

PAPER

## EL REGRESO DEL HÉROE EN EL CINE CONTEMPORÁNEO

**FORCINITI, Sofía Carolina**[sofi.forciniti@gmail.com](mailto:sofi.forciniti@gmail.com)

Cátedra Babino, FADU, UBA

### Resumen

*Los mitos constituían la base de la educación en la época homérica. Durante los siglos XII y VII la transmisión de los valores y la memoria de la sociedad - el bagaje de conocimientos- dependían de la declamación oral de los mismos. Su sentido es abierto, polisémico, popular y colectivo; es un relato que busca explicar aquellos fenómenos que la razón no puede controlar.*

*En el viaje del héroe, el regreso constituye el último escalón de lo que Joseph Campbell llama los doce pasos del camino del héroe. En el camino de vuelta, el héroe tiene una serie de complicaciones para retornar al hogar, que lo hacen demorarse, teniendo que sortear distintos obstáculos. ¿De qué formas pervive y opera este mito en el mundo fílmico contemporáneo? ¿De qué modo el cine contemporáneo refleja este mito? El viaje del héroe constituye un tema recurrente y, por tanto, resulta pertinente considerar su importancia, reconociendo el papel que cumple el cine la sociedad actual.*

*Para ello tomaremos como eje el análisis de los films Paris, Texas (1984) de Wim Wenders, The Majestic (2001) de Frank Darabont y El regreso (2003) dirigida por Andrey Zvyagintsev, en busca de pervivencias míticas y de una actualización (nuevos contenidos y sentidos) de la narración verbal en relación con la Odisea de Homero y al mito del retorno del héroe.*

*Palabras clave: héroe, mito, odisea, regreso, viaje*

### Introducción

Los mitos constituían la base de la educación en la época homérica. Durante los siglos XII y VII la transmisión de los valores y la memoria de la sociedad - el bagaje

## UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

de conocimientos- dependía de la declamación oral de los mismos. Su sentido es abierto, polisémico, popular y colectivo; es un relato que busca explicar aquellos fenómenos que la razón no puede controlar.

Hugo Bauzá considera en cuanto al mito que “se trata de una materia muy rica, maleable, difícil de asir y con una diversidad notoria de niveles interpretativos y sujeto siempre a nuevas resemantizaciones” (Bauzá, 2006:36). Esta narración extraordinaria está situada “fuera del tiempo histórico y es protagonizado por personajes divinos o heroicos” (Bauzá, 2006: 19). Sin lugar a dudas, la Odisea de Homero, se presenta como una de las primeras obras que retoma la trama mítica del viaje de regreso del héroe y es objeto de esta investigación analizar de qué forma este mito pervive hoy en día en el mundo contemporáneo y, más particularmente, en producciones audiovisuales.

En el viaje del héroe, el regreso constituye el último escalón de lo que Joseph Campbell llama los doce pasos del camino del héroe<sup>1</sup>. En la travesía de vuelta, el héroe enfrenta una serie de complicaciones para retornar al hogar que lo hacen demorarse, teniendo que sortear distintos obstáculos. Más aún, el relato alcanza su clímax cuando en un último encuentro con la muerte y a punto de perderlo todo sale finalmente vencedor. Por último, “el personaje vuelve al hogar y se da la anagnórisis, o reconocimiento, por parte de sus familiares y compañeros. El mito sirve para responder al problema de la identidad, ‘¿quién soy yo?’” (Bauzá, 2006: 27).

Además, el héroe trae con él un elixir, un premio (físico o intangible, poseedor de una suerte de propiedades "mágicas") que utilizará para ayudar a todos en el mundo ordinario, operando en ellos un cambio similar al propio.

Nos preguntamos ahora, ¿qué es lo que empuja al héroe de vuelta a su hogar? ¿Por qué retorna de su aventura? ¿De qué formas pervive y opera este mito en el mundo fílmico contemporáneo? ¿Qué mitemas permanecen intactos? ¿De qué modo el cine contemporáneo refleja este mito? ¿Qué rasgos son olvidados o dejados de lado en las producciones audiovisuales actuales? Estos interrogantes guiarán el recorrido del presente trabajo.

Tal como podemos verificar en el análisis de su perduración a lo largo de los años, el viaje del héroe constituye un tema recurrente y, por tanto, resulta pertinente considerar su importancia, reconociendo el papel que cumple el cine la sociedad actual.

Para ello tomaremos como eje el análisis de los films *Paris, Texas* (1984) de Wim Wenders, *The Majestic* (2001) de Frank Darabont y *El regreso* (2003) dirigida por Andrey Zvyagintsev, en busca de pervivencias míticas y de una actualización (nuevos contenidos y sentidos) de la narración verbal en relación con la Odisea de Homero y al mito del retorno del héroe.

