

IES Salvador Espriu



# ANTIHEROES



2º BACH. A

Una dosis de humanidad al mito



Humanidades y Ciencias Sociales



Tutor: Fran Morillo Martínez  
ALBA BENJUMEA FORÉS  
Departamento de Castellano y Clásicas

## Agradecimientos

Alba Benjumea Forés es una estudiante de Bachillerato atrapada en un cuerpo pequeño, cubierto de pálidos queratinocitos y coronado por un pelo castaño ansiado de ondas. No es conocida por muchos, por lo que este trabajo será leído solamente por aquel que se vea obligado a ello. Sin embargo, agradece a ese desdichado el esfuerzo por interpretar las muchas palabras que le han sido arrancadas de los dedos a lo largo de los últimos tres meses y medio, cuando empezó la tortura, aunque no cree que invertir su tiempo en este casi centenar de páginas le vaya a servir de mucho en la vida. Asimismo, también pretende mostrar su complacencia hacia varios sujetos más: en primer lugar, y como implicado número uno de su investigación, al aparato gris untado de teclas que tiene instalado un programa de procesador de textos conocido por causar estragos y fuertes dolores de cabeza. En segunda instancia, no quiere olvidarse la autora de retribuir el servicio de todos aquellos implicados que tristemente aceptaron escuchar sus lecturas aciagas y antiheroicas<sup>1</sup>. Luego, quisiera también dar las gracias a sus amargados compañeros de almuerzo, por su desmesurada competencia y su falta de afecto hacia aquellos que, como ella misma, son incapaces de acercarse al academicismo. Alba les hace saber que sin ellos y sus comentarios sobre sus correspondientes trabajos habría zanjado el suyo mucho antes de que estallara el volcán de La Palma. Finalmente, desea la desvalida alumna honrar a la gramática apisonadora de la literatura que aplanó sus escarpados matices y texturas con absoluta maestría. Poco se parecería esta disertación a la que es el día de hoy de no haber sido por aquel apellidado «moro pequeño», tanto más cuanto que de no haber cegado la sed de fantasías poéticas en este trabajo académico, quizá ahora no se encontraría el lector ante un *Treball de Recerca*, sino más bien ante la mismísima *Antología poética de cómo no escribir una tesis de bachiller*. Joven de camisas estampadas, sepa usted que a pesar de las cicatrices grabadas en el papel, su discípula siempre lo recordará con buen nombre.

Ahora sí ha llegado el momento de darle a Alba Benjumea Forés la extremaunción en esta vida bastarda y antiheroica. Recen por su alma. Amén.

---

<sup>1</sup> Admite secretamente la emisora que les debe un par de tímpanos a cada uno.

Aparentemente todo el mundo está contento de sí,  
en realidad, nadie.

EMIL CIORAN,  
*La Chute dans le temps*

## Abstract

During the last few decades there has been an increase in the number of filmic and literary productions related to the antihero who, as a general rule, has been portrayed as the antithesis of the hero. In order to confront the present dissonance that the character encounters in the theory of literature, this research aims at inquiring into the meaning of the term by analysing its origins, evolution, characteristics and archetypes, which could also be partaking in others and which, further, are based upon specialised writers and professors and their critical divulgations. In like manner, this dissertation tackles the sociological and psychological premises which uphold that the audience identifies more with the antihero than with the hero, as well as a study of the moral factors that have a bearing on it.

**Keywords:** Increase, Antihero, Hero, Dissonance, Identification, Morality.

## Resum

Durant les últimes dècades hi ha hagut una proliferació fílmica i literària del personatge antiheroic que, per norma general, s'ha entès com l'antítesi de l'heroi. Per tal de fer front a la present situació de dissonància en què es troba l'antiheroisme dins la teoria de la literatura, aquesta investigació pretén indagar en el significat del terme explicant-ne els orígens, l'evolució, les característiques i els arquetipus que presenta i que comparteix amb d'altres, a partir de divulgacions crítiques d'escriptors i catedràtics especialitzats en l'àmbit. D'igual mode, també s'aborden premisses de caràcter sociològic i psicològic que sostenen que el públic s'identifica més amb l'antiheroi que no pas amb l'heroi, juntament amb un estudi dels factors morals que hi incideixen.

**Paraules clau:** Proliferació, Antiheroi, Heroi, Dissonància, Identificació, Moralitat.

## Índice

<b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>7</b>
1.1 TEMA .....	7
1.2 OBJETIVOS .....	8
1.3 METODOLOGÍA.....	8
1.4 ESTRUCTURA .....	9
1.5 MARCO TEÓRICO .....	9
<b>2. LA FIGURA DEL ANTIHÉROE HASTA LA CONTEMPORANEIDAD .....</b>	<b>11</b>
2.1 LA METAMORFOSIS DEL HÉROE .....	11
2.1.1 <i>La Figura Mítica</i> .....	11
2.1.2 <i>El Neohéroe</i> .....	16
2.2 DEFINICIÓN DEL TÉRMINO ANTIHEROICO .....	17
2.3 ORÍGENES Y EVOLUCIÓN DEL ANTIHÉROE .....	20
2.3.1 <i>Comedia Antigua: Las Nubes</i> .....	21
2.3.2 <i>Edad Media: Cuentos de Canterbury</i> .....	22
2.3.3 <i>Siglo de Oro</i> .....	23
2.3.3.1 <i>La Celestina</i> .....	24
2.3.3.2 <i>Lazarillo de Tormes</i> .....	25
2.3.3.3 <i>Don Quijote de la Mancha</i> .....	26
2.3.4 <i>Neoclasicismo y Romanticismo</i> .....	28
2.3.4.1 <i>Moll Flanders</i> .....	29
2.3.4.2 <i>Madame Bovary</i> .....	30
2.3.4.3 <i>Memorias del Subsuelo</i> .....	32
2.3.5 <i>Siglo XX: Modernismo y Novela Psicológica</i> .....	33
2.3.5.1 <i>Luces de Bohemia</i> .....	34
2.3.5.2 <i>La Plaça del Diamant</i> .....	35
2.4 ARQUETIPOS DEL NEOHÉROE .....	38
2.4.1 <i>El Superviviente</i> .....	39
2.4.2 <i>El Canalla</i> .....	40
2.4.3 <i>El Lunático</i> .....	41
2.4.4 <i>El Fracasado</i> .....	42

2.4.5	<i>El don Nadie</i> .....	43
2.4.6	<i>El Bicho Raro</i> .....	44
2.4.7	<i>El Héroe Desairado</i> .....	45
2.4.8	<i>El Sublevado</i> .....	46
2.4.9	<i>El Psicópata</i> .....	47
2.4.10	<i>El Pachacho</i> .....	49
2.4.11	<i>El Solitario</i> .....	50
2.5	FEMME FATALE: ¿EL ANTIHÉROE FEMENINO? .....	51
<b>3.</b>	<b>EL ESPEJISMO HUMANO-ANTIHEROICO EN LA ACTUALIDAD</b> .....	<b>56</b>
3.1	UN ESCENARIO DISTÓPICO .....	56
3.2	LA IDENTIFICACIÓN DEL ESPECTADOR CONTEMPORÁNEO .....	58
3.2.1	<i>El Agrado por el Antihéroe: Disposición Afectiva y Desvinculación Moral</i> .....	61
3.2.2	<i>Factores Proantiheroísmo</i> .....	63
3.2.2.1	Fase 1: Reconocimiento del Objetivo .....	64
3.2.2.2	Fase 2: Selección de Colaboradores .....	65
3.2.2.2.1	El Heroísmo Disfrazado y el Desnudo Antiheroico..	67
3.2.2.2.2	Querer no Siempre es Poder .....	68
3.2.2.2.3	Desorientación Entre el Bien y el Mal: la Zona Gris	70
3.2.2.3	Fases 3, 4 y 5: La Búsqueda, la Detención y la Decisión.....	70
<b>4.</b>	<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>74</b>
	<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>76</b>
	<b>ANEXOS</b> .....	<b>90</b>

# 1. Introducción

## 1.1 Tema

Desde tiempos inmemoriales se han leído, estudiado y contado historias acerca de personajes nacidos en la literatura épica<sup>1</sup>, autores de gestas imponentes, vestidos con atuendos magistrales. Son llamados *héroes*. Aun así, los tiempos han cambiado. Y aquel Ulises, aquel Cid, o bien el propio Superman han dejado de ser aclamados y alabados por el público, descendiendo, por ende, a un segundo estadio. El héroe, en su sentido más clásico, a pesar de no haber provocado ningún tipo de rechazo en la audiencia, en la actualidad ya no genera aquel fervor de antaño. La cuestión, entonces, es ¿y quién ocupa, ahora, el primer lugar en el podio? Para poder contestar a la pregunta basta con acudir a cualquiera de los listados en los que se encuentren las producciones fílmicas más aclamadas por la crítica en las últimas décadas, pues todas ellas están plagadas de personajes como Walter White, Hommer Simpson, Tyrion Lannister, Merlí, Forrest Gump o Harley Quinn...<sup>2</sup> Es decir, personajes grises, aparatosos, marginales, moralmente enmarañados e inestables. A veces, incluso, tiranos, hijos de la ambigüedad. A fin de cuentas, antihéroes.

Algunos autores enlazan este cambio con un desbarajuste actual entre la frontera del bien y del mal. Tras una larga tradición ficcional en la que el villano quedaba centrifugado y relegado a enaltecer la virtud del héroe, actualmente se asiste a una reivindicación de lo defectuoso, de lo moralmente deleznable; en definitiva, a un grito a favor de lo humano y lo terrenal, en el sentido desmitificador que aporta el antiheroísmo. Sin embargo, ¿se conoce realmente qué significa el término y cuál es la diferencia entre este y el mítico heroísmo? ¿Se sabe cuáles son los factores que están condicionando que difiera del resto de personajes novelísticos (villanos, antagonistas y héroes) y que se esté ganando, consecuentemente, el respeto, la empatía e incluso el voto del público frente a los demás? En la búsqueda de la sociedad hacia un reflejo ficticio de ella misma, esta se enfrenta a un arquetipo de divergentes morales humanos, que a menudo encarna los defectos que siempre se han querido esconder y con los que, curiosamente, logra identificarse. Será la empatía, junto a la fuerza de atracción que amara de él, lo que promulgará que quizá ahora en la vida ya no se trate de ganar luchas contra monstruos, sino más bien de sobrevivir entre ellos.

---

<sup>1</sup> Literatura épica: género literario en el que el personaje principal es un héroe.

<sup>2</sup> Estos personajes se encuentran dentro del Top 100 mejor puntuado por la crítica en IMDb, SensaCine y Filmaffinity. Para más información, consúltese *Referencias Bibliográficas*.

## 1.2 Objetivos

Este trabajo está orientado hacia la investigación teórica del antiheroísmo y la influencia identificativa que genera sobre la sociedad contemporánea. De este modo, los objetivos que se plantean, son los siguientes:

- Introducir el mundo antiheroico con una previa toma de contacto con el personaje al que se le ha atribuido su nacimiento, el heroísmo.
- Estudiar en profundidad al antihéroe, detallando el significado del término, su evolución y características preponderantes para, así, poder crear líneas divisorias entre ellos y agruparlos en arquetipos según sus contextos y rasgos generales.
- Establecer una comparativa entre los diversos personajes y producciones analizadas con el fin de promulgar una visión crítica de cada uno, además de concretar los acuerdos y desacuerdos entre ellos.
- Conocer la opinión de la ciudadanía acerca del modelo antiheroico.
- Analizar el impacto que tiene el antihéroe en la audiencia y determinar cuáles son las causas que lo provocan y las consecuencias que este conlleva a niveles morales y psicológicos.

## 1.3 Metodología

La subjetividad que gira en torno a los ámbitos literarios y psicológicos que conciernen a este trabajo dificulta extraer, de manera objetiva, las respuestas a las preguntas planteadas al comienzo de la introducción. Por este motivo, la metodología empleada en cada apartado de la investigación está subordinada a la función que esta desarrolla. Es decir, mientras que en la primera mitad del trabajo (*La figura del antihéroe hasta la contemporaneidad*) se ha partido de teorías, análisis y escritos de expertos de entornos diversos (filosofía, literatura, sociología...) para poder sentar un molde teórico del antihéroe, en la segunda (*El espejismo humano-antiheroico en la actualidad*), diferentemente, se ha optado por recurrir a métodos más deductivos y prácticos. Entre ellos, la realización de una encuesta a la población y el estudio y relación de los resultados obtenidos en esta con las distintas teorías que han sido desarrolladas previamente y que pueden ayudar a defender y cimentar las resoluciones y deducciones hacia las que los productos derivan.



## 1.4 Estructura

Como ya se ha anticipado, la estructura de esta investigación está dividida en varias partes: agradecimientos, *abstract*, introducción, cuerpo, conclusiones, referencias bibliográficas y anexos. Por lo que se refiere a la parte más densa y compleja, esto es, al cuerpo del trabajo, en él se encuentra una división en dos: la primera, por un lado, esencialmente teórica, que acapara cinco tratados y que se encarga de fundamentar la base teorizada de qué es, cómo es, y qué cambios ha sufrido el antihéroe desde su aparición hasta la actualidad. En la segunda, por otro, se exponen dos teorías de carácter psicológico, junto a la interpretación de los resultados de un cuestionario realizado a una porción de la ciudadanía.

## 1.5 Marco Teórico

El crítico Alberto Rey afirma que «hay antihéroos hasta en la sopa» (2015). Es cierto que la bibliografía sobre héroos y antihéroos se encuentra de manera reiterada y en multitud de géneros distintos. Esta amplitud y gran denominación de ambos términos provoca que se construya un espacio complejo, de dimensiones infames, que dificulta en gran medida la redacción de una definición específica y particular de los personajes. Y así lo enuncia el catedrático González Escribano (1981) en su artículo *Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en la Teoría de la literatura*:

Una de las causas esenciales de que los estudios literarios se encuentren perennemente en estado precientífico es que descansan en conceptos imprecisamente definidos en el mejor de los casos y totalmente intuitivos la mayoría de las veces. (p. 367)

Es por ello que, pese a la existencia de diccionarios, la delimitación de los términos queda agravada de manera contundente. Y con esto sigue:

La tan proclamada complejidad, a veces declarada inanalizable, inefable, etc., de los fenómenos relacionados con la producción y recepción de los textos literarios es, a nuestro entender, no mera «complejidad» sino sobre todo «heterogeneidad», ausencia de un principio de pertinencia. (p. 367)

Conociendo la situación en la que se encuentra el tema del trabajo, y con el fin de aportar variedad de opiniones a este, como marco teórico se ha optado por recurrir a ensayos, tesis y publicaciones de sujetos con renombre entre los que destacan el propio Escribano y otros

escritores, profesores, comentaristas y periodistas como Nicolás Casariego, Jessica Morrell, Joseph Campbell, Giancarlo Cappello o Joaquín M<sup>a</sup> Aguirre. También, a gente con conocimientos en psicología, biología y filosofía como Keith Oatley, J.L. Etcheverry, Laura Merino, Albert Bandura o Sophie Janicke y Arthur Raney. De esta manera, es posible ofrecer una visión que abarque una perspectiva lo suficientemente amplia para llenar las lagunas de conocimiento que cita Escribano (1981) y con la que, asimismo, se pueda analizar desde múltiples formas y ámbitos cada detalle del que se habla, aportando siempre una justificación racional.

## 2. La Figura del Antihéroe Hasta la Contemporaneidad

### 2.1 La Metamorfosis del Héroe

Para lograr comprender de manera certera el universo antiheroico y las cuestiones que lo rodean, es esencial, para el desarrollo de este trabajo, entender previamente la figura del héroe, sus características, e incluso la evolución y los cambios a los que se ha visto sometido con el paso del tiempo.

#### 2.1.1 La Figura Mítica

Las opiniones acerca del nacimiento del héroe son muchas y bastante variadas. Algunos como Otto Rank (1981) aseveran que todo empezó en las civilizaciones más arcaicas e importantes de la historia, tales como la babilónica, la egipcia, la hebrea o la hindú, en las que se comenzaron a glorificar a los héroes, reyes y príncipes a través de leyendas y relatos poéticos (p. 9). Otro punto de vista es el que sigue el profesor López Saco (2018), quien lo ubica, diferentemente, en la antigua Grecia, con los relatos homéricos de la *Ilíada* y la *Odisea* (s. VIII a.C). Sin embargo, pese a que la fechación del origen varía, ambos pareceres sitúan la aparición del fenómeno en el mismo lugar: la cultura popular épica y el mito que esta promulgaba.

En relación con el primer autor, el surgimiento de la figura se encuentra en el *Poema de Gilgamesh* o *Epopeya de Gilgamesh* (Anónimo, trad. en 2005). Este texto de versos sumerios fue transcrito por el escriba Sîn-lēqi-unninni entre los años 2000 y 2500 a.C. Como se sabe por otros ciclos épicos de la literatura más modernos, probablemente el de Gilgamesh ya se conociera siglos antes de su transcripción debido a la transmisión oral. La narración principal de esta leyenda trata sobre las aventuras del soberano de la ciudad de Uruk<sup>3</sup>, Bilgames, que los más antiguos textos en redacción cuneiforme<sup>4</sup> dan a conocer con el nombre de Gilgamesh, en calidad de sacerdote-rey (National Geographic, 2016). La trama argumental gira en torno a dos hechos: en primer lugar, a la incansable y fracasada búsqueda del rey-

---

<sup>3</sup> Ciudad de la antigua Mesopotamia.

<sup>4</sup> La escritura cuneiforme es la forma más antigua de escritura conocida. Desarrollada por los pueblos sumerios (actuales Irak e Irán) alrededor del cuarto milenio antes de Cristo, se trata de tablas de arcilla divididas en columnas en las que, con un punzón afilado de cáñamo, se dibujaban símbolos conocidos como pictogramas (EcuRed, 2021).

semidiós en su intento de encontrar el elixir de la inmortalidad y, por otro lado, a la amistad que aflora entre este y Enkidu, el bárbaro enviado por las divinidades para controlar las ansias de poder, prepotencia y presuntuosidad del monarca. En cambio, si se atiende a López Saco (2018), lo que se encuentra son dos obras de temática bélica/aventurera en las que se narran, en el primer caso, los acontecimientos del último año de la guerra de Troya y, en el segundo, el viaje de retorno de Odiseo (también conocido como Ulises) de este mismo conflicto hacia su tierra natal, Ítaca.

