nos encontramos con otro caso de *hybris*. Por ello, como ocurre en toda tragedia, llega el castigo, y cuanto más alto ha llegado más dura es la caída: pierde definitivamente a su mujer, su hermano no le dirige más la palabra, lo meten en la cárcel porque no puede pagar la condena –a pesar de vender su propio cinturón de boxeo–. Y así es como finalmente, sólo y abandonado “aprende” la lección.

## 8. Conclusiones.

Por suerte o por desgracia, a la hora de hablar de crítica o análisis del arte hay que tener mucho cuidado de no caer en falsas objetividades o en afirmaciones que aseguren que determinado director hizo X cosa por un determinado motivo. Eso no significa que las conclusiones a las que se pueda llegar sean falsas, sino más bien que son resultados que se han encontrado por medio de una metodología o propuesta metodológica concreta. Quiero decir, perfectamente se pueden encontrar resultados diferentes, pero igualmente ciertos, por el simple hecho de emplear una estrategia de trabajo distinta. Es por ello que he tratado en todo momento no afirmar nada de manera taxativa, y tratar de dejar en claro que todo esto no son más que meras suposiciones o formas de análisis.

Dicho esto, lo que sí se ha podido demostrar es que el método analógico como forma de análisis nos proporciona un nuevo conocimiento, en el sentido de que, si el espectador, a la hora de analizar una película, toma el ejercicio activo de abstraer las diferencias circunstanciales y relacionarlo con un determinado argumento narrativo, puede dibujar lazos entre piezas que, posiblemente, estén separadas por muchos siglos.

Por otro lado, también se ha comprobado que la analogía no sólo proporciona un conocimiento nuevo, sino que también acentúa el efecto catártico del espectador. Esto se debe a que, al extrapolar los relatos contemporáneos con los mitos, aquel que visiona, p. ej., *The Deer Hunter*, no siente que aquello que sufren Michael y Nick sea algo aislado y particular, sino que la historia es cíclica y que están condenados a repetirla. El dolor del espectador, en este caso, se encuentra en la impotencia de darnos cuenta de que esta tragedia, que se repite por los siglos de los siglos, se volverá a repetir con los dos protagonistas del *film*.

Y es por ello que la generación estadounidense de los 70 era la más adecuada, porque se trata de una época donde los *films* ya se han convertido en piezas cinematográficas donde tanto lo visual como lo guionado posee una importancia superlativa a la hora de gestar una película.

## 9. Bibliografía y Filmografía.

Abad, J. (2021). *George Lucas*. Cátedra.

Alsina, J. (1991). *Teoría Literaria Griega*. Gredos.

Altman, R. (Director). (1970). *M.A.S.H* [Film]. 20th Century Fox.

Anderson, P. T. (Director). (1997). *Boogie Nights* [Film]. New Line Cinema, Lawrence Gordon Productions, Ghoulardi Film Company.

Anderson, P. T. (Director). (2007). *Pozos de ambición* [There Will Be Blood] [Film].

Miramax, Paramount Vantage.

- Anno, H. (Executive Producer). (1995). *Neon Genesis Evangelion* [TV series]. GAINAX, TV Tokyo, NAS.
- Arráez Morella, J. C., & Moreno de Tovar, L. (2006). La Hermenéutica: una actividad interpretativa. *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*, 7(2), 171-181.  
<https://www.redalyc.org/pdf/410/41070212.pdf>
- Balló, J., & Pérez, X. (2006). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Anagrama.
- Beuchot, M. (2015). Elementos esenciales de una hermenéutica analógica. *Diánoia*, LX(74), 127-145. <https://www.scielo.org.mx/pdf/dianoia/v60n74/v60n74a6.pdf>
- Beuchot, M. (2016). Hermenéutica analógica y dialéctica. *Interpretatio: Revista de hermenéutica*, 1(2), 9-28.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8500608&orden=0&info=link>
- Bowra, C. M. (1958). *La literatura griega*. Fondo de Cultura Económica.
- Broncano Rodríguez, M., & Alvarez Maurín, M. J. (1990). Aproximación narratológica a los conceptos de personaje, acontecimiento y acontecimiento marco. *Contextos*, (15-16), 153-172. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/97946.pdf>
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo Cultural Económico.
- Carpenter, J. (Director). (1982). *La cosa (El enigma de otro mundo)* [The Thing] [Film]. Universal Pictures, Turman-Foster Company.
- Cimino, M. (Director). (1978). *The Deer Hunter* [Film]. EMI Films, Universal Pictures.
- Columbus, C. (Director). (2001). *Harry Potter y la piedra filosofal* [Harry Potter and the Sorcerer's Stone] [Film]. Warner Bros., Heyday Films, 1492 Pictures.
- Coppola, F. F. (Director). (1972). *El Padrino* [The Godfather] [Film]. Paramount Pictures, Alfran Productions.