---

1-Según Campbell en *El héroe de las mil caras* (1949), el héroe transita una serie de aventuras o pasos: el mundo ordinario o mundo del personaje; la llamada a la aventura; el rechazo a la llamada; el encuentro con el maestro; el cruce del primer umbral; las pruebas, aliados y enemigos; el acercamiento a la cueva más profunda; la Odisea o Calvario; el premio; el camino de regreso; la resurrección; el retorno con el elixir.

Para este análisis se tendrán en cuenta la estructura mitopoiética del regreso del héroe y los argumentos de los films mencionados. Y, por otro lado, se ahondará en el estudio de los recursos audiovisuales utilizados que nos posibilitará acentuar los momentos clave del mito.

## Breve mención a la Odisea de Homero

“Las Odiseas son viajes, vagabundeos más o menos agitados, amenizados con aventuras y encuentros encaminados a un objetivo más o menos preciso y lejano, exterior o interior al personaje” (Vanoye, 1996: 37).

Es importante comenzar destacando los principales rasgos del poema homérico para así trazar líneas guía para profundizar en el análisis de la participación del mono mito en los films elegidos.

Siguiendo a María Amelia Hernández, “Odiseo, o Ulises, constituye una de las narrativas míticas más ricas del corpus griego. Este mito fue y es muy conocido, y ha ingresado a través de los caminos de la cultura en el imaginario del hombre posterior” (Hernández, 2007: 55).

La poesía homérica se inscribe en la “edad oscura” de la cultura griega, más específicamente en el período sin escritura que comprende los años 1100 a 776 a.C. Este poema homérico, al igual que la *Ilíada*, presenta composiciones orales preexistentes de aquella época enlazadas bajo un criterio de estilo determinado. En el caso de la *Odisea*, el eje es el regreso de su héroe, Ulises u Odiseo, a Ítaca. La extensa epopeya pertenece al género de los nostoi, “regresos” en alusión al retorno de los héroes de la guerra greco-troyana. La *Odisea* es el más famoso de estos retornos. “Ese es el gran mitema, el mitema nuclear, el regreso, lleno de inconvenientes, aventuras, oposiciones, acuerdos y desacuerdos humanos y divinos que demoran al héroe durante diez años” (Hernández, 2007: 57).

La *Odisea* presenta “una extensa serie de posibles situaciones mitémicas con relativo valor sémico: Ítaca, Telémaco, Penélope, cada una de las que llamamos aventuras (Circe, Calipso, las sirenas, el cíclope, Caribdis, etc.), los diferentes reconocimientos (Eumeo, Argos, Euriclea, etc.), los pretendientes” (Hernández, 2007: 57). Pero sin duda, el poema homérico es la forma más antiguas que adquiere el mito del regreso del héroe.

Según Jordi Balló y Xavier Pérez (1995), hay dos grandes situaciones argumentales en la *Odisea* de Homero. Por un lado, las desventuras de Ulises durante su regreso y, por otro, un episodio final donde, con ropas de mendigo, el protagonista lucha por recuperar su lugar en su patria -una comunidad que se ha modificado en su ausencia- y por ser reconocido por su esposa Penélope. ¿Por qué regresa a Ítaca? ¿Por qué no acepta la inmortalidad ofrecida por la diosa Calipso?

UNIDAD | **HISTORIA Y CRÍTICA**

A lo largo de la Odisea, se observa a un Ulises que llora anhelando su amada patria; constantemente la recuerda con gran emoción. Castillo Didier (2007) señala que el llanto es condición del ser humano, así como la muerte. El motor que empuja a Ulises a volver a Ítaca es su amada esposa Penélope, su hijo Telémaco y el recuerdo que tiene de su patria. Así es como sucede cuando llega a la tierra de los lotófagos, se niega a comer la flor del loto que le provocaría la pérdida de la memoria y el norte al cual se dirigía ante todo. Ítaca es el lugar donde Odiseo recobra su identidad perdida.

En otro orden, Pierre Vidal-Naquet afirma que “la Odisea es el poema de la paz, aunque no falta el combate” (Vidal-Naquet, 2001: 26). Para Balló y Jordi (1995), en cambio, la Odisea no está exclusivamente ligada a la aventura sino también a la búsqueda de un sentido o identidad. Y esto se verá reflejado en la resemantización del mito en la actualidad.

Respecto a los temas principales que se desprenden del poema épico, podríamos señalar: ley y deseo, viaje y hogar, memoria y olvido. También Vidal-Naquet (2001) distingue la oposición entre el mundo salvaje y el civilizado. La tensión entre estos pares de opuestos atraviesan toda la trama y constituyen, en parte, los ejes de análisis de las producciones audiovisuales a desarrollar posteriormente.

En cuanto a la estructura del poema homérico, sabemos que no hay una trama lineal, cronológica, sino que por el contrario ésta es episódica, no se declama entera, y a su vez Homero recurre a relatos enmarcados en temporalidades propias que pertenecen a cada uno de los episodios narrados. Quizás, como sugiere Vidal-Naquet, sea justamente ésta la gran originalidad de la Odisea con respecto a la Ilíada: la integración del tiempo en el interior del relato: Telémaco era un niño de pecho cuando partió Ulises; ahora es un adolescente” (Vidal-Naquet, 2001: 59).

