

PARTICULARIDADES DEL HÉROE MÍTICO Y EL CINEMATOGRAFÍCO



Carlos Mario Berrío Meneses *

Recibido: Agosto 30, 2016 - Aceptado: Septiembre 20, 2016

RESUMEN: En el artículo se presentan las características de los héroes clásicos y los posclásicos. Se señala que en estos últimos se evidencia un tipo de “héroe” ligado a lo sombrío y lo siniestro a diferencia de los primeros que simbolizaban la templanza, la fuerza y el sacrificio.

El texto hace parte de las indagaciones que acerca del heroísmo y la propaganda, realiza el autor en su tesis doctoral.

Palabras clave: Héroe; relato; cine; mito; audiovisual.

** Magíster en estudios políticos, estudiante del doctorado en Comunicación audiovisual, publicidad y relaciones públicas de la Universidad Complutense de Madrid. Docente investigador de la Universidad de Medellín. Email: caberrio@udem.edu.co*

SPECIAL OF THE MYTHICAL HERO AND THE CINEMATOGRAPHIC

SUMMARY: In the article the characteristics of the classic heroes and the postclassic ones are presented. It is pointed out that in the latter there is evidence of a type of “hero” linked to the dark and the sinister, unlike the former who symbolized temperance, strength and sacrifice.

The text is part of the inquiries about heroism and propaganda, made by the author in his doctoral thesis.

Keywords: Hero; story; cinema; myth; audiovisual

AS CARACTERÍSTICAS DO HERÓI MÍTICO E CINEMA

RESUMO: No artigo se apresentam as características dos heróis clássicos e os posclássicos. Se refere que nestes últimos se apresenta un tipo de “herói” ligado à coisa sombria e a coisa sinistra ao contrário do primeiros que simbolizam a temperança, a força e o sacrifício. O texto faz parte das investigações que sobre o heroísmo e a propaganda, o autor faz em sua tese de doutorado.

Palavras chaves: Herói; relato; cinema; mito; audiovisual.

Introducción

Diversos autores han considerado al héroe como la personalización de los valores de una sociedad. En su habilidad para enfrentarse al destino, a las adversidades y a los dioses, radica su importancia y la posibilidad misma de utilizar esta figura en la cinematografía e incluso en la propaganda. Así, el héroe se ha utilizado como un recurso discursivo desde tiempos inmemoriales, con el objetivo de movilizar a los hombres hacia determinadas causas que exigen de ellos enormes sacrificios.

El héroe es un ser que habita en los relatos simbólicos. Su capacidad de enfrentarse a las adversidades con el objetivo de cumplir con la tarea donada por un destinador, lo convierte en un personaje idóneo para ser utilizado en las historias cinematográficas. A pesar de la abundante literatura centrada en héroes y villanos, no está del todo claro cuáles son las características concretas y específicas de lo que hace un acto heroico o de lo que convierte a un personaje en héroe. Pareciera que el sacrificio es el elemento primordial, pero sostenemos que existe algo mucho más allá de ello, en tanto el sacrificio también puede ser motivado por intereses egoístas.

En este artículo se presenta las particularidades del héroe mítico y el cinematográfico. Hace parte del desarrollo de la investigación *Heroísmo y propaganda*, adelantada por el autor.

1. El héroe y los relatos

Las primeras reflexiones acerca del héroe, sus características y más exactamente de sus cualidades, se encuentran en la tradición filosófica griega. En esta se destaca a Aristóteles (2013) que en su obra *La Poética*, estudia la tragedia y la epopeya como actividades artísticas en la que los hombres imitan las realidades de su cotidianidad, enfrentan su destino, a través de lo que Aristóteles conceptualmente describiría como la *mímesis*.

