

Posibilidades didácticas y de investigación sobre mitos en el cine (excepción hecha del género del “péplum” y las adaptaciones literarias)

FRANCISCO JAVIER TOVAR PAZ
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

1.-Introducción: Presencias del mito en las películas

Una primera aproximación a la presencia de la Mitología Grecolatina en las películas (al margen del género del “péplum” y las versiones de leyendas griegas y romanas¹) ha de tener en cuenta tres posibilidades de aparición: -en forma de “realia”, -en forma de “respuesta arquetípica o modulación literaria”, y -en forma de “anécdotas singulares”. De cualquier manera, se hacen precisas algunas explicaciones a este respecto. Así, si se entienden los “realia” como lo empíricamente delimitable o “tangible”, es obvio que la aparición de dioses y héroes –seres inexistentes- en un arte como el del cine –intangible a su vez, pues se trata de mero reflejo, de una proyección-, y a propósito de un tema de índole legendario y religioso (o, en otras palabras, un “mito”)², no sería posible ni aceptable la aproximación desde la perspectiva de los “realia”. Por consiguiente, no es tal la acepción de “realia” útil para el análisis de la Mitología Clásica en el cine.

En nuestra propuesta se trata de considerar la representación humana en el cine como algo perceptible (un actor concreto, con una edad, un sexo, un aspecto, un vestuario determinados; aunque lo que aparezca en pantalla sea solamente su

¹ Abordadas por el Prof. Dr. Pedro Luis Cano en “La figura del héroe clásico en la tradición cinematográfica”, *Seminario: Mitos, Antigüedad y Tradiciones Populares: Lecturas Abiertas para el siglo XXI*, Badajoz, Diciembre 2002 (Proyecto “Esquina Suroeste”, Universidad de Extremadura; dirigido por E. Martos); en prensa en *Lectuario 2003*.

² Es más, una de las herramientas más importantes en el ámbito de la Filología Clásica es una enciclopedia que lleva en su título el término “realia”; se trata de Pauly-Wissowa-Kroll, *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart/München 1894-ss. (conocida habitualmente como RE o PW –de Pauly-Wissowa-; se trata de una enciclopedia de la que se han publicado suplementos, versiones resumidas y otras actualizaciones; y, en la actualidad, versiones digitales). En lo que se refiere a los dioses, la RE considera como “realia”, entre otros motivos documentales y etimológicos, lo relativo al culto.

imagen) y los atributos definidores de héroes y dioses legados por las descripciones (tanto literarias como artísticas) como elementos delimitables para su identificación. Así, en un filme es posible recrear un entorno de estancias del Olimpo o unos infernales Campos Elíseos perfectamente reconocibles como paisajes a partir de los detalles que los singularizan, e insertar allí a personajes identificables aunque sólo sea por su aspecto humano, con una edad concreta, por inmutable o permanente que ésta sea; y, al tiempo, con unos atributos icónicos que permiten su reconocimiento inmediato (una lira, un carcaj, un casco, un rayo, por poner ejemplos tópicos). Dichos rasgos son “tangibles” en el sentido de individualizables antes de ser interpretados (recordemos que los “realia” se caracterizan por no precisar de interpretación; pues basta con su existencia empírica, y la conservación fílmica de actores y atributos poseen, de alguna manera, una cualidad contrastable al margen de su comprensión hermenéutica).

Un ejemplo preciso a este respecto es el de la “epifanía”³ de los dioses en las películas: su descenso a la Tierra. Hay películas (de todos los géneros, pero, fundamentalmente, comedias y musicales, etcétera) en las que se hace descender a un dios a la cotidianidad humana, y dicho dios es reconocible culturalmente desde la perspectiva que estamos señalando⁴.

Por “respuesta arquetípica o modulación literaria” entendemos no solamente la versión fílmica de un texto antiguo, sino, más allá de los “realia” -según las pautas descritas en líneas precedentes-, un episodio narrativo, inspirado éste, por supuesto, en el corpus mitológico clásico. Se trata de lo que, desde el psicoanálisis “junguiano”, se ha extendido a la teoría literaria y comparada como el “arquetipo”⁵, aunque su inspiración inicial es posible remontar al “*eidós*” de

³ Dichas “epifanías” tienen un reflejo teatral en las manifestaciones antiguas, mediante un recurso conocido como el “*deus ex machina*”. De alguna manera, es como si el “*deus ex machina*” no sólo se anticipara al comienzo del relato, sino que ocupara el conjunto de la trama, con diversas soluciones finales, como puede ser el retorno a las esferas celestes o la decisión de humanizarse (tema éste de ascendencia cristiana; no existente en la Mitología Grecolatina). Sobre la “epifanía”, D. Van der Plas (ed.), *Effigies Dei: Essays on the History of Religion*, Leiden 1987; *vid.* H. Cancik & H. Schneider (ed.), *sub voce* “Epiphanie”, *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, vol. 3, Stuttgart 1996-ss. Sobre el recurso teatral, la bibliografía es también amplísima, *vid.*, solamente como breve ejemplo, *sub voce* “Teatro”, en M. C. Howatson, *Diccionario abreviado de la literatura clásica*, Madrid 1999.

