

INTERTEXTOS MITOLÓGICOS: PRESENCIA DE LA CULTURA CLÁSICA EN EL CINE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO

ANGÉLICA GARCÍA-MANSO

I. INTRODUCCIÓN: LA PERSPECTIVA SINGULAR DE LA MITOLOGÍA CLÁSICA EN LAS PRODUCCIONES LATINOAMERICANAS

Excepción hecha de alusiones precedentes más coyunturales, fue el director francés Marcel Camus quien con la película *Orfeo negro* (Orfeu Negro, 1959) inauguró el recurso a temas mitológicos grecolatinos en el cine latinoamericano, aunque en realidad su financiación responde a la de una coproducción con Europa. El traslado de la historia de Orfeo y Eurídice al carnaval de Río de Janeiro con una ambientación coetánea al momento de la producción inicia una forma de entender las adaptaciones a historias que se datan simultáneamente al momento de rodaje de los films. Se trata de una pauta de adaptación que desde entonces se mantiene vigente en la mayor parte de las producciones latinoamericanas. El peso del género musical en el filme de Camus denota la influencia hollywoodiense en la adaptación del antiguo mito órfico,

si bien el propio personaje mitológico se presenta como una figura de por sí asociada a la creación poética y a la música. No obstante, el resultado deviene singular al prevalecer una aproximación realista en la ambientación y la lógica narrativa, una vez que se asume el relato desde la perspectiva latinoamericana y no desde su antigüedad clásica.

Las adaptaciones literarias de mitos clásicos (caso del relato «Circe», dentro de *Bestiario* de Julio Cortázar, editado en 1951, o de la obra teatral *El reñidero*, de Sergio de Cecco, publicada en 1962) han dado lugar a producciones fílmicas homónimas también argentinas como *Circe* (1964), de Manuel Antín, o *El reñidero* (1965), de René Múgica, ambas con ambientaciones coetáneas al rodaje en entornos bonaerenses.

Con posterioridad, la influencia del subgénero de la telenovela en sus diferentes manifestaciones generará lecturas hiperrealistas en films como *Edipo alcalde* (1996), del colombiano Jorge Alí Triana, inspirado en el conocido drama de Sófocles con

guion de Gabriel García Márquez, y como *Así es la vida* (2000), del mexicano Arturo Ripstein, con el trasfondo de la *Medea* de Séneca (Tovar, 2002). Otras versiones mitológicas contemporáneas se descubren en *Martín (Hache)* (1997), del argentino Adolfo Aristarain, una *sui generis* lectura del mito de Fedra e Hipólito, de donde la H del título remite al nombre del protagonista del mito (Tovar, 2006).

No es hasta momentos contemporáneos cuando la lectura mitológica se torna autorreflexiva —es decir, se presenta como un fin en sí misma y busca examinar su sentido sin necesidad de una concreción diacrónica o diatópica—, de tal forma que se superan los referentes textuales para indagar sobre la vigencia de la mitología grecolatina en la realidad del mundo globalizado del presente, visto este desde el punto de vista latinoamericano (si bien, como apuntamos, dejándose al margen el *corpus* mitológico de los pueblos precolombinos, pues en sus sociedades prevalece el mestizaje). Tres producciones recientes recurren a esta perspectiva, concentradas todas ellas en los años 2008 y 2009 y con procedencias dispares: Cuba, Perú y Ecuador. Es decir, *a priori* lejos de las potencias cinematográficas representadas por México, Brasil y Argentina que hemos mencionado en las primeras líneas y, sobre todo, con un marcado carácter postcolonial, en el sentido de creación de una identidad continental a partir del origen cultural de la metrópoli, carácter que sus directores poseen en calidad de descendientes de europeos —no necesariamente de la época de la conquista—, aunque pueden ser mestizos (Pérez Murillo, 2013). De ahí el interés intrínseco de su estudio. Se trata de *Los dioses rotos* (2008), del cubano Ernesto Daranas; *Dioses* (2009), del peruano Josué Méndez; y, finalmente, *Prometeo deportado* (2009), del ecuatoriano Fernando Miele.

Efectivamente, aunque con estéticas, propuestas y géneros diferentes, los tres films comparten una lectura mitológica de fondo relativa a cómo se actualizan los arquetipos del panteón mitológico grecolatino y, a este mismo respecto, sobre

qué aporta a la percepción del mundo globalizado y cómo interviene en la nueva realidad de este. De acuerdo con estas premisas, el propósito de las presentes páginas es analizar la generación, la destrucción y la reconversión de un mito como claves de lectura de los respectivos films de Daranas, Méndez y Miele.

