



Melamed, Analía Sandra



Los héroes del cine no son lo que eran

Revista de Filosofía y Teoría Política

1996, no. 31-32, p. 208-218

Este documento está disponible para su consulta y descarga en [Memoria Académica](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar), el repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata**, que procura la reunión, el registro, la difusión y la preservación de la producción científico-académica éditada e inédita de los miembros de su comunidad académica. Para más información, visite el sitio

www.memoria.fahce.unlp.edu.ar

Esta iniciativa está a cargo de BIBHUMA, la Biblioteca de la Facultad, que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados. Para más información, visite el sitio

www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar

Cita sugerida

Melamed, A. S. (1996) *Los héroes del cine no son lo que eran*. [En línea] *Revista de Filosofía y Teoría Política*, 31-32, 208-218. *Actas de las 1º Jornadas de Investigación para Profesores, Graduados y Alumnos, La Plata, 1996*. En *Memoria Académica*. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2574/pr.2574.pdf

Licenciamiento

Esta obra está bajo una licencia *Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 Argentina de Creative Commons*.

Para ver una copia breve de esta licencia, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

Para ver la licencia completa en código legal, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/legalcode>.

O envíe una carta a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.

LOS HÉROES DEL CINE NO SON LO QUE ERAN

Analía Melamed

En el presente trabajo proponemos la intersección en torno de lo heroico de una serie de textos heterogéneos entre sí, y la derivación de líneas no previstas por los textos mismos. Para esto tomaremos tres generaciones de héroes del cine a través de las repercusiones generadas por ellos en diversos ámbitos: estudios sobre el gusto y la estética contemporánea por un lado, las opiniones de los críticos de cine sobre la última generación de héroes -lo que no implica sus juicios sobre las películas-, por otro. Como se verá, la consideración de los héroes y de la naturaleza heroica en las obras artísticas, en este caso en el cine, lleva a cuestiones que exceden el tema de la naturaleza heroica misma: lo que se considera heroico en cada época revela una visión del mundo y, sin dudas, los héroes del siglo XX son básicamente los del cine.

Para comenzar retomamos los análisis de Omar Calabrese en *La era neobarroca*, cuyas categorías emplearemos, como se verá, de manera también neobarroca. En dicho texto se intenta demarcar los atributos del gusto contemporáneo -caracterizado por el autor como predominantemente neobarroco-, cuyos puntos de vista se superpondrían en parte con lo que conocemos como posmoderno. A grandes rasgos lo neobarroco es una actitud general y una cualidad de los objetos, que no se circunscribe a una poca determinada lo barroco puede darse en cualquier poca. Se caracteriza, entonces, como una forma subyacente a fenómenos sumamente variados, un principio de organización abstraído de sistemas disímiles, como pueden serlo el arte y la ciencia. Algunas de las notas propias del gusto neobarroco son las construcciones cuyas estéticas siguen los esquemas de cierta repetición y ritmos determinados; lo excéntrico; la estética de los fragmentos o de los detalles; la inestabilidad; el placer por el caos y laberintos; la pérdida deliberada de la totalidad, del orden y lo armónico, en favor de lo fragmentario, lo mudable, lo informe, lo caótico.

Nuestro empleo neobarroco de esas categorías de Calabrese consiste en una cierta imprecisión en la aplicación de esas categorías: sabemos por el autor que lo neobarroco es, también el placer por lo impreciso, por ciertas lecturas que distorsionan lo leído, efectuando así una lectura productiva que multiplica, cita y recrea, como una forma de apropiación, los textos.

Calabrese se ocupa del tema de los héroes especialmente cuando se refiere a la vigencia, en algunos ámbitos, de lo clásico dentro de lo neobarroco como una categoría, a la vez, opuesta y complementaria. Lo básico es definido por oposición a lo neobarroco como aquella morfología subyacente a los fenómenos que los dota de orden, estabilidad,

simetría, y da coherencia a los juicios de valor que se refieren a ellos. La aparición de los fenómenos clásicos dentro de la era neobarroca se explica justamente como una necesidad social de -estabilidad dentro de la turbulencia neobarroca.