⁴ El número de filmes es bastante más amplio que lo que una primera aproximación puede hacer creer; basten ejemplos como *La diosa de la danza* (*Down to Earth*, 1947), de Alexander Hall; *Venus era mujer* (*One Touch of Venus*, 1948), de W. A. Seiter; etcétera; o, en el ámbito del cine español, *El duende de Jerez* (1954), de Daniel Magrané.

⁵ La bibliografía en torno al psicoanálisis de Jung, además de las propias obras de Jung, es amplísima. Baste para las presentes reflexiones, en virtud de los ejemplos clásicos que se ofrecen en su proyección a la actualidad, la reflexión de J. L. Henderson, “Los mitos antiguos y el hombre moderno”, en C. G. Jung, M.-L. Von Franz, J. L. Henderson, J. Jacobi & A. Jaffé, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona/Buenos

Platón⁶. Es decir, es la aventura, el relato, y no los personajes y sus atributos, lo que sirve para reconocer el correlato grecolatino, como paralelo y, probablemente, inspirador. Por poner un único ejemplo, el carácter mitológico de cualquiera de las películas de Indiana Jones parece lejanamente inspirado en los relatos sobre Jasón y los Argonautas⁷, y no, obviamente, porque el personaje de Indiana sea identificable, desde los “realia”, con el héroe antiguo; otro tanto sucedería con bastantes rasgos, formales y temáticos, de un personaje como Conan el Bárbaro, aunque se trate de una figura procedente del cómic. Desde luego, en la “narratología” la influencia de los actantes de V. Propp⁸ es evidente para el reconocimiento de los mencionados modelos.

La tercera opción es la más abierta. Consiste en considerar cualquier mención a la mitología en un contexto ajeno al de los “realia” religiosos y literarios del mundo antiguo y al de sus narraciones. Tal mención resulta si cabe más significativa que en el género del “péplum”⁹, por cuanto no es a priori necesaria, de forma que si se produce en determinado contexto fílmico, éste se dota de una información adicional, con importantes repercusiones creativas y hermenéuticas¹⁰. En otras palabras, si se admite como duración media habitual en un filme unos 90 minutos, cualquier detención en un apunte al margen, como puede ser una alusión mitológica, constituye un freno al decurso del filme, como recurso conocido en la retórica clásica con el nombre de “divisio”, o, en nomenclatura de la crítica literaria contemporánea “pasaje programático”¹¹.

Es objeto de las presentes páginas considerar dicha “divisio” junto a otro concepto importante, el de “anécdota”¹² (que hunde sus raíces en el recurso retórico del

Aires/México 1995 (1ª edic. inglesa de 1964); pp. 104-136. Vid. también K. Barnaby & P. D’Acerno (ed.), *C. G. Jung and the Humanities: Toward a Hermeneutic of Culture*, Princeton 1990.

⁶ Vid. a este respecto, por ejemplo, N. Frye, *El camino crítico*, Madrid 1986 (reed.).

⁷ Vid. J. Balló & X. Pérez, *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona 1997 [passim].

⁸ En su conocida *Morfología del cuento*, Madrid 1977 (1ª edic. original de 1928).

⁹ C. Aziza (ed.), *Le Péplum: L’Antiquité au Cinéma. CinémAction 89*, 1998.

¹⁰ Si bien es cierto que también se puebla de menciones tópicas, como cualquier referencia que se haga a Cupido como metáfora de flechazo amoroso.

¹¹ Las fórmulas de la “divisio” no están cerradas. Así, se oscila desde la presentación de una obra hasta la expresión de la estructura de la obra. Es más, llega a informar sobre el sentido de una obra, siendo esta fórmula del recurso aportación de la cultura cristiana; vid. a este respecto y a pesar de no guardar relación directa con el tema objeto del artículo, F. J. Tovar Paz, “La inversión del orden en el *Tractatus in Sacram Scripturam* nº 16 de Gregorio de Elvira”, *Emerita* 65, 1997; pp. 91-102.

