

# El héroe de la ficción postclásica

A. Pablo Cano-Gómez<sup>1</sup>

Recibido: 2012-09-20

Aceptado: 2012-10-18

## Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Cano-Gómez, A. P. Diciembre de 2012. El héroe de la ficción postclásica. Interpretación de la teoría del postclasicismo fílmico en la serie de televisión Hijos de la anarquía. Palabra Clave 15 (3), 432-457.

## Resumen

Este artículo estudia al héroe en la ficción postclásica. Mediante un *corpus* de características representativas de estos personajes a partir de las teorías de distintos autores (Carl Gustav Jung, Joseph Campbell, Jesús González Requena, entre otros) se realiza el análisis fílmico de la serie de ficción norteamericana *Hijos de la anarquía*.

## Palabras clave

Héroe, personaje, postclásico, cine, series de televisión, Hijos de la anarquía.

# The hero of post-classical fiction

## Abstract

This article studies the hero in post-classical fiction. The filmic analysis of the US fiction series *Children of anarchy* is being carried out through a *corpus* of representative features of these characters, provided by theories of

---

<sup>1</sup> Doctor en Ciencias de la Comunicación. Universidad Católica San Antonio de Murcia, España. [apcano@pdi.ucam.edu](mailto:apcano@pdi.ucam.edu)

various authors (Carl Gustav Jung, Joseph Campbell, Jesus Gonzalez Requena, among others).

### **Key words**

Hero, Characters, Post-classic, Movies, TV Series, Children of Anarchy.

## O herói da ficção pós-clássica

### **Resumo**

Este artigo estuda o herói na ficção pós-clássica. Mediante um *corpus* de características representativas desses personagens a partir das teorias de diferentes autores (Carl Gustav Jung, Joseph Campbell, Jesús González Requena, entre outros), realiza-se a análise fílmica da série de ficção norte-americana *Sons of Anarchy*.

### **Palavras-chave**

Herói, personagem, pós-clássico, cinema, séries de televisão, *Sons of Anarchy*.

## Introducción

El objetivo de esta investigación es analizar el planteamiento del héroe postclásico en la serie de televisión *Sons of anarchy* (*Hijos de la anarquía*, 2008). El héroe es uno de los personajes más representativos de la cinematografía contemporánea, y con mayores códigos de conocimiento e interpretación compartidos por los espectadores en cualquier parte del mundo. El cine, influido por los símbolos culturales que la tradición del relato oral, primero, y luego escrito, ha ido determinando sobre la conciencia y el imaginario colectivo una serie de características que permiten el reconocimiento inmediato de esta figura destacada. La tradición de los héroes homéricos y la traslación desde los relatos de la Antigüedad de los grandes hombres, semi-dioses, que eran capaces de realizar enormes gestas y acciones dignas de una epopeya, han contribuido a conformar una imagen muy concreta con características y atributos fácilmente reconocibles por todos.

Sin embargo, aquellos héroes de la tradición clásica, de innegable influjo para la determinación de la concepción e interpretación del término, resultan cada día más ajenos a la ficción postclásica y a unos espectadores que todo lo someten a un estado de sospecha permanente. ¿Cuáles son entonces las características que determinan a estos nuevos personajes trasladados a la pantalla? ¿Cuáles son las principales diferencias respecto al cine clásico? ¿Cómo funciona el reconocimiento y la identificación del espectador con ellos?

Para resolver estas y otras cuestiones, este artículo estudia la evolución de la interpretación y la concepción del héroe, utilizando como muestra la serie de ficción citada, y como teoría principal, la taxonomía establecida por el investigador Jesús González Requena en su obra *Clásico, manierismo y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood* (2012).

## Metodología

### Objetivo e hipótesis

El objetivo de esta investigación es analizar la ficción postclásica a través del personaje protagonista de la serie de televisión *Sons of anarchy* (*Hijos de la*

*anarquía*, Kurt Sutter 2008). Este artículo parte de la siguiente hipótesis: el personaje protagonista de *Hijos de la anarquía* muestra las características propias de un héroe postclásico. A este interés central de la investigación se añade una segunda hipótesis: la línea que separa la interpretación del bien y del mal encarnada en los personajes del héroe frente al villano es cada vez más confusa, e incluso, puede llegar a ser inexistente.

## Metodología

Esta investigación parte de la taxonomía para la ficción cinematográfica propuesta por el profesor de la Universidad Complutense de Madrid Jesús González Requena, principalmente a partir de su obra *Clásico, manierismo y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood* (2012). A través de esta clasificación, González Requena logra establecer diferentes categorías que abarcan tres grandes épocas de la historia del cine, delimitadas y definidas mediante el uso de los tres términos, a los que alude el título de su publicación, y sobre las que proporciona un amplio espectro de características definitorias; obras incluidas en cada periodo y análisis sobre autores y películas representativas. Por lo tanto, para la elaboración de esta investigación ha sido necesaria una revisión bibliográfica que implica a esta obra y a la gran producción de artículos de otros investigadores que ha generado.

La revisión bibliográfica ha sido necesaria también para la definición del héroe y el establecimiento de todas las características que le son propias, en cualquiera de las posibles interpretaciones del término, del clasicismo a lo postclásico. En este apartado ha sido precisa la lectura de las obras de autores como Carl Gustav Jung (*Encuentros con Jung*, 2000), Joseph Campbell (*El héroe de las mil caras*, 1959; *El poder del mito*, 1991), Antonio Sánchez Escalonilla (*Guión de aventura y forja del héroe*, 2002), Jerónimo León Rivera (*Héroes y villanos del cine iberoamericano*, 2012), Fernando Savater (*La tarea del héroe*, 1982); y también de artículos como el de José Patricio Pérez Rufi (“La caracterización del personajes a partir del nombre en la obra de Kubrick”, 2005).

El estudio de *Hijos de la anarquía* se ha llevado a cabo sobre las primeras cuatro temporadas; un total de cincuenta y tres episodios. Se ha empleado un análisis cualitativo de contenidos basado en una metodolo-

gía observacional directa, apoyada en un cuadro de atributos sobre el héroe creado por el propio autor a partir de las teorías de los investigadores citados. Esta tabla, explicada en el apartado 5 (*La definición de héroe*), permite llevar a cabo una revisión sistemática sobre el contenido de cada episodio respecto al personaje principal y en las relaciones establecidas con el resto del elenco. El personaje ha sido considerado una unidad psicológica y de acción que actúa como una categoría narrativa dentro de la historia (Pérez Rufí, 2005). Para el análisis fílmico y de personajes se ha utilizado la obra de autores como Jacques Aumont (*Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, 1990), Linda Séger (*Cómo crear personajes inolvidables*, 2012), y Francesco Casetti y Federico Di Chio (*Cómo analizar un film*, 1991).