Según Arango (2011), apoyado en García Márquez (1998), es posible evidenciar en *La Poética* que el teatro griego centra su trama en un personaje principal, o un protagonista, que en directa relación con la épica y la tragedia, **afrenta las vicisitudes del destino** y los puntos de inflexión de la trama se desarrollan en la acción que desempeñan estos hombres guerreros, que le dan vida a la historia que se relata. Aristóteles destacaba la enorme diferencia en el talante de los personajes de la tragedia y la epopeya, notablemente muy superior al de los hombres comunes, los cuales se retrataban de mejor manera en la comedia. Así, “la tragedia

es imitación de personas mejores que nosotros” (Aristóteles, 2013, 71), **virtuosos o moralmente nobles**, en cuyas acciones se define la excelencia que los destaca, la cual se determina estrictamente por sus actos.

En tal sentido, el personaje principal o protagonista de la epopeya y la tragedia es típicamente un héroe, quien en la mitología griega es presentado generalmente como un ser a medio camino entre lo divino y lo humano, pero lo que se considera realmente importante en su ser, son los actos que lo definen, y por los cuales alcanzará la inmortalidad.

Es decir, la tradición mitológica griega ubica a los héroes como seres únicos, hijos del encuentro sexual entre dioses y humanos y por tanto, ubicados en un punto intermedio entre la divinidad y la humanidad, con algunas cualidades y buena fortuna de los dioses, pero al mismo tiempo, con las debilidades propias de los seres humanos.

Hugo Bauzá (2007), inclusive destaca que esta relación simbiótica entre lo **divino y lo humano** para catalogar a alguien como un héroe, no es exclusiva de Grecia, sino que se remonta a Babilonia. Allí, Gilgamesh representa a un héroe compuesto por dos tercios de divinidad y uno de humanidad, que emprende una aventura para alcanzar la inmortalidad, pero que finalmente falla trágicamente debido precisamente a su componente humano.

Desde lo anterior, es posible destacar que los héroes tienen un **nacimiento ilustre**, pero lo que les define son sus acciones y comportamientos. Desde esta perspectiva, los **actos heroicos** son aquellos donde el sacrificio propio se destaca, a la par de la **compasión y el valor**. En otras palabras: “Obrar hace al héroe; aunque este no alcance sus prodigiosas hazañas porque sea héroe, sino que es héroe porque consigue las hazañas que posteriormente cantan los hombres” (Cardona, 2006, 54). Por lo anterior, Bauzá (2007) sostiene que en la antigua Grecia eran considerados héroes también aquellos humanos que por sus cualidades guerreras alcanzarían la inmortalidad y caminarían en los campos Elíseos, siendo recordadas sus gestas por el resto de los hombres corrientes.

El actuar del héroe está situado en la tensión que surge entre la voluntad humana y el designio divino, donde si bien los héroes resultan **admirables por sus acciones y su comportamiento**, siempre

existe una vulnerabilidad en él, la cual juega un papel determinante en el reconocimiento y empatía con el público espectador (Flores, 2006). Es precisamente esta dicotomía entre la divinidad y la humanidad la que hace que los héroes se perciban como mediadores de la vida y la muerte, el orden y el desorden, la civilización y la barbarie. Suele afirmarse que el héroe clásico no tiene profundidad psicológica, no duda, no reflexiona, solo actúa.

Christopher Vogler (2002) considera que la principal característica que define al héroe es la **capacidad de sacrificio**, pues para **superar las adversidades** necesitará renunciar a las comodidades, la seguridad y a veces, incluso a la vida. ¿Pero todo esto, con qué fin? Básicamente, con el objetivo de proteger a la comunidad, no en vano la palabra héroe viene de la raíz griega que significa proteger y servir. En tal sentido los héroes están ligados a lo correcto. Para Arango y Uribe (2012), en el héroe se materializan las virtudes de una comunidad, razón por la cual, se convierten en modelos de comportamiento que separan el bien del mal, en figuras que **configuran lo ético y lo estético**.