¹² Vid. las definiciones, *sub voce*, en diccionarios como los siguientes en español: F. Lázaro Carreter, *Diccionario de Términos Filológicos*, Madrid 1993; A. Marchese & J. Forradellas, *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria*, Barcelona 1991; D. Estébanez

“exemplum”). Y ello, en dos frentes, uno temático (o, si se quiere, de acuerdo con el título de nuestro estudio, “de posibilidades didácticas”), y otro teórico, a partir de los soportes de los mencionados “divisio” y “exemplum”.

2.-Enfoques didácticos

La distinción que en el ámbito de la “literatura comparada” es posible hacer entre - “Tradición Clásica”, -“Géneros Literarios”, -“Intertextualidad” y -“Literatura Comparada” propiamente dicha, a partir de la vigencia o funcionamiento de criterios como el cronológico, el lingüístico y el estético¹³, es trasladable a las menciones mitológicas en los filmes¹⁴. Se trata de definir y distinguir cada campo en virtud de la existencia de una sucesión temporal entre las obras objeto de comparación; de que en éstas se utilice o no la misma lengua (de ahí la importancia de la traducción en la “teoría comparada”); o, en fin, de que respondan a un mismo contexto antropológico, a pesar de la distancia que exista, en el espacio y en el tiempo, entre las obras objeto de contraste.

-Así, cabe hacer un aproximación estadística a la mención que se hace de autores antiguos (caso de Homero u Ovidio), de sus obras, o de personajes (cualquier dios o héroe) sin tener en consideración más que la propia mención. Se trata de proponer un mero catálogo desde la perspectiva de la “Tradición Clásica”, pero que informa de manera relevante sobre el conocimiento que, desde el cine, se traslada al receptor o espectador al respecto de los relatos míticos antiguos y los personajes implicados en éstos. Desde esta perspectiva no se exige ninguna correspondencia cronológica, lingüística o estética, como si se dijera que todo vale en la mención. El recurso es tan antiguo en el cine como presente ya en Méliès cuando confiere vida a los planetas en, por ejemplo, *El sueño de un astrónomo* (*Le Rêve d'un Astronome*, 1898).

-En segundo lugar, es posible hacer un estudio desde una perspectiva genérica o de “géneros literarios y cinematográficos”, a partir de las coincidencias estéticas, más que propiamente “arquetípicas” (según las definíamos en líneas precedentes), entre un texto y un filme. A este respecto, resulta fácilmente

Calderón, *Diccionario de Términos Literarios*, Madrid 1996; A. M. Plata Tasende, *Diccionario de términos literarios*, Madrid 2000. En lo que se refiere a los términos latinos, el manual clásico a este respecto es el de H. Lausberg, *Manual de Retórica Literaria* (3 vols.), Madrid 1966-1968.

¹³ *Vid.*, entre otros y por su carácter ecléctico y ser publicación muy reciente, el panorama que, a este respecto, ofrece A. Gnisci, *Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona 2002.

¹⁴ Por lo demás, dentro del Proyecto “Esquina Suroeste”, del Prof. Eloy Martos, fue propuesta la exposición “No mires”, donde se hacían lecturas mitológicas de filmes como *Blade Runner* (*Blade Runner*, 1982), de Ridley Scott, a partir de la leyenda de Penthesilea.

perceptible cómo son los géneros de la “épica” y la “tragedia” los que van a predominar en el contraste entre la tradición literaria y la historia del cine. De cualquier forma, hacen falta algunas precisiones: uno de los requisitos para hablar de “género” es la continuidad cronológica y lingüística, además de la estética dada por el propio género. No se trata de establecer paralelismos entre pasajes de Eurípides o Séneca y un filme contemporáneo¹⁵, si no es a través de un texto contemporáneo, como puede ser, como ejemplo y por ejemplo, las obras del dramaturgo norteamericano Tennessee Williams llevadas al cine¹⁶.