2. LOS DIOSES ROTOS DE DARANAS: PARADOJAS EN TORNO A LA PERVIVENCIA DEL MITO

La película de Ernesto Daranas, segunda de su filmografía, aborda en su nivel de lectura más superficial un tipo de aproximación antropológica, en cierta medida documental, género en el que se había iniciado el director en el año 2004 con un cortometraje acerca de los últimos gaiteros de La Habana. El film se refiere al proceso de mitificación (al tiempo que de mixtificación) de un personaje de principios del siglo XX cuya influencia se revisa en La Habana del momento del rodaje del filme, casi un siglo después. Se trata de Alberto Yarini (1882-1910), un proxeneta de doble vida que murió joven a causa de un enfrentamiento por causa de una joven prostituta de orígenes franceses. Pues bien, de generación en generación, al tiempo que crecía la devoción por el personaje se transmitían reliquias relacionadas con su vida, como la sábana ensangrentada con la que se envolvió su cadáver o la pistola con la que fue tiroteado. Por lo demás, Yarini era, al tiempo, miembro de la selecta burguesía habanera y personaje popular en los barrios bajos, en su condición de socorredor y, simultáneamente, de explotador de mujeres. Su pertenencia a ambos mundos lo convertía en un

EL FILM SE REFIERE AL PROCESO DE MITIFICACIÓN (AL TIEMPO QUE DE MIXTIFICACIÓN) DE UN PERSONAJE DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

EL FILM SE PRESENTA EN SUS DOS PLANOS COMO UN BUCLE, DESDE EL MITO SOBRE EL QUE HACER UNA PELÍCULA HASTA LA PELÍCULA COMO VEHÍCULO DEL MITO

ser bifronte, divino y humano, santo y demonio, pero también en una síntesis sexual, como hombre y como mujer y, al cabo, en representante de un mundo mestizo, caucásico y afroamericano, cuya función fue la de legitimar con sus vivencias el ámbito de la prostitución, ámbito que, por lo demás, se presenta como un fenómeno religioso.

En este contexto, a partir del relato contemporáneo, una joven antropóloga de la Universidad de La Habana indaga sobre la paulatina conversión del personaje de Yarini en icono de la rebelión contra la influencia política y económica de Francia, metáfora que con posterioridad a la Revolución Cubana encarnarán los Estados Unidos. El segundo nivel de lectura responde, por consiguiente, a la vigencia contemporánea del personaje del proxeneta desde el punto de vista de la profesora que quiere investigar sobre sus reliquias y que se ve envuelta en la actualidad en una tensión concomitante con la que en el pasado convirtió a Yarini en un mito. En efecto, la mujer de estudios que pretende poseer una perspectiva racionalista del mundo se introduce con el fin de llevar a cabo su doctorado en un entorno marginal en el que funcionan unas claves de relaciones sociales y humanas diferentes e inversas a las que implica la primera clave de lectura. Así, en tanto que la antropología busca comprender el proceso de mitificación (mediante la separación de ficción y verdad), las pasiones y emociones a flor de piel traicionan su proyecto de investigación y provocan que ella se convierta en causa y testigo de cómo la tragedia se repite, sin que exista una verdad absoluta, o, de nuevo, convirtiendo lo sucedido en el germen de un mito —también de la ficción que por definición es el largometraje (Véliz *et alii*, 2014).

En efecto, el film se presenta en sus dos planos como un bucle, desde el mito sobre el que hacer una película hasta la película como vehículo del mito. De esta manera, se traslada al ámbito cinematográfico el carácter revisionista de una historia que procede de la obra teatral *Réquiem por Yarini*, de Carlos Felipe Hernández, publicada en 1960 y representada por vez primera en 1965 (Escarpanter, 2006). En la obra de teatro, el tema de la santería como manifestación religiosa se imbrica con la forma de una tragedia sofoclea en la que se aborda la condena que asume el personaje por unos hechos de los que no es el responsable último, según es habitual en el autor griego. El peso de lo religioso (en forma de creencias ancestrales) deviene fundamental en la propuesta de Carlos Felipe Hernández; no así en la película de Ernesto Daranas, si bien esta última se inspira desde el propio título en el peso de la mitología europea o grecolatina. En este contexto, las reliquias para la antropóloga dejarían de tener un valor trascendente para aparecer como pruebas de un crimen e indicios del posible falseamiento de un pasado relatado por personas alcoholizadas y drogodependientes. Y es que el formato fílmico ofrece un paso más allá del texto teatral al hacer pivotar la narración en torno a la figura de la joven investigadora, constituyendo al cabo ella misma —y no la inspiración trágica— el punto de vista de la revisión de la figura del proxeneta convertido en mártir.

