

EL HÉROE CLÁSICO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO

AUTOR: JOSÉ PRÓSPER RIBES

Comencemos por realizar algunas precisiones terminológicas. El término héroe puede utilizarse para designar distintos conceptos y expresar diversos criterios y sentidos. Así, en una primera acepción tradicional, el término héroe hace referencia al hijo de un dios o diosa y de un mortal. Otra acepción, nos indica que el héroe es el protagonista de una obra. A continuación, vamos a exponer la definición de héroe que figura en el Diccionario de la Mitología Universal y de los Cultos Primitivos:

“Héroe (Del griego Heros, genit. Heroos. Equivalente al sánscrito vira “hombre fuerte o valiente”, y al latino vir, “macho”): Protectores del pueblo, que después de su muerte fueron convertidos en Manes públicos, en daimones y, luego de la apoteosis, en dioses.”¹

En primer lugar, tenemos dos puntos importantes en esta aproximación al concepto de héroe. Por una parte la noción de fortaleza y valentía (en el sánscrito), dos supuestos atributos que lo coloca en un plano de superioridad. En segundo lugar, el concepto de protector del pueblo. El héroe, por lo visto en la serie de definiciones y conceptos expuestos, parece surgir como un intento de llenar el vacío entre hombre y dioses.

Otra aproximación a la concepción de héroe la encontramos en el Gran Larousse Universal:

“La individualización del personaje debe ser tal que establezca una interacción manifiesta de la interioridad del sujeto y de la realidad exterior, y que al mismo tiempo equilibre los caracteres inmediatos, personales y la relación con una realidad social, histórica y humana.”²

Aquí se expone un hecho fundamental para la comprensión de la figura del héroe: la interacción entre él y la sociedad donde actúa. O mejor dicho, el héroe representa en parte el conflicto social de la sociedad donde se desarrolla.

Cada tradición cultural, cada periodo histórico tiene un modelo (o modelos) de héroe. Hay un modelo de héroe que surge en la tradición de la cultura griega, hasta el punto que para González de Cardenal:

“Los héroes son un legado de la cultura griega a todo el Occidente.”³

Como primera y primordial característica clave que nos va a permitir fundamentar el concepto de héroe clásico, debemos señalar la Hybris. Esta peculiaridad es la que motiva una conducta propia que lo diferencia de resto y que marca su destino.

“La tragedia toma sus temas de la épica, pero además, procede de rituales funerarios, de duelo, en el culto de héroes. Estos nacen sufren y mueren: su tumba era venerada, sus aniversarios se celebraban con cantos de duelo (...) Pero en la grandeza del héroe, precisamente, está la fuente de su error y el poeta los condena. Son errores consistentes en Hybris: es decir, violencia y abuso.”⁴

Inciendo en el aspecto erróneo del héroe, Rodríguez Adrados vuelve a señalar en otra obra:

“Es más, la falta del héroe no es un añadido maligno a su carácter elevado, sino que nace precisamente de su propia elevación y grandeza, de su propia autoafirmación y su propia fuerza. El héroe convierte su excelencia en pasión y esa pasión degenera en Hybris.”⁵

Por lo tanto, aquello que conduce al héroe al éxito por ser un personaje único, singular y excepcional, es también lo que conduce al héroe al sufrimiento y, en determinados modelos de relato como la tragedia griega, al fracaso y a la catástrofe. En ocasiones sus facultades, su talento y su genio, que surgen de su personalidad y por lo tanto conlleva un aspecto positivo y otro negativo, son un infortunio en vez de una bendición.

Aristóteles ya indicaba que las características de los protagonistas de la tragedia debían relacionarse con el tipo de desenlace:

“En primer lugar es evidente que ni los hombres virtuosos deben aparecer pasando de la dicha al infortunio, pues esto no inspira temor ni compasión, sino repugnancia; ni los malvados, del infortunio a la dicha (...) ni tampoco debe el sumamente malo caer de la dicha en la desdicha, pues tal estructura puede inspirar simpatía, pero no compasión ni temor (...) Queda pues, el personaje intermedio entre los mencionados. (...) Y no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino, al contrario, de la dicha a la desdicha; no por maldad, sino por un gran yerro”⁶

Lógicamente, hay que tener en cuenta qué era para Aristóteles la tragedia:

“Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (de aderezos) en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones.”⁷

El principio aristotélico de la purgación (catarsis) consiste en que los espectadores a través de la contemplación de los sucesos que se exponen en la tragedia y del castigo que sufre el héroe, experimentan temor y compasión y como resultado tenga lugar en los espectadores un efecto purificador y se vuelvan mejores ciudadanos.