Tanto en la obra anónima en lengua acadia<sup>5</sup> como en las epopeyas<sup>6</sup> griegas, los personajes principales definidos por los autores como *héroes* se caracterizan por ser reyes o guerreros de orígenes semideos (al menos uno de los progenitores Gilgamesh, Aquiles y Odiseo es una divinidad) que luchan en favor de su pueblo, sacrificando sus propias necesidades en beneficio de los demás, como el pastor que se sacrifica para proteger y servir a su rebaño (Vogler, 2002, p. 65). Asimismo, el objetivo de estos en su historia no es otro que el de resolver una tarea social<sup>7</sup> que, debido a la posición que ocupan en su sociedad, conlleva una importante carga de responsabilidades (Casariego, 2000, p. 22-23). Por este motivo, sus cualidades oratorias y militares se sitúan por encima del estándar, ocupando «una posición limítrofe que le permite estar por encima del resto de los comunes» (West, 2014, p. 6).

Una visión similar a esta es la que propone el DRAE (2021) con sus seis acepciones del término heroico:

1. **m. y f.** Persona que realiza una acción muy abnegada en beneficio de una causa noble.
2. **m. y f.** Persona ilustre y famosa por sus hazañas o virtudes.
3. **m. y f.** En un poema o relato, personaje destacado que actúa de una manera valerosa y arriesgada.
4. **m. y f.** Protagonista de una obra de ficción.
5. **m. y f.** Persona a la que alguien convierte en objeto de su especial admiración.
6. **m.** En la mitología antigua, hombre nacido de un dios o una diosa y de un ser humano, por lo cual era considerado más que hombre y menos que dios; **p. ej.**, Hércules, Aquiles, Eneas, **etc.**

---

<sup>5</sup> Acadio, día: natural de Acad, antiguo reino de Mesopotamia. (Real Academia Española, s.f., definición 1)

<sup>6</sup> Epopeya: poema extenso que narra las hazañas de un héroe.

<sup>7</sup> Siguiendo el esquema actancial de Greimas (1987), que propone el análisis y abordaje de los personajes de textos narrativos o dramáticos para determinar la funcionalidad de estos, el cometido del héroe representa el objeto que este desea y que quiere alcanzar. Sin embargo, solo puede hacerlo si se lo encomienda un Destinador (encarnado como la justicia, la ley, el afán de libertad...) quien, a su vez, realiza el encargo para un tercer elemento, el Destinatario, que será el receptor del objeto conseguido por el héroe. West (2014) pone esta teoría en práctica a partir del mito del diluvio universal, en el que Noé simboliza el sujeto, dirigido por Dios, el Destinador, que le determina la tarea de construir una gran embarcación en la que solo podrá entrar una pareja de cada espécimen. De esta manera, Noé, el héroe, tiene como tareas exterminar a todos los seres de corazón impuro y regenerar la raza humana, cuyo Destinatario no es otro que el futuro conjunto de la propia humanidad (p. 7).

Joaquín M<sup>a</sup> Aguirre (1996) asevera que «el héroe del mundo clásico [...] es un modelo de los valores que la sociedad entiende como positivos» y que, por lo tanto, en él «se encarnan las virtudes a las que los hombres aspiramos en cada momento de la historia» (parte I, párrafo 2). Siguiendo esta afirmación, en la quinta extensión propuesta por el DRAE (2021) se observa la veracidad de ello, ya que profesa al personaje heroico como alguien que fascina a los demás. Efectivamente, el heroísmo mítico es una propuesta, la representación idealizada de las carencias y expectativas de la sociedad del momento, como el retrato del cómo y qué ser que, paradójicamente, queda siempre fuera del alcance humano. Aun así, se puede suponer, también, que esa imposibilidad haya sido, en gran parte, el motivo de trascendencia del héroe y de su eterna imperiosidad en el mundo literario. Y de este modo lo constata la profesora Machado de Sousa (1981, como se citó en Escribano, 1981), «*the character whose adventures we [...] follow and admire*» (p. 371), en la cual se evidencia la controvertida grieta existente entre contemplación-logro y querer-poder.

Sin embargo, el concepto no queda reducido solamente a «*illustrious warriors*» (Merriam-Webster, s.f. entrada 1b) de descendencia divina, autores de las mayores hazañas bélicas de su tiempo. Un ejemplo de ello es la cuarta entrada del DRAE (2021), de contenido más empírico y objetivo, que omite el significado mítico de la limpidez y magnanimidad y repara, específicamente, en el nivel de atención que el lector o el propio escritor profieren sobre él a lo largo del relato.

Ruth Gutiérrez (2012) explica este fenómeno en su artículo sobre el análisis del héroe en la acción dramática. La autora afirma que la palabra *protagonista*, del griego «*protagonistés*», es el resultado de la unión de «*protos*», que significa primero, y de «*agonistés*», que significa actor. Así, el protagonista es el primero en la acción, es decir, el personaje principal del relato, puesto que es el que más actúa. Además, a partir del estudio de otro experto, comenta que se distingue a los personajes principales de los secundarios por el número de informaciones que recibimos de ellos, la frecuencia de sus apariciones en escena y la cantidad de interacciones que mantienen con el resto de los personajes (p. 45).

Otra de las características del héroe en su concepto épico más tradicional es el viaje que sigue debido a la tarea que, como se enunciaba anteriormente, debía desempeñar. Joseph Campbell fue quien acuñó este proceso en su obra psicoanalítica *El Héroe de las Mil Caras* (1959), en el que denominó a la travesía con el nombre de *monomito* y cuyo objetivo era, por un lado, descifrar el patrón común que comparten relatos míticos y epopeyas de varias culturas y, por otro, demostrar que la tarea del héroe es el proceso de desarrollo, psicológico e incluso metafísico, que puede llegar a sufrir alguien.

Aunque en un principio el autor dividió el trayecto heroico en diecisiete etapas, más adelante, Vogler optó por unificarlas en doce en su manual *El viaje del escritor* (2002). Ambos esquemas, no obstante, distribuyen de igual modo el viaje en tres secciones: la salida (a veces llamada «separación»), la iniciación y el retorno. En la primera parte, el héroe mitológico abandona una situación mundana de normalidad (como podría ser su hogar) porque es atraído o llamado hacia el portal de la aventura. Allí, se encuentra la presencia de una sombra que cuida el paso y que el héroe puede derrotar, conciliar para entrar vivo al reino de la oscuridad, o bien, en el peor de los casos, ser derrotado por ella y descender a la muerte.

En la segunda fase, el protagonista avanza detrás del umbral a través de un mundo de fuerzas duales que tanto lo pueden amenazar peligrosamente (pruebas), como ayudarlo mágicamente, convirtiéndolo en alguien autosuficiente. Cuando llega al fondo del periplo<sup>8</sup> pasa por una prueba suprema y recibe su recompensa, representada como la unión sexual del héroe con la diosa madre del mundo (experimenta un amor que tiene el poder y la importancia de lo todopoderoso), el reconocimiento del padre-creador, con el que ostenta al máximo poder en la vida o, en última instancia, la propia divinización/apoteosis por su fallecimiento. Llegado a este punto, el héroe ya se ha convertido en una persona desinteresada que antepone a los demás a sí mismo, aunque ello no lo exime de que otros que todavía no han alcanzado ese nivel le puedan robar el don por el que lucha<sup>9</sup>. Finalmente, si ha sido bendecido por las fuerzas jerarcas, ahora puede emprender su viaje de regreso bajo protección (en caso contrario, es perseguido y huye). En el umbral del retorno, las esas fuerzas trascendentales deben permanecer atrás mientras el héroe vuelve a emerger del reino de la congoja y el miedo a la muerte y, gracias al bien/elixir que trae consigo logra restaurar el mundo (Campbell, 1959, p. 223-224).



Esquema del monomito. Extraído de <UnaEditora>

<sup>8</sup> Periplo: 1. Viaje o recorrido, por lo común con regreso al punto de partida; 2. Recorrido o trayectoria espirituales, doctrinales, ideológicos, etc., de una persona (Real Academia Española, s.f., definiciones 1 y 2).

<sup>9</sup> El *don*, en este caso, representa el logro del objetivo de la misión.

Este recorrido que sigue por norma general el héroe mítico es fácil de advertir en cualquier relato épico, independientemente de su procedencia o veracidad. Así, si se recurre de nuevo a los ejemplos propuestos anteriormente (el de Gilgamesh y la *Odisea*) se observa que los protagonistas de ambos se embarcan en su viaje debido a una llamada que les informa de su objetivo: en el primer caso, el de encontrar el remedio a la muerte y, en el segundo, el de vengarse de todo aquellos que pretenden arrebatarse a su amada. Durante el trayecto, los guerreros se encuentran con multitud de pruebas y tentaciones en el camino (demonios, sirenas, gigantes, placeres aluciantes, plagas, etc.) a las que deben resistirse y superar en todo momento hasta alcanzar la plenitud moral. A partir de ese momento se inicia el viaje de retorno en el que, o bien lo emprenden salvaguardados por las divinidades o, contrariamente (y como ocurre en los casos elegidos), avanzan a merced de los enemigos perdiendo hombres hasta quedar solos<sup>10</sup>. Al final, sus viajes se consuman con una reflexión sobre la paz y el sentido de la vida.

Sintetizando todo lo dicho hasta aquí, es posible advertir que la figura tradicional del heroísmo engloba una serie de cualidades intrínsecamente relacionadas entre sí. Según Morales (2019), los héroes son nobles guerreros que pertenecen a un estrato social por encima del de los mortales, pero no tanto como el del los inmortales (p. 27), debido a que, de descendencia divina, a menudo se ven obligados a actuar de intermediadores entre ambos bandos. Asimismo, este arquetipo también despunta, en palabras de Campbell, como alguien que ha sido capaz de combatir y triunfar, con valor y coraje, sobre sus limitaciones históricas, personales y locales (1959, p. 26) y cuyas experiencias utiliza para proyectar sobre la sociedad un ideal humano con el lema de «la virtud como fuerza y excelencia» (Savater, 1982, p. 111). Y es que, como se reiteraba anteriormente, todo héroe tiene un propósito, una tarea comprometida que requiere un viaje, y que, como protagonista de su historia, debe cumplir bajo cualquier circunstancia, llegando a poner su propia vida en gran riesgo, por el bien de los demás (Till, 2011), como el varón justo entre sus contemporáneos. Porque, de hecho, la figura mítica ha sido diseñada como molde sobre el que sentar cátedra, como símbolo en el que condensar los valores imperantes en la sociedad y representar todas esas cualidades que en un momento de la historia se han encontrado en valor. Y esa, como anuncia West (2014, p. 8), es la verdad del héroe clásico.

Se trata de un prototipo al que es necesario imitar si se quiere alcanzar la perfección (West, 2014, p. 8). Pero, ¿qué es lo que pasa con el héroe si lo que se quiere conseguir no es la excelencia, sino la conformidad? Ante un cambio de pensamiento generalizado, al heroísmo no le queda otro remedio que adaptarse a las nuevas necesidades, aunque sea sufriendo una desintegración de él mismo, porque ya lo decía Xevi Sala (2016), que «dels

---

<sup>10</sup> Prácticamente al final de la epopeya de Gilgamesh, Enkidu muere y, por otro lado, en la historia de Ulises, este pierde a toda su tripulación en la isla del sol, por un rayo lanzado por Zeus.

herois no se'n recorda ningú si perden totes les batalles» (p. 167), o si, análogamente, no tienen ninguna que disputar.

### 2.1.2 El Neohéroe

Al ser una encarnación de ideales, el fenómeno heroico es un ciclo en constante evolución. Es decir, que a medida que los valores imperantes en la historia humana van cambiando, paralelamente, también lo hacen los de la dimensión heroica. Apelando a un ejemplo: si el arquetipo de héroe ideal en la época de Hesíodo (s. VIII a.C) aspiraba a reproducir la índole de una *areté*<sup>11</sup> aristocrática que defendía como lemas la *prudentia* (prudencia), la *fortitudo* (fortaleza física y moral) y la *fidelitas* (lealtad); siglos más tarde, con el trasfondo de una Iglesia como institución culminante en la Europa occidental, autores del ciclo artúrico<sup>12</sup> como Chrétien de Troyes o Béroul optaban, distintamente, por prototipos caballerescos en los que dominaban la fe, el honor y la moral cristianas (Escribano, 1981, p. 385).

A día de hoy, algunos autores como Casariego (2000) afirman que el héroe ya no es lo que era, y que para poder seguir vigente en el recuerdo de la sociedad ha tenido que «bajar de su pedestal y quedar a la altura de los lectores» (p. 10). Es evidente que la llegada de la Revolución Científica (s. XVI) significó un cambio importante en la tradición medieval. Gracias a ella y a sus protagonistas (Copérnico, Galilei, Descartes, Newton...) se demostró la capacidad humana de aplicar el intelecto a la comprensión del mundo. En otras palabras, cuando el hombre se dio cuenta de que las respuestas a las preguntas que se formulaba se encontraban dentro de su propio razonamiento o en el empirismo de las disciplinas que practicaba (como la física, la química o la biología) decidió abandonar las conjeturas místicas y religiosas que le habían servido de guía hasta el momento, e inclinarse por el método científico prevaleciente. De este modo, la «muerte de Dios» con la que Nietzsche (1885) se refería a la ausencia factual del heroísmo y de la tradición mística que habían existido hasta la industrialización de la sociedad, provoca, en tal forma, «que el universo intemporal de símbolos hace mucho tiempo dados haya sufrido un colapso» (Campbell, 1959, p. 341).

Efectivamente, con la atención del público disminuyendo día tras día debido al empoderamiento tecnológico y el progreso intelectual, el heroísmo debe buscar otras salidas, distintos modos con los que seguir fascinando al hombre de carne y hueso. Pero, ¿cuáles?

---

<sup>11</sup> *Areté*: término griego empleado por Sócrates y Platón para referirse a la máxima posibilidad de desarrollo de las capacidades, conocimientos y potencialidades intelectuales y morales de una persona.

<sup>12</sup> Ciclo artúrico (o Materia de Bretaña) es el nombre colectivo que reciben una serie de novelas escritas en la Edad Media en las que se narran tradiciones célticas y leyendas sobre la historia de Bretaña.



Vogler (2002) mantiene que, en primer lugar, para poder volver a conquistar a la humanidad, los héroes

deberían tener cualidades universales, emociones y motivaciones que todos hayamos experimentado en algún momento u otro de la vida: la venganza, el enojo, la lujuria, la competitividad, la territorialidad, el patriotismo, el cinismo o la desesperación. (p. 67)

Además, «también deben ser personas únicas» fuera del alcance de los estereotipos o «de dioses de hojalata predecibles y sin defectos» (Vogler, 2002, p. 67). El autor contempla a la sociedad como a una anhelante de realismo, una que quiere que le hablen y que le cuenten historias de personas verosímiles en vez de las abstracciones con formas humanas que exhiben los relatos míticos. Vogler defiende que una persona real no es solamente un rasgo, como podrían ser la valentía o la inteligencia, sino que, de hecho, «es una combinación de muchas pulsaciones y cualidades [...] que pueden entrar en conflicto» (2002, p. 67). Y con esto viene a decir que un personaje, para triunfar, debe ser a la vez determinado e indeciso, olvidadizo e impaciente, encantador y antipático, de cuerpo robusto y corazón débil... Según él, cuánto mayor sea el conflicto, más atraerá el héroe al individuo. Por lo tanto,

un personaje que evidencia una combinación única de impulsos contradictorios, tales como la confianza y la sospecha o la desesperación y la esperanza, siempre parecerá más realista y humano que uno que sólo muestre un rasgo de su carácter. (Vogler, 2002, p. 67)

En conclusión, la concepción del heroísmo moderno dista mucho de la clásica: ahora ser un héroe significa sobrevivir en el día a día, mantener la integridad, la identidad, en un mundo en el que las instituciones religiosas y la autoridad política que, según Berger y Luckmann (1966), antes habían distribuido una jerarquía consistente de sentido, ahora se descomponen frenéticamente. Ante esta crisis de valores el hombre busca respuestas, nuevos caminos, y se topa con un personaje que no es un prototipo, sino, contrariamente, un ser distinto, único y especial, que le ofrece algo que nunca antes había necesitado: la posibilidad de disfrutar de una ficción adherida a la más cruda y real naturaleza humana, es decir, el antiheroísmo.

## **2.2 Definición del Término Antiheroico**

A diferencia del heroísmo, el personaje antiheroico se encuentra en un terreno resbaladizo. Y es que, de hecho, las definiciones que aportan diccionarios, críticos, literatos y lingüistas sobre el concepto se dirigen hacia direcciones antagónicas.

Si se atiende solamente a la morfología de la palabra, es de esperar que el prefijo *anti-* al frente de esta denote un sentido de negación respecto al héroe, quizás, incluso, de contrariedad. Así, como señala Onega (1983, como se citó en Escribano, 1981), una parte de los personajes de la literatura son antihéroes si por ello entendemos «el personaje que encarna valores negativos y cuya fundación en la obra es sobre todo la de suscitar la repulsa o la mofa del público» o, como dice Morrell (2008) en su libro: «*a protagonist who typically lacks the traditional traits and qualities of a hero, such as trustworthiness, courage, and honesty*» (p. 51) de manera casi idéntica que en el DRAE (2021): «personaje destacado o protagonista de una obra de ficción cuyas características y comportamientos no corresponden a los del héroe tradicional» (Real Academia Española, s.f., definición 1).

Del mismo modo que Villegas (1978), quien opina que es mejor entender al antihéroe en la misma línea que se ha bosquejado el héroe; por lo tanto, como el portador de los valores no recomendados o negativos, es evidente que todas estas visiones han adoptado, como base sobre la que sustentarse, la moralidad que ofrece la figura mítica del heroísmo. Es decir, aquella que engloba cualidades como el honor, la justicia o la valentía. Para los autores citados, el héroe es el personaje *bueno* y, en consecuencia, el antihéroe, el *malo*. Sin embargo, esta percepción es rechazada por Escribano (1981), quien argumenta que no es posible o, al menos, no puede ser aceptada desde un entorno práctico, ya que en la literatura y el cine contemporáneos, como se comprobará más adelante en esta investigación, el antihéroe es presentado al lector bajo una perspectiva de franca simpatía por parte del autor que, por norma general, logra ser contagiada al receptor a pesar de los prejuicios que este pueda tener sobre el personaje (p. 376). Es más, el filólogo sigue con su explicación tratando al arquetipo como alguien que

no necesita ser el que encarna los valores contrarios a los del héroe, sino que puede ser también «el que no suscribe los valores asociados con el héroe sino otros», que no tienen que ser «negativos», sino que pueden ser simplemente «distintos», aunque igual de «positivos», o al menos igual de positivos desde otros puntos de vista. (p. 376)

Según Escribano (1981) el antihéroe no es un *contrario*, sino, diferentemente, una *alternativa*, otra manera de ver y contemplar el mundo. En consecuencia, lo que se debe esperar de él no es, bajo ningún concepto, una antítesis del heroísmo como podrían serlo la ambivalencia en bondad frente maldad, generosidad frente a egoísmo, castidad frente a lujuria, etc., sino, por el contrario, una positividad de carácter distinto. Ciertamente, este criterio es también el que defiende Vogler (2002), quien ve al personaje como «un tipo de héroe muy concreto [...] que tal vez pudiera ser considerado un villano por encontrarse fuera de la ley, según la percepción de la sociedad» (p. 72). Atendiendo a la explicación de estos autores, el antihéroe

es el punto de inflexión entre el heroísmo y la villanía; alguien que se mueve entre lo correcto y lo incívico, saltándose la ley, pero que, con todo, consigue despertar cierto encanto en la persona que se encuentra con él.