-La tercera opción es la propiamente “intertextual”, donde, sin tratarse de un “péplum”, ni de la adaptación de un texto concreto, no es posible concebir ni comprender una película sin su referente mitológico clásico. Un filme como *La Leyenda de Vandorf / La Gorgona (The Gorgon, 1964)*, de Terence Fisher, constituye un ejemplo preciso a este respecto. Y es que la Gorgona aparece como “intertexto” antiguo intercalado en una historia posterior, decimonónica más concretamente. Así, el género del filme es indiferente, pues, en realidad, en el caso de Fisher y de la productora Hammer¹⁷, se trata de un terror que bebe en el romanticismo y que reacciona, desde la perspectiva de la historia del cine, frente al género norteamericano de la década precedente, haciendo hincapié en contenidos más eróticos, más irónicos y, en apariencia, superficialmente escenográficos. Pues bien, el mito de Perseo, entra de pleno ideológicamente, como contenido sobre la pervivencia del terror antiguo en un mundo donde quiere triunfar el cientifismo y la razón. No se trata pues de “arquetipo”, ni de “género literario” común, sino de una irrupción literal del mito antiguo en el terror cinematográfico.

-En cuarto y último lugar, cabe una referencia meramente contextual, de coincidencia temática, objeto de la “Literatura Comparada”, o del “Comparatismo” propiamente dicho. Nos explicamos: en tanto en la noción de “arquetipo” subyace un esquema cultural preexistente, en la alusión contextual es no sólo la coincidencia, sino la capacidad de lectura y de análisis del crítico o espectador el que sugiere la relación, y amplía de esta manera las posibilidades de lectura del filme y del mito en el filme; y ya no sólo del mito grecolatino, sino de otras tradiciones, que, de esta manera, quedan sumadas. Entre dichas tradiciones está la de la propia historia del cine. Desde una perspectiva didáctica, cabe hablar del “retorno”, pero

¹⁵ Vid. F. J. Tovar Paz, “La Mitología Clásica como Puerta a la Lectura de *Martín (H)* (1997), filme de Adolfo Aristarain”, *Puertas a la Lectura* 17, 2002 (en prensa).

¹⁶ Vid. F. J. Tovar Paz, “Entre los dioses y los hombres. A propósito de dos películas de J. L. Mankiewicz: *De repente, el último verano* y *Mujeres en Venecia*”, *Ars et Sapientia* 10, Cáceres 2003; pp. 195-208.

¹⁷ Vid. Peter Hutchings, *Hammer and Beyond. The British Horror Films*, Manchester 1993.

no todo “retorno” ha de ser odiseico, o de “nostós” clásico (caso de Orestes, Teseo, etcétera, incluyendo retornos desde los infiernos, conocidos como “catábasis”); sin embargo, dicha idea si se compara con, por ejemplo, el regreso del pueblo judío desde Egipto, según se presenta en la Biblia, y con retornos de la historia del cine (rica a este respecto sobre todo tras contiendas bélicas; así, en lo referido al cine estadounidense, los retornos desde la I Guerra Mundial, la II Guerra Mundial o la Guerra de Vietnam llegan a constituir casi subgéneros del cine bélico). Ahora bien, con propuestas como la presente estamos dando, en realidad, entrada al capítulo de las posibilidades de investigación, objeto del próximo epígrafe.

Otro campo de trabajo con repercusiones didácticas radica en el estudio del léxico, no ya en las películas sino sobre las películas. Puede ser de enorme interés el análisis de, por ejemplo, los adjetivos que, referidos al mundo clásico y de la mitología grecolatina, son utilizados en las revistas de cine. Así resulta curioso y enormemente instructivo saber, en el contexto y tras un examen estadístico, qué se entiende por “western sofócleo”, “sombra platónica”, “gesta homérica”, etcétera, en revistas de cine como *Nosferatu*, *Dirigido*, *Banda Aparte*, *Nickel Odeon*, etcétera, al tiempo que se introduce al lector (al alumno) no sólo en la comprensión significativa de la “Tradición Clásica”, sino en un tratamiento de la reflexión fílmica distante de la superficialidad que predomina en otros medios de difusión.

3.-Enfoques teóricos y líneas de investigación

La investigación sobre la “Tradición Clásica” en el cine está abriéndose paulatinamente hacia los filmes que escapan a la consideración del género histórico, de péplum o de versiones de leyendas grecolatinas. La publicación a principio de la década de los años noventa del libro editado por M. M. Winkler, *Classics and Cinema* (Lewisburg 1991; reeditado más recientemente con el título de *Classical Myth and Culture in the Cinema*, New York / Oxford 2001) estableció la necesidad de una mirada conjunta, si bien en absoluto unitaria, sobre el tema de la “tradición clásica” en el cine. En realidad, existían estudios previos -al margen del género del “péplum”, insistimos en ello-, que resultaría prolijo y fuera de lugar mencionar ahora¹⁸. En el ámbito europeo ha sido la revista *Kleos*,

¹⁸ Algunos de gran calado, como la monografía de M. McDonald, *Euripides in Cinema: The Heart Made Visible*, Philadelphia 1983 (reed. Boston 1991).

editada en Bari por el Profesor Francesco de Martino¹⁹, la que, de forma en verdad dispersa, se ha hecho eco de estudios de índole como la considerada.