¿Qué ocurre con la traslación del héroe clásico al relato cinematográfico? Al igual que el héroe trágico, también presenta ese error característico que procede en buena medida de sus virtudes. Así en la película *Río Grande*⁸ el coronel Kirby Yorke es un gran militar debido a su conducta arriesgada, su poco escrupuloso respeto a la letra del reglamento oficial cuando la ocasión lo requiere, su audacia en cumplir órdenes de viva voz, su acusado sentido del deber que lo lleva a ser inflexible en el cumplimiento de las órdenes recibidas, en resumen, su orgullo y sentido particular de lo que implican las obligaciones militares, lo que provoca un claro distanciamiento en el comportamiento de un militar normal. Pero por estas mismas razones está separado de su mujer, lo que implica una situación incorrecta. La inflexibilidad del militar Yorke en el cumplimiento del deber, le llevó a ordenar quemar las plantaciones familiares de su mujer, y con las plantaciones la relación entre ambos. Aquí nos encontramos con una característica esencial del héroe clásico: si bien tiene toda una importante gama de virtudes, al mismo tiempo tiene una falla que de no ser superada le conducirá al desastre y que se manifiesta en que el héroe se encuentra en una situación anómala y defectuosa. Generalmente, como comprobaremos más adelante, en el cine clásico el héroe tiende a superar su error trágico y, al menos aparentemente, tener un final feliz.

La *Hybris*, por lo tanto, es también el punto débil del héroe clásico en su traslación cinematográfica. Un héroe que para poder realizarse como tal, no puede seguir las normas comunes que rigen en su sociedad, puesto que le limitan. Como indica Victoria Camps:

“Aunque, quizá, el rasgo más específico del comportamiento heroico sea el que entraña una notable paradoja: el héroe tiene un valor de ejemplaridad en su mundo, y lo tiene sin embargo, en virtud de una conducta insólita, inusual, incluso errónea a juzgar por las pautas que él mismo no sigue porque las sobrepasa y las trasciende.”⁹

Otro ejemplo muy ilustrativo lo podemos encontrar en la película *Sólo los ángeles tienen alas*¹⁰. En este caso nos encontramos con un héroe, que asume la función de jefe de una escuadrilla de pilotos, extremadamente duro y orgulloso, incapaz de pedir ayuda y al que parece que no afectan los acontecimientos más difíciles y problemáticos, capaz de controlar la voluntad de los pilotos utilizando diversos ardides. Pero por este mismo motivo también tuvo graves problemas sentimentales que le afectan en su presente diegético. Es muy interesante la presentación del héroe en esa película. Unos pilotos se juegan realizar un transporte en avión o quedarse en tierra con una chica. Aparece Geoff Carter, el héroe, irrumpiendo en el espacio marcado por los personajes alrededor de una mesa y cambia lo ocurrido. Aparece para imponer su voluntad. El piloto ganador (premio la chica) es forzado a volar. Queda muy claro desde el primer momento que el héroe impone su voluntad contra la “voluntad” del azar, y además su voluntad se impone para romper una primera cita. El piloto ganador, pero forzado a volar por Geoff Carter, acaba

muriendo en accidente, aunque (todo hay que decirlo) por no seguir los consejos del héroe. A partir de este hecho nos encontramos con un excelente ejemplo de una de las características más significativas del héroe clásico cinematográfico: su dificultad para exponer sus sentimientos. El héroe clásico cinematográfico es ante todo acción. Pero en muchas ocasiones recurrir a la acción es un reflejo de los profundos problemas que tiene para exponer sus sentimientos más personales y manifiesta problemas de comunicación. El héroe clásico cinematográfico tiene, por supuesto, profundos sentimientos pero los guarda porque le cuesta sacarlos al exterior. ¿Qué ocurre una vez muere el piloto en el accidente? Los pilotos entran en la cantina y se comportan como si nada hubiera ocurrido. De hecho, Carter se apropia del filete pedido por el difunto. En ese momento Bonnie Lee reprocha a los presentes, y especialmente a Carter, que no tengan sentimientos. La discusión sube de tono hasta que finalmente, Bonnie le pega una bofetada a Carter e intenta salir del bar. El héroe la detiene junto a la puerta, le explica los motivos del comportamiento del colectivo de pilotos y, entonces, le pregunta: “¿Cómo cree que estamos nosotros, Bonnie?” Entonces el héroe la invita a salir y a que reflexione sobre lo que está ocurriendo. Como indican Nuria Bou y Xavier Pérez:

“La desconcertada Bonnie Lee, en el porche de la cantina de Barranca, tiene, de esta forma, oportunidad de asimilar que la escena a la que acaba de asistir no es una alarmante manifestación de la muerte de las emociones, sino una compleja operación de camuflaje sentimental adscrita a los impermeables códigos de la heroicidad aventurera masculina.”¹¹

El concepto de justicia del héroe clásico es, por estos motivos, muy particular. La justicia que ejerce el héroe surge de sus propias convicciones, de sus esperanzas y de sus desengaños. Para el héroe clásico, la justicia, mejor dicho, su justicia, es algo inalterable, inmutable, que descarga con energía alrededor de su entorno. Es una justicia aplicada sin tener en cuenta algo ajeno a sus normas de conducta. En la película *Misión de Audaces*¹² tenemos un ejemplo magnífico. El coronel Marlowe, un militar del ejército del Norte, entra en territorio Confederado con unas tropas reducidas. Después de una serie de acontecimientos, se ve obligado a llevar consigo a una mujer confederada, una enemiga. En el camino encuentra a dos individuos que tienen preso y atado a un sheriff sudista que los perseguía por desertores (hay que precisar que el coronel Marlowe, como buen militar, detesta a los desertores). Además, ambos están visiblemente borrachos y ofenden a la mujer sudista. Marlowe les da unos puros y a continuación les hace unas preguntas. Una vez contestadas, pone en marcha su mecanismo de justicia. La primera parte la lleva a cabo golpeando brutalmente a los dos individuos. La mujer confederada se sorprende al ver al héroe tomarse la justicia por su propia mano sobre unas personas que le han proporcionado valiosa información, y le dice: “Su sentido de la justicia me sorprende.” Marlowe sonríe ligeramente y responde: “¿Justicia dice? Esos hombres son un par de bribones.” La segunda parte del mecanismo consiste en devolver a los dos hombres al sheriff sudista para que los juzgue como desertores, lo que supone la horca. En la misma película encontramos otro ejemplo muy significativo. El coronel Marlowe y su grupo son atacados por una banda de muchachos. El coronel ordena la retirada de sus tropas. En su concepto sobre la guerra y sobre la justicia, no figura masacrar a unos niños.

En *Estación Comanche*¹³ hay otra situación que nos permite valorar el comportamiento típico del héroe clásico. Cody asume en su totalidad la protección de la mujer que rescató de los indios hasta que es devuelta a su marido. Evidentemente, hay unas connotaciones personales como la pérdida de su mujer. Durante toda la travesía, Cody defenderá tanto su integridad física como moral. Cuando uno de los bandidos ofende a la mujer, Cody reaccionará golpeándolo. Finalmente, Cody no aceptará la recompensa ofrecida por el marido de la mujer. No tanto porque el marido sea ciego (imposibilidad física de ir a buscarla por sí mismo) sino porque en su código no entra el poder cobrar por tal acto. Incluso no espera a que le den las gracias. Cuando el marido ciego va a hacerlo, Cody ya se ha marchado.

Evidentemente, deben quedar muy claros los fundamentos que rigen la acción del héroe que se sustentan en la salvaguarda de los principios sociales.

Y sin embargo, el héroe está en conflicto con la sociedad donde desarrolla su actividad. Es un protector de las normas sociales pero, y esto es lo verdaderamente importante, para poder defender a la sociedad debe incumplir alguno de sus principios rectores. Todos estos aspectos nos llevan a considerar en este momento el sistema trágico coercitivo de Aristóteles. Uno de los principios fundamentales que rigen el funcionamiento del sistema es el antagonismo que se produce entre una de las características personales del héroe y la sociedad.

Por lo tanto, el ethos¹⁴ del héroe se encuentra en conflicto con el ethos de la sociedad donde actúa. Es decir el héroe tiene una impureza, un error esencial en su comportamiento, que debe superar para que el ethos del personaje se ajuste al ethos social. Es la denominada *harmatia* o falla trágica. A partir de aquí, Augusto Boal ¹⁵ establece los siguientes modelos fundamentales:

- 1.- *Harmatia* versus Ethos social perfecto. Es el modelo clásico por excelencia. El héroe es casi perfecto, tiene una falla que provoca un conflicto con la sociedad. En el caso de la tragedia griega (Edipo) esta falla le lleva a la catástrofe. En el caso del relato clásico cinematográfico, el héroe suele acabar superando su falla, aunque en ocasiones nos encontremos con un final "postizo".
- 2.- *Harmatia* versus *Harmatia* versus Ethos social perfecto. En este modelo nos encontramos con dos personajes que (en la tragedia) se acaban destruyendo mutuamente, como es el caso de Antígona y Creón.
- 3.- *Harmatia* negativa versus Ethos social perfecto. En este caso, el personaje tiene todos los defectos y una virtud esencial que, generalmente, le permite salvarse de la catástrofe como es el caso del drama medieval *Todomundo*.
- 4.- *Harmatia* negativa versus Ethos social negativo. El personaje tiene todos los defectos y cualidades negativas en una sociedad donde dichos vicios son aceptados. Para Boal es el modelo típico del drama romántico. Una de las obras más significativa al respecto sería *La dama de las camelias*. En este caso, todos los vicios son asumidos por la sociedad pero no la virtud esencial del personaje que la conduce al desastre.
- 5.- Ethos individual anacrónico versus Ethos social contemporáneo. El ethos del personaje no se corresponde con el de la sociedad donde vive.

Estos modelos fundamentales que señala Boal, pueden sufrir múltiples variaciones y, por este motivos, los debemos considerar como referencias flexibles que nos permitan su aplicación al análisis de relatos concretos.

Para Augusto Boal es esencial para el correcto funcionamiento del denominado sistema trágico coercitivo de Aristóteles (que es el sistema dominante en la narrativa clásica cinematográfica con determinadas variaciones) que el ethos social que sirve de referencia al ethos del personaje, esté claramente definido:

"La estructura del sistema puede variar de mil formas, haciendo que sea a veces difícil descubrir todos los elementos de su estructura, pero el sistema estará ahí, realizando su tarea básica: la purgación de todos los elementos antisociales. (...) Es decir, mientras el ethos social no está claramente definido, no se puede usar el esquema trágico por la sencilla razón que el ethos del personaje no encontrará un ethos social claro al cual enfrentarse." ¹⁶

El esquema argumental más común en el relato clásico cinematográfico para reflejar el enfrentamiento entre el ethos individual del héroe y el ethos social es el siguiente:

- 1.- Presentación. El héroe tiene un conflicto interno que determina buena parte de su comportamiento. No es necesario detallarlo todavía con toda su intensidad, sino que se puede ir exponiendo de forma paulatina. Es muy frecuente dejar para un momento posterior la explicación de las causas que han causado el conflicto interno.
- 2.- Este conflicto interno provoca que el héroe choque con su alrededor y se encuentre en una situación no correcta o errónea.
- 3.- Se produce un hecho externo que afecta al héroe y provoca tanto una serie de acciones por su parte, como una toma de posición ante el conjunto de acontecimiento que surgen en la nueva situación.
- 4.- Durante la evolución del conflicto externo se desarrolla paralelamente el conflicto interno.
- 5.- Solución de los conflictos planteados en un sentido u otro.

Como ejemplo para ilustrar sucintamente este esquema vamos a tomar la película *Río Grande* dirigida por Ford. Ya hemos señalado que el coronel Kirby Yorke es un militar inflexible en el cumplimiento del deber. Es presentado volviendo al fuerte después de una acción militar que no ha tenido un resultado aceptable porque los enemigos se refugiaron en México. El coronel Yorke se tuvo que detener a su pesar, dado que no podía entrar en otro estado. Hay que resaltar el plano donde el coronel saluda a la bandera. Muy pronto, el espectador es informado de la

situación incorrecta en que se encuentra, es decir, separado de su hijo (sin verlo) durante quince años. Por lo tanto, el primer momento clave es cuando, prácticamente de forma inmediata, aparece en el fuerte el hijo del coronel Yorke como recluta. El héroe se encuentra en su despacho con otros oficiales cuando escucha como el sargento mayor Quincannon nombra a su hijo al pasar lista. Su primera reacción es salir de su despacho y, al tiempo que observa con cierto disimulo a su hijo, dirigirse a los reclutas para exhortarles a cumplir adecuadamente con sus obligaciones militares y recordarles que en caso contrario serán duramente castigados. Posteriormente habla en privado con su hijo y, entre otras cosas, vuelve a insistir en el cumplimiento del deber militar.