## Muestra de análisis

Esta investigación se basa en el análisis de la serie de televisión *Sons of Anarchy* (*Hijos de la anarquía*), creada por Kurt Sutter y estrenada en los Estados Unidos el 3 de septiembre de 2008, en la cadena FOX. La gran acogida de público que tuvo la primera temporada ha permitido a la citada cadena y a las productoras vinculadas a este proyecto (FX Productions, SutterInk, Linson Entertainment, y Fox 21) continuar con el rodaje de otras entregas hasta septiembre de 2012, fecha en la que se estrena la quinta temporada de la serie.<sup>2</sup> El universo de estudio está pues conformado por las tres primeras temporadas, de trece capítulos cada una, y una cuarta que contiene catorce entregas, para un total de cincuenta y tres capítulos de unos cincuenta y cinco minutos de duración cada uno.

## La serie de televisión *Hijos de la anarquía*

*Hijos de la anarquía* cuenta la historia de un grupo de moteros afincados en la ficticia localidad californiana de Charming, EE.UU. Aunque todos ellos se concentran y realizan su vida en torno al taller mecánico donde se ocupan de los vehículos del pueblo, en realidad su verdadera fuente de ingresos se encuentra en los negocios al margen de la ley, el tráfico de armas

---

2 Al cierre de esta investigación, el día 14 de septiembre de 2012, han comenzado a emitirse en Estados Unidos los primeros capítulos de la quinta temporada.

principalmente. El club es un símbolo para la pequeña población, puesto que gracias a un pacto no escrito con las autoridades locales, mantienen la ley y el orden en las calles de la ciudad en la que viven a cambio de cierta indulgencia con sus actividades, que siempre mantienen fuera de los límites de la localidad.

El elenco protagonista conforma un coro de personajes en torno al principal, 'Jackson Teller' (Charlie Hunnam), el vicepresidente de la bien organizada y jerarquizada banda. 'Teller' es hijo de uno de los fundadores de la asociación (John Teller), desaparecido años atrás. El presidente y jefe del grupo, 'Clarence 'Clay' Morrow' (Ron Perlman), es además su padrastro, pues se casó con su madre 'Gemma Teller Morrow' (Katey Sagal) cuando murió el padre de 'Jack'. 'Jack' es el príncipe de la banda, no sólo es hijastro del jefe actual e hijo natural del anterior y fundador, sino que además su agudeza y su determinación, su confianza y su inteligencia lo convierten en un líder natural ante los ojos de sus compañeros de motocicleta. Es ésta la razón de que esté llamado a convertirse en el cabecilla de la organización cuando su padrastro no pueda continuar con esa tarea.

La trama principal de *Hijos de la anarquía* queda determinada por la vida cotidiana de estos personajes y los desafíos a los que continuamente deben enfrentarse para sobrevivir en el mundo de crimen en el que se ven envueltos, sin olvidar la importancia de las subtramas personales de cada individuo, normalmente relacionadas con su vida personal y familiar.

La realización y puesta en escena muestra sin tapujos acciones de gran violencia derivadas de la actividad y los negocios de estos moteros. Aunque ésta sea en apariencia la línea central del argumento, en realidad existe una subtrama que se desarrolla poco a poco a lo largo de la historia que llega a convertirse en el argumento de mayor importancia que absorbe la trama: las dudas y las inquietudes de 'Jack'. Y es precisamente en ese aspecto del desarrollo del personaje donde se encuentra la mayor carga emocional de la serie, uno de los grandes motivos de atracción para la audiencia y donde reside el interés central de este artículo de investigación.

## Cine clásico, manierista, postclásico

La definición de cine postclásico proviene de la obra del profesor e investigador de la Universidad Complutense de Madrid, Jesús González Requena. Este autor propone en su obra *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, (2012) una categorización de la historia del cine a través de estas tres grandes etapas sobre las que ofrece un conjunto de características y planteamientos que permiten clasificar y estudiar distintas corrientes creativas cinematográficas. Básicamente, asumiendo el riesgo de reduccionismo propio de la limitación de estas páginas, la obra de Requena distingue, en primer lugar, una etapa denominada Clásica que constituye el modo de representación inicial e institucional de la industria fílmica. Según el autor, es la fórmula dominante creada fundamentalmente en Hollywood y que impera durante las décadas de los años veinte, treinta y cuarenta, con autores destacados como John Ford. Los clásicos son aquellas narraciones que rescatan el relato mítico y simbólico, mientras el espectador encuentra la focalización de sus deseos a través de un héroe en el que cree firmemente.

Frente a ésta, existe una categoría Manierista entendida como una vertiente de la etapa inicial, que comienza a desarrollarse entre los años cuarenta y, sobre todo, a partir de la década de los cincuenta. Algunos directores a los que el autor considera dentro de esta categoría de análisis son John Huston, Vicente Minnelli, Elia Kazan, Joseph L. Mankiewicz, Robert Aldrich, Robert Altman o Roger Corman, entre otros. Se trata de directores cuyas películas no suponen una ruptura propiamente frente al periodo que le precede, pero sí una especie de diseminación de términos que provocan la distancia del espectador frente al relato, como señala González Requena (2012, p. 567). Los manieristas hacen suyas las formas narrativas del cine clásico con un aumento de la carga psicológica de los personajes y su ambivalencia, siendo cada vez más representativo su mundo interior más complejo, sus motivaciones más confusas, frente a la importancia de la determinación de la acción en el clásico.

El manierismo provoca la separación entre la representación y la narración, por lo que es más fácil detectar un rastro de desconfianza respec-

to al sistema de valores que impregna en los relatos tradicionales. Con una cámara mucho más autónoma, ausente incluso o alejada en momentos cruciales para los personajes, se descubren ante el espectador seres enfrascados en melancólicos pensamientos alejados de la fortaleza de los actos del cine que le precede.

La etapa del denominado cine Postclásico comienza a partir de los años ochenta, aunque es posible encontrar reminiscencias en la década de los setenta en las obras puntuales de algunos directores. González Requena ejemplifica lo postclásico en el análisis de la filmografía de hombres como Martin Scorsese, David Lynch, o David Fincher entre otros.