Una mutación hacia lo clásico comprueba el autor en la estética de los protagonistas de cierta clase de películas de acción: la de los protagonistas hipermusculosos. A tal efecto compara los primeros héroes, o casi héroes, de las películas de alrededor de la década del '50, el paradigma de ellos Steve Reyes, protagonista de *Maciste y Sansón*. A propósito de tales personajes se dice: "Eran mas bien salvajes: inmersos en una jungla o en un pasado mitológico bárbaro, o en una historia antigua, sanguinaria y cruel. Eran excesivos y exóticos, por tanto lejanos del sentido clásico del héroe y de sus empresas atléticas."² Son señores con piel de leopardo -sostiene Calabrese-, patos de granja, fenómenos muy próximos a la bestialidad, personajes de circo de los que no es posible enamorarse y cuyos actores no generan para sí -ni podrían- ningún tipo de divismo. Por el contrario, los héroes a partir de hace algo mas de una década, ejemplificados por el trío Stallone-Schwarzenegger-Norris, han mutado formalmente hacia lo clásico se trata del fenómeno de idealización del cuerpo clásico que prescribe estrictas proporciones físicas con el objeto de preservar la armonía de las formas. Se puede hacer de ellos un modelo, "Tienen el aspecto típico de objetos de admiración, utópico e idealizado...Su físico resalta, poderosa y mesuradamente, cualquier cosa que vistan. Son capaces de llegar a ser un ícono. Hércules era un culturista o un levantador de pesas, a Rambo se le podría proporcionar un pedestal."⁽³⁾ Si Hércules pertenece a un tiempo determinado, Rambo, en cambio, no depende de ninguna determinación temporal concreta, es universal e independiente de las figuras que lo interpretan. A su vez, el clasicismo de estos héroes homologa ideales éticos (la pureza), con ideales estéticos (la seducción) e ideales pasionales (la identificación). Estas homologaciones tienden a proporcionar un horizonte de objetividad en el plano de los juicios de valor, ego es, la adaptación del sujeto juzgante a principios externos. "Todo el sistema de juicios resulta así plenamente autorregulado y funcionalizado: tiende de por sí a eliminar las turbulencias y las fluctuaciones. La crisis, la duda, el experimento son una característica barroca. La certeza es una característica de lo clásico".⁴ Dicho de otra forma, en las películas a que se refiere el autor, están claramente delimitados los buenos y los malos, la justicia y la injusticia.

No obstante, creemos que existe en la última generación de los héroes de las películas de acción algunas metamorfosis y giros que hacen de ellos, mas que manifestaciones de una forma clásica subyacente, exponentes, de acuerdo a las categorías de Calabrese, de La estética neobarroca. Examinaremos estas metamorfosis de los héroes a las luz de las críticas que en diversos medios locales, especializados o

no en cine, han suscitado estos personajes. Veremos bajo que categorías neobarrocas se encuadrarían estos incipientes modelos de héroes y finalmente enfocaremos el tema desde una perspectiva más general.

La naturaleza de lo heroico; de los personajes héroes o, con mas precisión, de los momentos heroicos de los personajes, desde el punto de vista clásico, alguna o todas de las siguientes características: luchar del lado de bien, contra el- mal-sea este cual fuere-, anteponer el bien común al interés personal, actuar con nobleza y valentía. El héroe es aquel que renuncia a los bienes individuales movido por su propia pasión. A todas estas características de orden ético se le asocian una serie de características de orden estético en relación con la armonía de lo corporal. Es justamente la fijeza y simetría de valores la que Calabrese denomina clásica y es en este punto donde se da la variación de los héroes de última generación.. Tales héroes son los de las: películas *Mentiras verdaderas* de James Cameron, *La mascara* de Charles Russell, y *Junior* de Ivan Reitman. El giro que se produce en los personajes de las dos primeras obras tiene relación con sus aspectos ticos y la disolución mas o menos total de las características mencionadas. La última película; si bien no- pertenece al género de acción que estamos tratando, concierne a nuestro trabajo pues su protagonista, Arnold Schwarzenegger, es el icono de las películas de acción; lo que allí se altera fundamentalmente es el aspecto estético del personaje, las características físicas .que hicieron de Schwarzenegger, y de su masa -muscular; aquel icono de las películas de acción. En los primeros casos podemos hablar de una metamorfosis cínica o individualista, en el Último un giro hacia lo monstruoso. -