Finalmente, en el encuentro con sus familiares se verifica el fenómeno conocido como anagnórisis o reconocimiento, primero con Telémaco, su hijo, seguido de su encuentro con Laertes, su padre, quien no lo reconoce hasta que ve una cicatriz y, por último, con Penélope, su esposa.

## **El mitema del regreso del héroe**

“El trabajo final es el del regreso.  
Si las fuerzas han bendecido al héroe,  
ahora éste se mueve bajo su protección (emisario);  
si no, huye y es perseguido (huida con transformación,  
huida con obstáculos). En el umbral del retorno,  
las fuerzas trascendentales deben permanecer atrás;  
el héroe vuelve a emerger del reino de la congoja (retorno; resurrección).  
El bien que trae restaura al mundo (elíxir)” (Campbell, 1949: 140).

Desde tiempos inmemorables, miles de desterrados o exiliados añoraron su amada patria, su hogar, y el retorno a ella. Partir significa despegarse de la tierra, romper el cordón umbilical que nos mantiene unidos a ella.

Para Castillo Didier (2007), en medio de las aventuras, personajes y situaciones que comprende el viaje del héroe, existe un sentimiento que se impone y que se hará realidad: la voluntad del nostos, el regreso. Asimismo, "nostalgia", proviene de nostos, el deseo de volver al hogar, del retorno, y de algos, dolor; dolor del deseo, deseo del dolor.

Se da entonces un llamado hacia un mundo de fuerzas poco familiares, donde el héroe deberá avanzar desde el mundo ordinario, con ayuda de algunos personajes y sorteando obstáculos, hasta enfrentarse a una prueba suprema y recibir la recompensa mayor. Siguiendo el estudio de Joseph Campbell, "el héroe mitológico abandona su choza o castillo, es atraído, llevado, o avanza voluntariamente hacia el umbral de la aventura" (Campbell, 1949: 140). El héroe es el hombre o mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales. Según Bauzá (2007), un aspecto sugestivo de la condición heroica es que estos seres están condenados a la soledad y que ésta se acrecienta en el momento de la toma de grandes decisiones.

Campbell afirma que "la norma del monomito requiere que el héroe empiece la labor de traer los misterios de la sabiduría, donde la dádiva habrá de significar la renovación de la comunidad, de la nación, del planeta o de los diez mil mundos" (Campbell, 1949: 113). Es decir que el héroe protagonista utilizará los tesoros obtenidos a lo largo de su aventura.

*Ya sea rescatado desde el mundo exterior o impulsado por el mundo inferior, o guiado por los dioses, el elegido tiene que volver a entrar con su don al mundo de los hombres. Todavía debe enfrentarse a la sociedad con su elixir que destroza el ego y redime la vida, y soportar el golpe de respuesta de las dudas razonables de los duros resentimientos y de la incapacidad de las buenas gentes para comprender. Campbell, 1949: 126).*

Pero es deber del héroe regresar y compartir el elixir, compartir los frutos de su viaje, de su búsqueda.

Según Sánchez-Escalonilla (2002), los elixires y las curaciones son efectos propios del regreso del héroe al hogar. Un héroe puede retornar a su patria sin necesidad de hallarse de nuevo en el punto exacto de partida. Tras experimentar los peligros de la misión, los protagonistas desarraigados descubren su hogar auténtico en una nueva patria. En estos casos, los héroes no llegan a alcanzar el cuarto umbral de retorno y se quedan dentro del mundo especial, a la espera de nuevas misiones. "El regreso y la reintegración a la sociedad son indispensables para la circulación continua de la energía espiritual dentro del mundo de la aventura, y, además, es la justificación del largo retiro del héroe" (Campbell, 1949: 41). Ahora bien, en el mito original, el regreso

## UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

del héroe posee un final feliz, se restablece un orden alterado. ¿Qué sucede con las resemantizaciones?

Otro de los motivos que se desprende del sinuoso trayecto de Ulises desde Troya hasta Ítaca es el de la recuperación de la identidad fragmentada o, en otras palabras, el de la “reconstrucción del ser a través de la memoria” (Vanoye, 1996: 30). ¿Qué sucede con la identidad del héroe? ¿Es este el mismo antes de marchar que el que es ahora? ¿Qué ocurre con el arquetipo del héroe? “Sirven de ideas-motrices desde el momento en que una sociedad los toma como modelos de conducta, son heredados de un pasado remoto” (Hernández, 2007: 58).

Según Campbell (1949), pueden darse diversos casos tras haber logrado la mayor hazaña: el héroe puede volver a su hogar o, en vez de regresar, puede retirarse del mundo. En cambio, si el trofeo ha sido obtenido a pesar de la oposición de su guardián, o si el deseo del héroe de regresar al mundo ha sido resentido por los dioses, el último estadio del círculo mitológico se convierte en una persecución agitada. Esta fuga puede complicarse con milagrosos obstáculos y evasiones mágicas. O, pudiera ser que el héroe necesitara ser asistido por el mundo exterior al regreso de su aventura sobrenatural, es decir que el mundo tuviera que venir y rescatarlo.