Para el profesor Jesús González Requena (2006) los héroes habitan los relatos simbólicos [1], desde esta perspectiva, estos relatos dan sentido a la vida, en tanto ayudan al ser humano a enfrentarse a las vicisitudes de la existencia en un mundo que cambia incesantemente, en el que no hay garantías ni ninguna seguridad de que al final del día se siga vivo. Algo a lo que González Requena (2010), apoyado en Wittgenstein (2007), Kant (1973) y Lacan (1982), llama lo Real y que Freud (1920) denominara lo siniestro [2]. Hugo Bettelheim (1977), también entendiendo que los cuentos de hadas son relatos simbólicos, dice que se debe aceptar la naturaleza problemática de la vida y enfrentarle valientemente sin sucumbir a las fuerzas que inicialmente pueden parecer abrumadoras.

“Este es precisamente el mensaje que los cuentos de hadas transmiten a los niños, de diversas maneras: que la lucha contra las serias dificultades de la vida es inevitable, es parte intrínseca de la existencia humana; pero si uno no huye, sino que se enfrenta a las privaciones inesperadas y a menudo injustas, llega a dominar todos los obstáculos alzándose, al fin, victorioso” (Bettelheim, 1977, 15).

En un sentido similar, Miercea Eliade (1983) afirma que los mitos –son relatos simbólicos– permiten dar valor a la existencia en la medida en que proporcionan modelos de conducta humana. Más allá de ser modelos de conducta desde una perspectiva exclusivamente ética, en realidad son

modelos que permiten enfrentar lo siniestro y no sucumbir al hacerlo. Le dan sentido a nuestras vidas porque a través de lo simbólico nos ayudan a creer que existe un sentido y una causalidad en el universo, nuestro entorno y nuestras vidas. Y si bien, siglos de ilustración y pensamiento positivista han calificado al mito como un pensamiento primitivo, tal como destaca Huici (2007), no podemos ignorar el poder que estos tienen aún en nuestras vidas. Así, el héroe no sería simplemente una forma de asumir la masculinidad, tal como lo propone Enrique Gil Calvo (2006), sino que, para ser más precisos, la forma correcta de asumirla tal como se propone en los relatos.

Los relatos simbólicos tienen un peso determinante para los seres humanos y es precisamente por esto que regresamos a ellos una y otra vez, ya sea a través de la literatura, el cine y la televisión. En oposición a ello, David Bordwell (1997), afirmaba que lo que nos atrae de los relatos son las hipótesis que elaboramos acerca de cuál será el final de estos, pero al respecto González señala:

“No es el juego de hipótesis sobre el devenir de la narración lo que le atrapa [al espectador] sino, precisamente, todo lo contrario: la necesidad del reencuentro con esa trama que conoce y que, a la vez, necesita repetir” (2006, 502).

• Relatos míticos y el cine clásico de Hollywood

En el cine clásico de Hollywood los relatos míticos abandonan todo intento de ser una representación *realista* de la cotidianidad. Así, el *western*, las aventuras y las historias policíacas, fundamentales para este cine se configuraron desde la heroicidad clásica y la complejidad psicológica de los personajes insertados en dicotómicas tales como: bien contra el mal, orden contra el caos, vida contra la muerte, etc. Como señala Cardona (2006, 52) el héroe es un personaje que “no tiene momentos de quiebre, salvo la duda que atropella antes de iniciar el periodo de las pruebas, lo que da mayor brillo al triunfo sobre el miedo o la sospecha, y lo enfrenta a su sino de salvador-sacrificado, arquetipo grabado en la memoria, constante en el devenir de las culturas”.

• La carencia y la donación

El **valor y la fortaleza** pueden ser valores accesorios, o mejor, supeditados a otros que de manera más dramática determinan las cualidades

del heroísmo. El profesor González Requena señala dos elementos fundamentales que caracterizan al relato simbólico y por tanto, al héroe que allí habita; dichas características son la carencia y la donación.

La **carencia**, se fundamenta en que todos los héroes desean algo que efectivamente no tienen. La trama narrativa, en estos casos está fundamentada en ello. Las narraciones se centran en un individuo que recorre un camino y así enfrenta unas adversidades para obtener ese objeto de deseo. Esto concuerda con Propp (1992) en su caracterización del cuento maravilloso y con Raglan (2003) y Campbell (1959) en sus descripciones del héroe y su travesía.