Este primer acontecimiento (que comienza a afectar al coronel provocando que salgan a relucir sus sentimientos paternos aunque tamizados por su perspectiva militar) origina otro mucho más importante: la llegada de la mujer del coronel Yorke, que de hecho se presenta como la madre del soldado Jefferson Yorke. A partir de este momento, es cuando comienza el verdadero conflicto interno del héroe a enfrentarse con la nueva situación creada y, necesariamente, debe tomar posición. La esposa acude al fuerte para llevarse a su hijo pagando cien dólares. El conflicto externo y el conflicto interno del héroe comienzan a evolucionar paralelamente. Finalmente, se llega a un equilibrio. El coronel Yorke, ante la perspectiva de una difícil y peligrosa misión, le explica a su esposa que ordenará a su hijo que escolte, junto con otros soldados, a las mujeres y a los niños en un próximo traslado. Queda claro que de esta forma elude el riesgo que implica la azarosa misión que se dispone a cumplir el héroe. Esta actitud del coronel supone una gran alegría para su mujer. La reconciliación comienza a ser un hecho. Pero los acontecimientos militares se desarrollan de forma imprevista. El convoy es atacado por los indios y el hijo del coronel debe volver al fuerte para avisar de los acontecimientos. Cuando llegan los refuerzos, los indios se han llevado a los niños. Un soldado que aparentemente ha desertado al ser acusado del asesinato de un civil, informa al coronel del lugar donde los indios tienen a los niños. Solicita dos soldados más para intentar juntos liberar a los niños. Entre esos dos soldados está el hijo del coronel. El grueso de la tropa atacará después. En la batalla final que se libra, el coronel es herido por una flecha. El hijo se acerca a su padre. En ese momento, el padre le ordena que se la arranque. Después de una pequeña duda, el hijo (que ya se ha convertido en un hombre y en un militar) cumple la orden y le arranca la flecha. El simbolismo es muy claro: la flecha como representación de la Hybris del héroe y la acción de su hijo como fundamento de la superación de dicha Hybris. Una vez superada la harmativa, se restablece la correcta situación: la familia vuelve a estar unida y el coronel ya tiene a alguien que le espera.

La estabilidad general del marco social donde se desarrolla el modelo es esencial para su correcta comprensión por parte del espectador. Se trata de una sociedad con una concepción de valores sólida, aunque no necesariamente únicos, y claramente establecidos. Tal y como vuelve a señalar Boal:

“En verdad, sólo sociedades más o menos estables, éticamente definidas, pueden presentar una tabla de valores que haga posible el funcionamiento del sistema.”¹⁷

Un aspecto muy significativo de la obra clásica, es que esta (“más o menos”) estabilidad social que señala Augusto Boal, se plasma también en la historia y en el discurso. Algunas de las características fundamentales de la narrativa clásica cinematográfica es que nos encontramos con una historia que oculta al discurso, una visión idealizada de acontecimientos y personajes y una fuerte ilusión de semejanza con el concepto de realidad vigente establecido por el modelo ideológico de representación dominante. El relato clásico, por lo tanto, ofrece tanto una concepción complaciente con el orden social dominante como una construcción narrativa que al mismo tiempo se propone como única posible y que tiende a ocultar el proceso de producción.

Una cuestión muy importante que debemos plantearnos llegados a este punto, es cómo se tiende a mostrar al héroe en el relato clásico, qué tipo de relación visual mantiene con el espectador. Jesús González Requena sugiere definir el orden de representación Clásico (junto con el Manierista y el Postclásico)

“A partir del tipo de experiencia a la que los textos que los conforman invitan a sus espectadores, tanto en el ámbito visual como en el narrativo.”¹⁸

A partir de aquí, indica que la posición de cámara en el relato clásico es:

“La distancia justa, que es la posición del tercero –allí donde el suceso, el acto, el gesto o la palabra alcanzan la máxima densidad de su sentido.”¹⁹

Esta idea que expone González Requena implica un hecho fundamental: en el relato clásico, salvo excepciones muy concretas, la mirada del héroe está segregada de la mirada del espectador:

“Y bien, en ello puede reconocerse su estatuto de héroe: pues, contra lo que suele suponerse, el héroe en el film clásico, puede reconocerse por la inaccesibilidad, para el espectador, de su punto de vista en los momentos cruciales del relato: allí donde, a través del espacio off o de la elipsis temporal, queda designado –aún cuando no nombrado- cierto encuentro con lo real. Es héroe, precisamente porque afronta eso que nos es designado sin sernos mostrado, y lo es también porque, ante ello, en el momento de su encuentro, deposita, sostiene ante ello un gesto simbólico: ante la muerte, el gesto, a la vez decidido y delicado, del enterramiento”²⁰