Siguiendo a este autor, el problema del héroe que regresa es aceptar como reales, después de la experiencia de la visión de plenitud que satisface el alma, las congojas y los júbilos pasajeros, junto a las banalidades y obscenidades de la vida mundanas.

*¿Por qué volver a entrar a un mundo así? ¿Por qué intentar hacer plausible, o por lo menos interesante la experiencia de la felicidad trascendental a hombres y mujeres consumidos por las pasiones? Así como los sueños que parecen importantes durante la noche pueden parecer tontos a la luz del día, así el poeta y el profeta pueden sorprenderse haciendo el papel de idiota ante un jurado de ojos graves. Lo más sencillo es mandar al diablo a toda la comunidad y retirarse de nuevo a la pétrea morada celeste, cerrar la puerta y asegurarla. Pero si entre tanto un partero espiritual ha puesto la shimenawa enfrente del refugio, ya no puede evitarse el trabajo de representar la eternidad en el tiempo y de percibir en el tiempo la eternidad (Campbell, 1949: 127).*

## Resemantizaciones en el cine contemporáneo

Para introducir las diversas operaciones de resemantización que vamos a analizar, y siguiendo en línea con lo que propone Hugo Bauzá (1998), frente a una crisis de desimbolización, la posmodernidad parece alentar un retorno a los mitos y a un pensamiento apoyado en lo onírico, la fantasía y la utopía, más que en la razón. Es de conocimiento que “el pasaje de la trama mítica, de naturaleza oral, a la literatura implica una metamorfosis del mito, mutación que lo aparta de su cauce natural” (Bauzá, 1998: 43). Y esto también sucede cuando se realiza un trasvase al lenguaje cinematográfico.

Los films seleccionados comparten una característica en común: los tres comienzan con el regreso de un hombre a una tierra y los tres concluyen de forma muy distinta a como lo hace Ulises en la Odisea de Homero.

## Paris, Texas

Paris, Texas (1984) de Wim Wenders presenta a un hombre, Travis, quien, tras cruzar la frontera mexicana, arriba a un pueblo donde, a medida que transcurre el film, advertimos que se cumple su objetivo: reunir a su hijo con su madre, y reconstituir así el vínculo familiar perdido hace años.

En el desarrollo del film, son de señalar el trabajo lumínico y de cámara con los que el director destaca aspectos relevantes de su relato. La actividad contemplativa del espectador en sus obras resulta central. A su vez, son significativos también los espacios elegidos, los entendidos como “no lugares”: la escena del “peep-show” (en el nacimiento del cine se llamaba peep-show a las primeras máquinas para mirar como el kinetoscopio), las estaciones de servicio en la ruta, el mismo título del film -un binomio fantástico<sup>2</sup>. “El paisaje es un personaje más que a base de ofrecernos tiempo dilatados en sus tomas casi fijas, opera como una fotografía, activando la contemplación, huyendo del instante decisivo, fotográfico, que planteaba Cartier Bresson. Wenders plantea sus películas, en muchos casos, a través de imágenes o territorios, que transitan por fotografías convertidas en relatos, a posteriori” (Mayorgas, 2012: 113).

Según señala Mayorgas (2012), los personajes principales de las películas de Wenders tienden a ser personas de débil carácter, distantes, herméticos, que adolecen de un laconismo que los funde con su entorno. En el caso de Paris, Texas, Travis, el personaje que protagoniza Harry Dean Stanton, vaga sin rumbo, como si su figura quisiera evidenciar la conciencia humana llevada a su grado cero. Ya desde el inicio del film, lo notamos en estado de shock, casi catatónico. No sabemos qué le ocurre: puede ser un amnésico o un hombre abandonado a sí mismo, fugitivo de los recuerdos que lo atormentan. Recuerda, asimismo, al Ulises de Kazantzakis, “un hombre errante, un hombre solo y nostálgico, un hombre de hoy, que camina, piensa, medita y busca” (Castillo Didier, 2007: 40).

En cualquier caso, necesitará la ayuda de Hermes (su hermano, que acude a rescatarlo) para emprender un viaje de retorno que permite la recuperación de su identidad. A través del retorno, Travis asumirá de nuevo su responsabilidad, asociada a un complejo de culpa por haber sido el causante de la desmembración de su familia. El personaje recuperará el amor del hijo abandonado (que vive con sus tíos), una reconciliación entre un Telémaco niño y un Ulises vuelto a Ítaca para salvar a Penélope, cuyos pretendientes son ahora los clientes de un peep show.

El reencuentro entre Travis y su mujer (Nastassja Kinski), en un local de comercio sexual basado en el intercambio de la mirada, es fiel a los dictados del poema homérico: no se produce el reconocimiento inmediato (recordemos que Ulises no se

---

2-Siguiendo la definición de Gianni Rodari, sería aquella interacción de dos elementos que, a priori, no tienen nada en común.

## UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

presenta ante Penélope hasta mucho después de haberlo hecho delante de Telémaco), y son una serie de signos que forman parte del pasado los que acaban produciendo en la mujer la constatación de hallarse delante de su marido. En la acentuada retórica visual de esta secuencia (la ventana-espejo que une y separa al mismo tiempo las caras de la pareja) destaca el escepticismo último de Travis, incapaz de creer que su regreso pueda ser perdurable. El héroe del film se limitará a restituir un determinado orden familiar del que él, necesariamente, ha de quedar excluido; el elixir que lleva a su tierra es justamente este acto de bien que implica reunir a su hijo con su madre (Figura 1). “Travis partirá sin rumbo, después de haber restituido el orden, de la misma manera que versiones posteriores del poema homérico afirman que hizo Ulises, una vez vengada la afrenta; como un héroe que vive a la intemperie, llamado por la tentación apátrida del vacío” (Ballo y Pérez, 1995: 40 y 41).



Figura 1: Fotograma del film Paris, Texas. Escena de reencuentro madre e hijo.

Siguiendo lo expuesto por González Dueñas en su artículo, la escena del peep-show, con más de veinte minutos de duración, sirve para dibujar una de las más profundas metáforas del séptimo arte. De hecho tiene un formato cinematográfico la pantalla - espejo y ventana- que separa a Travis de Jane (Figura 2). “Del lado de Travis, penumbra; del de Jane, un set, una puesta en escena donde la oficiante cumple un rito solitario: si únicamente escucha a su interlocutor y para ella la frontera es un espejo, Jane actúa para sí misma, arrullada menos por esa voz incierta que por su propia imagen” (González Dueñas, s.f.: 54). Allí, a partir del relato de Travis donde narra la historia de amor que tuvieron y cómo es que todo se fue a pique, se da el reconocimiento de Jane por Travis, de Penélope a Ulises. La inconcebible potencia metafórica de esta película incluye un plano en el que el reflejo del rostro de Travis, iluminado, se sobrepone a la cabeza de Jane en sombras. El espejo y hasta la

## UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

ventana han desaparecido: no queda sino un encuadre donde resta la fusión de dos mundos que poco antes no podrían haber parecido más lejanos e inconciliables. “Esa integración es fugaz y precede a la despedida, pero su transcurso tiene el sabor de lo intemporal y, más aún, de lo arquetípico: ese momento está en otro tiempo, o mejor dicho, en el tiempo de lo permanente” (González Dueñas, s.f.: 54).



Figura 2: Fotograma del film Paris, Texas. Reconocimiento o anagnórisis.

Ahora bien, ¿puede Ítaca convertirse en una cárcel? Este héroe no se identifica con la sociedad y se exilia nuevamente, constituyendo un nuevo tipo de héroe, nómada, en busca de su identidad. Se intensifica en este film la dualidad viaje-hogar. Tal vez, como expone Bauzá, Travis es semejante al hombre de nuestros días, “un solitario, extraviado en el laberinto de su propia identidad” (Bauzá, 1998: 238). “La relación Telémaco-Ulises ya no plantea la aspiración a ninguna restitución de un orden, sino a un equilibrio más viable basado en la aceptación de los cambios acontecidos durante la ausencia” (Vanoye, 1996: 33 y 34). El desenlace no es resultado de un pesimismo que niegue la perdurable sincronía de los seres: la metáfora no apunta a la dispersión sino a la integración. De acuerdo con lo sostenido por González Dueñas, Travis no permanece al lado de su esposa e hijo porque hacerlo sería repetir tarde o temprano aquella primera ruptura.

Tal como sostiene Mayorgas,

*la experiencia del viaje en Wenders es un ritual iniciático que busca el reencuentro de los personajes consigo mismos, para salir de la subjetividad de cada uno y entrar en las experiencias de la realidad, sin pensamientos preconcebidos y tomando decisiones aparentemente inciertas, pero decisivas*

*para salir de la crisis en la que se encuentran, a través de la elección de personajes errantes que deambulan por ciudades extrañas, encarnando viajeros o niños que mantienen una actitud abierta y observadora. (Mayorgas, 2012: 109).*

## The Majestic

Este film relata la vida de un joven guionista de Hollywood, Peter Appleton (Jim Carrey), que es injustamente acusado de comunista a causa de la caza de brujas emprendida por el senador McCarthy en EE.UU. en la década de 1950. En este contexto, la censura, delación y prohibición eran moneda corriente. Tras sufrir un accidente de coche que le provoca amnesia, el protagonista naufraga - como un buen Ulises - y es rescatado por los habitantes de un pueblo. Allí, habiendo perdido la memoria, es confundido por un veterano de la segunda guerra mundial, Luke Trimble, que no ha regresado a casa en diez años. "Qué bien volver a casa" - dice la hija del médico, la esposa de Luke, o una posible "Penélope". Peter, a diferencia del verdadero Ulises, parecería que hubiese perdido la memoria tras una visita en la tierra de los lotófagos, que hace olvidar la madre patria a quien haya probado la flor del loto. Al despertar en el desconocido pueblo de Lawson, el padre de Luke, dueño del cine cerrado "Majestic", asume que es su hijo y Peter parece dispuesto a aceptar este pasado que se le impone como suyo.