Avanzando en este razonamiento aparece el punto de vista del guionista y profesor Giancarlo Cappello. Cappello (2008) profesa que el antihéroe, a pesar de relacionarse erróneamente, por un lado, con un papel antagónico como el de villano, es, también, por otro, el personaje que cumple la función heroica protagonista, aunque difiera en apariencia y valores (p. 172). A continuación, el autor apela con más profundidad a esta segunda parte ofreciendo una descripción del antihéroe a partir de una comparativa con el heroísmo, en la que destaca que

el héroe no tiene fisuras ni contradicciones [...] El antihéroe, en cambio, se basa en la contradicción; es, por encima de todo, un hombre, con sus defectos y sus virtudes. El héroe, [...] está muy lejos del hombre común porque encarna la metafísica de su tiempo, su ideología, sus valores, los ideales de una era. El antihéroe se desmarca de esta impronta al presentarse como un hombre de a pie, disfuncional con su época, diminuto en sus aspiraciones, o si acaso tiene pretensiones de grandeza, inoperante, negado para alcanzar la meta de sus proyectos, porque pertenece a una casta distinta. (p. 172)

En esta línea, el antihéroe es una fragmentación del héroe, alguien que rompe con la perfección física y moral hacia la que se le ha educado y que, como consecuencia, se convierte en «un extranjero de su tiempo que se puede permitir el error» (Casariego, 2000, p. 106). Porque, naturalmente, su incapacidad para asimilar el tramo de la historia que le toca vivir le imposibilita triunfar en nada, conformándose, así, con las cosas que tiene, sin ilusiones ni esperanzas, indiferente, indolente y pasivo, alejado del mundo, minimizando el valor de la vida y viviendo, debido a ello, en el hastío y la desilusión (Sosa, 2014, p. 5).

Por otro lado, Cappello (2008) también alude a una figura humana, una mujer u hombre corriente, privado de poderes sobrenaturales y habilidades tácticas. Sin embargo, aun y estar al mismo nivel que el resto de la sociedad, algunos como West (2014) opinan que es posible que despunte «bien por determinados atributos propios (físicos, psicológicos, o sociales), como por las acciones que ejecuta» (p. 10) aunque, como sigue enunciando la autora, esto no necesariamente lo coloca un peldaño más arriba que a cualquier humano, pues la aparente extrañeza que desprende es solo un intento de ayudar al personaje a adoptar el papel protagonista y, a su vez, una técnica de convicción para que la combinación entre el físico y el resto de cualidades que posee resulte convincente (p. 11).

En un inicio, la explicación de estos tres autores queda reducida a un individuo protagonista cuyos *modus operandi* y *vivendi*, determinados por los prejuicios, estereotipos e

injusticias que le impone la sociedad y que, contrarios a los suyos, le impiden desarrollarse como héroe y lo conducen a ser alguien «*weak, inept, or simply unlucky*» (Quinn, 2006, p. 29). Como es razonable, de este abandono social atestigua Álamo (2013) que surgen antihéroes caracterizados por ser

seres anodinos, grises e irrelevantes, unas veces degradados, otras reflejados de forma paródica que, en ocasiones, reflejan su desprecio o rebeldía frente a la sociedad dentro de la que o bien se les repudia o toman, incluso, la drástica opción de autoinmolarse como acto extremo liberador. (p. 192)

Y es que el terrorismo del que habla el literato no suele ser fuente de una locura innata, sino que, en palabras de Morrell (2008), es producto de una marginación por parte de la sociedad, quien ha transformado al sujeto en un lobo solitario, un abandonado de frágil autoestima que muy probablemente ha fracasado en el amor o en otro tipo de relaciones sentimentales (o incluso familiares) que lo han llevado a alejarse del resto y que, en consecuencia, lo convierten en un rebelde en busca de la libertad o la ecuanimidad, deseoso de tomarse la justicia por su mano (p. 52). De ahí que el objetivo de este protagonista, condicionado por una victimización y una sensación de inferioridad que lo vuelven egoísta, no sea salvar al mundo sino, como contrapartida, resistir a él, aunque sea cobardemente (Mora-Álvarez, 2008, p. 7). A partir de lo planteado hasta aquí, se puede definir al antihéroe, *grosso modo*, como fruto de un heroísmo alternativo (porque no representa un contrario), tétrico (por su insuficiente relación con el mundo) y orgánico (ya que no viste cualidades divinas), cuya impostación ante la vida, diferentemente del héroe tradicional, se construye desde la contradicción y la disfuncionalidad con su época (Álamo, 2013, p. 132-133). Ante tales circunstancias, el personaje acaba cobijándose en su mundo interior, del que solo sale para intentar luchar contra lo que él considera injusto, aun quedar retratado como alguien «*petty, ignominious, passive, ineffectual, or dishonest*» (Abrams, 1999, p. 11) y, por ende, condenado al fracaso.

### 2.3 Orígenes y Evolución del Antihéroe

En los últimos años ha habido un auge del antiheroísmo impulsado por «una época en que las respuestas llanas, directas y contundentes ya no son posibles porque no existe un norte a partir del cual estructurarlas, o porque existen muchos nortes que relativizan y revitalizan su entendimiento» (Cappello, 2008, p. 175); o lo que es lo mismo, la pérdida de principios morales en la actualidad ha agravado estrepitosamente la necesidad de encontrar referentes,

de buscar respuestas, de, al fin y al cabo y, como concluye el autor, «proporcionar historias de vida singulares para ser capaces de contarnos mejor a nosotros mismos quiénes somos».

Partiendo de esto, son indiscutibles las palabras de Birnbaum (2004), quien asevera que este desencanto de la modernidad constituye una nueva actitud, un nuevo modo de acaecer, que exige un heroísmo distinto (p. 12). Sosteniendo esta afirmación, la figura antiheroica es una creación contemporánea fruto de la lluvia de preguntas a la que los héroes ya no pueden dar respuesta. Sin embargo, debe recelarse parcialmente de ello, en vista de que ya en tiempos helénicos, durante la Comedia antigua<sup>13</sup>, junto a la figura elevada, distinta, capaz de reunir las cualidades más excelsas y las virtudes más apreciadas de su época, la literatura se topó con un arquetipo heroico-bufonesco, representante de la ironía, que dejaba de salvar a la población para hacer una sátira de ella (Kadiroğlu, 2012, p. 4) y en el que anduvieron los otros, los hombres pequeños, los distintos y distantes de la matriz originaria y arquetípica de su era, ausentes de vocación colectiva; en definitiva, los antihéroes (Cappello, 2008, p. 172-173). Por tanto, el «desencanto de la modernidad» del que hablaba Birnbaum (2004), debe ser trasladado no solamente a la actualidad regente, sino también a la del resto de la historia sucesora de la tradición griega.

### **2.3.1 Comedia Antigua: Las Nubes**

Como se ha avanzado unas líneas más arriba, el antihéroe nace bajo los disfraces de los actores que interpretaban las obras aristofánicas, durante el siglo V a.C. Entre sus autores destacan Aristófanes (quien da nombre al género), Cratino, Eupolis, Aristónimo o Amipsias. No obstante, tan solo el primero fue capaz de hallar el camino hacia la fama y arar lo que más adelante la división canónica de los gramáticos alejandrinos<sup>14</sup> se encargaría de denominar por Comedia antigua.

Estas obras interpretadas en la Atenas épica tenían un carácter informativo a la par que cómico, cuyo objetivo era entretener a una población que esperaba con ansias la carcajada; el famoso *panem et circenses*<sup>15</sup>. Los comediógrafos buscaban desarrollar sus contenidos y argumentos alejados de los personajes míticos y sobrehumanos de los que se hablaba en las epopeyas y, con ellos, crear tramas reales que les permitieran enlazar la jocosidad con los acontecimientos del momento (especialmente, con los políticos). En consecuencia, las obras que desencadenaban no eran ni más ni menos que retratos

---

<sup>13</sup> Comedia antigua (o aristofánica) es el nombre que recibe el primer periodo de la comedia griega.

<sup>14</sup> Los gramáticos alejandrinos fueron un conjunto de filólogos y académicos literarios griegos que se encargaban de interpretar y clasificar los textos clásicos.

<sup>15</sup> *Panem et circenses* (o «pan y circo», en español) es el nombre que se le da a las distracciones y alimentos que, como recurso político, se ofrecen a la población con tal de que no cree conflictos.

parodiados de las figuras más distinguidas del territorio, a menudo decorados con elementos eróticos y picantes, títeres de sus propias decisiones, que quedaban sometidas a la crítica y al ridículo, convirtiéndose, así, en el antihéroe griego definido por Cuddon (1998), uno «*cack-handed, clumsy, stupid and buffoonish*» (p. 43).

Un buen ejemplo de esto es la ridiculización del polémico Sócrates a manos de Aristófanes, en *Las Nubes*, quien enfundó al filósofo y a sus prácticas en una toga arlequinada de absurdidad llamándolo «¡Sócrates, Socratillo!» (trad. en 2016, p. 13) e hinchando su predilección por el saber hasta convertirlo en un chirigotero sabelotodo que siempre tiene que decir la suya: «¡Salud, anciano cargado de años, cazador de palabras artísticas!, [...] caminas con paso arrogante por las calles, lanzas miradas de reojo, soportas descalzo muchas cosas desagradables y presumes a costa nuestra» (p. 19).

De acuerdo con ello, los primeros resquicios antiheroicos griegos son algo parecido a la contraposición con el héroe; no en el sentido de ser el personaje central, sino por ser percibido como una persona ridícula o divertida, a la que se le deriva un origen natural cómico (Kadiroğlu, 2012, p. 4) y cuyo papel deriva a estar más cerca del de la ridiculización y la villanía que del pedagógico-moral del heroísmo.

### **2.3.2 Edad Media: Cuentos de Canterbury**

Más adelante, bien entrada la Edad Media, héroes y antihéroes siguieron convergiendo, y estos últimos, como ya hacían en la época arcaica, mofándose de sus contrarios. Durante diez siglos, memorables y caballerescos personajes de cantares de gesta como Roldán (siglo XI), el Cid (siglo XIII) o Sir Gawain (siglo XIV) se vieron obligados a compartir audiencia con sus contrarios, la mayoría producto de la «vena antiaristocrática» de Chaucer (Anónimo, 1992, p. 105), quien se encargó de derrumbar el aspecto del idealismo heroico escarneciendo a los modelos de conducta, gracias a sus *Cuentos de Canterbury* (siglo XIV). En ellos, aparecen bribones como Nicolás (en el *Cuento del molinero*), un joven estudiante que seduce a la bella mujer de su casero pero que, al final de la historia, acaba sin prometida y marcado como un animal; o bien Sir Thopas, el noble más femenino de toda Inglaterra, que un día sueña con la reina de los elfos y que, en vista de su falta de autocontrol, se lanza en búsqueda de su amada. Aludiendo a este segundo ejemplo, cabe remarcar que lo importante en la historia de Thopas no es la acción, sino, ciertamente, la descripción que el propio autor ofrece de él:

Sir Topacio creció hecho un apuesto doncel;  
su rostro era blanco como la más blanca harina;  
sus labios, rojos como una rosa,  
y su color parecía teñido de escarlata.  
Es la pura verdad si digo que  
tenía una hermosa nariz. (Chaucer, trad. de 1921)

Según Bovaird-Addo (2014), debido a la adjetivación sumamente diáfana y serena («apuesto doncel», «rostro blanco», «labios rojos», «hermosa nariz», etc.) con la que se retrata al caballero, Chaucer logra dejar en evidencia, por un lado, su preocupada opinión sobre la violencia contra los cuerpos femeninos (p. 8-9) y, por otro, la befa que hace contra la temática poética del amor cortés<sup>16</sup> y a la gente que la consume (CliffsNotes, 2021). De hecho, no hace falta adentrarse en el poema para advertir estas cualidades *rosadas*, en vista de que ya el nombre con el que se da a conocer al protagonista, «Sir Topacio» (en inglés, Sir Thopas), en la época del autor, este mineral era considerado un amuleto fundamental para la conservación de la castidad femenina, quedando severamente excluida la varonil. Todo ello da a pensar que llamar a un rey «Thopas», un nombre utilizado para las mujeres, era como tildarlo de «Isabel» o «Elísabet» (Schönfelder, 2010).

Wetherbee (1989) opina que el antiheroísmo medieval equivale a la continuación de la visión aristofánica. En este sentido, se entiende al antihéroe como el personaje antitético, que implica contrariedad al héroe y que, «*contrary to an exaltation of chivalric/heroic idealism*» su objetivo es convertir los valores caballerescos en una sátira o «*facade*» (p. 105).

### 2.3.3 Siglo de Oro

Lejos del oscuro y decadente feudalismo<sup>17</sup>, aparecieron en Italia dos de los movimientos artísticos más emblemáticos de las humanidades: el Renacimiento (ligado al Prerrenacimiento) y el Barroco. En Europa, esta llegada de una fuerte influencia italiano-humanista, junto con la recuperación de la cultura grecolatina llevada a cabo durante los siglos XV-XVI, lograron revolucionar la cultura y el pensamiento vigentes, impulsando un grandilocuente escudriñamiento del saber, del equilibrio y del racionalismo. En España en particular, sometida hasta entonces a una férrea monarquía autoritaria y antisemita, fue esto

---

<sup>16</sup> Amor cortés: concepción amorosa de la poesía trovadoresca de la Europa medieval (s. V-XV) en la que un trovador establece una idealización de una dama casada y a quien, de forma secreta, intenta seducir.

<sup>17</sup> A la Edad Media (s. V-XV) se la alude con la expresión anglosajona Dark Ages («tiempos oscuros»), debido a la opresión feudal, indigencia y barbarie que se vivieron durante los primeros quinientos años.

lo que logró revitalizar a la nación hasta tal punto que logró asentarse en uno de los mejores momentos económicos y literarios de toda su historia: el Siglo de Oro.

Mientras que durante la primera mitad de la era renacentista imperó una lírica alegórica de temática amorosa, mitológica y moralizante vástaga de Alighieri, Petrarca y Bocaccio; a lo largo del siglo XVI, la religión logró tener de nuevo tal importancia que, finalmente, acabó fusionándose dentro del ámbito literario con la cortesanía, es decir, con el perfil del humanista racional amante de todas las ramas del saber. Este cambio quedó reflejado, sobre todo, en el género poético, con frailes como Luis de León o San Juan de la Cruz. Por lo que al teatro y a la narrativa se refiere, en estos aconteció una nueva división en la forma de escribir: por un lado, aquella que adoptaba una visión idealista con la que, o bien se volvía al medievalismo con novelas de caballerías, o bien se mantenía la corriente renacentista con obras de temática bizantina, pastoril o morisca. Luego, por otro, estaba también la realista, que pretendía mostrar del modo más fidedigno posible, la situación del momento y los sucesos que ocurrían, con el fin de promover una opinión de crítica sobre la sociedad, además de alertar de los factores que la provocaban y cómo repercutían en los ciudadanos. Por lo que a la segunda división concierne, fue esta, en opinión de algunos como West (2014) y Turner, H. y López, M.A. (2003) la que provocó la proliferación de los textos y la que ofreció un retrato de los primeros prototipos antitéticos alejados de la burla y la parodia (p. 15), en los que no hay muestra alguna de dependencia de la literatura jocosa de raigambre medieval (Anónimo, 1992, p. 122).

**2.3.3.1 La Celestina.** En España empezó con Fernando de Rojas, un abogado converso que, tras encontrarse en 1499 un manuscrito con el primer acto de una obra teatral, decidió seguir con la historia sin autoría y convertirla en una creación moralizante alejada de los modales caballerescos. En ella se refleja una visión pagana en la que abundan la brujería, la prostitución y los robos, y en la que pesa la demostración de los sentimientos humanos más egoístas e instintivos. Y es que, en efecto, la época en la que fue escrita estuvo caracterizada por una profunda, pesimista y antisemitista crisis de valores. De hecho, fue esta, junto a una sociedad anhelante de cambios, la que desvió el estilo de vida del momento hacia el egoísmo absoluto y el aislamiento personal, aconteciendo, así, la antiheroica individualización del individuo frente a la masa.

*La Celestina* (siglo XV), presentada como una tragicomedia debido a la cantidad de personajes que mueren, narra la historia de dos amantes que se ayudan de una vieja alcahueta para que su amor prospere. Esta mujer, conocida por ser hechicera y haber dirigido un burdel, no es más que otra de las muchas mujeres de la calle, vestidas con simpleza y harapos y que, como en cualquier sociedad jerárquica, trabajan para vivir. Celestina, a quien



se le trata de *prostituta*<sup>18</sup> y de *madre* al mismo tiempo, representa uno de los muchos arquetipos de antihéroes, ya que, siguiendo los rasgos antiheroicos por los que se ciñe Morrell (2008), es un personaje ordinario, con desperfectos y un pasado turbulento [...], egoísta e interesado, que renuentemente deja de lado sus propios intereses por el bien de la humanidad ya que, probablemente ha caído en desgracia (p. 63). Perspicaz engatusadora que antes tenía su hueco en la fama urbana, ahora se ve obligada a ganarse la vida ayudando a los demás; eso sí, no por benignidad, sino por intereses propios.

**2.3.3.2 Lazarillo de Tormes.** Aproximadamente cincuenta años después, durante la ficción realista, aparece el «*ancestor of the antihero in terms of a protagonist who is the master of the art of survival*» (Kadiroğlu, 2012, p. 4): *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Este relato publicado de forma anónima durante la década de 1550 es considerado, análogamente, la ópera prima de la novela moderna europea y del género picaresco. Cabe subrayar que fue sobretodo la picaresca, totalmente contrapuesta a la literatura renacentista experta en omitir la realidad vulgar, la que destacó por presentar la inestabilidad económica y social de su época. En ella, personajes de ambientes chabacanos, pobres y populares como Lázaro acudían a métodos poco ortodoxos como el robo y la estafa para ascender jerárquicamente en una escalera donde el destino venía determinado por la sangre<sup>19</sup>.

En estas peculiares biografías narradas en primera persona, sus protagonistas son astutos bribones que se limitan a hurtar para sobrevivir (esta cortapisa es la que diferencia al antihéroe del villano, quien se jacta de ello y, asimismo, la que consigue despertar la simpatía del público hacia él<sup>20</sup>). Más no se trata tan solo del perdurar durante más tiempo, sino que, generalmente, este inocente maquiavelismo de los marginados de baja casta va ligado a una evolución intelectual del personaje, que aprende de los errores cometidos en un pasado; por este motivo, el *Lazarillo de Tormes*, además de ser una novela picaresca, también está etiquetado como *novela de aprendizaje*, pues en ella se narran todas las peripecias y aventuras que han ido configurando al personaje.