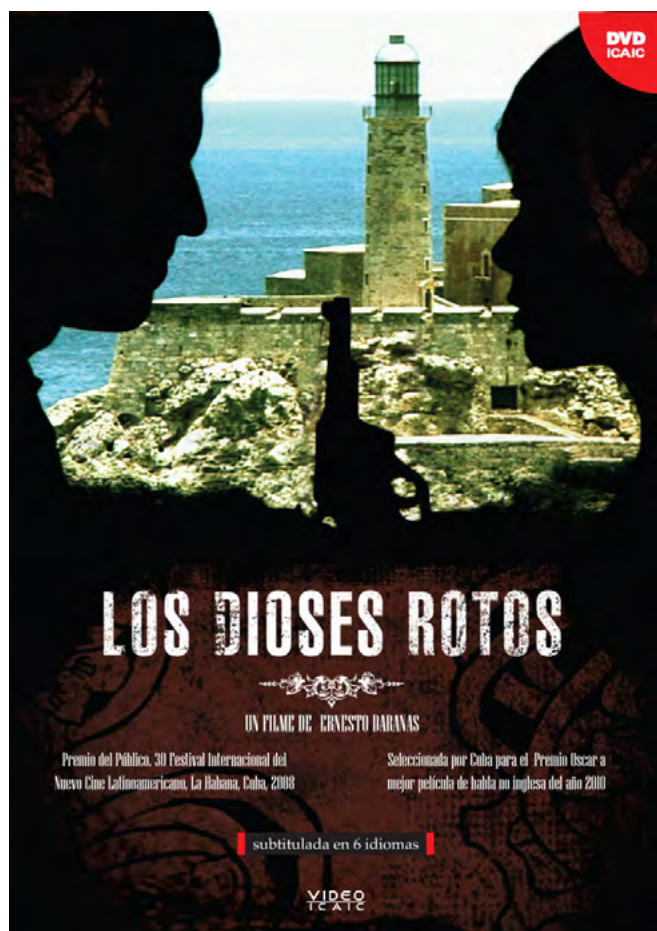
Desde este punto de vista cabe preguntarse qué clave hermenéutica es posible extraer del título de la película, de la expresión «dioses rotos»; o, en otras palabras, qué dioses se rompen y por qué. Desde una perspectiva evemerista, el propósito inicial de la investigadora es descubrir la aparente verdad científica aunque esta pueda derribar un estilo de vida popular y la imagen de Yarini como mito. Se trata de una voluntad iconoclasta: la de la universitaria que entra en el mundo marginal con el fin de deslegitimar tanto las reliquias como lo auténticamente sucedido en torno al personaje del proxeneta, todo ello con una voluntad libe-

radadora en el sentido marxista de la expresión, al tiempo que se presenta ella misma como la intérprete única de lo sucedido. Pero de fondo subyace una revisión del fenómeno de la prostitución que aparece ritualmente mitificada, en la que, aunque su propósito sea otro, la joven protagonista cae como sujeto (no como objeto). Y es que, según hemos apuntado ya, la prostitución ritual incumbe tanto a una realidad económica como a formas de religiosidad popular propia de la santería, de la que sería su reflejo, de acuerdo con el drama de Carlos Felipe, el personaje de Yarini. Así, Daranas opta por un tratamiento más sentimental, más volcado en el crimen pasional que el que se expresa en la obra teatral *Réquiem por Yarini*, como una relectura de una obra de teatro más enfocada en comprender al personaje como mito. El resultado de romper la clave divina del Yarini de Carlos Felipe es ambiguo, por cuanto deriva en el film en un tra-

ES EN LA TRANSFORMACIÓN DE LA FIGURA DEL PROXENETA Y EN SUS MÁSCARAS E IMPOSTURAS DONDE DARANAS BUSCA ENCONTRAR LA CONFIGURACIÓN DEL MITO

tamiento más típico incluso a la hora de constatar cómo la verdad es individual y cómo cada personaje tiene una perspectiva singular del drama que acontece en el presente (al igual que lo tiene en torno al drama del pasado).

Ahora bien, el proceso de mitificación se descubre por fases; y es en la transformación de la figura del proxeneta y en sus máscaras e imposturas donde Daranas pretende encontrar la configuración del mito y, por tanto, también la fragilidad de los dioses a la que alude el título del film. De ahí que la constatación mitológica se perciba en la reiteración de los sucesos, es decir, en cómo se repiten, en el momento presente, las circunstancias que condujeron a la muerte del personaje en el pasado. En primer lugar, el protagonista del mito posee un tiempo y un espacio específicos, que no son los del relato en la película; sin embargo, su



Figuras 1 y 2. Carátula de la edición del film en DVD y fotografía de *Los dioses rotos* (Ernesto Daranas, 2008)



acción aparece replicada en otros momentos, y tal reiteración se constata incluso en la biografía de la investigadora protagonista. En segundo lugar, el personaje mitificado entraña en su figura la explicación de un rito que no es posible establecer racionalmente: sucede con la prostitución religiosa, patente en el oficio como proxeneta de Yarini y aún vigente en la contemporaneidad. Su peripecia vital aparece entre dos mundos (el de su cuna y el de su tumba), entre los que se desplaza con soltura, si bien culmina con un sacrificio simbólico. Por último, el símbolo deviene polisémico, interpretable desde perspectivas diferentes, que oscilan entre las sociológicas o políticas y las religiosas o literarias (e incluso fílmicas, si se tiene en cuenta la inspiración teatral del guion). En fin, las reliquias, más allá de su existencia, representan la posibilidad de establecer una legitimación de la perennidad del personaje y una especie de santuario en el que se conserve su memoria. De esta manera, cada uno de los personajes del film posee en su interior un pedazo de Yarini, convertido en una especie de reencarnación que es de índole mítica; de ahí que el título del film se presente en plural.