Lo postclásico es una obra que busca la filiación total del espectador para conseguir una intensa relación emocional, la identificación absoluta. La narración debe hacer sentir en la piel de cada individuo los sentimientos y obstáculos por los que ha de pasar el protagonista. Los espectadores han desarrollado un rechazo al héroe clásico, interpretado como una figura excesivamente maniquea. Es frecuente, de hecho, que el héroe pueda convertirse cada vez más en un psicópata, al tiempo que la audiencia siente un descreimiento generalizado sobre los grandes relatos que provienen del pasado y están sometidos a un intenso sentimiento de desmitologización.

González Requena recuerda que los años ochenta tienen una intensa carga de pérdida de referentes. Occidente asiste al desmoronamiento de las grandes corrientes de pensamiento y políticas del siglo XX, a la caída del bloque comunista y al desenlace de la Guerra Fría. Surge la cultura de masas, el consumismo como modo de vida, donde no son posibles los grandes símbolos que antaño configuraban la vida de los ciudadanos del primer mundo. Y todo ello se refleja en la forma de comprender, de crear e interpretar el cine.

Por otro lado, se produce asimismo una gran emergencia de los discursos televisivos que influirán sobre los relatos cinematográficos, marcados por grandes pulsiones visuales. Frente a la elegancia del fuera de campo para ocultar sin dejar de significar aquellas acciones que pueden ser violen-



tas, el cine postclásico se recrea en ellas con profusión de detalles para cerciorarse de que el espectador obtiene por completo la satisfacción de su obsesión por mirar.

El postclásico obtiene su fuerza narrativa de aquello que contribuye a deconstruir: el universo simbólico tradicional. Hecho éste en el que González Requena interpreta un mecanismo que atrapa en la narración de un universo simbólico del que el espectador sospecha, pero que permanece latente en su subconsciente, pues conoce de sobra los mecanismos del relato tradicional: “ese relato sigue vigente en el inconsciente de esos mismos espectadores cuyas conciencias, sin embargo, afirman no creer en él” (González Requena, 2012, p. 596). Y, por lo tanto, bebe de la misma fuente original que los espectadores del cine clásico; lo que puede provocar, finalmente, la reactivación del sujeto para seguir siendo un creador de símbolos.

## Definición de ‘héroe’

José Prósper Ribes (2005) alude a la concepción polisémica del término ‘héroe’, partiendo del planteamiento genérico que sugiere el término a partir de la tradición grecolatina. Se trata de un individuo vinculado en sus orígenes a los dioses, con una importante superioridad manifiesta basada en su fortaleza y valentía personal, en su arrojo, o su altura moral. El héroe es un protector para el pueblo al que pertenece, a cuyo bienestar conjunto antepone su propia seguridad individual, sus anhelos y sus deseos, como coincide en señalar junto a Prósper el investigador Antonio Sánchez Escalonilla: “ante todo, su misión es proteger y servir” (2009, p. 19). El héroe es un ser altamente individualizado, único en su concepción, o difícilmente comparable al menos al resto de sus congéneres. Su carácter excepcional le permite comportarse de manera “libre, voluntaria y con conocimiento” (Prósper, 2005, p. 8). Es necesario destacar, de igual forma, que entre estos matices del término, el autor señala la capacidad de cada héroe para representar un periodo histórico concreto de la sociedad en la que se encuentra. En ese sentido, Dúmezil resalta que los héroes surgen y se retratan en el origen de toda cultura, como protagonistas de la construcción de los pueblos (1996, pp. 7-13).

Estas acepciones sobre lo que se entiende por lo heroico son comunes en todas las lenguas, como es posible comprobar al comparar las definiciones extraídas de los diccionarios oficiales en diferentes idiomas,<sup>3</sup> tal y como señala Susan Mehrrens (2012) en su artículo “Jung’s Hero: The New Form of Heroism”. Según esta autora, la ascendencia del término se debe rastrear hasta la Historia Clásica y la Grecia Antigua, donde el concepto de héroe se entiende vinculado al término ‘guerrero’: *“To the ancient Greeks a true hero was the man (always a man) who was successful in battle. Such figures were venerated, so ‘hero’ came to mean an ‘object of worship’, one of the special breed of men who founded cities and came to be revered as something akin to local deities”*<sup>4</sup> (2012, p. 1).

En el famoso diccionario *Greek-English Lexicom* (2007, p. 364),<sup>5</sup> el término aludido aparece definido como *“Hero, used of the Greeks before Troy, then of warriors generally; and then of all free men of the heroic age, as the minstrel Demodocus, the herald Mulius, even he unwarlike Phaeacians”*,<sup>6</sup> a lo que continúa su interpretación sobre el significado en los antiguos relatos griegos como aquella persona cercana en su naturaleza a las deidades.

Prósper (2005) recoge estas características destacadas y especifica además el proceso por el que debe transitar el héroe cuando se traslada su definición al ámbito del relato cinematográfico, donde debe pasar por las siguientes etapas: presentación (conflicto interno), choque con las circunstancias que lo envuelven, hechos externos que lo afectan y provocan su reacción, evolución de los conflictos externos e internos; solución de conflictos.

---

3 Es preciso señalar como ejemplo la definición de ‘héroe’ que contiene el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (2012), en el avance de su vigésimo tercera edición, en la que se establece el término distinguiendo entre las siguientes acepciones: Varón ilustre y famoso por sus hazañas o virtudes; aquella persona que desarrolla una acción heroica; en un poema o en un relato, aquel personaje que se comporta de una forma valerosa y arriesgada; el protagonista de una obra de ficción. Existen otras dos acepciones de importancia que recoge esta obra sobre el término estudiado y que son significativas para comprender su sentido, construido desde la tradición clásica: héroe es aquel hombre al que alguien convierte en objeto de admiración y, siguiendo la mitología antigua, el ser nacido de un dios o una diosa, o la persona que siendo humano está por encima del resto de los hombres y por debajo de los dioses, como Hércules, Aquiles o Eneas.

4 Para los antiguos griegos un auténtico héroe era el hombre (siempre un hombre) hábil en la batalla. Tales figuras fueron veneradas, entonces ‘el héroe’ significaba ‘un objeto de adoración’, una de la clase especial de los hombres que fundaron ciudades y se reverenciaba como algo semejante a las deidades locales.

5 Se ha consultado la edición on-line de esta compilación, que puede encontrarse en la dirección <http://archive.org/stream/intermediategree002716mbp#page/n363/mode/2up> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2012].

6 Héroe, usado de los Griegos antes de Troya, para hacer referencia a guerreros generalmente; y luego todos los hombres libres de la edad heroica, como el juglar Demodocus, el heraldo Mulius, o incluso Phaeacians.