En el número 33 de la revista *El Amante*, el crítica Gustavo Noriega, en el artículo "El triunfo de la Kryptonita roja", reflexiona acerca de la mutación de los héroes en especial el Schwarzenegger de *Mentiras verdaderas*, haciendo hincapié, justamente, en la manera cada vez mas irónica con que el actor juega el rol de héroe en las películas de acción, al punto de convertirse en una especie de parodia del género. Un acto sádico, de humillación al adversario más débil, contradice la naturaleza supuestamente heroica del protagonista. Este momento sádico se consuma cuando el personaje de Schwarzenegger denigra a un individuo que intentaba seducir a su mujer. De posible víctima se convierte en victimario. Al respecto sostiene el crítico: "La humillación personal a través del abuso del poder,..no está inscrita en el entramado habitual de las películas de acción. Y es que la humillación tiene otra relación con la vida real: un acto denigratorio -tiene la textura de la vida misma; es reconocible y, lo que es peor, *posible*"⁶. El héroe deviene un personaje perverso, o como dice Noriega, "una mezcla rara de villano y psicópata".

En cuanto al protagonista de *La mascara*, pertenece a la subespecie de los

superheroes, como Batman y Superman, al tener poderes sobrenaturales y la doble personalidad de rigor, por un lado; por otro, un parentesco con cierta estética del cómic y los dibujos animados

Si los mencionados Batman y Superman utilizan sus poderes en pro del bien de la humanidad, el protagonista de *La máscara*, personaje bastante más desagradable físicamente que los mencionados, los pone en función de sus propios y egoístas intereses. Al respecto, opina Horatio Bernades en su crítica para *El Amante*:

"Ipkiss-el protagonista- quiere pasar a ganador, quedarse con la más linda del baile, tener un supersport y vengarse de la manera más cruel posible de todos los que le hicieron la vida imposible. Ipkiss ve el mundo -con los ojos de un comercial de TV, como puede notarse, y *Mask* comparte su punto de vista, como toda película de superhéroes. *The mask*: el primer superhéroe con mentalidad de pequeño-burgués."⁶ El supuesto héroe según crítico- es burdo, procaz y goza aquí la variante sádica también en este personaje- haciendo sufrir a una pandilla callejera bastante inofensiva

Finalmente tenemos la variación introducida por Schwarzenegger en la película *Junior*. El actor, cuya figura está fuertemente asociada al género de acción, lleva al extremo su provocación cuestionando la medula del estereotipo físico que encarna: está embarazado. En relación-con este film, Luciano-Monteagudo en su crítica para *Página 12*, señala que la película es monstruosa en un doble sentido: el más obvio es la figura de Schwarzenegger embarazado; la más sutil tiene que ver con la liviandad con que se aborda el tema de la manipulación genética. "Detrás de las acciones de estos personajes están los peores móviles -la vanidad, la ambición de poder, el dinero-, pero la trama del film avanza alegremente con la misma irresponsabilidad con que estos científicos llevan a cabo su experimento."⁷ Cabe señalar, no obstante, que en la crítica de Noriega en *El amante* al mismo film se saludan ciertas innovaciones ideológicas, que se desprenderían más indirectamente de la obra, en relación a la desacralización del tema de la maternidad, a la vez que se cuestionan los enfoques superficiales y convencionales de cierta crítica de diarios locales.⁸