Pero también nos encontramos en determinados relatos una profunda disociación entre la mirada del héroe y la de otros personajes. El héroe sí que puede afrontar con todo su rigor los efectos de los acontecimientos más pavorosos, como la muerte. Sin embargo, en un gesto compasivo, no permite que otros personajes tengan que enfrentarse al horror. Es el caso de *Centauros del Desierto*²¹, cuando llegan a la casa de su familia que ha sido asolada por los indios. Ethan, el héroe, sí que afronta con su mirada la espantosa muerte de la mayor parte de su familia, imagen que queda en fuera de campo para el espectador. Así pues, la mirada del héroe no se corresponde con la mirada ofrecida al espectador. Acto seguido, Martin intenta entrar en la casa, pero Ethan se lo impide, aunque deba golpearlo. Martin no debe enfrentarse ante una imagen tan brutal. Un poco más adelante, cuando están buscando a las niñas, Ethan parte en busca de indicios y ordena a los dos jóvenes que le acompañan que le esperen. Cuando Ethan vuelve no tiene su capote y baja violentamente del caballo. Los jóvenes le preguntan y él responde que no la encontró. Mientras tanto, hunde su cuchillo con furia en la arena, tiene la mirada perdida y el rostro refleja amargura. Ethan encontró a Lucy, la sobrina mayor, asesinada y tuvo que enterrarla.

Otro ejemplo con ciertas características similares lo encontramos en la película *Río Grande*. Aquí no es el héroe el que se enfrenta directamente con los efectos de la muerte, sino que es otro oficial. Pero el coronel Yorke impide a un militar que observe el cuerpo sin vida de su mujer. Obviamente, tampoco al espectador le es mostrado.

Generalmente, en el relato clásico cinematográfico, así pues, se nos muestra al héroe desde la perspectiva de una posición tercera.

La acción presente del héroe, como ya hemos indicado, está determinada por la existencia de acontecimientos del pasado. Así, la búsqueda de Cody en *Estación Comanche* es por la incapacidad para superar el secuestro de su mujer por los indios, acontecimiento ocurrido en el pasado. En *Misión de audaces* el coronel Marlowe presenta en determinados momentos un estado de amargura que no se corresponde con la situación del presente diegético. Desde el principio se opone de forma sistemática a la postura del comandante médico Kendall. Hacia el último tercio de la película, nos enteramos que esta postura se debe, entre otros motivos, a que su mujer falleció en una operación por un error médico. A partir de ese momento, para el coronel Marlowe todos los médicos son vulgares matarifes. Pero poco a poco, el coronel Marlowe comenzará a comprender al comandante médico Kendall y a variar su postura inicial. Al final será herido y el médico le extraerá la bala²². Evidentemente, nos encontramos con un claro símbolo de la superación de la Hybris del coronel Marlowe a través de la bala.

Este comportamiento del héroe lo coloca al borde del abismo y de la catástrofe personal. Si en el relato clásico cinematográfico se recurre al final feliz²³ es únicamente por la capacidad para superar su falla, su Hybris. Pero ante todo el héroe clásico es voluntad, capacidad de decisión y de acción. El destino del héroe es suyo y le pertenece. Nunca es inocente, irresponsable de sus propias acciones. Aunque no exista premeditación sobre un acontecimiento concreto, si se produce es por causa de su Hybris. El caso ejemplar es el héroe trágico Edipo. Él no sabe que mata a su anciano padre y que se desposa con su madre. Sin embargo, el Oráculo le advirtió de que cometería parricidio y acabaría casándose con su madre. ¿Por qué no tuvo cuidado y mató a un anciano con una edad similar a la de su padre y se casó con una mujer que podía ser su

madre? La causa hay que buscarla en su Hybris, en su orgullo e intolerancia, en su "pie hinchado", reflejo simbólico de su Hybris. Tal y como señala Rodríguez Adrados:

"Pero tampoco es castigado arbitrariamente por los dioses; su fin, incluso el de Edipo, depende de su acción. Esta acción puede definirse fundamentalmente como afirmación de sí mismo, lo que puede implicar conciencia del propio valor." ²⁴