Peter cruza el umbral del retorno cuando avanza sobre el puente la noche de lluvia del accidente. El puente conecta dos mundos (el pasado, del cual quiere escapar) y el nuevo (donde creen que es otra persona, y es recibido como un héroe). Ya decía Propp<sup>3</sup> que una forma de huida mágica es aquella en que "se dejan abandonados objetos que hablan del fugitivo y así retardan la persecución" (Propp, 1987: 114). En este caso, Peter deja tras el naufragio en el mar, su auto y un muñeco-mono. Por otra parte, "si el deseo del héroe de regresar al mundo ha sido resentido por los dioses o los demonios, el último estadio del círculo mitológico se convierte en una persecución agitada y a menudo cómica" (Campbell, 1949: 182). Esto se ilustra claramente con la persecución absurda que sufre Peter en cuanto a la caza de brujas.

Se da una suerte de fingimiento, diría Propp, un falso héroe que reivindica logros que no le corresponden. "¿Quién eres en realidad?" le pregunta un habitante del pueblo. "Alguien que quiere averiguar la verdad", responde Peter. En cuanto al descubrimiento de la propia identidad, a menudo la verdad sobre sí mismo puede resultar traumática y este conflicto interior supone un refuerzo dramático muy efectivo en cualquier argumento cinematográfico.

Parecería que se da un desdoblamiento del yo, la imagen que el otro tiene de uno, y la imagen que uno tiene de sí mismo, y a la vez, ligado a esto, cómo opera la memoria. ¿Qué es lo que le hace recordar la memoria al anti-héroe? El cine. La anagnórisis para consigo mismo se da en el cine, tras empezar a recordar las líneas de diálogo de una película que él mismo escribió. En cambio, la anagnórisis con la

---

3-En Morfología del cuento (1987), Vladimir Propp analiza los componentes básicos de los cuentos populares rusos para identificar aquellos elementos narrativos irreducibles.

## UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

posible Penélope, Adele, sucede luego del funeral del padre de Luke, mientras que éste no llega a saber la verdad, muere creyendo que Peter es Luke. Siguiendo la teoría de Propp, se da entonces un desenmascaramiento del falso héroe cuando llegan los tanques en busca de Peter al pueblo.

Es de señalar que, a diferencia de *Paris, Texas* y *El regreso*, el argumento de este film no contempla ningún personaje como hijo, un Telémaco, por parte del "Odiseo", o Peter. Parecería que el foco está puesto en el protagonista y cómo este lidia con la búsqueda de la verdad, la recuperación de la memoria.

¿Por qué, en el final del film, Peter regresa a Lawson y no permanece en su Ítaca? ¿Qué es lo que ha encontrado allí que no había en Hollywood? ¿Será tal vez que prefiere el mundo de aventuras, aquello desconocido que antepone a la propia ajenidad? Es que justamente, tal vez su Ítaca siempre fue otro lugar, el que menos esperaba, pero donde se reencuentra consigo mismo, donde saca su mejor versión, donde vierte el elixir a su alrededor para hacer prosperar al pueblo.

Lo que no sabe Peter es que él es un héroe a su modo - distinto a Luke - ya que realiza una transformación de su personaje y lo que consigue es el honor, el reconocimiento - diría Propp - del pueblo que lo ayudó. Esto se da tras defenderse ante la Ley de las falsas acusaciones en su contra, de simpatizar con el comunismo, y homenajear a Luke y los valores que este soldado poseía, los del patriotismo. Esta es la etapa de cumplimiento, según Propp, donde el héroe lleva a cabo la difícil misión que le fuera asignada. "Este pueblo necesitaba que fueras Luke y lo fuiste". Se da esta necesidad de la figura de un héroe para mantener viva la memoria de Luke. La patria es América, la guerra y el honor. Por lo que la segunda vez que vuelve al pueblo para proponerle matrimonio a Jane, al final de la película, Peter vuelve como él mismo (Figura 3).