Queda claro que los protagonistas de estas películas, a juicio de los críticos, distan de encajar en el molde de lo clásico tal como caracteriza Calabrese al género. Por otro lado, se ve también con cierta nitidez la reacción frente a las obras de cierta crítica -posiblemente la que no se limita a festejar los efectos especiales de la películas como única tarea específica- que en general fluctúa entre el horror y el desencanto. Sostenemos que, a pesar de no haber sido considerados por Calabrese, presumiblemente debido a la aparición reciente de las películas, estos pseudo héroes ejemplifican por lo menos algunas de las categorías neobarrocas. Por otro lado, nos parece plausible afirmar que en la reacción de cierta parte de la crítica frente a las obras

se introduce, de manera implícita, el extenso debate en torno a la posmodernidad.

Las categorías neobarrocas de la obra de Calabrese aplicables a las obras a que hacemos referencia son derivadas de la física y aplicadas a la cultura de masas: se trata de los conceptos de entropía y disipación o estructuras disipadoras. Una de las nociones de la física tradicional que más resiste a los cuestionamientos de nuevas investigaciones, según el autor, es la de entropía. Por entropía se entiende la tendencia de los sistemas del mundo físico a transformar y conservar la energía de modo tal de mantener o lograr el equilibrio. Los investigadores han hallado que existen estructuras que no tienden al máximo de entropía, sino, por el contrario, se transforman generando nuevas estructuras y un nuevo orden. Dado que en tales formaciones se produce una disipación de energía, ocasionando la inestabilidad del sistema, se las denomina estructuras disipadoras. En el ámbito de la cultura, la noción de entropía es aplicada por Calabrese al concepto de genera. Estos serían repeticiones de contenidos estructuras que, al convertirse por el uso en estereotipos, suelen perder su expresividad o su significación. En este sentido, los géneros podrían entenderse como sistemas que desde el punto de vista estructural o semántica tienden a la entropía. No obstante, en la cultura neobarroca, lo mismo que en el mundo físico, se tiende a la disolución de la entropía en favor de una re-creación de los fenómenos culturales. Esto ocurre fundamentalmente en la cultura de masas; allí se darían las condiciones imprescindibles para la aparición de estructuras disipadoras: la lejanía del estado de equilibrio y inestabilidad introducida en el sistema, por ejemplo, a partir de la producción de parodias. "Nuevamente, se observara que en la cultura de masas, sobre todo cinematográfica y televisiva, existe actualmente una altísima producción..de *parodia* del producto mismo. Pero la parodia puede entenderse muy bien o como estadio final de degeneración de los géneros (como quería cierta crítica positivista) o como introducción de turbulencia en el sistema de aquel determinado genera. Alrededor de los fenómenos de turbulencia de un genera comienzan entonces unas verdaderas fluctuaciones que conducen a veces al nacimiento de productos de genero nuevos"⁹. Otra manera de introducir turbulencias en un sistema, según el autor, es la lectura anómala de productos culturales estabilizados. Si lo clásico produce géneros, la barroco, por desestabilización, degenera.

No es difícil calificar a las obras que hemos analizado -aún con grandes diferencias entre si- como turbulencias, esto es; como formas de desestabilización o disipadoras, dentro del ámbito de la cultura. Dentro de un genera como el de acción a punto de convertirse en un estereotipo previsible y sin fuerza expresiva, estas películas introducirían. variaciones a fuerza de agotar las posibilidades del genera o llevar al extremo la parodia o resignificación de sus personajes y convenciones, produciendo, de esta manera, un orden cultural distinto. Además de la mencionada encontramos en las

obras otras características neobarrocas, que no desarrollamos, tales como el recurso de la cita o la aparición de lo monstruoso. Es importante señalar, en el mismo sentido, que también aquella claridad con que se distinguían el bien y el mal, lo justo y lo injusto en las películas clásicas de acción ahora se hace difusa.