El destino del héroe le conduce a tener que afrontar una serie de situaciones que no son provocadas por él. Pero a partir de aquí, el héroe originará toda una serie de acontecimientos consecuencia de sus convicciones y, por lo tanto, de su voluntad y de su Hybris. El héroe clásico parece que no causa el acontecimiento catalizador, sino que le es impuesto. Así, Cody rescata mujeres secuestradas por los indios porque le secuestraron a su mujer. Ethan persigue a los indios en busca de sus sobrinas después de una traumática experiencia. Y en muchas ocasiones, es un acontecimiento aparentemente fortuito, y no muy importante, el que genera los sucesos fundamentales que exigirán la intervención del héroe. En *Centauros del desierto* es la búsqueda de unos ladrones de ganado lo que permitirá a los indios asesinar a la familia de Ethan y secuestrar a su sobrina pequeña. En *Estación Comanche* el encuentro de Cody con un hombre al que expulsó del ejército y ahora es un forajido, será la causa de todas las situaciones posteriores, incluido el duelo final. Pero es su Hybris el elemento que rige sus acciones.

Otra característica del héroe clásico es la angustia, es decir, que está psíquicamente enfermo:

"La enfermedad manifiesta estalla a consecuencia de la transformación de los deseos exaltados en exaltación angustiosa. Esta inversión es inevitable, precisamente porque los deseos exaltados ya no corresponden a ninguna posibilidad de realidad, y por consiguiente, a ninguna realidad, y por consiguiente a ninguna posibilidad de realización. El deseo ya no tiene objeto; pierde su esencia misma, su razón de ser, su esperanza, y así desespera: transformándose en angustia. La angustia es el deseo en su forma negativa. La angustia es un estado convulsivo, puesto que se compone de dos actitudes diametralmente opuestas: la exaltación que desea y la inhibición temerosa." ²⁵

En cualquiera de los héroes citados hasta el momento se manifiesta perfectamente la angustia, que es una de las causas de la impresionante personalidad del héroe, atormentada y dinámica, en constante lucha. Pero señalemos a modo de ejemplo el héroe de *Sólo los ángeles tienen alas* como prototipo clásico de personaje angustiado por un problema amoroso. Una vez tuvo una mala experiencia con una mujer (algo muy típico del cine clásico) y a partir de aquí surge la angustia. El héroe se vuelve cínico y duro, pero esto no es sino una forma de protegerse. Una fórmula para superar, aparentemente, la angustia es a través de la vanidad. La vanidad se puede entender en nuestro caso como una causa del individualismo del héroe y de su negativa a aceptar sus problemas. Sin embargo, en esta película Geoff Carter, el protagonista, es capaz de superar su Hybris. Ya hemos comentado la presentación del héroe imponiendo su voluntad frente al azar que determinó el piloto que debía volar y el que debía quedarse en tierra. Al final del relato, Carter va a realizar un peligroso vuelo. Pero antes tiene que pedir a Bonnie Lee que se quede con él. Es una declaración. Ahora bien, el héroe no puede realizarla de forma normal. Aparentemente, Carter se dispone a dejar al azar la posibilidad de que Bonnie se quede o se marche, ya que saca una moneda y le dice a la chica que si sale cruz se va y si sale cara se queda. Lanza la moneda y, sin mirar, se la enseña a Bonnie mientras le dice: "Cara, ¿qué te parece?" Lógicamente, la chica rechaza la forma de pedirle que se quede. Carter le entrega la moneda y se marcha. Entonces Bonnie se percata de que es una moneda falsa con dos caras. Este hecho hay que relacionarlo con el principio. Carter ya no juega, en sentido estricto, con el azar, ya no impone su voluntad arbitrariamente, ha perdido parte de su soberbia. Y el tema de la suerte, del azar, es un magnífico contrapunto. El héroe ya no lucha contra la suerte, como al principio: moneda falsa = ya no tienta al azar = busca un camino seguro.

En *Centauros del desierto* el problema se complica. Ethan está enamorado de la mujer de su hermano, sentimiento que también tiene la mujer hacia Ethan. Pero no puede hacer nada. Después de su muerte a manos de los indios, la soledad de Ethan se acentúa todavía más. Se niega a que el muchacho que lo acompaña lo llame tío y en varias ocasiones dice que no tiene familia. Una vez rescatada la niña²⁶, Ethan ya no tiene nada que hacer en la sociedad civilizada:

"Ethan (John Wayne), que ha pasado diez años de su vida buscando a una muchachita secuestrada por los indios, se va lentamente de la casa de la familia de ella, en la que siempre le darán la bienvenida, pero en la que siempre será un forastero, mientras la puerta se cierra lentamente tras él"²⁷

Y qué decir de Cody (*Estación Comanche*) que siente una pasión tan intensa y anormal por su mujer, que le lleva a buscarla en cada recodo del camino, aun siendo consciente de la inutilidad de su búsqueda. Inutilidad que niega creer (pero lo sabe). Al igual que Ethan, Cody es otro buscador condenado a vagar con sus problemas.