En efecto, Lázaro es el tornasol del futuro antiheroísmo; un protagonista maestro en el arte de la supervivencia por su eterno abandono, por un sentido amoral y materialista que le hace aceptar y enorgullecerse de su degradación como hombre<sup>21</sup> y por el hecho de que ha

---

<sup>18</sup> La obra de Fernando de Rojas ha cambiado numerosas veces de título; entre ellos, *Libro de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina*.

<sup>19</sup> En las sociedades regidas por el feudalismo los estamentos eran, por lo general, cerrados: no existía la movilidad entre uno y otro. Una persona nacía y crecía dentro de un cierto estamento, sin tener la posibilidad de ascender a otro. Solo en circunstancias excepcionales se aceptaba la promoción social: reconocimiento de servicios militares o por contracción de matrimonio entre diferentes clases sociales. (Pérez, J. y Merino, M., 2014)

<sup>20</sup> Más adelante se hablará con detenimiento del motivo por el que esto sucede.

<sup>21</sup> En el prólogo de la obra el protagonista se refiere a él mismo como «confesando yo no ser más sancto que mis vecinos [...] en este grosero estilo escribo» (Anónimo, 1992, p. 8-9).

experimentado una de las peores tragedias que pueda vivir jamás un niño: un aprendizaje paralelo a la corrupción de la inocencia<sup>22</sup>. Simultáneamente, posee una autoestima frágil, ha fracasado en el amor e intenta alejarse de su pasado debido a los estragos que le ocurrieron (Morrell, 2008, p. 52), pero que, aún y con esas, llegaron a fortalecerlo hasta tal punto que, como se ha citado anteriormente, pasó de ser un vagabundo agonizante a un superviviente con una vida y patrimonio dignos.

De este modo, si se entiende al pícaro como a otro arquetipo antiheroico, deben considerarse otros atributos nuevos: en primer lugar, que el protagonista procede de unos bajos fondos que son utilizados por la literatura como contrapunto al ideal caballeresco y al santo (Zamora, 2002); en segunda instancia, que la línea de conducta que sigue está marcada por el engaño, la astucia, el ingenio y el embuste; y, finalmente, que el personaje suele configurar su humor mediante la ironía y sátira, que usa como canal para expresar su rabia y o burlarse de lo que le produce su descontentamiento de forma descubierta, sin filtros. Sin embargo, a pesar de que su libertad efusiva es radical en todos los sentidos (en el pensar, en el actuar y en la palabra), su otra libertad, la del legado, viene condicionada por su ascendencia, que el protagonista relata al lector para que comprenda su norma de vida, al margen de los códigos de honra propios de las clases altas de la sociedad de la época.

**2.3.3.3 Don Quijote de la Mancha.** Prosiguiendo con el análisis es imprescindible mencionar al ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha y la sátira que su autor, Miguel de Cervantes, hace con él de los protagonistas de los libros de caballerías. Este personaje, además de constituir el modelo de hombre noble, idealista y bondadoso que defendía la corriente renacentista, convive con una particularidad que lo hace especial: es un ratón de biblioteca. Hobbes (1588-1679) ratificaba que el conocimiento es poder. Sin embargo, toda supremacía es un arma de doble filo, dado que las lecturas que en un principio debían convertir al infanzón en un hombre de saber, contrariamente lo transformaron en un lunático «cazamolinos» que deformaba la realidad que veían sus ojos y fantaseaba tanto con ella que terminaba naufragando en su propia locura.

En consonancia con el *Lazarillo*, la intencionalidad de Cervantes al escribir su obra fue, en primer lugar, criticar en forma de sátira las novelas caballerescas desde la perspectiva estética, por su inverosimilitud, y desde la moral, por su sensualidad (Martí *et al.*, 2015, p. 338) y, por otro lado, ofrecer un mundo ficticio muy parecido al que habitaban sus lectores, en el que, según el hispanista escocés Wardropper (1990),

---

<sup>22</sup> Con ocho años su madre lo mandó a servir a un invidente y a partir de ese momento el joven debió aprender a valerse por sí solo para lograr sobrevivir bajo el cargo de todos los amos que tuvo.

rara vez son puras las intenciones (los mundos ficticios donde las intenciones son o buenas o malas pertenecen a los libros de caballerías) y en el que, asimismo, se observa la representación de una contienda interior, en que cada personaje se esfuerza, a menudo en vano, por llevar sus intenciones a la conclusión deseada. En su mundo ficticio secular Cervantes nos presenta así en forma de novela el drama interior de todos los días, la serie continua de éxitos menudos y de fracasos menudos de que se compone la vida humana. (p. 687)

Es por ello que el protagonista «tiene un sentido único de heroísmo que carece de la decencia, nobleza y aristocracia de los romances y las epopeyas» (Kadirôglu, 2012, p. 5). Y así queda ilustrado: Alonso Quijano<sup>23</sup>, un pobre hidalgo cincuentón, se arma él mismo caballero y decide llamarse don Quijote. Más tarde escoge a su doncella, una «robusta y poco agraciada» vecina del pueblo, Aldonza Lorenzo, a quien también le cambia el nombre, pasando a ser esta la bella Dulcinea del Toboso; sin olvidar, tampoco, el bautizo de su viejo y débil caballo tordo, Rocinante<sup>24</sup>, ni de su fiel escudero Sancho Panza, un hombre práctico, poseedor de una gran sabiduría popular que acompaña al protagonista a partir de la segunda parte de la novela en sus atolondradas hazañas, y que lo guía a lo largo del viaje a través de la Mancha montado en su asno. De todo esto Isaac Pasí (1964, como se citó en Dimitrova, 1995) deduce que:

Don Quijote ha llegado a la tierra para demostrar a la gente que uno puede querer, sin ser querido, que puede ser héroe sin necesitar el heroísmo y, también, que puede tener honor aun cuando todo el mundo se ría de él. (p. 60)

Si se aborda el significado de esta mención comparándolo con la definición antiheroica de Casariego en la que se entiende al sujeto como el «personaje que desempeña las funciones del héroe tradicional, pero que difiere en su apariencia y valores» (2000, p. 8), se observa que se cumplen, en gran parte, las palabras que el autor expone: el hidalgo viaja por la meseta castellana, donde no hay lugar para ejércitos de caballeros ni gigantes, sino solamente para humildes rebaños o molinos de viento. Además, monta en su caballo con el fin de revivir las experiencias y aventuras de los personajes que leía en sus libros de caballerías aunque, en realidad, solamente tiene una visión distorsionada por la literatura que lo empuja a hablar la lengua que se usaba cien años atrás, vestir las armas de sus bisabuelos y mantener como ideales los de *Amadís*<sup>25</sup> (Martí *et al.*, 2015, p. 338). Más aun cuenta con una dama que lo espera y por la que se deshace, a la que dedica galanterías como la siguiente: «¡Oh, señora

---

<sup>23</sup> Nombre real del caballero Don Quijote de la Mancha.

<sup>24</sup> El apelativo Rocinante fue creado a partir de la palabra *rocín*, cuyo significado es «caballo de mala traza, basto y de poca alzada» (Real Academia Española, s.f., definición 1).

<sup>25</sup> Amadís es el nombre con el que se conoce al protagonista de la obra *Amadís de Gaula* (s. XVI), perteneciente al género de los libros de caballerías y que representa al esquema noble heroico.

de la fermosura, esfuerzo y vigor del debilitado corazón mío, ahora es tiempo que vuelvas los ojos de tu grandeza a este tu cautivo caballero, que tamaña aventura está atendiendo!» (Cervantes, 1605, p. 32). Asimismo, tiene un siervo leal que lo asesora y escolta en su travesía y, por último, un propósito, la tarea que acompaña siempre al héroe y de la que ya se ha hablado anteriormente<sup>26</sup>; en este caso, destruir la injusticia batallando contra la muerte. Como anuncia Bloom (2003), esto último lo consigue de forma pragmática, liberando a los cautivos que se va encontrando.

Sin embargo, realidad y ficción transitan el mismo camino en la mente del protagonista, hecho que lo acaba conduciendo hacia la ironía y la ridículo, donde ni su profesión es la de andante caballería, ni Aldonza la muchacha apuesta por la que desvive, ni mucho menos su pencho el más veloz de todo el territorio. Don Quijote reside en una dimensión paralela, es decir, ve lo que los otros ven, pero también algo más, una posible gloria de la que desea apropiarse, y que, como muy probablemente sea fruto de su imaginación, lo degrada a una categoría intelectual inferior: la del tarado que confunde un campo de molinos con un ejército de gigantes. De ahí su tono humorístico, basado en el choque que se produce entre su imaginación y la realidad cotidiana (Martí *et al.*, 2015, p. 338).

### **2.3.4 Neoclasicismo y Romanticismo**

Referente a lo expuesto hasta este punto, se puede concluir que hasta el siglo XV, el antihéroe era una vulgarización del héroe que solo pretendía entretener. Más adelante, al personaje se le dio otra vuelta, convirtiéndolo no en una mofa, sino más bien en un superviviente nato que debía luchar contra las malaventuras con las que la vida lo embestía. Por ende, la intención de obras como *La Celestina* (s. XV) o del *Lazarillo* (s. XVI) era de carácter moral; una crítica acerba, o incluso una denuncia de la hipocresía del honor y de la dureza de la vida de las clases bajas (Morales, 2019). Con el Renacimiento y el Barroco acabados, los años que prosiguieron, vinculados a los movimientos del Neoclasicismo y el Romanticismo, volvieron a cambiar la percepción antiheroica, convirtiéndola en una independiente y autónoma del heroísmo. De esta última consideración nos hablan Reis y Lopes (1996, como se citó en Álamo, 2013):

---

<sup>26</sup> Véase *supra*, p. 28.

La peculiaridad del antihéroe surge de su configuración psicológica, moral, social y económica, normalmente traducida en términos de descalificación. [...] Presentado como personaje traspasado de angustias y frustraciones, el antihéroe concentra en sí los estigmas que tienden a aislar al individuo [...]. Fue sobre todo la literatura posromántica la que consagró a esta figura como polo de atracción y vehículo de representación de los temas y problemas de su tiempo. (p. 192)

Como se afirma en la cita de Reis y Lopes (1996, como se citó en Álamo, 2013), no fue hasta bien entrada la era romántica que la necesidad de materializar los dilemas, cuestionamientos y afanes de libertad retomaron de nuevo su papel en la escritura. Como ya venía anunciando el Neoclasicismo con el *sapere aude* («atrévete a pensar») y con su fuerte espíritu crítico, del Romanticismo se heredó ese espíritu rompedor y pasional anhelante de libertad inventiva<sup>27</sup>, cargado, asimismo, de una insatisfacción con el mundo que solo la naturaleza y las culturas populares podían sanar. Esta, en palabras de Llácer (2018), es una época clave para la concepción del protagonista marginal: ladrones, piratas, prostitutas... De repente la atención se focaliza en todos aquellos personajes que encarnan la libertad personal más absoluta, que viven vidas hasta entonces consideradas miserables no solo por necesidad sino por gusto, rebelados contra las leyes y directrices representan aquello que la sociedad rechaza (p. 11).

**2.3.4.1 Moll Flanders.** En 1722 Daniel Defoe proseguía con la ficción picaresca y presentaba una novela con una protagonista que acometía con el sentido convencional de héroe: Moll Flanders. Flanders, de baja casta, es abandonada por su madre, una reclusa de la prisión de Newgate, poco después de nacer. Condenada desde joven a tener que buscarse la vida para sobrevivir, trabaja durante muchos años como sirvienta para una familia hasta que se acaba casando con uno de los hijos y formando la suya propia. El marido muere pronto, y ella decide poner fin al estilo de vida que había llevado hasta entonces y empezar de nuevo. De este modo, Flanders deja a sus hijos con sus suegros y da rienda suelta al sedicioso personaje que figura ser: una viuda adinerada en busca de un hombre poderoso que la proteja y le de seguridad.

De todas estas trifulcas amorosas (la mayoría, con un colofón mísero) desprende que la protagonista se encarrile hacia las tierras del hurto y la prostitución, que, en cierto modo, se relacionan también con otro de los libros citados anteriormente, el *Lazarillo*. Ambos son descendientes de la truhanería resistente, de un planeta redondo en el que quien no espabila se va al fondo, porque de la misma manera en que Lázaro cambia de amo con tal de no

---

<sup>27</sup> Los artistas románticos buscan con sus obras la libertad de expresión, de sentimiento y de comunicación. No siguen las normas sociales ni las premisas académicas, se dejan llevar únicamente por sus emociones y, por tanto, están en constante búsqueda de esa libertad creadora que deje atrás el predominio de la razón. (Tabuena, 2020)

morirse de hambre, Moll lo hace de contrayente para ostentar la vida digna a la que aspira la mayor parte de la nación. De hecho, la protagonista de Defoe entiende como vida digna la que encarna la figura de la *gentlewoman* (dama, en castellano), es decir, la de alguien que se siente capaz de «*work for myself, and get enough to keep me without that terrible Bug-bear going to Service, whereas they meant to live Great, Rich, and High, and I know not what*» (Defoe, 1722, p. 11).

A lo largo de la historia, Moll utiliza su voluntad natural de crecimiento propio colectando habilidades y conocimientos que cree que la ayudarán en su objetivo de convertirse en una aristócrata. Más importante aún, como explica Valin (2015), la joven llega a descubrir a través de sus interacciones con los demás que su creciente sexualidad es, igualmente, una gran ventaja para ganar atención y riqueza y lograr alcanzar su meta (p. 5). Algo semejante sucede de nuevo con Lázaro, que a partir de su propia experiencia con los distintos amos con los que se va topando, va desarrollando, paralelamente, cierta aptitud e ingenio en sus aventuras que le permiten seguir adelante. Y es que tanto para Defoe como para el presunto autor del *Lazarillo* (s. XVI), «la necesidad convierte al desdichado en criminal sin que este pueda hacer nada para remediarlo» (Garrido, 2000, p. 175). Porque, en definitiva y como sigue enunciando el autor

son víctimas de circunstancias que podrían castigar a cualquier miembro de la sociedad, pues precisamente llegan al mundo del crimen a causa de una «necesidad» tan apremiante que exige el crimen para la supervivencia, un tipo de necesidad económica en un grado tan alto que gran parte de la población no se veía expuesta a ella. Por esta razón [...] presentan en su comienzo una serie de antecedentes y detonantes de la vida hampesca que lógicamente no se dan en quienes no sufren necesidad alguna. (p. 179)

**2.3.4.2 Madame Bovary.** A partir de 1800, las paradojas y disyuntivas que atormentaban a los individuos de la época fueron canalizadas artísticamente a la ficción, creando protagonistas embarazosos como Emma Bovary (1857) o Mr. Pickwick (1836), que actuaban como portavoces de unos escritores descontentos con las condiciones de sus propias vidas (Kadiroğlu, 2012, p. 5). Explorando en la obra de Flaubert, por ejemplo, se advierte que es la viva muestra de un personaje de raíz quijotesca: Emma, hija de un granjero y voraz lectora de novelas románticas, es una joven que no ha visto mundo más allá del horizonte que limita las cosechas de su padre y que, guiada por las novelas que ha leído, ha ido incubando una utopía irreal del matrimonio y de la vida. Así que, cuando un día aparece el doctor Charles Bovary, quien quiere casarse con ella, no duda en aprovechar la oportunidad para hacer realidad sus deseos. Ya como Madame Bovary, Emma descubre que realidad y ficción no habían estado nunca antes tan separadas: su vida está sumida en un aburrido y

tedioso día a día y, aunque está acompañada por un marido fiel, este es ausente, puritano, sin carácter ni ambiciones. Anhelante de vida, la joven desposada decide ir más allá de las puertas de su casa en busca de la ambrosía carnal que le falta, pero que nunca logra saciar.

Como don Quijote, Emma, fascinada por la obsesión de la lectura voraz y desordenada que insufla sus ánimos, ha emprendido el camino de sus vanas ilusiones hacia el papel de «heroína inadaptada» que

está atrapada al mismo tiempo en la compulsión del mundo imaginario, inspirado por la literatura romántica, y en la compulsión de la ambición, inspirada por el nuevo orden socioeconómico del siglo XIX. El conflicto no se trata solo de que la vida doméstica sea aburrida o rutinaria. El problema estriba en que Emma ha alimentado una expectativa que no encuentra espacio en la realidad. Ella ansía el *pathos* que la literatura le ha mostrado, esa otra vida. Ella ha alimentado el deseo y la voluntad que a una mujer le han sido negadas. Ella ansía la vida de un hombre. (Imaginario, 2020)

Los mundos ficticios que entran en las cabezas de Emma y del manchego se han acumulado tanto que han agotado todo el espacio que podían ocupar. Ambos buscan traspasar a la realidad las imágenes idealizadas que tienen de sus lecturas; aunque en ella sea en forma de drama novelesco y, en el otro, resucitando a los caballeros andantes para que regrese la Edad de Oro, una época en la que, según él, antes se estaba mejor (Godínez, 2020, p. 255).

De acuerdo a Vargas Llosa (1975), la importancia de Flaubert radicó en identificar ese espacio donde pululan las gentes «comunes», sin grandes cualidades, sin grandes realizaciones, personajes anónimos de los mercados o de las estaciones de los metros, personajes, pues, de la vida diaria y la cotidianidad (p. 93). El realismo que se quería reflejar en la obra estaba, de esta suerte, a todas luces incompleto, debido a que, si bien presentaba lugares y personajes cotidianos, como afirma Mondragón (2020),

hacía falta el gran personaje representativo de la mediocridad, de aquella vasta zona gris de la sociedad que, finalmente, fue encarnado por Bovary, la esposa insatisfecha de un médico de zona rural, la mujer de sueños triviales y de una psicología marcada por el autoengaño, la mujer que vivía embotada de palabras de amor cursis.

Madame Bovary es, volviendo a la opinión de Vargas (1975) un mundo de seres cuyas existencias se componen de pequeñeces, de hipocresías, miserias y sueños menores. Esto, según el autor, es lo que inaugura la era novelesca contemporánea, en la que la mediocridad va anegando sistemáticamente a los héroes, restándoles grandeza moral, histórica y psicológica, hasta que, al final, en la actualidad, se produce la culminación de ese proceso de deterioro, en «un ruido de palabras» (p. 94).