El eje de la **donación**, es a nuestro juicio más importante al momento de catalogar a un personaje como un verdadero héroe, esto refiere a la tarea asignada a ese individuo. El objetivo que debe cumplir no debe ser entendido como algo negativo, como una carga dictada por un tercero, sino como algo positivo, así sea de difícil cumplimiento. La Donación distingue al héroe del malvado al que se enfrenta, pues este último solo lo mueve el eje de la carencia. Así, cuando se dice que el héroe está íntimamente ligado a un carácter moral, a lo correcto y a lo digno, es la donación de la tarea lo que califica el trasegar del héroe como un ser digno que nos permite diferenciar el bien del mal. Y si bien puede decirse que el héroe desea el bien, tal como afirma Savater (2004), lo que convierte al héroe en “bueno”, es la búsqueda del cumplimiento de la tarea. Así, el héroe no es un individuo movido exclusivamente por un **deseo**, sino también por una tarea en la que se ha comprometido. No resulta extraño que el deseo y el combate se entrelacen tan frecuentemente en la literatura, el cine y hasta la pintura (González, 2004).

“ Frente al carácter pulsional –acultural- del agresor, el héroe, en cambio, se afirma como sujeto cultural: si participa de una pulsión, ésta se halla sometida al primado de la palabra recibida del destinador, a través de la cual esa pulsión se ve articulada como deseo. Por eso sus actos, aun cuando para el lector resulten predecibles como los del agresor, son a la vez reconocidos como justos, necesarios, y en el límite, verdaderos. Verdaderos sin duda en el sentido mitológico” González Requena (2006: 555).

Desde esta perspectiva, lo que diferencia a los héroes épicos de los trágicos no se halla en el eje de la donación –la tarea-, sino paradójicamente en el de la carencia. Así, mientras en la epopeya el héroe finalmente cumple con la tarea, también accede a su objeto de deseo, y por otra parte, en el relato trágico, el héroe cumplirá la tarea, pero para

hacerlo deberá renunciar a su objeto de deseo.

Un ejemplo de esto es el caso de *La diligencia* de John Ford donde Ringo Kid, no solo cumple la tarea de limpiar el nombre de su padre, sino que finalmente, se queda con su objeto de deseo: Dallas, interpretada por Claire Trevor. Algo similar sucede en *Robín Hood*, el personaje principal cumple con la tarea que le ha sido asignada –proteger a la comunidad de la opresión feudal- y al final, accede a su objeto de deseo: Marian. Al contrario en los largometrajes *Casablanca* y *Saving Private Ryan*, que pueden ser clasificados como trágicos, por el sacrificio de sus héroes, quienes renuncian a sus objetos de deseo con tal de cumplir la tarea que les ha sido destinada. En el primer caso, renunciando al amor de su vida y en el segundo, no solo renunciando a regresar a casa con su esposa, sino renunciando a la vida misma.



Surge aquí una pregunta fundamental ¿quién puede desempeñar la función de la donación?, es decir, quién tendría la capacidad y sobre todo, la importancia y autoridad para dar tareas que incluso pueden llevar a la muerte al personaje principal del relato. Dicha función solo puede ser asumida por el **destinador**, quien representa la ley simbólica o directamente la encarna. Este destinador es lo que Christopher Vogler (2002) ha llamado el arquetipo del mentor, y que puede presentarse en forma de mago, sabio, protector o incluso como gobernante, si nos apoyamos en los trabajos de Jung (1984), (1994), Campbell (1959), Pearson (1999), Mark & Pearson (2001) y Toulemonde (2012); todos estos arquetipos esencialmente representan a la figura del padre. Por tal razón, el destinador tendrá unas características físicas muy claras en los relatos, siempre encarnadas en personajes masculinos y de mediana edad, siempre representantes de la Ley y la autoridad (González Requena, 2006), y además, capaces de cumplir las promesas que profieren (Casanova, 2010). En palabras del profesor González:

“...si en un relato dos sujetos narrativos antagónicos se enfrentan por un mismo objeto de deseo –la princesa, por ejemplo, como objeto de la estructura de la carencia-, solo la presencia de la estructura de la donación permite modalizar esos dos sujetos en términos éticos, es decir, en relación a la Ley: hace falta para ello, por tanto, esa figura tercera, la del destinador de la tarea, como soporte de la dimensión ética –y simbólica- del relato” (2006: 527).