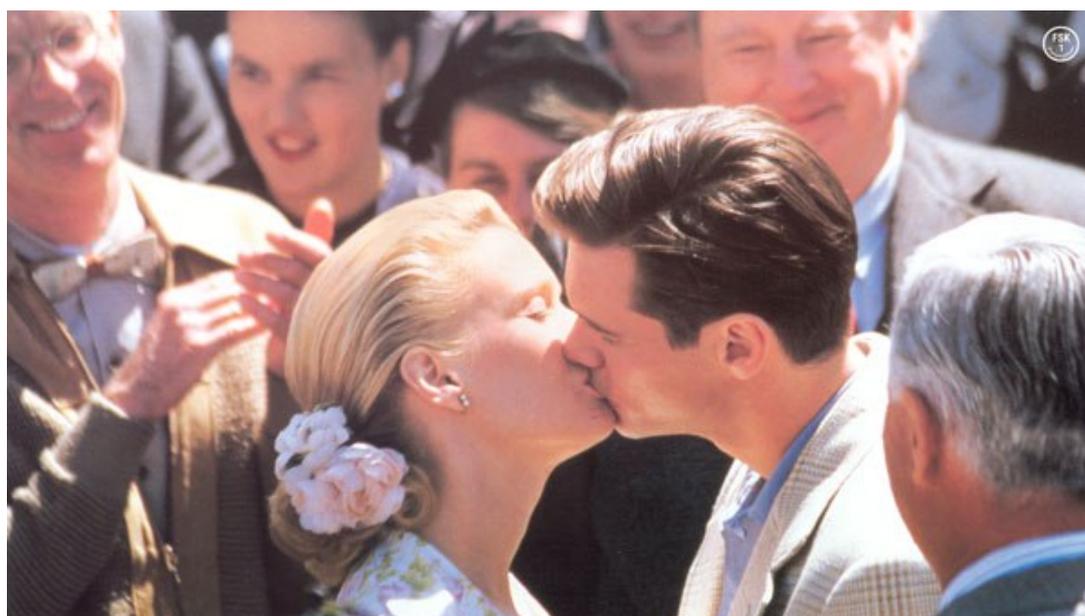


Figura 3: Fotograma del film *The Majestic*. Beso entre la viuda y el protagonista en la escena final.

## El regreso

El film ruso *El regreso* (2003) del director Andréi Petróvich Zviáguintsev, por su lado, relata la vida de los hermanos Iván y Andréi, que sufren un vuelco emocional cuando su padre, un hombre al que solo conocían por una vieja foto familiar, regresa al hogar. La madre, una Penélope sumisa (aparentemente sin pretendientes), no da muchas explicaciones ni tampoco pone objeciones para que los niños emprendan un viaje a través de Siberia junto a su padre, hacia una remota isla. Se reitera entonces un nuevo viaje enmarcado en un regreso.

A diferencia de los films analizados anteriormente, el punto de vista no pertenece al héroe sino a dos “Telémacos”, ya adolescentes que ignoran quién es su padre y las razones por las cuales volvió luego de doce años de ausencia - éstas quedarán en un fuera de campo durante todo el film. Buscan una foto, guardada en un libro de mitología, para corroborar que es él y esta imagen detonará la anagnórisis (Figura 4). En cambio, la madre de los niños parecería encontrarse en un estado de shock o apatía tal que el encuentro con su esposo pasa desapercibido.



Figura 4: Fotograma del film *El regreso*. El padre en su cama tras regresar del viaje.

Por otro lado, resulta interesante observar un trabajo de fotografía y arte en planos con tonalidades azules, claves bajas y gran profundidad de campo, que acentúan la atmósfera melancólica y onírica de una ausencia que vuelve a llenarse por un cuerpo enigmático, que es este padre que ha vuelto y cuyo pasado se desconoce.

El viaje que emprenden los hermanos con su padre se va tornando cada vez más tenso. El espectador se va encontrando con un progenitor insensible, autoritario y violento. En cuanto a sus hijos, Andréi confía en él y lo respeta, pero Iván lo desafía abiertamente.

## UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

Alcanzando el clímax del film, cuando el padre busca salvar a su hijo antes de que se tire desde la torre - y así, convertirse en héroe -, se resbala y muere. Los niños deciden trasladar el cuerpo de su progenitor en el barco con el que arribaron a la isla. Ante la ausencia del padre, Andréi asume su lugar, haciéndose cargo de todas las decisiones. Cuando llegan a la costa, se dan cuenta de que el barco volvió al mar llevándose hacia las profundidades al padre en su interior, con un cofre, que guardó en el bote. ¿Será este el elixir que había traído el progenitor de sus aventuras? ¿Algún tesoro esperando al momento justo de revelarse?

El héroe vuelve al mar, nuevamente. Se hunde hacia la eternidad. Es de destacar el lugar simbólico que ocupa el agua en el film, un agua pantanosa, misteriosa. Si recordamos, en la Odisea, el mar representa lo amenazador, topos que queda metaforizado en la figura del dios Poseidón. El mar es tal vez la mayor, razón por la cual Ulises es demorado en su regreso; el héroe combate con él durante años.

Es significativo también que obras posteriores hagan emprender a Ulises nuevos viajes, como si la llamada del mar fuera superior a las obligaciones del hogar. "Ulises sería en tal caso un prototipo del explorador infatigable que acaba abandonando a Penélope para morir en el mar, prisionero de una insatisfacción que tiene atractivas resonancias contemporáneas" (Vanoye, 1996: 31).