**2.3.4.3 Memorias del Subsuelo.** Esta novela corta de la literatura rusa fue escrita por su autor, Fiodor Dostoievski, en uno de los momentos más espinosos y delicados de su vida: su mujer se moría, él sufría de ludopatía y la tormentosa relación sentimental que mantenía con una joven le causaba dudas y remordimientos que incidían en una evidente crisis personal. El resultado de esta situación, a la que se suman «el malestar interno de todos aquellos ciudadanos conscientes de su servilismo hacia el sistema de orden establecido [...] y un mundo que “progresas” transgrediendo constantemente las Leyes de la Naturaleza» (Terino, s.f.) conllevó la creación de una obra de abundante contenido filosófico y psicológico en la que se encuentra, por primera vez en la historia de la literatura, el nombramiento de una tipología de personaje llamado «antihéroe».

La primera parte del relato, bajo el título de *El subsuelo*, es el monólogo interior del protagonista de la obra, un funcionario frustrado e irritable anónimo, que se presenta y explica cómo ha llegado a alcanzar la desdeñable situación en la que vive<sup>28</sup>. En la segunda, *A propósito del aguanieve*, el narrador recuerda un incidente de su pasado que lo ayuda a ejemplificar los pensamientos expresados anteriormente. Con la lectura de esta novela se asiste a una deriva destructiva en la conciencia de un hombre obstinado, necio, déspota, incapaz de amarrarse a sentimientos humanos para sentirse como tal, ni de comprender su posición en la vida y el mundo (Fernández, 2014) cuyo único objetivo es el de presentarse como un antihéroe<sup>29</sup> para

producir una pésima impresión porque todos hemos perdido el hábito de vivir, porque todos cojeamos, unos más y otros menos. Incluso hemos llegado a perder ese hábito hasta el punto de que sentimos cierta repugnancia por la vida real, por la «vida viva». (Dostoievski, 1864, p. 48)

A diferencia de los personajes vistos hasta ahora, el hombre anónimo de Dostoievski es alguien resentido, vengativo, zalamero, sádico e incluso atribulado que parece deleitarse contando las sucesivas humillaciones y actos de desprecio a los que él mismo se somete. Sin embargo, el modo de actuar y de pensar que expresa al público no es más que una fachada. Para entender esto es conveniente estudiar el trasfondo social del que parte la obra: a mitad del siglo XIX una creciente industrialización se esparce por toda Europa y llega hasta las fronteras de Rusia, que en aquel momento contaba con un férreo control absolutista de los zares y una población eminentemente campesina. Por consiguiente, al percatarse de la

---

<sup>28</sup> El protagonista de la obra se define del siguiente modo en el primer párrafo de la novela (Dostoievski, 1864): «Soy un enfermo. Soy un malvado. Soy un hombre desagradable. [...] Ni me cuido ni me he cuidado nunca [...] Si no me cuido, es, evidentemente, por pura maldad. [...] Estoy enfermo del hígado. ¡Me alegro! Y si me pongo peor, me alegraré más todavía». (p.1)

<sup>29</sup> «Para escribir una novela hace falta un héroe, y yo, como haciéndolo adrede, he reunido aquí todos los rasgos de un antihéroe» (Dostoievski, Op. Cit., p. 48).



proliferación económica y de la «libertad»<sup>30</sup> que se está experimentando en Occidente, los ciudadanos eslavos empiezan a levantarse contra la censura y la represión del momento (Montagut, 2017).

Contrapuesta a este resurgimiento está la visión de Dostoievski. El escritor, seguidor de la corriente filosófica e intelectual del eslavofilia, es decir, como alguien contrario a la transmisión de los valores, principios, costumbres y modelos occidentales a la ciudadanía rusa, acomete contra la nueva modernización que, a su parecer, «destruye la naturaleza de las personas, anula su conciencia a través de múltiples mecanismos con el fin de evitar posibles subversiones y vuelve artificial el entorno que las rodea» (Terino, s.f.). De este modo, Dostoievski hace una crítica del presente desde la conciencia de su personaje, frágil y subyugado a un sistema que controla todos los ámbitos de la vida, y convierte su impotencia en furia, resentimiento, desprecio, ruindad, hastío y, en definitiva, en el malestar interior que padecen todos aquellos que se percatan del vínculo roto entre el ser humano y la naturaleza.

### **2.3.5 Siglo XX: Modernismo y Novela Psicológica**

La repercusión de obras como la de Dostoievski y la entrada oficial del personaje antiheroico al mundo literario provocaron que, con la llegada del siglo XX y durante la era de la deshumanización que ocasionaron la Primera y la Segunda Guerra Mundial, surgiera un florecimiento del personaje antitético (Kadiroğlu, 2012, p. 6). De entre la ingente producción de antihéroes contemporánea destacaron personajes del mundo del absurdo y del existencialismo como Orlando, de Woolf (1928), Meursault, de Camus (1942), o bien Vladimir y Estragón, de Beckett (1952).

La literatura del siglo XX nació en medio de diferentes conflictos que hicieron reaccionar a los autores respecto a la percepción del mundo y de la vida. Es más, los cambios políticos y sociales despertaron una nueva conciencia de pensamiento en los escritores, quienes empezaron a enfocarse en temas sensibles relacionados con el ser humano y se alejaron de los academicismos imperantes hasta entonces. Los principales temas desarrollados por los autores estuvieron relacionados con el estado de angustia, confusión, soledad y desesperación del hombre ante los diferentes cambios y guerras. Así, como reflejo de la búsqueda de identidad y del sentido de pertenencia, los textos empezaron a traslucir un clima de desorientación anímica y espiritual que llegó a poner en duda la figura de Dios, culpada de permitir que todas esas tragedias hubieran sacudido a la humanidad (Ortiz, 2020).

---

<sup>30</sup> En la Rusia del siglo XIX todavía imperaba una fuerte censura sobre la prensa, las universidades, la literatura y la política. Es decir, todo aquello relacionado con la cultura.

**2.3.5.1 Luces de Bohemia.** Escrita por Valle-Inclán en 1920, el argumento de esta obra dramática cuenta la última noche de un poeta pobre y ciego llamado Max Estrella (o Mala Estrella, como lo denominan algunos de los personajes, aludiendo a su mala suerte). Acompañado de su «perro»<sup>31</sup>, amigo y *alter ego*, don Latino de Hispalis, deambula por la invernal noche madrileña, visitando una casa de empeños, una taberna, un café, un calabozo o incluso del dependencias del Ministro de Gobernación. En todos esos lugares termina cruzándose con una serie de personajes singulares, extraídos de la calle, del sainete madrileño, de la realidad histórica o de la propia obra de Valle-Inclán (por ejemplo la «marquesa» que vende lotería, las prostitutas con las que los dos amigos intiman, el marqués de Bradomín, Rubén Darío, la portera que urge a la familia para que bajen el cadáver del poeta, o Basilio Soulinake), de los que el autor se sirve para construir una sátira de la sociedad de aquel momento en la que no tiene cabida la dignidad humana.

El protagonista de la obra, Max Estrella, es, en visión de Bandrés (2012): «un poeta en apuros (económicos pero no filosóficos), antihéroe sincero y certero con la palabra (lo que le ocasionará más de un problema), y ante todo, humanista (versado en letras humanas) y humano». Curiosamente, el personaje, aunque es una proyección del propio Valle-Inclán, los rasgos físicos que le presta, las peripecias de su muerte y otros datos concretos corresponden al poeta bohemio Alejandro Sawa, el escritor popularmente conocido como ciego y loco que murió en 1909. Casado con una francesa con la que compartía una hija (y que inspirarían, a su vez, los papeles de Madama Collet y Claudinita), acostumbraba a pasear con un perro, y las malas lenguas decían que Víctor Hugo le había besado en la frente durante su estancia en París y que por ello dejó de lavarse a partir de entonces. El fracaso en los intentos de publicar sus libros y la retirada de sus colaboraciones en revistas le hicieron perder la razón. Murió en la miseria y sus amigos tuvieron que pagar el entierro. Es más, durante este se produjeron hechos pintorescos: un clavo del ataúd le agujereó la sien y algunos dudaban de que estuviera realmente muerto<sup>32</sup>.

En *Luces de bohemia* (1920), afirma el dramaturgo Nando López en el prólogo de la obra que su autor presenta la realidad a través de un poeta bohemio y, paradójicamente, ciego; cuya ceguera física corresponde, por el contrario, con una absoluta clarividencia ideológica y existencial. Max parece ser el único capaz de ver lo que se oculta realmente tras cada uno de los sujetos que se cruzan en su camino. Encuentros en los que se esbozan temas tan atemporales como la corrupción, la desigualdad, la justicia, la represión la pobreza

---

<sup>31</sup> Durante la escena octava, Max se refiere a Don Latino como su perro: «Don Latino de Hispalis: Mi perro». Al final, sin embargo, resulta mucho menos fiel que un can, pues no duda en robarle ni en adularle (Valle-Inclán, 1920, p. 87).

<sup>32</sup> Aludiendo a esta última referencia cabe subrayar que, en la obra de Valle-Inclán (1920) uno de los personajes, Basilio Soulinake, afirma que el poeta no está muerto y que solo ha sufrido un ataque de catalepsia (p. 126).

o el envilecimiento modernista de una sociedad en la que apenas se valora la cultura y el talento<sup>33</sup> (Valle-Inclán, 1920, p. 8-9).

Valle-Inclán no tiembla al criticar, con un humor amargo, todos los estamentos e instituciones a través del esperpento, es decir, con la deformación grotesca y levemente alejada de la realidad, buscando una perspectiva más allá de la risa y del dolor con la que se consiga trastocar y provocar el pensamiento del público, a partir de un retrato descarnado y nauseabundo de la sociedad española (Valle-Inclán, 1920, p. 159). De hecho, Max Estrella es su mejor herramienta para ello: ciego, hiperbólico y andaluz, representa el último bohemio. Pero a pesar de superioridad intelectual y moral frente al mundo que le rodea, o precisamente por ser consciente de ello y provocar con orgullo al mundo burgués, se le cierran todos los caminos. Se despierta, así, en él, una aguda conciencia de fracaso, ya que, cercado por la miseria, el alcohol y la ceguera que le impiden trabajar, es un inadaptado social en toda regla.

De estas características básicas del personaje surgen actitudes contradictorias que lo caracterizan como un antihéroe: su estado de penuria, que lo lleva a empeñar sus libros y su capa, frente a su manera de gastar el dinero, cuando lo tiene, en un billete de lotería, en una cena o en champán; su desprecio a la autoridad, tanto política como literaria; y su irritación ante el olvido de la Academia, frente a la aceptación de la ayuda del Ministro. Max Estrella es un personaje complejo y espléndido. Dista de ser una figura noble, pero alcanza momentos de indudable grandeza. En él se mezclan el humor y la queja, la dignidad y la indignidad. Junto a su orgullo tienen amarga conciencia de su mediocridad y de su resentimiento ridículo y patético de fracasado. Destaca su creciente furia contra la sociedad así como su sentimiento de fraternidad hacia los oprimidos. Max ordena, se sitúa en una situación superior, utiliza la maldición, la amenaza, el insulto y la ironía culta con intención provocadora para liberarse de la frustración que le producen sus desdichas e incapacidades (*Estudio de Luces de bohemia*, s.f., p. 24).

**2.3.5.2 La Plaça del Diamant.** Gabriel García Márquez (1927-2014) describía esta novela como la «más bella que se había publicado en España desde la Guerra Civil». Escrita en 1968, durante el exilio de su autora, desde entonces, la obra de Mercè Rodoreda, una de las literatas más características de la literatura catalana de postguerra, ha sido traducida a más de treinta idiomas. La trama argumental gira en torno al transcurso y transformación vital de una joven barcelonesa llamada Natalia. A lo largo la obra transcurren simbólicamente unos veinticinco años desde el momento en que es cortejada por su primer marido antes del inicio de la Guerra Civil, en una de las fiestas mayores de la ciudad; hasta su segundo casamiento,

---

<sup>33</sup> La corriente del modernismo defiende el arte y la cultura por encima del poder económico y en uno de los diálogos entre los sepultureros, se habla de la nación española como una en la que: «[...] el mérito no se premia. Se premia el robar y el ser sinvergüenza. En España se premia todo lo malo» (Valle-Inclán, 1920, p. 129).

después del conflicto. Asimismo, es importante la perspectiva femenina con la que, a través del intimista monólogo interior<sup>34</sup>, Rodoreda describe, minuciosamente, la crudeza de la guerra y como esta va golpeando de forma terrible el barrio y a la propia protagonista.

Al principio del libro y hasta el momento en que se casa, Natalia es una joven risueña e inocente, que se gana la vida en una pastelería de Gracia. Un día, empujada por Julieta, su amiga, acude a la fiesta mayor que se celebraba en la plaza que da nombre al título de la obra, la del *Diamant*. Allí aparece Quimet, un carpintero republicano que la seduce con decisión y fuerza. A ella esto parece convencerla y decide abandonar a Pere, su prometido, aunque le duele hacerlo. Y así entra en el proceso convencional que la lleva al matrimonio. La pareja se casa con humildad, pero con corrección.

Más adelante, Rodoreda describe la maternidad de la joven, el inicio del conflicto bélico y como esta debe enfrentarse a la inclemencia y a la escasez que se viven en el momento. Es aquí donde Quimet desarrolla un papel vital y se establece como el desencadenante de la decadencia y de la inestabilidad mental de su pareja: como personaje sádico, egoísta, machista y expansivo, se puede pensar que Natalia queda aniquilada por él; que él se impone y que Natalia consiente. Cuando Quimet decide que criarán palomas en casa, hasta el punto en que todo su mundo se llena de palomas, de comida de palomas y de excrementos de palomas, esta dominación o este aniquilamiento parecen palmarios (Mayans, 2018). Es más, es él quien le pone el apodo de *Colometa* y quien, análogamente, la subyuga al matrimonio y a la maternidad, que Natalia percibe como actos dolorosos:

Dentro de la sociedad patriarcal, el hecho de que Natalia no pueda criar se ve como una tara. Natalia es una madre incompleta al no tener leche para su cría, creando un proceso de desvinculación entre madre e hijo que llega al extremo cuando Antoni, su hijo, no quiere comer y está a punto de morir. (Cadena SER, 2021)

Pero la aniquilación de Natalia no viene solo de aquí, pues el personaje que pinta Rodoreda es mucho más complejo: huérfana de madre, apenas tiene referentes morales. La vida real le pasa por encima en forma de un marido, de un par de hijos, de una guerra, y al final, como la desgracia más absoluta. Natalia sobrevive a todo ello sin ninguna estrategia concreta, adaptándose como puede. Aunque, al final, la prisión en forma de jaula en la que vive termina desatando en frenesí y hasta se le aparecen en una visión los innumerables muertos de la guerra como bolitas de sangre que van invadiendo el mundo mientras ella se convierte en paloma:

---

<sup>34</sup> El monólogo interior (o flujo de conciencia) es un recurso narrativo en el que el personaje narra en primera persona todas las impresiones visuales, auditivas, físicas, asociativas y subliminales que experimenta en el momento.

I amunt, jo amunt, amunt, Colometa, vola, Colometa... Amb la cara com una taca blanca damunt del negre del dol... amunt, Colometa, que darrera teu hi ha tota la pena del món, desfes-te de la pena del món. [...] Corre més de pressa, que les boletes de sang no et parin al caminar que no t'atrapin, vola amunt, escales amunt, cap al teu terrat, cap al teu colomar... vola. Colometa. Vola, vola, amb els ulls rodonets i el bec amb els foradets per nas al capdamunt... (Rodoreda, 1968, p. 198)

Según Mayans (2018), Natalia, que antes se revelaba contra las palomas como el fruto de su personalidad, deformada por Quimet, en este instante se identifica con las aves aceptándose a sí misma como un ser oprimido y transformado en objeto, no solo por su difunto marido, sino por el mundo entero, como alguien incapaz de buscarse una vida verdadera y que sucumbe a la muerte de sus hijos y a la suya propia admitiendo que no hay remedio alguno y que así «hauríem acabat i tothom estaria content» (Rodoreda, 1968, p. 191) porque no harían daño a nadie debido a que tampoco nadie los quería. Natalia, como los demás humildes de la sociedad, a veces, infantil; otras, cruel, insensible, descarnada, aunque siempre desorientada, ya no sabe para qué luchar. Ciertamente, y como afirma Casacuberta (2014), las protagonistas de las novelas de Mercè Rodoreda son antiheroínas porque deambulan como almas en pena por las calles de la ciudad, antes o después de tomar la decisión que las llevará a vivir la vida «sin sueños» que las arraiga al suelo como mujeres yertas. Su mundo equivale a uno descentralizado, marginal, interior, intuitivo, emotivo y sintético en el que los personajes han perdido su propia identidad.

En el postfacio de la obra de Rodoreda, Maria Barbal, otra escritora catalana, explica que la autora, a partir de los personajes de su libro, quiere regalar una meditación profunda y distraída sobre el blanco y el negro de los individuos, sobre la fragilidad que los invade, en vista de que como cualquier otro humano,

tenen malsons i acaronen, mengen i beuen, gaudeixen de l'amistat i passen penes [...] També, com els humans, [...] perden el fil quan la mà negra de la guerra els llança els uns contra els altres, quan escombra la vida quotidiana dels carrers i de dins les cases. (Rodoreda, 1968, p. 275)

Sin embargo, explica la propia Rodoreda en el prólogo (1968, p. 13-14), que Natalia consigue poner fin a su antigua vida marcando su nombre con un cuchillo (símbolo sexual de la masculinidad) en la puerta del piso en el que vivía con Quimet, y haciendo de su segundo esposo, Antoni, un hombre sensible, dócil, generoso y que considera *seguro* por su discapacidad sexual, su salvación a todo lo vivido:

Vaig pensar que no volia que se'm morís mai [...], vaig topar amb el melic i li vaig posar el dit a dintre per tapar-l'hi [...] Perquè cap bruixa dolenta no me'l xuclés pel melic i no em deixés sense Antoni. (Rodoreda, 1968, p. 268)

A lo largo del texto el lector consigue descubrir la resignación, el crecimiento y la lucha de una mujer frente a la realidad trágica que le ha tocado vivir. Del mismo modo, también logra ser testigo de los convencionalismos de una época que dejaba a la mujer apartada y en un segundo plano. *La plaça del Diamant* es la historia kafkiana<sup>35</sup> de una chica a la que las palomas ahogan de principio a fin pero que, aún así, como superviviente, consigue hacer lo que tiene que hacer en su situación en la vida, lo que demuestra un talento natural digno de todos los respetos; aunque esté perdida en medio del mundo y ya no sea nadie, por culpa de nadie y de todos (Rodoreda, 1968, p. 10-11).

## 2.4 Arquetipos del Neohéroe

El personaje antiheroico, como se ha ido exponiendo a lo largo del apartado anterior, ha pasado por cantidad de épocas distintas en las que los diferentes autores lo han ido amoldando y caracterizando según lo que el público necesitaba esperar de ellos. Empezando en forma de mofa política con los clásicos griegos, la figura antitética evolucionó hacia el escarnio medieval, el superviviente vagabundo, la desmitificación caballeresca cervantina, la aparición de románticos personajes marginales, hasta llegar a la era de la individualización, del existencialismo<sup>36</sup> y de la crítica social.