2. Del héroe clásico al postclásico

Quizá en el ejercicio de análisis que hace el lector en este momento, los argumentos aquí presentados no resulten del todo convincentes, pues al contrastarlos con muchos de los relatos a los que hoy día accedemos, esta definición del héroe en calidad de destinatario no se vea con toda claridad y mucho menos, la definición de éste como representante de la Ley. A ello podremos decir que la figura del héroe que hemos descrito hasta el momento se circunscribe al clásico que sobrevivió con todo su esplendor en el cine norteamericano hasta las primeras décadas del siglo XX, pero desde ahí inició un declive radical. Sin embargo, deberemos también aclarar que este debilitamiento en la figura heroica en realidad se había iniciado ya desde el siglo XIX en las vanguardias artísticas europeas y especialmente en los artistas que las representaban, pues ellos mismos habían ya de descreer en la figura heroica. Es decir, en el teatro y la literatura del siglo XIX ya había comenzado la radical desaparición del héroe clásico; solo hasta mediados del siglo XX este fenómeno se pudo evidenciar en el cine de Hollywood

Etapa manierista del héroe

En este modo de representación se da inicio a una etapa que González (2006) nombra como manierista y su nombre procede a que si bien el héroe clásico ya no aparece en todo su esplendor, destaca ciertas maneras, que lo hacen ver heroico. Sin embargo, en esto deberemos ser enfáticos, el “héroe” que aquí aparece ya no tiene las cualidades de tal, **no tiene la potencia, virilidad, templanza y fuerza** para cumplir adecuadamente la tarea que le ha sido donada. En tal sentido, aparece una profundidad psicológica en este “héroe”, y más allá de ello, se le ve **atado a su imago primordial**, buscando a toda costa encontrarse en ella, unirse a ella, y es precisamente por este motivo que es incapaz de hacer la tarea que le ha sido destinada. El trabajo de Basilio Casanova (2007) en torno al cine de Hitchcock, es esclarecedor en torno a estos “heroes”

atrapados en una imago primordial. En tal sentido, lo que allí aparece es un “héroe” en apariencia, un remedo de tal.

“...los textos manieristas, en cambio, sin prescindir todavía totalmente de esos relatos, tienden, en cambio, a desplazar de su centro ese acto –el acto necesario del héroe en el que cristalizaba el sentido del relato-, para focalizarse sobre un acto de una índole del todo diferente: el acto de escritura, el alarde formal de un cineasta que anota así su distancia –y su emergente descreimiento- hacia el sentido que emana del relato que enuncia”. González (2006: 5).

Quienes narran los relatos [3], han dejado de creer en los simbólicos y las figuras heroicas que allí habitan motivo por el cual el héroe abandona paulatinamente el cine de Hollywood así como otras representaciones artísticas. Se construyen “héroes” cercanos a la carencia alejados de la estructura de la donación.

El héroe al convertirse en un ser impulsado solo por el deseo sería un egoísta, guiado por la búsqueda del placer y la necesidad de satisfacción personal. Sin embargo, por paradójico que parezca, en lo que se ha denominado el *Postclásico* el eje de la donación no desaparece del todo, sino que se transforma de una manera radical y siniestra.

“todos los elementos de la estructura del relato simbólico se hallan presentes a la vez que son objeto de una deconstrucción sistemática, en la que desempeña un papel esencial la inversión negra, propiamente siniestra, de la figura del destinador, constituido ahora ya no en encarnación de la Ley, sino en el agente de la llamada a un goce que se sostiene sobre la aniquilación”. González (2006:586).