Ahora bien, en consonancia con los tiempos actuales, las propuestas perceptibles, por ejemplo, en la monografía de Winkler, son eminentemente eclécticas, y van desde el reconocimiento de tópicos literarios (sin hacerse hincapié en que el medio cinematográfico es diferente) hasta la constatación de paralelismos culturales o antropológicos que justificarían de forma marginal la importancia del filme.

Es en este contexto donde nos atrevemos a proponer soluciones teóricas, haciendo de la necesidad virtud, es decir, de la mención “anecdótica” -casual en apariencia o circunstancial en el decurso de un relato cinematográfico- proyecto metodológico. De un lado, la mención al mito ha de poseer, en el contexto de un filme alejado de dicha temática, un “carácter programático”. Es decir, de acuerdo con el recurso a la “divisio”, un texto parece detener su decurso para referirse a sí mismo, para, según se suele utilizar la expresión en francés, “se mettre en abîme”. Ciertamente, una vez constatado el funcionamiento de la referencia mitológica a este respecto, se hace preciso considerar su procedencia. La idea básica que sustenta nuestra propuesta es la de considerar que el cine cita el cine, con lo que el elemento antropológico e incluso el filológico pasa a un segundo plano²⁰ y la referencia mítica queda resaltada en lo exclusivamente fílmico.

Por ejemplo, Francisco Jiménez Calderón²¹ ha descubierto un momento propio de “divisio” en una película del denominado género negro como es *La novia vestía de negro*, del director francés François Truffaut; en ésta la mención a Diana Cazadora no sólo parece detener la película en la mostración de una imagen que podríamos considerar como “autocontemplativa” -dos veces contemplativa en el contexto-, sino que aclara la polisemia de dicha imagen. Por descontado que la diosa Diana aparece al margen de toda fuente clásica, como icono mitológico.

Por su parte, Esther Rosado Rodríguez²² considera la aparición de dos estatuas en el filme *Línea Mortal* como pauta para desglosar las dos realidades religiosas presentes en la trama. Éstas se presentan no de forma sincrética, sino

¹⁹ Kleos, *Estemporaneo di Studi e Testi Sulla Fortuna dell'Antico*, Bari 1994 - ss. (<http://www.levantebari.com/kle00.htm>).

²⁰ Vid. nuestra Conclusión *infra*.

²¹ F. Jiménez Calderón, “Diosas mitológicas en negro: El motivo de Diana Cazadora en *La Mariée était en Noir* (*La novia vestía de negro*, 1967), de François Truffaut”, *Actas del IV Congreso de la Sociedad de Estudios Latinos*, Medina del Campo (Valladolid), 22-24 de mayo de 2003 (en prensa).

²² E. Rosado Rodríguez, “Religión judeocristiana y divinidades paganas en la película *Línea Mortal* (*Flatliners*, 1990), de Joel Schumacher”, *Puertas a la Lectura* 17, 2002 (en prensa).

superpuestas, una a la otra, la judeocristiana y la clásica. El resultado deriva en una lectura totalmente contemporánea, sobre la ética cristiana y su representación pagana; y ello a partir de motivos de “divisiones”, como la mencionada estatua de aire clásico o un cuadro de Rembrandt.

Pero ¿qué ocurre cuando no existe tal “divisio”? ¿Cuando la propuesta mítica afecta al conjunto del filme o se descubre que existen distintos planos de interpretación, uno de los cuales esconde un correlato mitológico? Entonces el personaje o el relato mitológico aparecen como “testimonio al margen”, como “argumento de autoridad”, o, en fin, como “exemplum”. No parece éste el lugar indicado para hacer consideraciones teóricas exhaustivas en relación con el recurso del “exemplum” y su doctrina. Baste con citar las definiciones que rastrea, en una de las obras teóricas más relevantes del pasado siglo XX, Ernst Robert Curtius²³, quien dice que en Aristóteles el término griego aproximadamente equivalente, es decir, “paradigma”, significa “historia que se inserta a manera de testimonio”. Y, en lo que se refiere a figuras, el “exemplum” se manifiesta como “imago”, o sea, encarnación de una cualidad, y, en definitiva, como síntesis de lo que se propone de fondo.