A partir de las características establecidas en las diferentes definiciones expuestas, puede concretarse una serie de cualidades prominentes de lo que se denomina ‘héroe clásico’, entendiendo como tal el arquetipo general compartido: la valentía en la demostración de coraje y el enfrentamiento con peligros que atentan contra su integridad física, como el combate o la resolución frente a cualquier otra situación de peligro que pueda provocarle algún tipo de daño, o su rectitud moral. El objetivo de este sujeto es salvar a los demás, preservar la vida de sus conciudadanos exponiendo la suya propia por el bien común. Cuando alcanza su meta, el héroe clásico obtiene el reconocimiento de aquellos que le rodean y es premiado por las acciones que ha llevado a cabo.

Ese héroe descrito, trasladado a la ficción fílmica, encuentra su reconocimiento en la etapa que el investigador Jesús González Requena denomina cine Clásico. Según el autor, este periodo se puede considerar como uno de los grandes relatos mitológicos de Occidente, junto con los cuentos maravillosos y la tragedia griega. El héroe consigue identificar al espectador que cree firmemente en el relato y estructura la forma narrativa del mito (González Requena, 2012).

Sin embargo, el relato cinematográfico contemporáneo o postclásico sufre lo que el investigador denomina “la huella de la desconfianza con respecto al sistema de valores que impregnara a los relatos clásicos” (2012, p. 584). O como señala Fernando Savater (1982) cuando indica que en la época contemporánea hay una esclerosis de los valores paternos que ha llevado a una desvalorización o sospecha del heroísmo.

Este fenómeno determina las nuevas producciones fílmicas en dos sentidos. Por un lado, afecta a la suspicacia del espectador ante la verosimilitud de la concepción del héroe clásico; por otro, el descreimiento del que habla González Requena (2012) altera el modo de creación de la obra, pues reformula el modo de ser y la motivación del personaje principal.

Esa sospecha sobre el héroe fue anticipada en los trabajos de Carl Gustav Jung (2000), en su afirmación sobre la existencia de nuevas formas de

heroísmo, de seres que responden a las situaciones de crisis pero que tienen una mayor vida interior; es decir, una profunda dialéctica interna donde el espectador encuentra la verdadera fuerza motriz que desarrolla el relato.

Por este motivo, frente a la necesidad de valentía ante el desafío físico que plantea el héroe tradicional, el postclásico precisa de un enorme coraje moral (Mehrtens, 2012). Esta circunstancia es tremendamente necesaria, puesto que los grandes peligros que amenazan su existencia no se circunscriben meramente al plano de lo físico. Esta clase de peligro es asumida de inmediato en la dialéctica héroe-espectador, pues ambos son conscientes de que el individuo es perfectamente capaz de solventar ese aparente peligro y de superar los riesgos que se ciernen sobre él. Sin embargo, su verdadero reto se encuentra en el enfrentamiento con una realidad interior temible, como señala Mehrtens: *“the shadow, complexes, the daimon (his/her creative force), the Self, the inner Darkness”* (2012, p. 3).

El norteamericano Joseph Campbell fue uno de los primeros pensadores en señalar el progresivo menosprecio de los símbolos que traería como consecuencia una crisis individual y colectiva. Campbell alude a los trabajos de Jung para constatar la pervivencia del mito: “(…) Freud, Jung y sus seguidores han demostrado irrefutablemente que las lógicas, los héroes y las hazañas del mito sobreviven en los tiempos modernos” (Campbell, 1959, p. 12). Es decir, deben sobrevivir para seguir siendo generadores de símbolos.

Esa sombra que se vierte sobre el ánimo de su espíritu contemporáneo constituye el elemento central de la narración postclásica. El personaje debe aguantar la tremenda dificultad psíquica a la que se enfrenta, el sentimiento de angustia o confusión, su frustración. Por ese motivo, frente al héroe clásico cuya actividad central es la propia acción física mediante la que solventa sus problemas (la guerra, el enfrentamiento violento), el postclásico gasta una gran cantidad de energía en la meditación y el razonamiento. La gratificación que obtienen unos y otros por parte del resto de personajes del relato también es diferente. Frente al reconocimiento que obtiene el primero en la tarea para la que está destinado o cuando se prepara físicamente para acometerla, el postclásico realiza una actividad interior que

---

7 La sombra, los complejos, el demonio, la oscuridad interior.

puede pasar desapercibida para los demás, o que cuando es detectada por el resto de personajes, se encuentra con la incomprensión de sus congéneres, incluso con la burla o la ridiculización de sus actos.

Del mismo modo, aunque ambos tipos de héroe –clásico y postclásico– comparten en apariencia un objetivo común –salvar la tierra, ganar una batalla, poner a salvo a un amigo–, la verdadera meta del ser postclásico está definida en la necesidad de solventar las dudas, los miedos, las inquietudes o la angustia que afecta a su mundo interior. El relato encuentra así dos subtramas que se entrelazan en la concepción de la historia: la primera, compartida con el héroe clásico, referente al problema que ha de solventar (desafío material); la segunda, de mayor calado en la historia, en su propio mundo interior. Una y otra se entremezclan durante todo el tiempo de exposición de la obra y es en ambos espacios donde el héroe debe obtener el triunfo.

Como puede apreciarse, la dualidad héroe clásico - héroe postclásico no es tanto una operación disyuntiva y excluyente entre las características de uno y otro, sino que más bien el héroe postclásico ofrece un conjunto más complejo de situaciones y cualidades con respecto a su predecesor, aunque pueda llevar a cabo muchas de las acciones de éste. En la tabla 1 se encuentran, a modo de resumen, las principales cualidades de ambos tipos de planteamiento:

**Tabla 1. Atributos del héroe**

Características	Clásico	Manierista	Postclásico
Tipo de desafío, conflicto	Físico	Físico, procesos introspectivos	Psicológico (físico)
Enfrentamiento	Peligro físico	Físico, melancolía	Miedo, dudas, inseguridades, angustia
Actividad	Física	Mixta	Mental (y física)
Moralidad	Irreprochable	Irreprochable con matices y licencias	Compleja... antihéroe, villano
Reacción provocada	Reconocimiento	Reconocimiento	Burla o compasión
Meta	Éxito, salvar vidas, vencer, triunfar, mantener el <i>status quo</i> o cambiarlo sin mayor razonamiento	Éxito, salvar vidas, introspección	Individualización, trascendencia, felicidad (éxito)

Fuente: elaboración propia.