Algunos de los films más característicos de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI en la que se refleja esto son: *The silence of the lambs*, *Seven*, *Alien*, *Terminator*, *The fight club*, *No country for old men*, *Star Wars*.



Se presenta entonces una inversión siniestra del relato, una paradoja misma, pues si bien la ficción postclásica se centra en la misma estructura de los relatos míticos, en realidad se encarga de deconstruirlos. Esta ficción invita a gozar del horror mismo al que presenta como inevitable, algo que domina y de lo que no se puede escapar sin ser desgarrados.

En este tipo de relato, al gozar de la presencia de lo siniestro no se enseña que existe la posibilidad de enfrentarle y salir victorioso de este encuentro tal como lo sugería el relato clásico, en el que se incluye a la tragedia griega, el mito y los cuentos de hadas. Éstos era básicamente una guía de la moral, de lo correcto, pues en ellos habitaba un héroe, que moldeaba una manera de proceder, una forma ideal de enfrentarse a lo real y salir victorioso. En esos relatos, el héroe personificaba comportamientos a imitar por los hombres comunes. Es por esto que para algunos autores el héroe se “considera como ejemplo para conseguir el bien colectivo” (Arango y Uribe: 2012; 6).

En la ficción postclásica el héroe es un psicópata o en el mejor de los casos un individuo de moral cuestionable. El déspota, el corrupto ha tomado el rol de destinador y destinatario en la narrativa contemporánea. Algunas series televisivas han evidenciado este héroe: *Breaking Bad*, *Dexter*, *Walking Dead*, *American Horror Story*, o *House of Cards*, *Los Soprano*, *Mad Men*, *Son of the Anarchy*.



Para Cano-Gómez (2012) este tipo de héroe contemporáneo es más profundo y reflexivo acerca de las implicaciones de sus actos, busca una mayor empatía con los espectadores. Quizás tenga algo de razón pero no se puede negar que en el *postclásico* lo que se impone es lo siniestro, el goce del horror.

• La ausencia del héroe

Lo que se evidencia en el postclásico es una crisis profunda, no solo del héroe, sino del relato mismo. No quiere decir esto que el cine de Hollywood haya prescindido de los relatos, todo lo contrario, hoy día allí se siguen estructurando importantes relatos, pero como señala González (2006:6) “...ya no relatos simbólicos, sino “relatos desimbolizados, vacíos, netamente espectaculares y, en el límite, siniestros”.

Ante la usencia del mito, Occidente se ha convertido en una civilización que no consiente el sacrificio, no cree en él y en cambio prefiere la satisfacción y el placer inmediato. No se cree en nada, se considera que el mito y los relatos simbólicos son solo mascaradas, artificios que ocultan algo irreal. La obsesión, si se quiere, por la racionalidad, o mejor, por aquello que pueda medirse, objetivarse, y cuantificarse, ha llevado a considerar intrascendente aquello que no puede analizarse de esta manera. Así, la posmodernidad puede incluso considerarse como aquella inmovilidad civilizatoria en el que está sumida occidente.

No resulta ser una coincidencia el éxito notable de una suerte de narrativa apocalíptica que hoy día se ha tomado las pantallas de cine y de nuestros televisores. Abundan numerosas producciones audiovisuales centradas en el apocalipsis, las cuales retratan el fin del mundo. Uno no ligado a Dios como en otros tiempos, en estos finales desaparece la esperanza. Algunos de las obras audiovisuales centradas en la destrucción con finales angustiantes son: *Armagedon*, *Independence Day*, *Planet of the apes*, 2012, *War of the worlds*, *Oblivion*, *The happening*, *Deep Impact*, *Mad Max*, *Terminator*, *Twelve Monkeys*, *The road*, *Melancholia*, *Matrix* y *The children of men*.



Entre las series televisivas centradas en el mismo tema están: *Walking dead*, *Fringe*, *Terranova*, *Falling Skies*, *Jericho*, *The 100*, *The last ship*, *The Strain*, *Z nation*, *Zoo*, *Fear the walking dead*.