Es mediante un análisis de mitología comparada desde el que, a partir de la conocida dicotomía nietzscheana que tanto ha influido en la cultura contemporánea (Sánchez Meca, 2000), se intuye la condición mítica de Yarini en calidad de Dionisos (Detienne, 2003), divinidad que opone su servicio a la sensualidad frente a las actitudes racionales encarnadas por Apolo. Se trata de la misma dualidad que está presente en el planteamiento antropológico de la investigadora protagonista que se introduce en el submundo habanero a partir de la distinción de un «ellos» como objeto frente a un «nosotros» como sujeto. Como tal Dionisos, Yarini se somete a su desmembración ritual y la joven profesora queda expuesta a la ruptura de sus planteamientos intelectuales. Uno y otra configuran así modelos de «dioses rotos».

3. DIOSES, DE JOSUÉ MÉNDEZ, O EL OLIMPO DE LA CLASE ALTA PERUANA

En su esquema argumental más básico, el film de Josué Méndez —que, al igual que sucede con la película de Daranas, constituye el segundo largometraje de su producción— aborda la narración acerca de cómo un industrial adinerado decide hacer pasar por suyo el bebé que espera su promiscua hija, quien incluso puede haberse quedado embarazada de su propio hermano. El personaje del patriarca, aunque en buena medida ausente de la narración, se proyecta en esta triple existencia, dado que es él quien, en el fondo, maneja las distintas líneas narrativas que se superponen en el relato:

- La trama relativa a la joven amante mestiza, después esposa, que oculta su procedencia humilde al tiempo que se esfuerza por mimetizarse con la alta sociedad limeña y sus gustos y aficiones (la religión acomodaticia, la jardinería exótica, las obras sociales y, sobre todo, las fiestas de alta sociedad).
- La historia relativa a la hija superficial y ociosa, que hace sesiones como modelo de fotografía, está entregada a la bebida y al baile en salas de fiesta y discotecas, a un hedonismo banal, y se presenta confiada en que nada de lo que haga tendrá consecuencias. En el fondo, su actitud responde a la de una huida de sí misma.
- La perspectiva del relato en torno al hijo torturado por el deseo sexual que le despierta su hermana y por el rechazo que siente hacia los negocios paternos, aunque acabe imitando la forma de vida que se establece en la alta sociedad peruana que encarna su padre.

La orientación antropológica de la propuesta fílmica de Méndez se aprecia a partir de la influencia del documental de ficción; de ahí que se ofrezcan múltiples voces y una percepción quebrada en elipsis de tiempos y en personajes (con alternancia de ambientes y figuras en fuerte contraste), a la vez que explica la voluntad de llevar

a cabo un retrato de índole fundamentalmente sociológica.

Por lo demás, la ambigüedad en torno a qué dioses son los que centran el *leitmotiv* del título, si la clase social preeminente, si la comunidad tradicional de raíces prehispánicas, o si las propias referencias al panteón grecolatino, constituye otro de los rasgos característicos, conforme con el retrato ambivalente de los personajes centrales, fundamentalmente del joven Diego y de Elisa, la nueva esposa de su padre.

LA TRAMA PRESENTA UN RETRATO ACERCA DEL CARÁCTER ENDOGÁMICO DE UNA CLASE SOCIAL

Al cabo, la trama presenta un retrato acerca del carácter endogámico de una clase social y, en particular, de unos jóvenes que son educados para mantenerse en un *statu quo* definido en la hipocresía del grupo y en una cultura occidental presentada como mera muestra de prestigio, como mero acarreo (según refleja, por ejemplo, el cúmulo de pinturas de arte contemporáneo que pueblan las estancias). El punto de vista que predomina es el de Diego, que es quien conecta la triple existencia antes señalada (Kogan y Villa, 2015).

Aunque la película puede adolecer de subrayados innecesarios —imágenes y guion (León, 2008) ponen un exceso de énfasis en lo que debiera dejarse elípticamente en manos del espectador y, por el contrario, muestran ciertas incoherencias en el desarrollo de los acontecimientos y la evolución de los personajes a partir de propuestas apriorísticas y estereotipadas sobre el carácter de la juventud—, ciertamente, en lo que respecta a la identificación de la trama con las fuentes mitológicas grecolatinas, esta se hace de forma explícita: mediante una iconografía plástica con una arquitectura de reminiscencias hollywoodienses acerca de cómo se percibe el Olimpo mítico y con movimientos de

cámara de marcada verticalidad en dicha escenografía; también se lleva a cabo mediante la mostración de portadas de libros de mitología clásica y de pinturas reconocibles como *Las tres gracias* de Rubens; y, en fin, mediante la explicación que se hace de una nueva especie vegetal, una exótica planta decorativa a la que se bautiza como Cronos, deidad que sintetiza el arquetipo mitológico del relato en su conjunto.