En otro orden de cosas, antes hemos utilizado un término como el de “anécdota”; éste, etimológicamente, significa “lo no editado”, o sea, lo que escapa a lo delimitable por tema, acción o personajes dentro de un filme. Cabe también relacionar el término con el concepto retórico del “exemplum”, según las pautas que se acaban de describir.

Nuestros estudios citados en párrafos previos van en esa dirección.

Un testimonio precioso a este respecto lo ofrece también Angélica García Manso, en un artículo que aguarda a ver la luz en la revista *Kleos*²⁴, sobre la película *El Río* (*The River*, 1951), de Jean Renoir. En ésta, el mito de “la manzana de Paris” no es que sea considerado dentro del filme como un momento que defina su sentido –en calidad de “divisio”–, sino que ocupa, incluso tratándose de un contexto exótico como el de la India, toda la trama, como acompañándola, aunque sea en calidad de “exemplum” externo. Es más, sin tener en cuenta la “anécdota” sobre la “elección del amor”, no se entiende el final del filme, sobre una noción alternativa, la de “ser elegido” para la vida.

²³ E. R. Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina* (2 vols.), Madrid 1995 (reed.; 1ª edic. original de 1948) [pp. 92 y 94.].

²⁴ A. García Manso, “Del mundo hindú al grecolatino: *El río* (*The River*, 1950), de Jean Renoir” *Kleos* (en prensa).

4.-Conclusión: Hacia una definición “cinematográfica” del mito

A pesar de que a lo largo de nuestras reflexiones previas no hemos propuesto una definición de “mito”, tal definición subyace en los ejemplos y las líneas didácticas y de investigación considerados en estas páginas. De acuerdo con ello, podríamos decir que el “mito grecolatino” es un recurso cinematográfico. Puede parecer una “boutade”. No lo es en el contexto propuesto, a partir de la interacción entre la aparición en un filme y las posibilidades de manifestación desde la perspectiva de la “Tradición Clásica”. A este respecto, resulta obvio que no se va a definir “mito” desde una orientación cinematográfica, pues el cine es, en sí mismo y por definición, una poderosa máquina de creación de mitos. Es igualmente obvio que la interpretación que se haga del mito grecolatino en el cine no desembocará en conocimiento de la antigüedad grecolatina y sus pautas de creación y expresión. No. Se trata de otra cosa.

De un lado, el mito constituye un medio de expresión realmente económico por su capacidad de síntesis. La perdurabilidad del mito grecolatino es, a este respecto, también garantía de la perduración de la lectura que se quiere ofrecer de un filme a partir del recurso a un mito clásico. Ahora bien, no se trata de mitos literales, sino sometidos a fuertes variaciones, según hemos apuntado en líneas anteriores y constatado en otros estudios.

De otro lado, el mito es una pauta de relación entre películas. Ello es singularmente importante, por cuanto, a través del recurso mítico no sólo es posible sugerir una hipotética tradición “metacinematográfica” al respecto de la cita (en función de que haya aparecido o no en películas previas), sino que impone una lectura externa del propio filme, o sea, que sale de su propia trama. Los recursos clásicos de la “divisio” y el “exemplum” constituyen, en nuestra opinión, un referente ya consagrado metodológicamente.

Tal sería el carácter hermenéutico de la Tradición Clásica en el cine que propugnamos desde nuestra línea de investigación, distante, por consiguiente, de consideraciones exclusivamente antropológicas, exclusivamente filológicas sobre el mito, o, ni siquiera de eclecticismo entre la antropología y la filología²⁵. Y es

²⁵ Si bien resultaría prolijo exponer todo el soporte bibliográfico contemporáneo sobre la percepción de la Mitología Grecolatina en el presente, se hace precisa su mención, aunque sea puntual; y es que, al cabo, se muestra así el soporte metodológico que sustenta las aproximaciones al concepto de “mito” y su sentido cultural. De acuerdo con ello, resulta ineludible la mención a la obra de E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, Madrid 1980 (reed.; 1ª edic. original de 1951), además de la del conocido diccionario de Grimal: P. Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Barcelona 2001 (reed.). Entre los estudiosos contemporáneos: J.-P. Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*, Madrid 1993 (reed.); M. Detienne, *La invención de la mitología*, Madrid 1985; K. Dowden, *The Uses of Greek Mythology*, London 1992; P. Brunel (ed.), *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*, London 1996; Y. Bonnefoy (ed.),

que, al cabo, es más importante la película que, en el presente caso, el mito que se estudia.