Se deduce de esta evolución, como anuncia Sosa (2014), que el antihéroe no es un compartimento estanco (p. 3), sino que, efectivamente, consta de una versatilidad extraordinaria que no es otra que la respuesta al cambio cíclico de valores que discurre con el tiempo. Aguirre (1996) intenta justificarlo con la hipótesis de que, si la sociedad engendra sus héroes a su imagen y semejanza o, para ser más exactos, conforme a la imagen idealizada que tiene de sí misma, como contrapartida, el antihéroe lo será de las cualidades desemejantes que penden del otro extremo (parte I, párrafo 3).

Avanzando en la explicación aparece la opinión de West, quien observa que «existen tantas clases de antihéroe como defectos tiene el ser humano» (2014, p. 2). Pese a aseverar la autora que la base sobre la que se sustenta el antihéroe es la pluralidad, tanto en su tesis,

---

<sup>35</sup> Kafkiano, na: 1. Perteneciente o relativo a Franz Kafka, escritor checo, o a su obra; 2. Dicho de una situación: Absurda, angustiada. (Real Academia Española, s.f. definiciones 1 y 3)

<sup>36</sup> Existencialismo: corriente filosófica europea que considera que la cuestión fundamental en el ser es la existencia, en cuanto existencia humana, y no la esencia, y que respecto al conocimiento es más importante la vivencia subjetiva que la objetividad. (Léxico, s.f., definición 1)

como en el libro de Morrell (2008) se desarrolla una clasificación, desde una perspectiva generalizada, de los distintos roles y arquetipos que se han ido irguiendo con el tiempo con algunos de los personajes (tanto fílmicos como literarios) caracterizados por ser neohéroes.

### 2.4.1 El Superviviente

**Tabla 1**  
*Antihéroe superviviente*

Defectos	Oprimido, cruel y exánime en ocasiones.
Virtudes	Perseverante, audaz y autónomo.
Relaciones personales	Le cuesta solidificarlas.
Ejemplo(s)	Lázaro de Tormes, Moll Flanders y Natalia-Colometa.
Frases	Como la necesidad sea tan gran maestra [...] y pienso, para hallar estos negros remedios, que me era luz el hambre, pues dicen que el ingenio con ella se avisa y al contrario con la hartura, y así era por cierto en mí. (Anónimo, 1554, p. 25)

Fuente de elaboración propia

Por antonomasia se entiende por *superviviente* a alguien capaz de «vivir con escasos medios o en condiciones adversas» (Real Academia Española, s.f., definición 2). En el antiheroísmo, este personaje despunta por llevar haciéndolo desde joven. El superviviente nace desamparado e inerte, con los bolsillos vacíos. Debe enfrentarse al mundo prácticamente solo. A veces lo desprecian; otras tantas, abusan de él. Pero a medida que va madurando y ganando experiencia, aprende, progresivamente, a usar el juego sucio y la autonomía. Es, por tanto, un personaje inteligente, astuto, poco ambicioso, pero sí inquieto soñador. Lázaro era un superviviente de una despiadada ringlera de amos, Moll de una rutina vacía, idealizada, atadora, y Natalia de la guerra y del fascismo. Todos ellos, aunque de corazón noble y equitativo, nacen maniatados y oprimidos; por ello, cuando se encuentran con un problema, rompen con la convención social para poder superarlo (Valin, 2015, p. 5-6).



Fotograma de Natalia en *La plaza del Diamant*. Extraído de <IgnasiGarcíaBarba>

## 2.4.2 El Canalla

**Tabla 2**  
*Antihéroe canalla*

Defectos	Ególatra, desleal, osado, cínico.
Virtudes	Tiene un lado bondadoso y piadoso.
Relaciones personales	Son plurales pero inestables y perecederas.
Ejemplo(s)	Jack Sparrow.
Frases	No soy honesto. Y de un hombre que no es honesto sólo se puede esperar que no sea honesto. Honestamente, es con los honestos con los que hay que tener cuidado, porque nunca se puede prever cuándo harán algo extraordinariamente... absurdo. (Verbinski, 2003)

Fuente de elaboración propia

Sinónimo de pillo y bribón, una ilustración de este antihéroe es la obra de Ted Elliott, el capitán Jack Sparrow. Suscitado por un carácter pragmático, indolente y cínico, la mirada del canalla no ve más allá de él mismo y de sus vicios (en este caso, mujeres, ron y alhajas). En total conciencia de que es un rufián, Sparrow actúa con narcisismo, rechazando cualquier norma social o precepto, de un modo ocurrente y jovial, atrapando al público con sus monerías y un atractivo físico avisado. Sin reparos para expresar su opinión, actuar como le plazca, o para confesar las intenciones incívicas que se le pasan por la cabeza; vive en una transparencia cristalina y negligente (West, 2014, p.16 y 55).

Esta visión parodiada del pirata que ofrece Disney presenta, no obstante, un lado dulce y altruista que descarrila en una imprevista dualidad. Ejemplo de ello es la escena en la primera película de la saga<sup>37</sup>, cuando Elizabeth cae fortuitamente al agua y Jack no duda en lanzarse al mar para socorrerla. Ya que, como cuenta Morrell (2008): «*sometimes has remarkable ability to compartmentalize. Perhaps he kills an enemy or a bad guy, then in the next scene shows up at a kid's birthday party*» (p.53).



Fotograma de Jack Sparrow en *Pirates of the Caribbean: Dead Men Tell No Tales*. Extraído de <ElPaís>

<sup>37</sup> El título de la primera entrega de la serie cinematográfica es *Piratas del Caribe: la Maldición de la Perla Negra*.



### 2.4.3 El Lunático

**Tabla 3**  
*Antihéroe lunático*

Defectos	Desequilibrado, agresivo, instintivo y hosco.
Virtudes	Luchador, justiciero y tenaz.
Relaciones personales	La sociedad lo margina por sus problemas psíquicos.
Ejemplo(s)	Arthur Fleck (Joker) y Alonso Quijano (Don Quijote).
Frases	Las tristezas no se hicieron para las bestias, sino para los hombres; pero si los hombres las sienten demasiado, se vuelven bestias. (Cervantes, 1605, p. 246)  Antes creía que mi vida era una tragedia. Pero me he dado cuenta de que es una comedia. (Phillips, 2019)

Fuente de elaboración propia

El lunático es un hombre inestable, un demente con problemas mentales, que vive en un mundo corruptamente paralelo a la realidad. Su locura es producto de un pasado angustioso, a menudo arraigado, como dice Espinosa, «en los traumas de la infancia» (2013, p. 8). Otras veces, también puede ser fruto de una obsesión o un vicio. A diferencia del psicópata, solamente hiere a aquellos que lo atormentan o dañan a los que lo rodean, puesto que solo busca el bien mayoritario. Se le entiende como a un personaje pasional e irreprimible, que vive en el éxtasis (West, 2014, p. 19). Por otro lado, el estado de individualización en el que se encuentra lo convierte en alguien extraño, a quien miran de reojo y a quien intentan evitar a toda costa, como a Joker o al Quijote.

El primero, un comediante que trabaja como payaso, sufrió abusos de pequeño, lo que lo llevó a desarrollar ASB<sup>38</sup>. Fleck es un hombre frágil, roto, con infinitas grietas emocionales, a quien golpean y ridiculizan repetidamente. Transtornado, para protegerse libera a su *alter ego*, Joker, un fiero, poderoso e instintivo payaso que acaba convirtiéndose en el líder de un movimiento social anarquista, *The Clowns*, cuyo objetivo es desbancar a la población rica y poderosa de la ciudad e impartir la justicia que le han negado. Análogamente, ese es también el objetivo del Quijote, quien enloquece no por ser maltratado de niño, sino por sus lecturas, que propiciaron que creyera estar viviendo en esas historias de fantasía y honor y deber, salvando princesas, matando gigantes y adoctrinando civiles dentro de un mundo caricaturizado, desfigurado y caótico.

<sup>38</sup> El afecto pseudobulbar (ASB) o labilidad emocional es un cuadro que se caracteriza por la presencia de una expresión emocional exagerada o inapropiada en relación con el contexto y que cursa típicamente con episodios de risa y de llanto. (Etcheverry, 2015, p. 1)



<p>Ocampo, O. (1989). <i>Visiones del Quijote</i> [Cuadro]. Extraído de &lt;<a href="#">EduComunicación</a>&gt;</p>	<p>Fotograma de Arthur Fleck en <i>Joker</i>. Extraído de &lt;<a href="#">DigitalTrends</a>&gt;</p>
---	---

#### 2.4.4 El Fracasado

**Tabla 4**  
*Antihéroe fracasado*

Defectos	Sufridor, martirizado, desafortunado, débil, torpe.
Virtudes	Lícito e inofensivo.
Relaciones personales	Es víctima de los estereotipos.
Ejemplo(s)	Bridget Jones.
Frases	Excelente. Soy el hazmerreír nacional. Tengo un culo del tamaño de Brasil, provengo de una familia desestructurada, todo me sale espantoso y... Por Dios, encima tengo cena con Magda y Jeremy. Lo único peor que una pareja casada y engreída son muchas parejas casadas y engreídas. (Maguire, 2001)

Fuente de elaboración propia

Este personaje carece de cualquier tipo de perversión o de pretexto de desfalcador. Viviendo dentro del límite de lo marcado por la ley, es el antihéroe más dócil de todos. No triunfa ni en el amor, ni en el trabajo ni en la salud. Asimismo, habitualmente son individuos poco agradados, con baja autoestima y, por tanto, con poca fe en ellos mismos, víctimas de sus inseguridades y de sus descalabros. La flaqueza moral les imposibilita prosperar, sobresalir en el lugar por el que llevan luchando (y decayendo) tanto tiempo. Fracaso tras fracaso, este obtuso antihéroe no ha podido disfrutar del amor, ni en los negocios, ni mucho menos en su propio ámbito familiar ni amical (West, 2014, p. 21-22 y 48).

Un claro ejemplo de ello es Bridget Jones. Jones es la treintañera más desastrosa del mundo: mete la pata en el trabajo, no sabe cocinar, bebe, fuma, y no es capaz de mantener una relación amorosa estable. En *Bridget Jones's Diary* (Fielding, 1996), a la joven le cuesta

expresar libremente su opinión y hacer lo que de verdad quiere, sin dejarse influenciar por el *qué dirán* los demás.



Fotograma de Bridget Jones en *Bridget Jones's Diary*. Extraído de <[Traveler](#)>

### 2.4.5 El don Nadie

**Tabla 5**  
*Antihéroe don nadie*

Defectos	Pasivo, cobarde, incierto, que no destaca en nada.
Virtudes	Agradable, jocosos, no se mete en problemas.
Relaciones personales	Por norma general, cae bien; tiene carisma.
Ejemplo(s)	Berto Romero.
Frases	Si un alien llama a las 3 de la tarde, le cuelgo porque estoy en la hora de la siesta. (Romero y Buenafuente, 2014)

Fuente de elaboración propia

Es el contrario a Superman: no tiene habilidades taumatúrgicas ni vive en un mundo con alteraciones ilusorias. A menudo de orígenes modestos, jamás pertenece a la élite. Es alguien ordinario (el carnicero, el cartero, o el portero del edificio), con un físico estándar, que cae bien, que tiene carisma, pero que no es ni valiente ni tiene talento. Frente a los problemas, permanece intranquilo, pero tampoco se preocupa en exceso. Es un sujeto destinado a costear tendencias arriesgadas debido a su déficit de coraje y clarividencia. Este «hombre común», como parte de la enrevesada anfibia humana, es despreciable y digno, insolente y comedido, alicaído y eufórico (Morrell, 2008, p. 58-59).

Berto Romero, el humorista cardonense, es un claro patrón de don nadie. A pesar de la fama que se ha ido ganando en España, su profesión, según Castelo (2014), es «como ser trompetista en Turquía, no es el mejor sitio. Igual sí hay un nicho, puedes acabar siéndolo, pero si quieres ser cómico has nacido en el país equivocado». Además, Romero es

distinguido por sus colaboraciones con, Andreu Buenafuente<sup>39</sup>, su amigo, que lo acomete con múltiples bofetadas verbales debido a su fisonomía (cabeza grande, nariz aguilera y mayúscula, hombros de niño y una invidencia *in crescendo*) que el propio Romero reconoce en la serie que escribió sobre su vida *Mira lo que has hecho* (Romero y Ruiz, 2018-2020).



Fotograma de Berto Romero en *Late Motiv*. Extraído de <AS>

#### 2.4.6 El Bicho Raro

**Tabla 6**  
*Antihéroe bicho raro*

Defectos	Obsesivo con lo que quiere.
Virtudes	Perseverante, entrañable y amable.
Relaciones personales	Se relaciona solamente sí lo necesita o le necesitan.
Ejemplo(s)	Otis Milburn, Forrest Gump y Mr. Bean.
Frases	Alguien dijo que la paz del mundo estaba en mis manos, pero yo solo jugué al ping-pong. (Zemeckis, 1994)

Fuente de elaboración propia

El bicho raro abarca una franja desahogada de individuos: desde un *nerd* obsesionado con un tema particular, pasando por un obcecado que nunca deja el volumen en número impar, hasta un sabio autista al que ignoran porque es lo suficientemente «postergado». Las rarezas y peculiaridades del bicho raro no encajan en el puzle estigmatizado de la sociedad. Su presencia risible en las historias es, normalmente, ridiculizada o evitada. Sin embargo, son personajes peculiares y excéntricos cuyas singulares aficiones y acciones provocan una sensación de entrañamiento, comprensivo y atrayente sobre el público imposible de repudiar. De modo accesorio, suele acabar con un final parecido a la heroicidad: Milburn pasa de ser el *rarito* con un amigo afroamericano homosexual y una madre sexóloga, a convertirse en el

<sup>39</sup> Ambos trabajan juntos desde hace años en programas de radio como *Nadie Sabe Nada* (Romero y Buenafuente, 2013-presente) y televisivos, en *Late Motiv* (Buenafuente, 2016-presente).

sabio hechicero del amor de su instituto al que todo el mundo busca. Gump, que durante su infancia era el descerebrado con piernas metálicas de quien todos se burlaban, llegó a salvar a la mitad de su bando durante la guerra y se casó con Jenny, su amor de la infancia y madre de su hijo. Con respecto a Bean, este es el gag del humor, de la risa y del imprevisto. Sin articular palabra, recorre mil parajes repletos de aventuras (desde los vestidores de una piscina municipal hasta una sala privada de la Royal National Gallery) en los que miente, hurta y huye cómicamente para salirse con la suya (Morrell, 2008, p. 65).



Fotograma de Otis Milburn en <i>Sex Education</i> . Extraído de < <a href="#">VanityFair</a> >	Mr. Bean interpretado por Rowan Atkinson. Extraído de < <a href="#">ElComercio</a> >	Fotograma de Forrest Gump en <i>Forrest Gump</i> . Extraído de < <a href="#">TeatroKamikaze</a> >
--	--	---

### 2.4.7 El Héroe Desairado

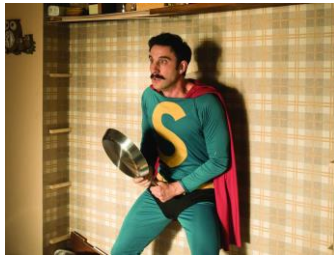
**Tabla 7**  
*Antihéroe héroe desairado*

Defectos	Vergonzoso, cutre e inefectivo.
Virtudes	Honesto y afectivo.
Relaciones personales	Se antepone al resto; cree que no le corresponde hacerlo.
Ejemplo(s)	Superlópez y Titán.
Frases	Si fuera un dios no tendría que pagar impuestos sobre la renta, ni cortarme el pelo cada mes, ni dar tres vueltas a la manzana buscando un hueco para aparcar el coche. Ni tendría que soportar las broncas del jefe, ni tendría que hacer pis, ni desfogar mis frustraciones haciendo de Superlópez, ni... (Jan,1987)

Fuente de elaboración propia

Es una réplica distorsionada del héroe de Marvel. El desairado es un hombre corriente, mileurista, un poco inepto, que se conforma con la vida aburrida y monótona que lleva. No obstante, lo que lo distingue del resto de la ciudadanía es que puede volar, tiene superfuerza y se desplaza a velocidades inaudibles. Es decir, que tiene superpoderes. En España están Superlópez y Titán, claro ejemplo del patetismo ibérico: treintañeros de barrio víctimas de

abundantes problemas económicos y sentimentales, un poco gañanes y patosos, con aires de titiritero. Así lo certifica Luisa Lanás, la pareja de López: «aparece un superhéroe y le toca ser español. Lo más cutre del mundo. Un superhéroe tiene que ser americano, o [...] inglés, o japonés, ¿qué va a ser, nacido en Argujuela de Todos los Santos, provincia de Cáceres?» (Ruiz, 2018). De este modo, queda clasificado como alguien zopenco, desairado, como un salvador pasivo, vergonzoso, que se ha visto arrastrado a actuar, pero que, una vez empieza a ser aceptado por la sociedad a la que salva y con la que convive, se despoja de la timidez que lo atesora en busca de nuevas misiones y correrías.



Fotograma de Juan López en <i>Superlópez</i> . Extraído de <a href="#">&lt;ElIndependiente&gt;</a>	Javier como Titán en <i>El Vecino</i> . Extraído de <a href="#">&lt;ElPeriódico&gt;</a>
--	---

#### 2.4.8 El Sublevado

**Tabla 8**  
*Antihéroe sublevado*

Defectos	Frívolo con mal temperamento.
Virtudes	Tiene atisbos de compasión y de humor.
Relaciones personales	Vive para sí, aunque busca la atención de los demás.
Ejemplo(s)	Vegeta y Deadpool.
Frases	If I ever decide to become a crime-fighting shit swizzler, who rooms with a bunch of other little whiners at Neverland Mansion with some creepy, old, bald, Heaven's Gate-looking motherfucker... on that day, I'll send your shiny, happy ass a friend request. (Miller, 2016)

Fuente de elaboración propia

Es la anti-autoridad. Para él, el bien y el mal convencionales son inasumibles y anómalos, pues se rige por un código moral distinto. El sublevado, debido a sucesos pretéritos, quiere tomarse la justicia por su mano y no le importa poner en riesgo al mundo entero solo por sus tormentos; es un egoísta total. Aunque en pequeñas dosis, a veces muestra destellos de

compasión y emoción. Deadpool en el universo Marvel y Vegeta en *Dragon Ball Z* (Daisuke, 1989-1996) son un ejemplo de ello (Morrell, 2008, p. 66).