La lectura mitológica sitúa a la alta burguesía limeña en un Olimpo junto a la playa. El interés de esta por el mundo grecolatino responde a un proceso de inversión: cuantos más referentes clásicos europeos se prodiguen, más lejos se situarán de las mitologías autóctonas (y del monte Olimpo inverso que se descubre en las colinas de los barrios de la ciudad donde habita la población marginal y de orígenes indígenas y mestizos), pues no en vano, a través de las sirvientas procedentes de dicho estrato social, se expresa que estas, acaso como dioses, «hablan en quechua y nunca duermen». Finalmente, si hay un mito que sintetiza la trama del film, este es el de Cronos devorando a sus hijos. De hecho, la película se cierra con la presentación en sociedad del nuevo hijo del magnate (en realidad, su nieto, como Júpiter/Zeus es nieto de Urano, al que castró Cronos, en un proceso de inversión del proceso pues será el magnate quien *a posteriori* castre simbólicamente a su hijo Diego), al tiempo que se consagra la anulación completa de este, según estamos señalando, una vez que se integra en el sistema socioeconómico que controla su padre.

El film, al margen de la valoración cinematográfica de la que se pueda hacer acreedor y de los límites del análisis sociológico que ofrece, refleja un tratamiento de la mitología clásica que se define por el arquetípico temor a ser derrocado de la posición de relevancia social que se ocupa, lo que se intenta evitar mediante la endogamia (se trata de una amenaza que procede de los dioses autóctonos, refugiados ahora en la servidumbre indígena). De forma paradójica, tal endogamia se presenta como una forma de detener el tiempo,



Figuras 3 y 4. Fotogramas de *Dioses* (Josué Méndez, 2008)

pero a partir de la imagen contraria: la de una divinidad que devora a sus propios hijos, según se aplica a la figura de Cronos como metáfora del tiempo que consume lo que crea (Moormann y Uitterhoeve, 1997).

El personaje de Diego se convierte en el ejemplo de hijo anulado —o devorado— por su padre, al que no se enfrenta. Se trata, por consiguiente, también de una forma de anular el mito y su amenaza, toda vez que lo que prima es la detención del tiempo de una clase social que se concibe como olímpica, pues su arquitectura y su ocio se inspiran en referentes que proceden de la iconografía clásica.

4. PROMETEO DEPORTADO, DE MIELES, O LA LIBERACIÓN A TRAVÉS DE LA INVISIBILIDAD

El film de Fernando Miele es sorprendente, más aún por tratarse de su primer largometraje, y a pesar de que sus filiaciones resultan palpables: una situación que bebe del realismo mágico de inspiración literaria, del surrealismo de índole buñueliana —al centrarse la trama en unos personajes encerrados en un entorno infranqueable, como sucede en *El ángel exterminador* (Luis Buñuel,

1966)— y, en fin, de una intención de denuncia política de carácter militante. No obstante, llama la atención que tales filiaciones no colisionen entre sí en la creación de una alegoría que no por imaginaria deja de presentarse como réplica de la realidad que en la actualidad se ofrece en torno a la inmigración y a la figura de los deportados, de los que se quedan en tierra de nadie en los aeropuertos, de los que huyen de un país para repetir las formas del mismo país sin ser conscientes de ello. Sucede con Ecuador, cuyo nombre es tan mágico como una línea imaginaria para nombrar un país ficticio, un país que tiene gran parte de su población fuera de sus fronteras, en calidad de extranjeros que, acaso de manera inconsciente, reproducen su forma de ser país allá donde vayan. Hay algo de «quiméricos inquilinos» en estos hombres y mujeres obligados a emigrar y a fingir que no son inmigrantes: de ahí el surgimiento de todo un entramado de mentiras y autoengaños, cuya falsedad más rotunda radica en la promesa de que su destino es el retorno.

La trama apunta directamente a Europa, a una Europa irónicamente profetizada en su ruina. Y es que el destino del avión que han tomado los personajes es Grecia, cuna y encarnación de occidente, y país kafkiano desde la singularidad contempo-

ránea de su alfabeto, que Miele recrea de manera diletante con la inversión de las letras latinas en las palabras de los letreros, es decir, mediante su reverso. Se trata de una Grecia que, en el momento de producción de la película, está haciendo estallar sus costuras económicas y sociales, es decir, que se presenta con unas circunstancias similares a las del país de origen de los personajes. Los viajeros se acumulan en una de las salas de tránsito del aeropuerto y, desde la perspectiva de la alegoría política, desde la amargura cómica de un comediógrafo antiguo como Aristófanes en virtud de la lectura sociopolítica de la que está impregnada la película, se procede a mostrar la idea del tránsito concebido como una forma de vida autosuficiente e individualista que deriva inicialmente hacia un sistema colectivo, mediante la necesidad de hacer un reparto equitativo de los bienes que poseen los encerrados, para terminar derivando en una dictadura que será, en el decurso del film, literalmente, ahogada desde fuera de los muros de la citada sala de tránsito aeroportuario (Aleman, 2012).