En estas producciones quizás lo que se pretende es mostrar la angustia civilizatoria de la posmodernidad, el espectáculo de la destrucción. En este goce visual hiperbolizado, el héroe se presenta como un ser disminuido, de escasa densidad e incapaz de enfrentarse a tan magno desafío. Por ello, sin un héroe capaz de enfrentarse a semejantes retos aparece la certeza del horror, la destrucción y el fin.

Conclusiones

El héroe desde la perspectiva clásica, una que se remonta a Mesopotamia y a la antigua Grecia, y que inspiró al cine de Hollywood hasta los años cuarenta del siglo XX, es un ser atravesado por los ejes de la donación y la carencia, y que en calidad de destinatario, hará todo lo que está a su alcance por cumplir de manera correcta con la tarea que le ha sido donada por parte de su destinador, que a todas luces encarna la ley simbólica.

El héroe es un ser que habita los relatos, se convierte en guía social; las acciones y comportamientos emprendidos por éstos son imitados. Entre los héroes clásicos se encuentra *Robín Hood*, ejemplo de valor y fortaleza. Esta figura de héroe ha cambiado y en los posclásicos el "héroe", se caracteriza por ser siniestro, un psicópata o un individuo de moral cuestionable. Algunas series televisivas en las que se evidencia este héroe son: *Breaking Bad*, *Dexter*, *Walking Dead*, *American Horror Story*, o *House of Cards*, *Los Soprano*, *Mad Men*, *Son of the Anarchy*.

Bibliografía

- Arango, C. El héroe en el cine. Derroteros e itinerarios en la representación cinematográfica como evidencia de una mirada contemporánea de la ética. (Tesis de maestría). Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana.
- Arango, c. y Uribe, Y. (2012) La comicidad de lo posible: Pistas sobre la configuración del héroe en el cine de "Dago" García. En *Razón y Palabra* n° 78
- Aristóteles. (2013). *La Poética*. Madrid: Alianza Editorial. Traducción por Alicia Villar.
- Barthes, R. (1990). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Bauzá, H. (2007). *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Bettelheim, B. (1977). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. México: Grijalbo.
- Bordwell, D. (1997). *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y*
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cano-Gómez, P. (2012). El héroe de la ficción postclásica. En: *Palabra Clave* (15) 3, 432-457
- Cardona, P. (2006). Del héroe mítico al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción. En *Revista Universidad EAFIT*, (42) 144, 51-68.
- Casanova, B. (2010). El relato del fin del mundo. *The Day after tomorrow*. En *Trama y fondo*. 29
- Casanova, B. (2007). *Leyendo a Hitchcock. Análisis textual de North by northwest*. Madrid: Castilla ediciones.
- Eliade, M. (1983). *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Labor. (5ª edición)
- Flores, L. (2006). Reflexiones sobre la poética de Aristóteles. En *Intersticios: Filosofía, arte y religión*. 25, 29-40
- Freud, S. (1920). Más allá del principio del placer. En: *Obras Completas* (VII). Madrid: Biblioteca nueva.
- Friedman, G. (2010). *Los próximos 100 años*. Buenos Aires: Océano Express.

García, G. (1998). *La bendita manía de contar*. San Antonio de los Baños: Ollero y Ramos.

Gil, E. (2006). *Máscaras masculinas: héroe, patriarca y monstruo*. Barcelona: Alianza.

González, R. J. (2004). A propósito de *San Jorge y el dragón*, de Paolo Ucello. En *Trama & Fondo*. 16

González, R. J. (2006). Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood. Madrid: Castilla Ediciones

González, R. J. (1996). El texto: Tres registros y una dimensión. En *Trama & Fondo*. 1

González, R. J. (1987) Enunciación, punto de vista, sujeto. En *Contracampo*. 42

González, R. J. (1992). Lo real. En *Trama y fondo*. 29

Huici, A. (2007). De Billy el niño al joven Bush: mito, ideología y propaganda. En Baca, J. & Galindo, A. (Ed.), *Pensar la imagen. La imagen persuasiva* (pp. 108-145). Almería: Área de diputación de Almería.