Como puede entenderse tras la lectura de la tabla 1, el héroe postclásico debe ser interpretado como una evolución de las sucesivas etapas del cine Clásico, primero, Maniqueo, después. Éste supone un primer paso hacia la actual concepción del personaje principal en el que comenzaban a aflorar las dudas y las angustias, la complejidad en la conducta moral, y que obtiene un grado extremo de sus planteamientos en el postclásico. El protagonista de este nuevo planteamiento fílmico se aleja en su concepción de una de las acepciones resaltada por el diccionario de la lengua castellana, aquella que hace referencia a la interpretación del término como aquel ser que está por encima del resto de los hombres, como si su naturaleza humana conviviese con un componente divino. Como señala el investigador colombiano Jerónimo León Rivera (2012), que hace alusión al hecho de que Hollywood ha entendido que la gente no sólo necesita ser salvada por superhéroes, pues también quiere verse reflejada en la pantalla por seres como ellos, que vivan, que puedan llegar a padecer sus problemas cotidianos.

El héroe resaltado por Jung también supone una humanización del personaje, una vulgarización de sus virtudes para convertirse en un ser más mundano y con el que es mucho más fácil identificarse. O como indica Mehrrens: *"The new heroism does not shine. It does not get praise. It requires humility and spurns public acknowledgement, which is a good thing, because rarely is this form of heroism even visible, and when it is, few people recognize it as heroism: they are more likely to think of it as "weird, perhaps even incomprehensible"*<sup>8</sup> (2012, p. 4). La importancia de este fenómeno es subrayada también por Rivera (2012), quien alude al escepticismo que penetra incluso en la capital del optimismo: Hollywood.

El escepticismo propio del héroe y de quienes lo observan permite el desarrollo del personaje menos alejado de la moral maniquea que distingue entre el bien y el mal, y el relato obtiene a cambio una mayor verosimilitud para los espectadores.

El héroe postclásico no tiene por qué comportarse de forma recta e intachable o, como indica Minerva Sánchez Casarrubios, es más fácil con-

---

8 El nuevo heroísmo no brilla. No consigue la alabanza. Requiere la humildad y desprecia el reconocimiento público, lo cual es bueno, porque raras veces es esta forma de heroísmo aún visible y, cuando es, pocas personas lo reconocen como el heroísmo: ellos con mayor probabilidad piensan en ello como extraño, quizás aun incomprensible.

siderar al villano como sujeto protagonista de una obra de ficción que al héroe según la concepción clásica: “el villano es, en el cine de hoy en día, la figura clave en su evolución, podríamos decir que incluso es más importante dentro del relato que el propio héroe” (2012, p. 198).

Entonces, siguiendo las consideraciones expuestas en este apartado, ¿es posible considerar a ‘Jack Teller’ un héroe postclásico?

## Análisis de *Hijos de la anarquía*: ‘Jack Teller’, héroe postclásico

El protagonista principal de *Hijos de la anarquía* (2008) es ‘Jack Teller’. Se trata del vicepresidente de la banda, hijo de uno de los fundadores del club, e hijastro del actual jefe de la delegación de California. ‘Los Hijos’, como se autodenominan para abreviar, ven en el joven al líder natural de la banda, llamado a convertirse *oficialmente* en el guía de esta organización criminal, que gobierna con mano de hierro el sur de California, cuando el puesto del presidente quede vacante.

El análisis de las características del héroe, contempladas en la definición del apartado anterior, muestra referencias significativas en la determinación del personaje principal de esta serie dramática. Es preciso, en primer lugar, atender a la circunstancia de una doble trama principal en el transcurso de los acontecimientos. Por un lado, esta obra para televisión plantea la historia de una organización criminal que utiliza la violencia como método para mantener su territorio y proteger sus negocios, relacionados en su mayoría con el tráfico de armas, la protección, u otros trapicheos de menor calado, como la venta de artículos robados.

Otras bandas criminales de moteros como ‘Los Mayas’, ‘Los Nueve’, ‘Norteños’, organizaciones de *Skin heads*, la mafia rusa o grupos relacionadas con el IRA, además de las fuerzas y cuerpos de seguridad del Estado norteamericano, pondrán en peligro la supervivencia de ‘Los Hijos’ en su territorio y el control en sus negocios. De estos enfrentamientos nacen los diferentes conflictos que se irán sucediendo como hilos conductores de las primeras cuatro temporadas de la serie. En conjunto, todos estos sucesos



narrativos pueden entenderse como un solo conflicto (vertebrado en diferentes etapas): el enfrentamiento (el desafío) con todos aquellos que pone en peligro la supervivencia de la banda y su modo de vida.

Por otro lado, desde el mismo arranque de la primera temporada, los primeros episodios de *Hijos de la anarquía* muestran al espectador un personaje principal que es capaz de enfrentarse a cualquier prueba física que amenace a su club o a su familia. 'Jack Teller' es lo suficientemente inteligente para prever los problemas, solventar cualquier reto que se le presente y ser capaz de salir airoso de alguna situación. Pero además, desvela una profunda vida interior, una compleja amalgama de dudas e inquietudes que lo perturban. Este entorno provoca la segunda línea de acción dramática en el verdadero conflicto de la serie: el descreimiento de 'Jack' sobre su modo de vida y sobre las acciones de su banda. Estas dudas se verán acrecentadas por el descubrimiento de un manuscrito redactado por su padre, donde declara las mismas inquietudes que tiene el joven 'Teller' y busca otras metas para la banda de moteros que había creado.

En estos rasgos expuestos son fácilmente reconocibles los razonamientos de Susan Mehrtens, en la interpretación que hace de los escritos del investigador Joseph Campbell. Este tipo de heroísmo trabaja en las profundidades de humanidad del sujeto, en su subconsciente. La misión del héroe es atreverse a iniciar el viaje espiritual hacia la individualización y alcanzar los deseos que alberga en su interior: *"Jung's hero lives on two levels simultaneously: the interior level of soul and unconscious, and the outer level of ego consciousness, the level that is set in our collective reality, with all the challenges of our world. As I noted above, this new form of heroism is closely tied to the crises of our time, and is evolving in response to them"*<sup>9</sup> (2012, p. 3).

Esta doble trama a la que se ha aludido pone de manifiesto la capacidad del personaje principal de enfrentarse a ambos tipos de desafíos: físico y psicológico. Es necesario destacar que mientras la trama del conflicto físico (los peligros que sufre la banda) es diferente a lo largo de las cuatro

---

9 El héroe de Jung vive sobre dos niveles simultáneamente: el nivel interior de alma e inconsciente, y el nivel externo de conocimiento de ego; el nivel que es puesto en nuestra realidad colectiva, con todos los desafíos de nuestro mundo. Esta nueva forma de heroísmo está estrechamente relacionada con las crisis de nuestro tiempo, y se desarrolla en respuesta a ella.



temporadas (siempre es una situación de peligro derivada de la aparición de un nuevo enemigo que varía de una temporada a otra), el conflicto psicológico continúa siendo siempre el mismo: la duda que persigue al personaje principal.