SE TRATA DE UNA GRECIA QUE, EN EL MOMENTO DE PRODUCCIÓN DE LA PELÍCULA, ESTÁ HACIENDO ESTALLAR SUS COSTURAS ECONÓMICAS Y SOCIALES

Al tiempo, se reproducen el temor, la sorpresa, la indignación y la aceptación como fases perfectamente pautadas del proceso psicológico para intentar contactar con el exterior: a través de cartas mecanografiadas que no podrán salir del local, de llamadas y videomensajes de teléfonos móviles que no tienen cobertura, de fotografías almacenadas en los teléfonos en el acto de presentación de cada uno de los personajes, en las imágenes y palabras de los vídeos almacenados de los familiares que se quedaron en Ecuador, etcétera. Simultáneamente también, a través de escenas exteriores a la sala de tránsito, uno de los pasajeros (que ha

devenido invisible, acaso el equivocado responsable de un cargamento de droga) deambula por el aeropuerto sin encontrar tampoco su salida. Y es que el tema de fondo es el de la «salida»: salida de la sala de tránsito, salida del aeropuerto, salida de Ecuador. Los protagonistas lo lograrán solamente al final, a través de un baúl de mago que es en sí metáfora de la existencia de una solución de carácter fantástico para sus problemas, de los que creían escapar al emigrar del país. La única salida resulta ser, al cabo, la de la invisibilidad.

Miele resuelve el carácter coral del film a través de tres personajes: un escritor, un mago y una modelo. Los demás personajes responden a estereotipos sociopolíticos: quienes viajan a Roma para ver al Papa, quienes escapan de una estafa, quienes representan al país como deportistas en competiciones internacionales, el dueño de la agencia de viajes que ha expedido los billetes, etcétera; frente a ellos aparecen personas más solidarias: una peluquera, un médico, algunos músicos, casi todos sin nombre (acaso únicamente a la peluquera que se reencuentra con su marido se le conceda la gracia de tener un nombre). Cada uno de ellos encarna, incluso en la figura de la mujer amnésica, un papel en la organización y el caos que provoca la convivencia obligada. De esta forma, solamente el escritor, el mago y la modelo son destacados por la voluntad inicial que expresan de asistir al espectáculo del encierro desde fuera, como si no fuera con ellos. Pero tienen nombre: el que figura en la portada de los libros del escritor; el nombre artístico del mago —que da título a la película; así, no en vano, en los instantes iniciales de la misma, el mago se presenta como *factótum* del arte, entre cuyos papeles se encuentra el de director de cine, *filmmaker*, palabra con la que se intenta hacer entender ante unos aduaneros sin rostro, encerrados en cabinas acristaladas—; y, finalmente, la joven modelo, cuya personalidad procede del nombre con el que la bautizará el mago: Afrodita.

A través de estos tres personajes se pergeña el punto de vista del relato, su carácter simbólico y

mítico. De hecho, el final de la historia no sucede tanto en el momento surrealista del baúl-puerta de fuga hacia una dimensión desconocida, sino en la historia sentimental de tales personajes: el escritor, el único consciente de lo que sucede y que ha dejado por escrito sus descubrimientos sobre el carácter humano, muere, momento que permite la aproximación amorosa entre el mago y la modelo, así como su relación sexual, única vía de escape en un relato que apenas había abundado en las relaciones amorosas de los encerrados. Y es que la modelo había rechazado de continuo las pretensiones sentimentales del mago, hasta que, a través del escritor, de su obra, reconoce que es la única vía para escapar y dar sentido a la existencia, como *de facto* ha hecho el mismo escritor al llevar la crónica del microcosmos de la sociedad enclaustrada y al elaborar un *sui generis* diccionario de conceptos que podrían definir cuanto sucedía a su alrededor. Así, frente a la mirada profunda del escritor, la modelo inicialmente se presenta como su antítesis, según es indicio la ceguera que se ha provocado a sí misma a causa de las lentillas que usa para cambiar el color de sus ojos y disimular su miopía y la sordera que le causa estar siempre con los auriculares conectados para escuchar música hasta que se le agotan las pilas. El escritor ve y oye, y se convierte en escribiente y bibliotecario, hasta que opta por volver a su oficio de relator. Sus cuartillas son las que,

a su muerte, descubren el mago y la modelo; dichas cuartillas les ofrecen las claves para la salida.