El primero, extremadamente orgulloso y narcisista, no duda ni por asomo en destruir un estadio lleno de gente para que su mayor enemigo decida luchar contra él y así poder demostrarle su superioridad. Diferentemente, Deadpool es más bien un despreocupado con un humor singular al que le encantan la sangre y contar chistes. A Deadpool, como a Vegeta, no le preocupa lo que opinen de él. Con todo, tras esa frivolidad también se esconde una criatura anhelante de encandilamiento y aprobación; el personaje presenta un comportamiento bipolar en el que o le da igual todo, o bien su sensiblería melodramatiza, como en sus rompeduras de la «cuarta pared»<sup>40</sup>, en las que se dirige directamente al espectador.



Fotograma de Vegeta en <i>Dragon Ball Z</i> . Extraído de <a href="#">&lt;Latam&gt;</a>	Wade Winston Wilson en <i>Deadpool</i> . Extraído de <a href="#">&lt;Hipertextual&gt;</a>
---	---

### 2.4.9 El Psicópata

**Tabla 9**  
*Antihéroe psicópata*

Defectos	Narcisista, compulsivo y perturbado.
Virtudes	Educado y cordial.
Relaciones personales	Aparenta sociabilidad y resulta encantador.
Ejemplo(s)	Hannibal Lecter y Patrick Bateman.
Frases	Siempre me ha reconfortado la idea de la muerte, que mi vida puede acabar en cualquier momento me permite apreciar completamente la belleza, el arte y el horror de todo lo que este mundo puede ofrecer. (Demme, 1991)

Fuente de elaboración propia

<sup>40</sup> Cuarta pared: «An imaginary wall that separates the audience from the action of a stage play or film, which is said to be broken when an actor talks directly to the audience or starts talking as themselves rather than as their character». (Cambridge Dictionary, s.f., única definición)

Culto e impredecible, atento y veleidoso, inteligente y espeluznante, compasivo y narcisista. El psicópata es un arma de doble filo. Son individuos manipuladores, seductores y fascinantes que, con una egolatría descarada, se sitúan por encima de los demás. Saben persuadir, conocen cómo hacerlo: poseen aptitudes de pavoroso fingimiento en dialéctica con las que consiguen llevarse a sus víctimas para saciar sus fantasías psicopáticas. Además, a menudo pertenecen (como Hannibal Lecter y Patrick Bateman) a castas acomodadas que les han posibilitado acceder a estudios superiores para poder formarse intelectualmente y ganarse un puesto de importancia entre los que destacan prodigiosos médicos, empresarios, abogados... (West, 2014, p. 15-16).

Lecter, asesino caníbal y psiquiatra forense amante de la música clásica y del arte, está encerrado a cal y canto en una celda de cristal y solo habla para ayudar a encontrar al objetivo de la investigación policial: Buffalo Hill. Lecter, pese a realizar atroces crímenes, no deja de ser un hombre educado, con conocimientos sobre la psique humana. El homicida analiza con una perversa delicadeza (contrario al resto de presos) a todos los que se encargan de él, puesto que considera que es estimulante y tentador. El materialismo de Bateman tampoco consigue saciar sus necesidades: como perfecto fingidor que engatusa a todo el mundo a su costa, es frío, aterrador, vanidoso y egocéntrico, de carencia empática y de genuidad erudita. Pese a ello, como otros arquetipos, también muestra resquicios de humanidad, como cuando después de amenazarla, le dice a Jean, su secretaria, que no se vuelva a vestir con ese conjunto, que «es demasiado guapa para eso» (Harron, 2000).



Fotograma de Hannibal Lecter en *The Silence of the Lambs*.  
Extraído de <[Sopitas](#)>



Fotograma de Patrick Bateman en *American Psycho*.  
Extraído de <[ECartelera](#)>



### 2.4.10 El Pachacho

**Tabla 10**  
*Antihéroe pachacho*

Defectos	Haragán, codicioso y en continuo conflicto.
Virtudes	Interesado y preocupado por lo que pasa.
Relaciones personales	Variadas pero inconstantes.
Ejemplo(s)	Homer Simpson y Torrente.
Frases	Hay dos tipos de hombres: los que se lavan las manos antes de mear y los que se las lavan después. Yo, me las lavo antes (Segura, 1998).  Oh my god, space aliens. Please don't eat me! I have a wife and kids. Eat them! (Groening, 1989-presente).

Fuente de elaboración propia

Definido como alguien «rechoncho y de piernas cortas» (Real Academia Española, s.f., definición 1), el pachacho, además de eso, también es alguien vil, vulgar e indecente cargado de humor verde e ironía que no suele seguir ningún rol en la sociedad. Como Torrente o Homer Simpson, este personaje es plano y directo, y pese a que su mayor ambición es la de tener en poder un flagrante testamento monetario, las decisiones que toma, siempre las más fáciles y erróneas, lo derivan a una vida chabacana y sedentaria (Morrell, 2008, p. 64).

Torrente, quien no presenta ni un solo atisbo de piedad, no duda en abandonar a sus «amigos» en cualquier tipo de situación conflictiva. Es un policía racista, fascista, alcohólico, cobarde, mentiroso y faldero que vive y desvive por limpiar su nombre y salvarse. Simpson, de manera parecida, tampoco es la encarnación del bien: poniéndose a él mismo y a sus necesidades por delante de su familia y amigos, constantemente anda metido en barbullos y peleándose con cualquiera que se enfrente a él. Así lo define su mujer, Marge, como alguien «*loud, crude, and piggish*» (Groening, 1989-presente). Homer es el representante del patriarca americano bebedor de cerveza y comedor de rosquillas. A pesar de ello, a lo largo de las temporadas, el hombre tosco y bellaco va amoldándose y cogiendo forma de padre de familia común, que quiere y se preocupa por su mujer e hijos, y que trabaja para conseguir vivir de manera acomodada.



Fotograma de José Luis Torrente en *Torrente, el brazo tonto de la ley*. Extraído de <[RTVE](#)>

Homer Simpson en *The Simpsons*. Extraído de <[ÚltimaHora](#)>

### 2.4.11 El Solitario

**Tabla 11**  
*Antihéroe solitario*

Defectos	Colérico, incomprensivo e influenciabile.
Virtudes	Sensible y perceptivo.
Relaciones personales	Nulas o solamente con su círculo más cercano.
Ejemplo(s)	Protagonistas de <i>Permafrost</i> (2018) y <i>Boulder</i> (2020) y el funcionario de Dostoievski (1864).
Frases	Tengo un buen recubrimiento, impermeable como el de los buques, pero no es mentira, no: la dureza del hielo preserva un mundo habitable, solo que dormido (Baltasar, 2018).

Fuente de elaboración propia

West (2014) opina que este individuo es una persona gris, un sujeto que ha quedado trastabillado por los acontecimientos de su vida y por las situaciones en que se ha visto expuesto. El solitario, a la par que está enfadado e irradia cólera, también es un ser débil, quebradizo (p. 19). Este personaje ha sido martirizado no solamente por la sociedad en la que vive, sino también por su círculo más cercano: su propia familia. La frustración que amara de sus pensamientos lo convierten en alguien implacable, aunque lastimero, pétreo pero sensible, que vive mentalmente aislado del resto (Zdunkiewicz, 2019, p. 91). Las dos protagonistas que Eva Baltasar presenta en *Permafrost* (2018) y *Boulder* (2020), son una clara imagen del arquetipo:

Ambas homosexuales inconformistas con una conducta llena de quiebras, se ven obligadas a combatir al mundo y a enfrentarse a él para lograr esa efímera libertad de expresión, de poder disfrutar de lo que quieren sin traba alguna. Anegada por la presión de una madre maniática, controladora y pesimista que le ha negado poder labrarse su propio

camino, la joven protagonista de *Permafrost* (2018) desarrolla unas tendencias suicidas que la llevan a cuestionarse, con un carácter perennemente frío<sup>41</sup>, su sexualidad y la aparente felicidad que rodea al mundo en general. Cree que su vida es fruto del azar y que no merece estar donde está. En *Boulder* (2020), de modo parecido, la cocinera de una embarcación se ve obligada, a regañadientes, a aceptar el deseo de su pareja de tener un hijo. La soledad y la incomprensión que irrumpen en una mujer que antes vivía pasiones desenfundadas hacen que su vida tome un rumbo indeciso y calamitoso hacia un futuro de ilusiones rotas y sacrificios amargos. Asimismo, en este grupo también encajaría el funcionario de Dostoievski (1864), a quien la industrialización y el materialismo han tocado, aplastado, y, finalmente, hundido, ya que ya no se siente humano, pues la falta de sentimientos y de muestras de afecto que el mundo le ha podido ofrecer han sido nulas. Así, su visión de la existencia es profundamente pesimista y rencorosa.

## 2.5 *Femme Fatale*: ¿el Antihéroe Femenino?

Como se ha podido observar hasta ahora, el número de personajes femeninos antiheroicos es mucho menor que el de los masculinos. Mayoritariamente estereotipadas con los roles de la crianza, el cuidado y la compasión (Jonason *et al.*, 2012, p. 195), hasta muy entrado el Romanticismo a las mujeres apenas se les dio la oportunidad de salir del mundo maternal y, las pocas veces que lo consiguieron, la propia ficción las retrató de misóginas, prostitutas y malversadoras. Valgan como ilustración *Bovary*, *Flanders*, *Celestina* o *Anna Karenina*. Sin embargo, la situación con la que se presentan en la actualidad superheroínas de Marvel como Jessica Jones, o divas de la música como Madonna y Spears atañe, como cree Marshall (2003), que ha habido un cambio psicológico considerable en las últimas décadas que ha permitido un desglose femenino de las características y deberes que se les imponía. Por este motivo, el autor sigue comentando que

It is argued that females were now strong willed individuals because they had found independence during the war years. It was women who worked the factories and on the land while the men fought abroad. They no longer needed men as they had discovered they had their own lives to live. (p. 38)

---

<sup>41</sup> El título del libro, *Permafrost*, «fa referència a aquella capa de la terra que, en determinades parts del planeta, sempre està gelada, sigui quina sigui l'estació de l'any. Per tant, és una metàfora magnífica del caràcter de la protagonista: per molt que les circumstàncies puguin estovar-la una mica, ella, definitivament, ha esdevingut una dona freda». (Peig, 2018)

Durante la guerra, la mujer logró zafarse parcialmente del superego viril<sup>42</sup>, convirtiéndose en el motor económico de unos continentes medio vacíos debido al exilio de los hombres hacia el campo de batalla. Utilizado en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial para levantar el ánimo de la población, el famoso cartel *We can do it* con una obrera con el puño alzado y vestida con un mono de trabajo es una evidencia de la fuerza y del poder que, poco a poco, el que había sido el género «débil» hasta entonces pasó a desarrollar alejándose de la inocencia, la pasividad y el immaculado velo virginal que se le exigía vestir.



Cartel de la propaganda *We Can Do It!* (“¡Podemos hacerlo!”), de la compañía Westinghouse Electric, por J. Howard Miller.  
Extraído de <[Wikipedia](#)>

En relación con esto, en la literatura y el cine se encuentra una versión corrompida, sexualizada e hiperbolizada del crecimiento en el poderío feminista: la implacable *femme fatale*. De origen francés, la traducción literal al castellano de este término sería «mujer fatal». A menudo identificante en la mitología con seres como las sirenas, mestizas de humano y pez, quienes cantan dulces melodías desde las profundidades para atrapar a débiles marineros que acaban rindiéndose a la irradiación de belleza y a las falsas promesas que estas propagan, son descritas por Morrell (2008) del siguiente modo:

This female character is irresistibly attractive and sexual, but somehow dangerously so. Her role often is to lead the protagonist or hero into danger as she needs rescuing or she's conning him (p. 100).

The femme fatale [...] is alluring, seductive, and scary [...]. She is known to emotionally enslave her conquests and [...] it is often believed that her dark appetites can steal the virility and independence of her lovers. A femme fatale is sometimes compared to her male counterpart, Don Juan, but she will sometimes go all the way in the story by killing her conquests, ridding herself of a pesky husband or henchman. She is often drawn to money and

<sup>42</sup> Parcialmente, porque durante muchos años no podrá votar, cobrará mucho menos que un hombre por hacer el mismo trabajo y, además, no tendrá los mismos derechos que este.

power [...]. However, remember that this siren uses both her body and brains for seduction (think Cleopatra), and her traits usually include being sly and devious. (p. 216-217)

Personificada como una seductora villana de apetito voraz, la sucesora de la *vagina dentata*<sup>43</sup> no debe ser confundida con el término femenino del antiheroísmo, la antiheroína, que, pese a presentar características muy similares, no representa lo mismo que el otro personaje. Así, a partir de las características antiheroicas enunciadas a lo largo del trabajo y de las que ofrece Morrell (2008) en su ensayo, se ha elaborado una tabla con las diferencias entre ambos arquetipos:

**Tabla 12**  
*Diferencias entre la femme fatale y la antiheroína*

<i>Femme fatale</i>	Antiheroína
Su objetivo es seducir a los demás para hacerse más poderosa.	Lucha contra la injusticia que se imparte hacia ella, la discriminación.
No le importa matar, no tiene remordimientos.	Suele ser egoísta y mezquina, pero su moral ética la limita.
Es fría, peligrosa, codiciosa e inteligente.	Su rebeldía, debilidad e ingenuidad la contradicen.
Su atractivo físico juega un papel fundamental.	Puede tener defectos psíquicos y físicos que la ridiculizan.
No se ve influenciada por experiencias trágicas.	Su pasado la hace ser y actuar como la persona que es.
No pertenece a ningún grupo; es una loba solitaria.	Pertenece a una clase marginada por la sociedad.
Sus acciones están planificadas con audacia y detallismo.	Actúa instintivamente, dejándose llevar. Preferiblemente, por el camino fácil.
Interpreta un papel disfrazado, maquillado, para enredar.	Se muestra de forma natural, sin filtros ni miramientos.
Enjuiciar a los demás no es de su incumbencia. Vive por interés propio.	Pretende extender una crítica social a partir de un espejo del ser humano.

Fuente de elaboración propia

<sup>43</sup> Con este latinismo se da nombre a un mito universal presente en varias tradiciones culturales (americanas, orientales y africanas) que cuenta historias de mujeres con dientes que castran a los hombres que intentan mantener relaciones sexuales con ellas.

Se deduce de la partición superior que la *femme fatale*, más villana que antiheroica<sup>44</sup>, recurre a un tipo de mujer fría, triunfadora, increíblemente inteligente y perspicaz, que se sirve de ella misma como su mejor arma, pues goza de un sublime atractivo físico, una sagacidad lingüística y una mentalidad agonizante con la que logra subyugar al género masculino con un simple cruce de piernas. Catherine Tramell en *Instinto Básico* (1992) es uno de los mejores ejemplos de este arquetipo de alevosía femenina: sugerente, sensual, aliciente y manipuladora, a la escritora asesina en serie le basta con un simple y corto diálogo para desvestir psicológicamente al ingenuo inspector Nick Curran y a toda la comisaría que se cruza con ella.

La antiheroína, distintamente, es, si se observa desde un punto de vista menos candente, un personaje inocente, desdichado, que pese a la fuerza interior que arde en ella, a menudo termina cayendo en remolinos paradójicos y misiones fallidas, presa de su propia sed de venganza y de su instinto irreprimible. Asimismo, a menudo se guía por una quimera desvariada fruto de recuerdos latentes en su memoria, que la dibuja como alguien ruin, perturbado o victimizado, pero que, aun así, tiene un nivel de humanidad moral que la hace intrigante (Morrell, 2008, p. 210-212). Retratada de este modo aparece Harley Quinn, enemiga de Batman en las producciones de DC:

Quinn, quien en un pasado había sido una estudiante de psiquiatría de diez llamada Harleen Quinzel, se enamora de Joker, su paciente, y termina desarrollando una esquizofrenia psicótica, impulsiva y autodestructiva que la convierte en alguien extremadamente vulnerable. Esta especulativa versión del arlequín de la *Commedia dell'Arte*<sup>45</sup> es, según Balandier (1994, como se citó en Shelley y Joy, 2017) la más pura muestra de rebeldía y de ruptura social en un cuerpo confundido, demente y tóxico por (a) hacer lo que es considerado un tabú, (b) demostrar su sexualidad en vez de esconderla y (c) representar la miseria de forma ridícula pero que, pese a saber salvarse por sus propios medios, anhela ser rescatada (p. 184). Quinn sueña con casarse entre aves de colores volando y, al mismo tiempo, ve flores cuando descabeza enemigos. También desea evitar las relaciones tóxicas, pero es incapaz de resolverlo de manera congruente, ya que vive en una su interminable y descarriada búsqueda de identidad. Y eso es, a diferencia de Tramell y sus técnicas incitativas, lo que la empuja hacia la partición antiheroica.

---

<sup>44</sup> En su libro, Morrell (2008) enmarca a la *femme fatale* dentro del grupo de las «*female villain*» y, por otro lado, también habla de un personaje a quien llama «*female anti-hero*».

<sup>45</sup> La *Commedia dell'Arte* es el nombre que recibió un tipo de teatro callejero desarrollado en Italia entre los siglos XVII y XIX en el que personajes característicos como el arlequín, la colombina, el pedrolino o el pantaleón improvisaban una trama a partir de un boceto muy breve y no escrito de antemano por un autor.



Fotograma de Catherine Tramell en *Basic Instinct*.  
Extraído de <[VillainsFandom](#)>

Fotograma de Harley Quinn en *Suicide Squad*.  
Extraído de <[NYTimes](#)>

De cualquier forma, la línea que divide antiheroísmo de villanía o de heroísmo es tan ambivalente e imperceptible que no resulta inaudito caer en la duda al topar con otros personajes de ese limbo como Dominika Egorova (Lawrence, 2018), una exbailarina que se convierte, de manera atropellada y forzada, en una asesina de la inteligencia rusa que utiliza su poderío físico y su maquiavelismo para acabar con todo aquel que se entromete en su misión. O bien Cersei Lannister (Benioff y Weiss, 2011-2019), otra ambigüedad televisiva cuya indiferencia e iniquidad sobrepasan las barreras de lo humano, mostrando gotas de sentimentalismo solamente cuando sus hijos están de por medio. Porque como pasaba con el personaje masculino del neohéroe, en el femenino siempre habrá, también, una excepción que ponga a prueba la regla.

If I'm mad enough to skip the tears and go straight to laughing, you better run 'cause I'm about to lose my sh\*t (Ayer, 2016).

- What's your new book about?
- A detective. He falls for the wrong woman.
- What happens to him?
- She kills him.