Si bien una consecuencia de lo neobarroco según Calabrese es la suspensión en cuanto a la capacidad de decidir valorativamente sobre las obras, suspensión generada a partir de la fluctuación y turbulencia del sistema, en las críticas analizadas encontramos un fuerte rechazo justamente lo que serían las características neobarrocas de las obras. Sostuvimos que en dichas críticas se reproducía de manera implícita la discusión en torno de la posmodernidad.

El término posmodernidad es sumamente ambiguo y equivoco, lo utilizaremos en un sentido amplio como horizonte de ideas al que obras pueden remitirse y que exceden lo estético mismo. A este clima hacen referencia los críticos: "...al fin y al cabo, estamos en los años '90 -escribe Monteagudo- y no se supone que la realidad sea muy diferente". Por su parte, Noriega sostiene que el héroe posmoderno está más a tono con la poca "no muy propensa a juzgar a la gente por su conducta sino por su éxito", Bernades identifica en el protagonista de *Mask* la mentalidad burguesa propia de los valores de un comercial de TV. Más allá entonces de criterios o exigencias estéticas, se podría decir que los críticos remiten las obras a un horizonte de ideas identificado o explícitamente con lo posmoderno que, -al margen de la cuestión de la credibilidad de las películas, que obviamente no está en juego-, hace que los héroes de las películas que consideramos sean despojados de sus virtudes clásicas en favor de una moral por lo menos ambigua: Desde la perspectiva antropológica, algunos análisis de los héroes de las películas de acción, y especialmente de superhéroes como Superman, los interpretan como formas de supervivencia contemporánea de estructuras míticas primitivas. El héroe satisfecería nostalgias secretas del hombre moderno que sueña con revelarse, trascender los límites de su condición humana, convertirse en un personaje ejemplar. En las películas de acción se reproduciría la paradigmática lucha entre el bien y el mal que generaría un fenómeno de identificación entre el espectador y el héroe.¹⁰ Sea esto así o no, la alteración de la estructura básica de las obras, tal como sostienen los críticos, dice algo significativo respecto de su contexto cultural.

Si atendernos a algunas descripciones de la cultura posmoderna-horizonte de ideas al que remitimos las obras- veremos que sus características más sobresalientes son el individualismo extremo, el hedonismo, el narcisismo, la apoteosis del consumo, la relativización de los juicios de valor, la indiferencia. Según Lipovetsky "...la sociedad posmoderna no tiene ídolo ni tabú, ni tan sólo imagen gloriosa de sí misma, ningún proyecto histórico movilizador, estamos ya regidos por el vacío, un vacío que no

comporta, sin embargo, ni tragedia ni apocalipsis"¹¹. En este contexto el otro pierde espesor, no es hostil ni competitivo, sino indiferente como los personajes de las películas de P. Handke y Wim Wenders, sostiene Lipovetsky. En tanto la naturaleza heroica es la que resigna en haras de su pasión cualquier interés individual, resulta claro que, dado que las sociedades posmodernas deponen los ideales que no se refieran a lo estrictamente individual -que son los móviles de los héroes-, las conductas heroicas y los héroes se desdibujan del imaginario colectivo.