Por otro lado, es igualmente resaltable que el viaje hacia el interior del protagonista de la serie, el enfrentamiento a sus demonios internos, puede incapacitarle para solventar el conflicto principal (proteger a la banda), y solo cuando es capaz de aislar por un tiempo las preguntas que se hace a sí mismo encuentra una solución –violenta normalmente– que salva a su grupo de moteros.

De esta forma, durante la tercera temporada de la serie, por ejemplo, el conflicto principal es el intento del club por recuperar al hijo del protagonista, raptado por un antiguo socio. Mientras todos los miembros de la organización colaboran en su búsqueda, ‘Jack’ lidera la investigación, pero al mismo tiempo se siente cada vez más perdido.

Estas dudas serán tan determinantes para el protagonista que incluso cuando por fin encuentra a su bebé, después de tener que recorrer muchos kilómetros y dejando un buen número de cadáveres, ‘Teller’ deja pasar la ocasión de rescatar a su hijo. El miedo a que su propio vástago pueda seguir sus pasos en el mundo del crimen lleva en un primer momento al personaje a dejar su hijo donde lo encuentra, en manos de unos padres adoptivos que pueden ofrecerle un futuro alejado del vandalismo y la violencia. Este acto constituye un clímax del personaje postclásico. Las dudas –desafío interno– le impiden enfrentarse al conflicto físico –recuperar al niño–, y el descubrimiento por la confesión de esas dudas por parte de otro personaje, ‘Gemma Teller Morrow’ (Katey Sagal), provocan la ira de ésta. El personaje es incomprendido en este sentimiento por el resto del elenco protagonista.

- (Jack) *He encontrado a ‘Abel’.*
- (Gemma) *¿Está allí? Tenemos que ir a por él.*
- (Jack) *Le he dejado marchar.*
- (Gemma) *¿Qué? ¿De qué estás hablando?*

- (Jack) *El manuscrito de papá, no era para cambiar el club, era para cambiar su legado. Esto no es para mí, y tampoco para 'Abel'.*
- (Gemma) *¿Dónde está mi nieto?*
- (Jack) *Está con un padre que no torturó y mató a un hombre ayer.*
- (Gemma) *(Lo abofetea) ¡Me da igual que hayas matado a cien hombres! ¡Es tu hijo!*

Aunar ambas tramas supone la mezcla de diferentes actividades relacionadas con el personaje principal, representadas y puestas en pantalla. Sobre el conflicto físico está la acción violenta, las persecuciones en motocicleta, los diálogos amenazantes, o los razonamientos a través de conversaciones con sus compañeros. Sobre el viaje introspectivo de 'Jack Teller' se encuentran, como acciones destacadas, la lectura del manuscrito de su padre, la escritura de sus propios razonamientos como una forma de expresar sus estados reflexivos, la contemplación y, en ocasiones, los diálogos de carácter más íntimo con su madre o con su novia.

La ficción postclásica presenta ante el espectador un tipo de héroe que, a diferencia del personaje clásico, no es necesariamente famoso por su virtud, por su respeto con las leyes, la moral o las costumbres establecidas, al menos en el sentido tradicional de la interpretación de esta situación moral. Los miembros del club deben –según el propio código establecido por sus fundadores– respetar un conjunto de reglas y principios que regulan su vida cotidiana y la relación con otros compañeros de la banda (se autodenominan hermanos).

El establecimiento de este código de conducta responde a la tesis sostenida por J. Campbell. Según el investigador, ante la desaparición o la descreencia en los grandes mitos, los jóvenes los fabricaban junto a sus propios rituales: “Esos chicos tienen sus propias bandas, sus propias iniciaciones y su propia moralidad, y lo hacen lo mejor que pueden” (1991, pp. 35-36). Esa moral construida por el grupo difiere de la moral establecida, con lo que encontramos que el personaje principal es respetuoso con el código ético que regula el funcionamiento de su club, pero inmoral si se atiende al código de conducta del héroe clásico. Este hecho no puede provocar, sin em-

bargo, que se llegue a la conclusión de que el individuo no posea un código moral: es leal a sus compañeros y al club, y a los intereses de su familia. Pero la ficción postclásica está repleta de este tipo de personajes que son capaces de realizar acciones cargadas de gran heroicidad pero que responden a un código de conducta dudoso. Como señala González Requena (2012), el espectador ya no cree en la figura del héroe, se le antoja una idea maniquea, excesivamente ingenua. Le es más fácil en figuras de conducta cuestionable, incluso en aquellas que encarnan el mal.

En este sentido, en el episodio doce de la tercera temporada, ‘Jack Teller’ colabora con la policía para atrapar a un hombre que había secuestrado a su novia. Cuando por fin lo tiene acorralado, ‘Teller’ lo convence para que deje sus armas y se entregue, prometiéndole a cambio que le permitirá salir con vida del embrollo. Sin embargo, en cuanto el criminal deja su hacha en el suelo y se encuentra desarmado, ‘Jack’ lo asesina sin contemplaciones. Se trata de un crimen guiado por los instintos: el desenlace y estallido de la rabia contenida por el sufrimiento que ese hombre había causado a su pareja. Esta muerte es totalmente irracional, pues es contraria a los intereses del club: el muerto era el único testigo del delito de otro enemigo de ‘Los Hijos’. Pero la muerte de este sujeto responde a una necesidad mucho más primaria del héroe postclásico que necesita de este modo resarcir su odio.

El último episodio de esa misma temporada acaba con otro suceso que ilustra esta situación de complejidad moral. ‘Teller’, aparentemente a espaldas de sus compañeros, ha pactado con el FBI entregarle a uno de los cabecillas del IRA relacionados con el tráfico de armas. A cambio, obtendría la inmunidad para su madre condenada por asesinato y reduciría la condena de sus compañeros por otro delito relacionado con la tenencia de armas. Sin embargo, una vez obtenidos los documentos firmados por la agente del gobierno implicada en la operación, no sólo no le entrega a este individuo como había prometido, sino que le tiende una trampa y logra acabar con su vida.