*Esos diez años de nebulosas. Y de esa isla partirá la nave para el regreso final. Según Vernant, la nave vuelve a las aguas humanas. Desde ese mundo de ninguna parte donde ha llegado hasta las fronteras de lo humano, la nave lo vuelve a las márgenes de la luz y la vida, a su patria, a su hogar, a Ítaca.* (Hernández, 2007: 58).

Ya dentro del auto, antes de empezar el regreso al hogar, Iván encuentra una vieja foto de la familia, parecida a la que tienen en su casa, pero observan que la imagen del padre ha desaparecido. ¿Tal vez el padre nunca estuvo realmente allí con sus hijos? ¿Tal vez ese viaje y esa vuelta la emprendieron los niños solos? ¿O quizás esta secuencia sucedió efectivamente y tuvo el propósito de dejarle una enseñanza a sus hijos? ¿Tal vez la de perdonar a su padre por haberlos abandonado? ¿Cuál es ese elixir? ¿Lo trajo el padre o lo llevan tras este viaje los niños?

Si se recuerda el inicio del film, el hermano menor no se animaba a saltar desde una torre alta hacia el mar; se podría comprender una clara evolución del personaje. Tal vez sea esa la enseñanza que aprendieron, o mejor dicho, vivieron: el pasaje de la infancia a la adultez (Figura 5).



Figura 5: Fotograma del film El regreso. Niños pescando solos.

## Conclusión

En el mito del regreso del héroe, la Odisea podría ser entendida como aquel esfuerzo dramático del hombre contemporáneo en su lucha diaria, buscando su liberación, buscando tomar conciencia plena de su ser.

A partir de los films seleccionados, se podría destacar que los mitemas más retomados serían el reencuentro con Penélope y con Telémaco. En los tres films se dejan fuera de campo los sucesos vividos de los héroes durante esos años de viaje.

Pareciera que en los casos analizados, aquel héroe que vuelve a su hogar tiene dificultades para quedarse, ya sea porque el entorno no lo reconoce como tal, o porque él no se reconcilia con esta imagen que tienen de él allí, o porque su interés no es regresar para quedarse, sino para recomponer algo roto, reestablecer un orden, recuperar ciertos valores perdidos y dejar una enseñanza.

Habrá que esperar unos años a que producciones cinematográficas retomen el mito y ver de qué formas plasman en imagen y en sonido la trama del regreso del héroe.

## Bibliografía

BALLÓ, J. y Pérez, X. (1995). La semilla inmortal: Los argumentos universales en el cine. Barcelona: ed. Anagrama.

BAUZÁ, H. (2007). El Mito del Héroe, morfología y semántica de la figura heroica. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

BAUZÁ, H. (1998). Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

UNIDAD | **HISTORIA Y CRÍTICA**

BURUCÚA, J. (2013). El mito de Ulises en el mundo moderno. Buenos Aires: Eudeba.

CAMPBELL, J. (1949). El héroe de las mil caras. D. F., México: Fondo de Cultura Económica.

CASTILLO DIDIER, M. (2007). La Odisea en la Odisea: estudios y ensayos sobre la Odisea de Kazantzakis. Centro de Estudios Griegos, Bizantinos y Neohelénicos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. Recuperado el 30/06/2018 de: <http://www.repositorio.uchile.cl/handle/2250/122960>

Córdoba, A. (2003). La Odisea de Homero y ¿Dónde estás, hermano? De Joel y Ethan Coen. En: Babino, M. E. (compiladora, 2003), La literatura en el teatro y en el cine (pp. 37-47). Buenos Aires: Ediciones FADU.

GONZÁLEZ DUEÑAS, D. (s.f.). Un retorno a París. Cultura UNAM. Recuperado el 30/06/2018 de:

[http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/files/journals/1/articles/14604/public/14604-20002-1-PB.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/14604/public/14604-20002-1-PB.pdf)

HERNÁNDEZ, M. A. (2007). El viaje, todos los viajes (El regreso de Ulises a Ítaca). Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado el 30/06/2018 de:

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/article/view/11201>

HOMERO (1987). Odisea. Madrid: ed. Cátedra.

MAYORGAS, P. (2012). La escuela de Düsseldorf y el cine de Wim Wenders. FOTOCINEMA. Revista Científica de Cine y Fotografía. Volumen 4: 88-119.

PROPP, V. (1987). Morfología del cuento. Madrid: Ed. Fundamentos.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (2002). Guión de aventura y forja del héroe. Madrid: ed. Ariel.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (2001). Relato audiovisual y espectador eterno. En PELAZ, J. y Rueda, J. (compiladores, 2001), Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX. (Pp. 35-54) Madrid: Rialp.

VANOYE, F. (1996). Guiones modelos y modelos de guión. Barcelona: ed. Paidós Ibérica.

VIDAL-NAQUET, P. (2001). El mundo de Homero. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

### *Filmografía*

Paris, Texas (Wim Wenders, 1984)

The Majestic (Frank Darabont, 2001)

Vozvrashcheniye/El regreso (Andrei Zvyagintsev, 2003)