"¿Cómo simpatizar con un tipejo como este?", se pregunta no sin cierta resignación Bernades respecto de *Ipkiss*; por su parte Noriega sostiene que el Schwarzenegger de *Mentiras verdaderas* pone al primer clavo en el ataúd del héroe porque, dice, "en las películas de acción, matar a una persona es una cosa y humillarla otra. Mucho más grave"; la humillación contradice el código de conducta del héroe, lo desnaturaliza. Monteagudo califica a *Junior* como "un producto eficaz, aunque monstruoso", haciendo referencia, como dijimos antes, a sus aspectos ticos y estéticos. Un caso especial pareciera plantearnos la crítica de Noriega, quien elogia en *Junior* aspectos que podríamos llamar, algo anacrónicamente, "progresistas", al proponer, la película, debates tradicionalmente vedados: "en EE.UU. -aún viviendo uno de sus momentos de mayor giro hacia la derecha- se puede especular sobre algunos temas (la maternidad y la crianza de los hijos) sin la tutela de los sectores más reaccionarios de la Iglesia Católica que en nuestro país han jugado un papel nefasto..Esta ausencia es la clave por la cual un republicano conservador como Schwarzenegger puede hacer una película que plantea con humor debates que en la Argentina apenas comienzan a desarrollarse."¹² Se ve, entonces, que en esta crítica se celebran las innovaciones introducidas por la película -fundamentalmente en lo que respecta a la cuestión de los cambios de roles. Evidentemente existe en la película, como ve Noriega, una faceta que pone en tela de juicio ciertos valores conservadores establecidos, aunque al mismo tiempo juegue con otras cuestiones, como la manipulación genética. Creemos que esta contradicción en la película, pero, fundamentalmente entre los críticos, no hace más que revelar con nitidez otro atributo neobarroco de la obra: su capacidad de generar incertidumbre, complejidad, variabilidad de actitudes; las obras ponen en tela de juicio las homologaciones rígidas, ordenadas, de las categorías de valor convencionales. Esto es lo que hace difícilmente decidible la valoración moral de sus personajes o su contenido. Para Noriega la película, además "Juega con la inversión de los roles masculino y femenino como supieron hacerlo las comedias de los '30 y los '40 pero llevando los giros a un extremo." Si seguimos a Calabrese en este punto, podemos caracterizar a la obra como estética y moralmente excéntrica, atributo que hace referencia a aquella tendencia neobarroca de salirse del centro de un sistema, es el impulso hacia el límite sin superarlo. Se trata,

como vimos en este caso, de llevar hacia sus límites cierto sistema de creencias y valores, desestabilizándolo pero sin cuestionarlo en profundidad, es decir sin convertirse en exceso - ruptura del límite-. Por está cierta superficialidad propia de lo excéntrico, el contenido de la película no dejaría de ser, en principio, inocuo; no obstante, el hecho de forzar los límites finalmente logra correrlos.

Dada esa turbulencia estética y moral de la obra, en las críticas, Monteagudo y Noriega hablan de sí mismos tanto coma de la película y, a pesar de las aparentes contradicciones de sus puntos de vista, sus categorías de análisis y valoración son profundamente semejantes: a partir de lo que consideran relevante de la obra, por la vía del rechazo o por la del elogio, están sosteniendo una serie de valores no posmodernos.

En conclusión, como se intentó mostrar, algunas películas de acción -y no las peores- parecen entregadas a las turbulencias neobarrocas en la búsqueda de un neohéroe, el héroe posmoderno, cínico e individualista, algo perverso o monstruoso. Frente a esto, algunos críticos resisten a partir de ciertos códigos de honor, cierta universalidad ética. Pareciera ser, finalmente, que también del destino de estos neohéroes, de su supervivencia o no, y de sus repercusiones en la crítica, depende alguna respuesta para el debate sobre la posmodernidad.

Citas

1. Omar Calabrese. *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1994.(Bibliografía perteneciente al seminario dictado por el Dr. Julio Moran en la UNLP. Arlo 1994.)
2. Op. cit., pg. 203.
3. Op. Cit. pg. 204.
4. Op. Cit. pg. 206.
5. Gustavo Noriega. "El triunfo de la Kriptonita roja". *El Amante*. N° 33, Noviembre 1994. Pg. 22.
6. Horacio Bernades. critica a *La mascara*. *El amante*. N°34, diciembre 1994. Pg.12.
7. Luciano Monteagudo. "Una película embarazosa"; en *Página 12*, 29/12/ 94. Pg. 25.
8. Gustavo Noriega. "la sonrisa de mama". *El amante*. N°35, enero1995. Pgs 2 y 3.
9. Omar Calabrese. Op cit.- Pg.165.
10. Cf. Mircea Eliade. *Mito y real idad*. Barcelona, Guadarrama/ Punto Omega, 1981.
11. Gilles Lipovetsky. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama, 1990. Pg. 10.
12. Gustavo Noriega. "La sonrisa de mama". Loc cit.