Como se aprecia, ‘Teller’ puede comportarse como un asesino frío, calculador y sin escrúpulos. Sin embargo, incluso en estas ocasiones la narración atrapa a un espectador al que le es fácil comprender al personaje

en la creencia de que todo parece estar justificado. Para ello, el espectador es partícipe de las normas que regulan el club, además de haber sido testigo de la ruindad del asesino que secuestra a la novia de 'Jack' o de los actos totalmente reprochables de la agente del FBI que intentará engañar al motero. Llegados a ese punto, la identificación es tal y la comprensión hacia el personaje se manifiesta de tal forma que al espectador le es más fácil entender la muerte de la agente del FBI que una traición del héroe a su club, si realmente entregaba al líder renegado del IRA a las autoridades. El espectador ya está –como señala González Requena (2012)– completamente atrapado por la narración.

En cuanto al atributo de la reacción provocada ante los demás personajes del relato, como un héroe clásico, 'Teller' recibirá la admiración y el reconocimiento de sus compañeros por sus continuas acciones para conseguir llevar al club al éxito. Se convierte en la mente estratégica que es capaz de pensar siempre en la mejor solución para poder salvar a 'Los Hijos' de los distintos atolladeros en los que se encuentra. Además, su pericia en el manejo de la motocicleta y de las armas le permite ser considerado también un héroe de acción, valiente, decidido y exitoso. Pero, por otro lado, las dudas que continuamente alberga el protagonista son una fuente de problemas con sus compañeros y con su familia. En este sentido es especialmente importante la trama de fondo de la cuarta temporada, en la que 'Jack' llega a un pacto con su padrastro y presidente 'Clarence Clay Morrow' (Ron Perlman), para que le permita abandonar a los moteros a cambio del apoyo del protagonista para que 'Los Hijos' comiencen a traficar con drogas. La idea de que el hombre que está llamado a ser el sucesor natural del presidente quiera abandonar el club no es comprendida por ninguno de sus compañeros, ni por su padrastro. Todos ellos irán abordando a 'Jack' en momentos sucesivos para convencerle de lo contrario, con diferentes argumentos y mostrando reacciones distintas, pero ninguno es capaz de entender sus motivos.

Es necesario, además, hacer referencia al atributo correspondiente a las metas del héroe clásico y postclásico con los que cumple 'Jack Teller'. Respecto al primero, el motero tendrá siempre como meta la salvación de su banda. Por diversos motivos relacionados con la ambición de otras or-

ganizaciones criminales, los choques de intereses, las historias de venganza que existen entre ellos, o la persecución de la justicia, ‘Los Hijos’ se enfrentan a diferentes situaciones de peligro que amenazan la vida de sus protagonistas y ponen en riesgo la supervivencia del club. ‘Teller’ es en gran medida el responsable de salvar muchas de estas situaciones (por tanto, mantener el *status quo*), además de intervenir en cuantos otros asuntos relacionados con sus compañeros puede para ayudarles. Sin embargo, estas acciones parecen soluciones momentáneas de condición transitoria que sólo le permiten prorrogar la existencia del club un poco más.

‘Teller’ es consciente de que debido a la naturaleza de los negocios en los que está metida la banda, surgirán continuamente desafíos de esta clase. Ese razonamiento, sumado a las dudas que continuamente se plantea, le lleva a que su verdadera meta sea alejar al club del tráfico de drogas y la venta de armas. De esta forma, el héroe persigue sin saberlo al comienzo, pero de forma consciente después, la intención de su padre natural y se convierte en heredero de su legado. ‘Teller’ es conocedor, respondiendo a su naturaleza postclásica, de que sólo ese cambio del orden natural de las cosas que ha conocido puede llevarle a solventar las dudas que alberga en su interior y a terminar de recorrer el camino de sombras que iniciaron sus preguntas.

Por todo lo dicho, es posible afirmar que ‘Jack Teller’ es un héroe postclásico. Su meta exterior se conduce por salvar al club de motos al que pertenece, pero es en el camino interior del protagonista, en sus dudas e inquietudes, donde se encuentra su verdadero objetivo y gran parte de la fuerza de la narración que atrapa al espectador. De conducta moral cuestionable, pero con ciertos atributos y virtudes propios del héroe clásico, este personaje de la ficción post está sometido a una aparentemente fuerte tensión externa (las acciones de peligro a las que debe enfrentarse para salvar su mundo de moteros) y a un descomunal abismo interior que le plantea sus verdaderos desafíos.

## Conclusiones

El héroe de la ficción postclásica puede realizar tareas propias del héroe clásico, pero el desafío de éstas, la repercusión sobre la trama y el lugar que

ocupan entre las metas del personaje quedan en un segundo plano. El papel principal lo ocupa el desafío interior, las dudas que surgen en su naturaleza, incomprendido por los demás en sus planteamientos y atrapado entre sus deseos y sus obligaciones.

Como se desprende del análisis realizado a partir de los diferentes atributos constatados, el planteamiento de 'Jack Teller' responde al de un ser de moralidad cuestionable, capaz de llevar a cabo actos reprobables, crueles, despiadados, vengativos. Sin embargo, para un público que no cree ya en la visión del héroe clásico, el joven 'Teller' –que podría responder al planteamiento del villano en el cine de los años cuarenta– se convierte en un ser con el que es fácil la identificación y se justifican todos sus actos. El público espera que se comporte de esa manera y se congracia con sus acciones, por muy despiadadas que sean.

El arco de transformación del personaje permitirá a los espectadores asistir al doble conflicto que sostiene la narración. Por un lado, los peligros que acechan a la banda; por otro, la sombra de sospecha que 'Teller' hereda de su padre. Será esta subtrama, al margen del atractivo espectacular de las escenas de acción, la que verdaderamente dote de fuerza al relato. En los pliegues de la concepción del personaje principal se esconde la imperfección de lo verosímil para el espectador, y la complejidad que envuelve el planteamiento de 'Teller'. El joven es valiente, decidido e inteligente, pero también mostrará su lado más oscuro marcado por la venganza, el odio, la crueldad, o la lujuria.

Hollywood crea el contexto propicio y no permite que el espectador albergue una tensión excesiva por las circunstancias violentas: los personajes sobre los que recaen las acciones más despiadadas de 'Teller' son criminales mezquinos o, cuando se trata de agentes del orden, se han comportado de manera cruel y sanguinaria. Por ello, el motero se convierte en un instrumento para restaurar la justicia, para hacerles pagar de alguna manera a estos otros individuos odiados por el espectador. El juego de Hollywood permite pocas concesiones a los recovecos oscuros de los personajes. Para ello, construye un amplio abanico de justificaciones en torno a ellos, para que la moral del espectador encuentre motivos para refugiarse, com-

prender y sentir empatía por el motero protagonista, sin sentir concesiones hacia moralidades cuestionables. Los hombres y mujeres que ponen en peligro la supervivencia del club mueren de forma violenta, “porque de alguna manera se lo merecen”. De esta forma, los actos crueles de ‘Teller’ se convierten en una especie de justicia poética que permite un final apropiado a cada personaje.