- Coppola, F. F. (Director). (1989). *Apocalypse Now* [Film]. Zoetrope Studios.
- Cuesta Abad, J. M. (1994). La Crítica literaria y la Hermenéutica. In *Teoría de la crítica literaria* (Pedro Aullón de Haro ed., pp. 477-484). Editorial Trotta.
- DeMille, C. B., & Levering, J. (Directors). (1917). *The Little American* [Film]. Mary Pickford.
- De Palma, B. (Director). (1983). *El precio del poder* [Scarface] [Film]. Universal Pictures.
- De Palma, B. (Director). (1987). *Los intocables de Eliot Ness* [The Untouchables] [Film]. Paramount Pictures.
- Eagleton, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica.
- Echevarría, R. (1997). *Introducción de la filosofía moderna*. Lom Ediciones S.A.
- Elvira Barba, M. Á. (2008). *Arte y Mito. Manual de Iconografía clásica*. Silex.
- Fellini, F. (Director). (1963). *Fellini 8 1/2* [Otto e mezzo] [Film]. Angelo Rizzoli.
- Fernández Morález, C. (2007). como se analiza una novela teoría y practica del relato i. *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, (2), 47-72.  
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2210226.pdf>
- Ford, J. (Director). (1939). *La diligencia* [Stagecoach] [Film]. United Artists.
- Ford, J. (Director). (1956). *Centauros del desierto* [The Searchers] [Film]. Warner Bros.
- Ford, J. (Director). (1968). *Boinas Verdes* [The Green Berets] [Film]. Warner Bros.
- García Álvarez, C. (2019). Palabras culminantes en la tragedia griega - Hybris. *Byzantion Nea Hellas*, (38), 75-87.  
<https://www.scielo.cl/pdf/byzantion/n38/0718-8471-byzantion-38-00075.pdf>
- García Gómez, F. (2000). Balló, Jordi y Pérez, Xavier. La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine. Barcelona, Anagrama, 1997. *Boletín de arte*, (21), 566-567.

- García Riesco, J. A. (2020). *Propaganda y cine: las guerras mundiales*.  
[https://www.ieee.es/Galerias/fichero/docs\\_opinion/2020/DIEEEO06\\_2020JESGAR\\_cine.pdf](https://www.ieee.es/Galerias/fichero/docs_opinion/2020/DIEEEO06_2020JESGAR_cine.pdf)
- Godard, J.-L. (Director). (1960). *Al final de la escapad* [A bout de souffle] [Film]. Georges de Beauregard.
- González Sánchez, J. F. (2010). La "trama maestra" en la narrativa audiovisual. El caso del cine del Oeste. *Fonseca, Journal of Communication*, (1), 100-122.  
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3635113.pdf>
- Hill, J. (Director). (1973). *Coffy* [Film]. American International Productions.
- Huston, J. (Director). (1941). *El halcón maltés* [The Maltese Falcon] [Film]. Warnes Bros.
- Huston, J. (Director). (1946). *Que se haga la luz* [Let There Be Light] [Film]. U. S. Army Pictorial Services.
- Huston, J. (Director). (1948). *Cayo Largo* [Key Largo] [Film]. Warner Bros.
- Jaccard, J., Wharton, L., & Wharton, T. (Directors). (1917). *Patria* [Film]. International Film Service, Wharton.
- Jaramillo Uribe, J. M. (2009). Estructuralismo Francés y Estructuralismo Metateórico. *Discusiones filosóficas*, (15), 23-50.  
<https://revistasoj.s.ucaldas.edu.co/index.php/discusionesfilosoficas/article/view/660/583>
- Kazan, E. (Director). (1955). *Al este del Edén* [East of Eden] [Film]. Warner Bros.
- Kotcheff, T. (Director). (1982). *Acorralado (Rambo)* [Rambo: First Blood] [Film]. Anabasis N.V., Elcajo Productions.
- Kramer, S. (Director). (1958). *Fugitivos* [The Defiant Ones] [Film]. United Artist.
- Kubrick, S. (Director). (1975). *Barry Lyndon* [Film]. Warner Bros, Hawk Films.