El escritor viajaba a Grecia a un encuentro de autores «neohelénicos» (en realidad, cualquier autor es «neohelénico», por cuanto el concepto de literatura nace en Grecia, y, de alguna manera, el viaje desde Ecuador es un viaje a los orígenes); él mismo es autor de «Crónicas de Argonautas», especie de libro escrito antes de ser vivido o que se redacta al tiempo que sucede la película. En fin, tras el «diluvio» de la disolución con mangueras antidisturbios de la rebelión de los encerrados en la parte final del film, se puede ver flotando una traducción de la *Odisea* de Homero que llevaba en su equipaje y que sintetiza el naufragio del proyecto, sin regreso posible a la patria. Todo resulta logradamente programático desde la perspectiva de los referentes que proceden de la tradición clásica o grecolatina: la figura del Titán Prometeo encarnando al autor de la historia, las figuras de los argonautas metaforizando a los inmigrantes, la *Odisea* que naufraga como síntoma del conjunto de la historia, etcétera, como pautas de la reconversión mitológica que se lleva a cabo.

A este cúmulo de referencias procedentes de la cultura antigua se añade el título del film, que coincide básicamente con la caracterización que se ha atribuido a sí mismo el mago protagonista. Ahora bien, ¿por qué el mago se ha puesto el nom-

Figuras 5 y 6. Fotogramas de *Prometeo deportado* (Fernando Miele, 2009)



bre artístico de Prometeo? Y es que este personaje hace también de contador de historias sintetizando diferentes tradiciones en lo relativo a la creación del ser humano, y él mismo, como testigo de los acontecimientos, mantiene su capacidad de nombrar, de crear mediante la palabra, al poner nombre a Afrodita. En fin, Prometeo es quien encuentra la salida al encierro, liberando una vez más —de forma irónica (García Gual, 2009)— al ser humano, en esta ocasión, conforme a su oficio artístico, haciéndolo desaparecer, pues si los dioses existen es porque los humanos los veneran; con la invisibilidad de los hombres los dioses están condenados. La idea de desaparición, que es propia de las actuaciones de magia, termina enfocándose hacia la idea de país, condenado a desaparecer del mapa si sus habitantes desaparecen en el continuo trasiego en el que parecen habitar. Al cabo, el sentido político del film se puebla de ironía a partir del referente mitológico del titán liberador, a la vez que la película se sitúa como eslabón en una cadena mitológica que se abre con el *Prometeo encadenado* de uno de los pioneros de la tragedia ateniense, de Esquilo.

5. CONCLUSIÓN: LA MITOLOGÍA CLÁSICA COMO FORMA DE AUTOCRÍTICA

Resulta llamativa la coincidencia en el tiempo de la aparición de tres films latinoamericanos que evocan desde sus títulos la pervivencia de la mitología clásica en tramas contemporáneas, con lecturas realmente singulares si se consideran en detalle cada uno de los films. En estos, los relatos asociados a Dionisos, Cronos y Prometeo ofrecen una perspectiva diferente a la habitual a la hora de recurrir al repertorio mitológico grecolatino: Dionisos aparece como una figura generadora de mitos contemporáneos; por el contrario, Cronos se presenta como un arquetipo que, en lugar de devorar a sus hijos, devora los propios mitos; Prometeo, en fin, logra la liberación del ser humano a través de su anulación, de su invisibilidad.

Las películas consideradas recurren a los arquetipos de las tres deidades citadas con el fin de reflexionar sobre el alcance de la lectura mitológica en el presente (Losada, 2015; Losada y Lipscomb, 2015), es decir, sobre cómo tal lectura aporta aún claves que permiten entender la contemporaneidad de América Latina: la de una Cuba que reivindica una especie de religión basada en el deseo y la pasión erótica por encima de otras circunstancias; la de un Perú cuya cúspide socioeconómica se autofagocita en la creación de un país diferente dentro del país; y la de un Ecuador presentado como país en trance de desaparición y que, al contar con tanta o más población fuera de la nación que dentro, se percibe como entelequia. Se trata de tres claves que no solo afectan a la América mestiza, sino que pueden ser trasladadas a la percepción que se tiene del mundo globalizado del presente, en el que las tensiones entre el deseo, el autoengaño y la condición invisible conforman la antítesis del cálculo económico, el negocio y la publicidad.

La mitología se convierte, pues, en una herramienta de construcción de narrativas y de su hermenéutica y, en lo que se refiere más concretamente al Séptimo Arte, en síntoma no ya de fenómenos de transculturalización que afectan a las sociedades mestizas y definen sus orígenes y su integración en la modernidad (Arapoglou, Fodor y Nyman, 2013), según ha sido habitual considerar en los estudios de antropología cultural, sino de una lectura transgresora basada en la autocrítica. El mito deviene fundamental en una forma de llevar a cabo la autocrítica; de ahí su vigencia. ■

REFERENCIAS

- Alemán, G. (2012). Un acercamiento a las nuevas olas del Cine Latinoamericano: el caso de Ecuador. *Chasqui. Revista latinoamericana de comunicación*, 118, 79-85. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10469/5296>,
Arapoglou, E., Fodor, M., Nyman, J. (2013). *Mobile Narratives: Travel, Migration and Transculturation*. Oxford: Routledge.