Jung, C. (1994). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.

Jung, C. (1984). *Símbolos de transformación*. Barcelona: Paidós.

Kant, I. (1973). *Crítica de la razón pura. Estética trascendental y analítica trascendental*. Buenos Aires: Editorial Lozada.

Lacan, J. (1982). *Le Symbolique, l'Imaginaire et le reel*. En *Bulletin de l'Association freudienne*, (1), 4-13.

Mark, M. & Pearson, C. (2001). *The hero and the outlaw: Building extraordinary brands through the power of the archetypes*. New York: McGraw Hill.

Pearson, C. (1999). *Awakening the heroes within. Twelve archetypes to help us find ourselves and transform our world*. New York: Harper Collins.

Propp, V. (1992). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, (8ª edición).

Raglan, F. (2003). *The hero: A study in tradition, Myth and drama*. New York: Dover Publications.

Savater, F. (2004). *La tarea del héroe*. Barcelona: Destino.

Toulemonde, A. (2012). *¿Las marcas? ¡Puro cuento! El primer modelo estratégico en Colombia, inspirado en las estructuras narrativas*. Bogotá: Gamma.

Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Barcelona: Ma non troppo.

Wittgenstein, L. (2007). *Tractatus logico-Philosophicus*. Madrid: Tecnos.

Notas

[1] Entendemos que existe una diferencia radical entre símbolo y signo, pues mientras estos últimos sirven para designar algo que ya existe pero que está en otro lugar, los símbolos fundan. Es decir, los símbolos no nombran algo que ya existe, sino que en sí mismos son una fundación de algo que no existía hasta que aparece el símbolo mismo. En tal sentido, los símbolos, lejos de nombrar lo que hay, fundan el ser. De igual forma pueden ser entendidos como una constelación de significados objeto de un acto de donación.

[2] Lo siniestro también es llamado lo Real por Jesús González Requena y ha sido trabajado por diversos autores como Kant, Freud, Lacan y Wittgenstein. En suma, lo siniestro nos indica que nuestra existencia es finita y que el mundo es caos, mutación que no tiene sentido para nosotros, pues todo cambia constantemente, y que si nada se repite jamás, entonces tampoco existe tal cosa como los ciclos y todo a lo que nos enfrentamos es una experiencia enteramente nueva. Es más, nuestra existencia misma es una casualidad y no el resultado de un designio, pues la vida o mejor lo real, nos indica que los acontecimientos son el resultado de las interacciones imprevisibles y la suma de casualidades, a pesar de que la cientificidad moderna haya intentado creer en lo contrario.

[3] Recordemos que el narrador, ese sujeto que narra, nace en o emerge en el proceso de la enunciación. Pone su subjetividad en la narración que está construyendo y no lo hace como quien ya todo lo sabe, sino como quien duda, como quien se arriesga y se angustia ante su creación artística, que bien puede ser literaria, cinematográfica o televisiva. Así, el narrador pone en juego sus deseos, sus carencias y sus creencias en eso que allí crea y lo crea a él. Así, lo que se percibe es que él mismo descrea del relato y la figura del héroe, pues ha dejado de creer en el mito. Véase: González Requena, Jesús. "Enunciación, punto de vista, sujeto", en *Contracampo*, n°42, 1987.

Para citar este artículo:

Berrío, M. Carlos Mario (2016). El ocaso del héroe. *Revista Luciérnaga/ Comunicación* Año 8, N16. Facultad de Comunicación Audiovisual- Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid- PCJIC & Facultad de Ciencias de la Comunicación - Universidad Autónoma de San Luis Potosí- UASLP. México. Págs. 59-68.

Link. <http://www.politecnicojic.edu.co/images/downloads/publicaciones/revista-luciernaga/luciernaga-14/>