El héroe clásico sufre su condición de ser excepcional y único. Actúa de forma voluntaria, libre y con conocimiento. Pero la Hybris, que emana de su personalidad, le lleva a tener un conflicto interno que si no puede superar le condena a la autodestrucción.

¹ Diccionario de la mitología universal y de los cultos primitivos (1963), Buenos Aires: Editorial Mundi, pág. 654

² Gran Larousse Universal (1981), Barcelona: Plaza & Janés, págs. 6133 y 6134

³ GONZÁLEZ DE CARDENAL (1985), Heroísmo y santidad, en Revista de Occidente, número 46, Fundación Ortega y Gasset, Marzo 1985, pág. 81

⁴ RODRÍGUEZ ADRADOS et al. (1976) Raíces griegas de la cultura moderna, Madrid: U.N.E.D, páginas 279 y 270

⁵ RODRÍGUEZ ADRADOS (1975), La democracia ateniense, Madrid: Alianza Editorial, pág. 291

⁶ ARISTÓTELES, Poética de Aristóteles, Edición trilingüe de García Yebra (1992), Madrid: Editorial Gredos, págs. 169 a 171

⁷ Ídem, pág. 145

⁸ Río Grande (Río Grande), EEUU, Dirigida por John Ford, 1950.

⁹ CAMPS, Victoria (1985), Del imperativo heroico al imperativo herético, en Revista de Occidente, Op. Cit., pág. 50

¹⁰ Solo los ángeles tienen alas (Only Angels Have Wings), EEUU, dirigida por Howard Hawks, 1939

¹¹ BOU y PÉREZ (2000) El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood, Barcelona: Paidós, pág. 122

¹² Misión de audaces (The Horse Soldiers), EEUU, dirigida por John Ford, 1959.

¹³ Estación Comanche (Comanche Station), EEUU, dirigida por Budd Boetticher, 1960

¹⁴ En este caso, podemos entender el ethos como la serie de destrezas, hábitos y comportamientos del personaje establecidos por su concepción moral.

¹⁵ BOAL, Augusto (1974) Teatro del oprimido y otras poéticas políticas, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, pág. 55 y siguientes.

¹⁶ Ídem, pág. 63

¹⁷ Ídem, pág. 63

¹⁸ GONZÁLEZ REQUENA, Clásico, Manierista, Postclásico, en Área Cinco, número 5, noviembre 1996, pág. 81

¹⁹ Ídem, pág. 81. Por lo que respecta a la estructura narrativa, señala que en el relato clásico es la trama del relato simbólico.

²⁰ Ídem, pág. 86. González Requena realiza este comentario a propósito de un fragmento de la película La diligencia, cuando los viajeros llegan a un puesto de postas que ha sido arrasado por los indios.

²¹ Centauros del desierto (The Searchers) EEUU, Dirigida por John Ford, 1956

²² Una vez más nos volvemos a encontrar con la extracción de algo que simboliza un error del héroe.

²³ Volvemos a insistir en que en numerosas ocasiones nos encontramos bien con un final postizo o con un aparente final feliz que no es tal.

²⁴ RODRÍGUEZ ADRADOS (1975), pág. 293

²⁵ DIEL, Paul (1976) El simbolismo en la mitología griega, Barcelona: Editorial Labor, pág. 27

²⁶ En el primer encuentro de Ethan y Martin con Debbie, Ethan intenta matarla porque Debbie se niega a marchar con ellos. Para Ethan es una comanche. Pero todavía hay mucho más. Para Ethan, Debbie supone la continuación de su amada Marta, una niña que podía haber sido su hija. Y ahora es la mujer de un indio. Pero no de un indio cualquiera, sino de Cicatriz, el responsable de la muerte de Marta. Entonces, Debbie se ha convertido en un símbolo. Ethan, en realidad, quiere matar a un símbolo. Martin la cubre con su cuerpo al tiempo que amenaza a Ethan con su arma. Una flecha (una vez más) hiere a Ethan y los dos hombres deben huir ante el ataque de los comanches. Logran refugiarse en una cueva y rechazar el ataque. Finalmente, Ethan aceptará a Debbie. Es esencial el momento en que Ethan toma en brazos a Debbie, como hizo al principio de la película cuando la confundió con su hermana Lucy.

²⁷ BOGDANOVICH, Peter (1971) John Ford, Madrid: Fundamentos, pág. 31