- Detienne, M. (2003). *Dioniso a cielo abierto*. Barcelona: Gedisa.
- Escarpanter, J. A. (2006). Mito, tragedia y sincretismo religioso en «Réquiem por Yarini de Carlos Felipe». *Revista del CESLA*, 9, 151-157.
- García Gual, C. (2009). *Prometeo: mito y literatura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Kogan, L., Villa, J. (2015). Negociando la masculinidad, la raza y la clase social: una perspectiva interseccional en dos películas peruanas de Josué Méndez. *Imagofagia*, 11. Recuperado de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/745/637>
- León, V. (2008). *Dioses. El guión de la película*. Lima: Santillana/Aguilar.
- Losada Goya, J. M. (ed.) (2015). *Nuevas formas del mito. Una metodología interdisciplinar*. Berlín: Logos Verlag.
- Losada Goya, J. M., Lipscomb, A. (eds.) (2015). *Myth in Crisis. The Crisis of Myth*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing.
- Moormann, E. M., Uitterhoeve, W. (1997). *De Acteón a Zeus*. Madrid: Akal.
- Pérez Murillo, M. D. (2013). El cine latinoamericano entre dos siglos: sus claves y temas. *Boletín Americanista*, 66, 81-99.
- Sánchez Meca, D. (2000). Lo dionisiaco y la nueva comprensión de la modernidad. *Logos: Anales del Seminario de Metafísica*, 33, 31-54.
- Tovar Paz, F. J. (2002). Medea de Séneca en *Así es la Vida* (2000), filme de Arturo Ripstein. *Revista de Estudios Latinos*, 2, 169-198.
- (2006). *Un río de fuego y agua. Lecciones sobre Mitología y Cine*. Cáceres: Universidad de Extremadura, Filmoteca de Extremadura.
- Véliz Gutiérrez, J., Velasco Díaz, A., Salazar Navarro, S. (2014). Las historias cubanas de este siglo. Análisis discursivo de una muestra internacional de filmes de ficción de la última década. *Revista Latina de Comunicación Social*, 69, 533-547. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.4185/RLCS-2014-1023>

INTERTEXTOS MITOLÓGICOS: PRESENCIA DE LA CULTURA CLÁSICA EN EL CINE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO

Resumen

En el presente trabajo se analizan las películas *Los dioses rotos* (2008), de Ernesto Daranas, *Dioses* (2009), de Josué Méndez, y *Prometeo deportado* (2009), de Fernando Miele, producciones cubana, peruana y ecuatoriana respectivamente, que utilizan referentes mitológicos grecolatinos (Dionisos, Cronos y Prometeo) en un proceso de revisión de la tradición clásica que no responde a la antropología de la transculturalización o del mestizaje, sino al recurso al mito como forma de autocritica. De acuerdo con esta lectura, la vigencia del mito deriva hacia una percepción donde priman la reflexión sobre el deseo, el autoengaño y la invisibilidad.

Palabras clave

Mitología clásica; cine latinoamericano actual; intertextualidad; relato mitológico; lectura audiovisual.

Autora

La profesora Angélica García-Manso (Cáceres, 1981) es autora de una Tesis Doctoral sobre literatura y su relación con las demás artes. Entre sus estudios figuran trabajos de relieve como *Séptimo Arte al cuadrado. Intertextualidad fílmica y metacine* (2012) y numerosos capítulos de libros y artículos como «Lisboa. A cidade que nunca existiu» (en F. García y G. Pavés, *Ciudades de Cine*, 2014). Contacto: angmanso@unex.es.

Referencia de este artículo

García-Manso, Angélica (2018). Intertextos mitológicos: presencia de la cultura clásica en el cine latinoamericano contemporáneo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, -66.

MYTHOLOGICAL INTERTEXTS: READINGS OF CLASSICAL CULTURE IN CONTEMPORARY LATIN AMERICAN CINEMA

Abstract

We analyze the films *Los dioses rotos* (2008), by Ernesto Daranas, *Dioses* (2009) by Josué Méndez, and *Prometeo deportado* (2009) by Fernando Miele, Cuban, Peruvian and Ecuadorian movies, respectively. We study Greco-Roman mythological references (Dionisos, Cronos and Prometheus) in a revision process of Classical Tradition that does not respond to the anthropology of transculturalization or as a hybrid of cultures, but to the recourse to myth as a form of self-criticism. According to this reading, the validity of the myth derives in a perception where the reflection on desire, self-deception and invisibility are underlined.

Key words

Classical Mithology; Latin American contemporary cinema; Intertextuality; Mythological story; Audiovisual reading.

Author

Prof. Angélica García-Manso (Cáceres, 1981) is the author of a Doctoral Thesis on Literature and its relationship with other Arts. Among his studies are important works such as *Séptimo Arte al cuadrado. Intertextualidad fílmica y metacine* (2012) and numerous chapters of books and articles such as «Lisboa. A cidade que nunca existiu» (in F. García y G. Pavés, *Ciudades de Cine*, 2014). Contact: angmanso@unex.es.

Article reference

García-Manso, Angélica (2018). Mythological Intertexts: Readings of Classical Culture in Contemporary Latin American Cinema. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, -66.

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com