- LeRoy, M. (Director). (1932). *Soy un fugitivo* [I Am a Fugitive From a Chain Gang] [Film]. Warner Bros.
- Lesky, A. (1989). *Historia de la Literatura Griega*. Gredos.
- Lucas, G. (Director). (1977). *La guerra de las galaxias. Episodio IV: Una nueva esperanza* [Star wars] [Film]. Lucasfilm, 20th Century Fox.
- Lumet, S. (Director). (1957). *Doce Hombres Sin Piedad* [Twelve Angry Men] [Film]. Henry Fonda, Reginald Rose.
- Malick, T. (Director). (1973). *Malas Tierras* [Badlands] [Film]. Warner Bros., Badlands Company, Jill Jakes Production, Pressman-Williams.
- Miyazaki, H. (Director). (2001). *El viaje de Chihiro* [Sen to Chihiro no kamikakushi] [Film]. Studio Ghibli, Tokuma Shoten, Dentsu Inc.
- Musker, J., & Clements, R. (Directors). (2002). *El planeta del tesoro* [Treasure Planet] [Film]. Walt Disney Pictures.
- Nicols, M. (Director). (1967). *El Graduado* [Film]. Joseph E. Levine; Lawrence Turman.
- Olvera Romero, C. (2013). *Hermenéutica Analógica y Literatura*. Laberinto ediciones.
- Palmer, R. E. (2002). *Qué es la hermenéutica? Teoría de la interpretación en Schleiermacher, Dilthey, Heidegger y Gadamer*. Arco Libros.
- Ray, N. (Director). (1955). *Rebelde sin causa* [Rebel Without a Cause] [Film]. Warner Bros.
- Roca Sierra, M. (2008). NARRACIÓN Y HERMENÉUTICA. *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, (33), 477-498.  
[http://www.fuesp.com/pdfs\\_revistas/cilh/33/cilh-33-15.pdf](http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cilh/33/cilh-33-15.pdf)
- Scorsese, M. (Director). (1976). *Taxi Driver* [Film]. Columbia Pictures.
- Scorsese, M. (Director). (1980). *Toro Salvaje* [Raging Bull] [Film]. Irwin Winkler.
- Scorsese, M. (Director). (1990). *Uno de los nuestros* [Goodfellas] [Film]. Warner Bros.

- Scott, R. (Director). (1979). *Alien, el octavo pasajero* [Alien] [Film]. 20th Century Fox, Brandywine Productions.
- Spielberg, S. (Director). (1975). *Tiburón* [Jaws] [Film]. Zanuck/Brown.
- Spielberg, S. (Director). (1981). *En busca del arca perdida* [Raider of the Lost Ark] [Film]. Paramount Pictures, Lucasfilm.
- Spielberg, S. (Director). (1998). *Salvar al Soldado Ryan* [Saving Private Ryan] [Film]. DreamWorks SKG, Paramount Pictures, Amblin Entertainment.
- Tarantino, Q. (Director). (1992). *Reservoir Dogs* [Film]. Live Entertainment, Dog Eat Dog Productions.
- Vélez Upegui, M. (2015). Sobre la tragedia griega. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 17(33), 31-58.
- Vibenius, B. A. (Director). (1973). *Desenlace mortal* [Thriller - en grym film] [Film]. BAV film, United Producers.
- Watanabe, S. (Executive Producer). (2004). *Samurai Champloo* [TV series]. Fuji TV, Manglobe Inc, Shimoigusa Champloos.
- Welles, O. (Director). (1941). *Ciudadano Kane* [Citizen Kane] [Film]. RKO, Mercury Theatre Productions.
- Wender, W. (Director). (1984). *París, Texas* [Film]. Road Movies Filmproduktion, Argos Films, Film4 Productions, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Pro-ject Filmproduktion, Wim Wenders Stiftung.
- Wenders, W. (Director). (1974). *Alicia en las ciudades* [Alice in den Städten] [Film]. Filmverlag der Autoren, Westdeutscher Rundfunk.
- Wilder, B. (Director). (1944). *Perdición* [Double Indemnity] [Film]. Paramount Pictures.
- Wilder, B. (Director). (1950). *El crepúsculo de los dioses* [Sunset Boulevard] [Film]. Charles Brackett.

Wyler, W. (Director). (1946). *Los mejores años de nuestra vida* [The Best Yers of Our Lives] [Film]. Samuel Goldwyn Company.

Zarchi, M. (Director). (1978). *La violencia del sexo* [I Spit on Your Grave] [Film]. Cinemagic Pictures.

Zemeckis, R. (Director). (1985). *Regreso al futuro* [Back to the Future] [Film]. Universal Pictures, Amblin Entertainment.