Por otro lado, una de las particularidades de la ficción postclásica es la posibilidad de visitar los viejos mitos conocidos y sometidos a la descreencia, pero que, de alguna forma, están presentes en la memoria colectiva de los espectadores. Estos permanecen atrapados por un mecanismo que ha invertido la estructura del relato simbólico, por lo que contribuyen a construirlo; pues, si la deconstrucción permite la máxima intensidad emocional, el relato sigue vigente en el inconsciente de los espectadores que son capaces de seguir generando contenido simbólico.

*Hijos de la anarquía* constituye un buen ejemplo de la vigencia de esos relatos, mitos y símbolos. En lo que puede considerarse un gran arco dramático que comienza en la primera temporada, la serie va desvelando detalles que permiten finalmente entender que el padre de ‘Jack’, antiguo presidente de la banda, murió en realidad asesinado por orden de su ahora padrastro y presidente, que tras la muerte de ‘Teller’ se casó con su mujer, ‘Gemma’.

Es fácil para el espectador reconocer la estructura dramática de la obra *Hamlet*, de William Shakespeare. Los pasos hacia esta revelación van incrementándose en cada temporada, de forma pausada pero perceptible. El personaje interpretado por Ron Perlman fue el artífice de la muerte del primer presidente. Lo hizo por amor, pero también por ambición, con el beneplácito de la madre de ‘Jack’. ‘Teller’ se convierte, con su ataque a la cúpula del club y al derrocar a su padrastro, en un instrumento para reinstaurar una situación natural anterior, al tiempo que hereda definitivamente el legado de su padre.

De esta forma, los rudos moteros que deleitan al espectador con persecuciones y enfrentamientos violentos y descarnados, con crudas escenas de peleas sangrientas y asesinatos, constituyen en el fondo una revisión del



famoso drama shakesperiano, readaptado a un nuevo contexto y protagonizado por un personaje cuya naturaleza de héroe puede sólo entenderse desde los postulados de la ficción postclásica. Y, con todo ello, el universo simbólico sigue activo, generando nuevos contenidos para espectadores que habían sometido a la sombra de la sospecha los postulados clásicos de la narración y del héroe.

## Referencias

- Aumont, J.; Bergara, A. y Marie, M. (1990). *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Luisa Josefina Hernández (trad.). México: FCE.
- Campbell, J. (en diálogo con Bill Moyers) (1991). *El poder del mito*. César Aira (trad.). Barcelona: Emecé Editores.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Curran, C. (2012). *Anthony Soprano; Aristotelian Tragic Hero, Anti-Hero, or Thug; and Why We Watch*. University of South Carolina.
- Donnelly, A. (2012). "The New American Hero: Dexter, Serial Killer for the Masses". *The Journal of Popular Culture*, 45 (1), 15-26. Disponible en: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1540-5931.2011.00908.x/full> [Fecha de consulta: 02/09/2012].
- Dumézil, G. (1996): *Mito y epopeya, II. Tipos indoeuropeos: un héroe, un brujo, un rey*. México: Fondo de Cultura Económica.
- González Requena, J. (2012). *Clásico, manierismo y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones.
- González, J. F. (2007). *El héroe del western crepuscular*. Madrid: Editorial Fundamentos.



- IMDb (2012). “Hijos de la Anarquía” [ficha técnica]. Disponible en: <http://www.imdb.es/title/tt1124373/>. [Fecha de consulta: 20 julio de 2012].
- Rivera-León, J. (2012). *Héroes y villanos del cine iberoamericano*. Ciudad: Juárez. Editorial Trillas.
- Liddell, H. G. y Scott, R. (2007). *Greek-English lexicom* (versión revisada por Sir Henry Stuart Jones). Oxford University Press. Disponible en: <http://archive.org/details/intermediategree002716mbp> [Fecha de consulta: 05 de septiembre de 2012].
- McGuire, W. (2000). *Encuentros con Jung*. Madrid: Trotta.
- Mehrtens, S. (2012). “Jung’s Hero: The New Form of Heroism”. Disponible en: <http://jungiancenter.org/comment> [Fecha de consulta: 06 de septiembre 2012].
- Pérez Rufi, J. P. (2005). “La caracterización del personaje a partir del nombre en la obra de Kubrick”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 60, julio-diciembre de 2005, p. 12. Disponible en: [http://www.ull.es/publicaciones/latina/\\_2008/13\\_20\\_Sevilla/200528perezrufi.htm](http://www.ull.es/publicaciones/latina/_2008/13_20_Sevilla/200528perezrufi.htm) Fecha de consulta: 03 de junio de 2012].
- Potter, C. y Marshall, W. (2009). *The Wire: Urban Decay and American Television*. London: Continuum International Publishing Group.
- Prósper Ribes, J. (2005). “El héroe clásico en el relato cinematográfico”. *Área abierta*, 12, noviembre de 2005, p. 8. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1976957> [Fecha de consulta: 12 de abril de 2012].
- Sánchez Casarrubios, M. (2012). “Narración y sociedad: el villano en el cine contemporáneo (2000-2010)”. *Revista Aequitas*, 2, p. 36. Dis-

ponible en: <http://revistaaequitas.wordpress.com/2012/08/08/numero-2-2012-2/> [Fecha de consulta: 25 de junio de 2012].

Sánchez Escalonilla, A. (2009). “Fantasía de aventuras: la exploración de universos fantásticos en la novela y el cine”. *Comunicación y sociedad*, XXII (2), p. 29. Disponible en: [http://www.unav.es/fcom/comunicacionsociedad/es/articulo.php?art\\_id=319](http://www.unav.es/fcom/comunicacionsociedad/es/articulo.php?art_id=319) [Fecha de consulta: 07 de junio de 2012].

Shakespeare, W. (2012). *Hamlet*. Madrid: Vicens Vives.

Seger, L. (2012). *Cómo crear personajes inolvidables*. Barcelona: Paidós.

Sánchez Escalonilla, A. (2002). *Guión de aventura y forja del héroe*. Barcelona: Ariel.

Savater, F. (1982). *La tarea del héroe*. Madrid: Taurus.

Sutter, Kurt (2008-). *Sons of anarchy - Hijos de la anarquía* [filmografía].

VV. AA. (2000). *Encuentros con Jung*. Madrid: Trotta.