(Verhoeven, 1992)

### 3. El Espejismo Humano-Antiheroico en la Actualidad

#### 3.1 Un Escenario Distópico

Como se ha podido comprender hasta ahora, por norma general, el antihéroe se encuentra en una posición muy alejada de la figura mítica, tanto física como psicológicamente. Así, personajes antitéticos como Mr. Bean no tienen, de modo contrario al heroico, el objetivo de loar las gestas ni actitudes de nadie ni tampoco el de derrotar a ningún ser maligno. De hecho, Mora-Álvarez (2008) subraya en su tesis que

Los textos que utilizan a un antihéroe como el personaje principal tienen el propósito de revelar los problemas que sufre la comunidad marginada, debido a los estereotipos que la sociedad utiliza para etiquetar a estos grupos. [...] Por eso, el objetivo de recurrir a un antihéroe es para criticar las diferentes condiciones e injusticias de la humanidad. (p. 7)

El autor prosigue enunciando que el antihéroe ha sido damnificado por las represalias y expectativas de la comunidad en la que vive, y que, en respuesta a ello, desarrolla un discurso para exponer la situación de incompreensión en la que se encuentra y la prohibición de su existencia a una vida que la mayoría entiende por *normal* (2008, p. 7). Es más, el antihéroe refleja ciertas sensibilidades antisistema con las que se contrapone a personificaciones de la generación de padres hipócritas, visiones capitalistas, tecnocracias, etc. (Simmons, 2008, p. 135). En cierto sentido, su «resistencia positiva» contra las estructuras sociales y estatales con las que cree que la ciudadanía no funciona correctamente deberían percibirse como un llamamiento a un cambio necesario (Zdunkiewicz, 2019, p. 90).

Ligado a esto, el profesor González Escribano (1981) mantiene que para que el antihéroe logre transmitir su mensaje, el nivel de repercusión y efectividad en el vituperio «antihéroe versus sociedad» que se presente deberá subordinarse, no solamente a la relación y a los valores en los que individuo y colectividad divergen, sino también a las concomitancias existentes en la cadena autor-personaje-lector (p. 377-380). Para ilustrarlo con más precisión, seguidamente Escribano prelude una serie de «situaciones ideales» en las que se establecen distintas configuraciones según el tipo de personaje escogido:



1. Épica tradicional o literatura moralizante:  $V_a = V_p = V_l$  <sup>46</sup>
2. Antiheroísmo:  $(V_a = V_p) \neq V_l$
3. Comedia clásica:  $(V_a = V_l) \neq V_p$
4. Literatura satírica y obras de crítica social:  $V_a \neq (V_l = V_p)$
5. Literatura objetiva:  $V_a \neq V_p \neq V_l$

En esta investigación, la postura que interesa es la segunda, ya que en ella, como bien explica el catedrático, el autor se identifica con los valores que atribuye a su personaje (o héroe) pero presupone en el lector unos valores alternativos, de modo que el héroe (subjetivo) es objetivamente un antihéroe. Debido a esto, el literato puede valerse de su creación para hostigar a los lectores, para enseñarles otras posibilidades de vida digna, para aguzar su espíritu crítico, o, simplemente, para expresar su contumacia ante los valores establecidos por las clases dominantes (Escribano, 1981, p. 378). Es más, cree Sosa (2014) que la acción del antihéroe pone al descubierto las vergüenzas ético-morales de una sociedad. Aunque, sin embargo, promulga que el personaje no actúa a sabiendas, e incide en que solo se comporta de acuerdo con su código de valores, que no suele ir en concordancia con el del contexto social donde se mueve y que, por ende, puede desencadenar en conflicto (p. 4).

La particularidad del antiheroísmo, sin embargo, no radica en el hecho de que autor y personaje, desarraigados del sistema de valores predominante, reprueben contra el público, sino más bien en la reacción de este hacia la ofensa. Si como asevera Cappello (2008), años atrás eran los héroes quienes dictaminaban el modelo de conducta a seguir, ahora lo hacen los antihéroes, quienes de modo opuesto evitan a toda costa las proezas epopéyicas y «buscan un estilo de vida en el que actuar humanamente, humanizadamente porque no entienden la vida como una obra sublime ni pretenden hacer de la existencia un cuadro bellísimo», sino que proporcionan historias de vida singulares para que la audiencia sea capaz de contarse mejor a ella misma quién es (2008, p. 175). Esto significa, entonces, que la detracción que utiliza el personaje antitético, además de destinarse a la promulgación del cuestionamiento moral y cívico de la sociedad, es también, en palabras de West (2014):

una lapa de apego emocional, un instructor del (sobre) vivir que actúa paulatinamente, doblendo éticas y percepciones, hasta alcanzar que el receptor sienta el fenómeno conocido con el nombre de «identificación» o, en los casos más extremos, el enamoramiento inconsciente (p. 23).

---

<sup>46</sup> Mientras que el carácter  $V_a$  de las fórmulas representa a la figura del autor,  $V_p$  a la del personaje, y  $V_l$  a la del lector, los símbolos = y  $\neq$  definen si existe una relación entre los individuos o no.

### 3.2 La Identificación del Espectador Contemporáneo

Tal y como anunciaba West (2014) en el apartado anterior, para que el antihéroe pueda alcanzar su objetivo, es necesario que consiga crear una situación de conexión con el público conocida como la identificación personaje-espectador. Este proceso psicológico ha sido estudiado por multitud de expertos a lo largo de la historia y, específicamente, durante las últimas décadas, debido a la entrada del televisor al mercado internacional a mediados del siglo XX, y más todavía por el incremento del arquetipo antiheroico en el entretenimiento popular (White, 2013, p. 6). Por lo tanto, no es baladí que, del mismo modo que le sucedía tiempo atrás al copioso número de consumidores de libros, en la actualidad a los nuevos espectadores cada vez les cueste más despegarse de la ficción que observan en sus dispositivos electrónicos (Fernández, 2019).

En 2001, Jonathan Cohen, profesor del departamento de comunicación de la Universidad de Haifa, publicó un artículo acerca del vínculo que se crea entre la audiencia y los personajes televisivos. Al principio de su estudio, Cohen parte de las definiciones que célebres psicoanalistas como Freud y Bettelheim, o bien filósofos como Wollheim concibieron para este suceso, propugnando que la

identification is an imaginative experience in which a person surrenders consciousness of his or her own identity and experiences the world through someone else's point of view. Identification leads to the (temporary) adoption of an external point of view and to viewing the world through an alternative social reality. (p. 248)

Expresado de otra manera, lo que viene a decir el estadounidense es que, por ejemplo, cuando alguien mira atentamente una película, lee una novela o consume cualquier tipo de entretenimiento, el subconsciente pierde la percepción de estar en su cuerpo y se traslada, imaginativamente, hasta el del personaje implicado, adoptando su posición. La identificación no se entiende por ser una variable binaria, sino como una continua, con varios niveles de identificación posibles. Por ello, en el caso de la identificación más intensa, el individuo admite el punto de vista del personaje, compartiendo su bagaje cultural y entendiendo sus motivaciones y objetivos (Oliver *et al.*, 2019, p. 173). Con la identificación el receptor se disfraza temporalmente, acogiendo el conocimiento y los sentimientos del ser por el que siente algún tipo de atracción (aunque sea contradictoria) o con quien simpatiza. Oatley (1999) añade un matiz a la visión de Cohen (2001) explicando que la simpatía establecida entre los bandos terminará siendo convertida en empatía, y la empatía, finalmente, en identificación, pues «*the meeting of identification is a species of empathy, in which we do not*

*merely sympathize with a person, we become that person*» (p. 446). Durante un espacio de tiempo delimitado el espectador pierde el sentido de él mismo y adopta como propia la perspectiva del otro sujeto. Por tanto, no se trata solo de *simpatizar con*, sino de *ser él* (Cohen, 2001, p. 251).

Popularmente se ha ligado la identificación con el compartir afinidades, gustos, amistades y relaciones con el personaje (West, 2014, p. 23). Sin vínculo de parecido, la existencia de empatización parece alejarse de la posibilidad. Este razonamiento podría ser cierto si no fuera porque el proceso de identificación consiste, de hecho, en el crecimiento de la pérdida de la propia consciencia y su sustitución agudizada por las emociones y conexiones cognitivas con el personaje (Cohen, 2001, p. 251). En el caso de que no se abandonase la conciencia propia, sí se podría hablar de una simpatía entre ambos implicados, pero cuando este fenómeno ocurre no hay nada que compartir, en vista de que, a la par que la personalidad va desapareciendo, el espacio restante se va llenando, paulatinamente, con la identidad del protagonista de la obra. Con la identificación se vive a través del personaje, algo que no sucede, como ilustra Cohen (2001, p. 253) con conceptos como la imitación, que requiere de una atenta percepción propia que permita el aprendizaje a partir de un sujeto modelo (como los niños que copian las acciones de sus padres); el *fandom*<sup>47</sup>, basado en una actitud de admiración hacia alguien con quien se comparten ciertas inclinaciones y afinidades; o bien las relaciones parasociales con personajes distinguidos, en las que, presa de una ilusión engañadora, la multitud se acerca al individuo destacado con quien no comparte ningún tipo de relación, y lo trata con la misma naturalidad con la que puede hacerlo con un pariente cercano<sup>48</sup>.

Como sentimiento circundante a alguien, la identificación necesita de un reactivo para «activarse». Subrayando las palabras del profesor en su artículo, para poder entablar un vínculo sólido entre humano y personaje, se deben dar, por lo menos, alguno de los siguientes antecedentes (Cohen, 1999, p. 258-259):

1. Debido a que la identificación necesita que la audiencia se imagine a ella misma como la protagonista, la similitud entre ambos implicados debería aumentar la probabilidad de converger con el fenómeno. Este símil puede basarse en múltiples factores como la edad, el género, la raza o incluso en sensaciones, atributos físicos y psíquicos y situaciones compartidas.
2. A más duración de exposición del público ante el personaje, más facilidad tendrá este de adentrarse en él, porque, como en toda relación interpersonal, el tiempo ayuda en

---

<sup>47</sup> *Fandom*: «the state of being a fan of someone or something, especially a very enthusiastic one» (Cambridge Dictionary, s.f., definición 1).

<sup>48</sup> Para más información sobre los diferentes tipos de conexiones emotivas, consúltese *Tabla 13* en Anexos.

ella a sentar bases y arraigar afinidades. De este modo, cuanto más tiempo esté absorbido por el texto o film y entienda al otro individuo, más facilidad encontrará para identificarse con él. Añade Zdunkiewicz (2019) que justamente es el largo formato de las series, más cercano al de una novela que al de una película, el que permite al público experimentar disposiciones evolutivas hacia ciertos personajes (p. 98). Es, por tanto, un medio ideal para incitar a una valoración más profunda de protagonistas más complejos, dado que la larga exposición frente a la pantalla permite a los escritores establecer una relación más eficaz con héroes menos tradicionales.

3. El realismo expresado en la obra debe ser similar al de la situación vital del consumidor. Es decir, en el caso de que la persona que estuviese leyendo ese libro o viendo esa película fuese alguien de clase alta que relaciona a la clase baja con el estereotipo de ladrón/suciedad/estorbo, la realidad que se le presentase no podría mostrar a un vagabundo sincero, relamido y amigable, ya que el espectador no sería capaz de entenderlo ni mucho menos empatizar con él.
4. Encontrarse con un género narrativo como una obra de teatro o una novela provocará que el individuo pueda transportarse a la otra realidad paralela mucho más fácilmente que en los programas de televisión, en los que los personajes se dirigen directamente a la audiencia, recordándoles indirectamente su papel como espectador en lugar de como protagonista.

La identificación no se presenta como una actitud ni como respuesta a una afinidad o atracción, sino que es más bien una migración temporal hacia un cuerpo ajeno. Con ella acaece, obligatoriamente, la pérdida de la conciencia propia, con lo que no hay manera de contraponerse con el personaje implicado. Y por ello, como enuncia Cohen, es más probable que se produzcan un incremento de la felicidad, la implicación, y de intensas y emocionales respuestas, en vez de posturas críticas hacia la obra y el sujeto (2001, p. 260).

Este proceso cognitivo, al formar parte de algo inmaterial y puramente ilusorio, no implica que la ética de cada individuo sea específicamente sinónimo de algo bueno o malo. Rafael San Román (2020), psicólogo de ifeel, afirma que el ser humano es capaz de distinguir sin problemas que lo que está viendo es un personaje ficticio y no una persona real y que le «puede fascinar como ficción, como narración, pero sabe que no es aplicable ni justificable en la vida real, la cual necesariamente debe regirse por otros códigos». Es decir, que aunque un sujeto pueda sentirse conmovido y o atraído por alguien que dentro de su historia es un asesino a sueldo, en el fondo sabe que eso es solo algo imaginativo, insustancial, que funciona con una moral ajena a la suya. Cohen (2001) sostiene que para comparar o juzgar a un personaje, uno debe activar sus propios esquemas psicológicos siendo consciente de sí mismo. Por ello, debe posicionarse fuera del texto como espectador, en lugar de imaginarse

a sí mismo dentro de una realidad textual. Sin embargo, al no estimular la identificación ningún tipo de juicio crítico, en ningún caso se requiere el trato de un personaje externo al yo (p. 254).

### **3.2.1 El Agrado por el Antihéroe: Disposición Afectiva y Desvinculación Moral**

A pesar de que el proceso de identificación y la ética social no están ligadas la una con la otra, numerosos estudios han intentado explicar la popularidad de personajes moralmente ambiguos como el antihéroe en la sociedad. Para ello, las investigaciones se centraban en estudiar cuáles eran los motivos por los que el público lograba identificarse con individuos que sobrepasaban los límites de la moral de manera injustificable (Janicke y Raney, 2015). Una de las primeras en idearse y en alcanzar cierto reconocimiento fue la teoría de la disposición afectiva (ADT) desarrollada por Zillmann y Cantor (1977), dos catedráticos estadounidenses especializados en el ámbito de la comunicación.

Este estudio sostiene que hay tres componentes claves para determinar el agrado en las producciones de entretenimiento. En primer lugar, está el lazo emocional del espectador hacia el personaje, basado en el juicio moral de las actitudes del protagonista (Janicke, 2013, p. 1). Para los investigadores, si el personaje se comporta de un modo moralmente correcto, se desarrollan disposiciones positivas y favorables en el público sobre la visión que tiene de él. En cambio, si los actos son condenables, este no es acogido por el receptor y, además, es juzgado y tratado severamente (Oliver *et al.*, 2019, p. 170). En segundo lugar, sostienen que el espectador responde a las expectativas emocionales de agrado que ha desarrollado del siguiente modo: si el personaje les complace, lo tomarán como alguien receptor de recompensas y éxito; si por el contrario no es de su gusto, optarán por creer que merece ser castigado por su actitud (Janicke, 2013, p. 1). De hecho, Janicke y Raney (2015) afirman que a la hora de clasificar a los personajes como buenos o malos, los fans, en lugar de evaluar continuamente, desarrollan ciertos esquemas sobre los prototipos televisivos, haciendo que sea más probable su justificación radical según las acciones de los personajes (p. 488). Es decir, que su idea de moralidad y satisfacción viene determinada por disposiciones concebidas previamente.

Volviendo a Zillmann y Cantor (1977), estos afirman, en última instancia, que si el espectador alcanza una experiencia del sentido de justicia con respecto al personaje, se transformará en complacencia. La teoría de la disposición afectiva subraya, ante todo, el hecho de que el humano, a partir de su experiencia y de la generalización que hace de ella, ya tiene asimilada, de forma predeterminada, una división de la bondad y la maldad.

Por otro lado, la creencia popular de que parece más fácil explicar el atractivo de los héroes prosociales y abnegados que el de los inconformistas moralmente ambiguos ha sido

desbancada en las últimas décadas, dado que en ella estos últimos tienden a ser más entretenidos y divertidos (Konjin y Hoorn, 2005). Algunos autores como Kjelgaard (2017) o Janicke y Raney (2015) opinan que cuando el análisis concierne a un personaje antiheroico, en el estudio de Zillmann y Cantor (1977) surge una violación de lo susodicho que pone en duda su auténtica veracidad o, al menos, en todo lo que al antihéroe se refiere. La ADT vincula el agrado con una estructura agonista moralmente polarizada, es decir, con una predilección hacia los extremos éticos de bien y mal (Janicke y Raney, 2015, p. 487). El hecho de que esta teoría no englobe bifurcaciones entre los dos extremos (héroe y villano y bien y mal) implica que todo lo que esté en medio no tiene explicación lógica o bien que esta no existe y que, consecuentemente, personajes como el neohéroe no tengan cabida en ella, siendo irrelevantes y habiendo de buscar otros recursos para su explicación (Kjelgaard, 2017, p. 106).

En respuesta a este vacío de conocimiento, Sophie Janicke y Arthur Raney (2015) argumentan que la única manera de entender la «identificación» del espectador con el antihéroe es a partir del fenómeno que ellos llaman «desvinculación moral» (p. 493). Esta teoría acuñada por el psicólogo Albert Bandura (1991) defiende la existencia de un proceso mediante el cual el espectador o lector alivia la incomodidad cognitiva y afectiva que experimenta cuando él mismo o alguien que le gusta infringe sus normas morales con el fin de justificar las actitudes inmorales de un personaje (Krakowiak y Tsay, 2013, p. 181). «*By reconstructing conduct, obscuring causal agency, disregarding or misinterpreting injurious consequences, and blaming and devaluating the victims*» (Bandura, 1991, p. 67), el control moral habitual que un individuo ejerce sobre sus propios pensamientos y comportamientos puede desactivarse sin culpa, permitiendo que se comporte de formas moralmente cuestionables o dando amnistía a otros que lo hagan (Janicke y Raney, 2015, p. 487).

El objetivo del disfrute es importante para el papel de espectador, quien interpreta los comportamientos moralmente inapropiados de los personajes que le gustan, en vista de que logra mantener las disposiciones positivas y, por lo tanto, optimizar las posibilidades de disfrutar de las narraciones. Janicke y Raney (2015) opinan que en lugar de escudriñar moralmente los comportamientos reales, como sugiere la ADT, los espectadores, con la desvinculación moral, probablemente extiendan sus latitudes de sanción moral para justificar el comportamiento de un personaje (p. 487). Pero para ello es necesario que haya, además de simpatía entre ambos implicados, una empatía recíproca, pues esta es, según Zdunkiewicz (2019), una de las claves del agrado antiheroico (p. 93). De hecho, Iglesias (2005) declara que este sentimiento puede verse influenciado tanto por las cualidades humanísticas que pueda presentar el personaje (p. 64), como por las relaciones que pueda entablar con otros a lo largo del relato o del film y de las que pueden derivar sentimientos como el amor o la amistad (p. 72). Asimismo, la desvinculación moral también se ve afectada por otros factores

como (a) la variabilidad de las percepciones de los espectadores sobre la moralidad y las posibles contradicciones de las situaciones de la vida social, ya que estas no son estáticas, sino que van variando con el tiempo (Oliver *et al.*, 2005, p. 171; Kjelgaard, 2017, p. 104); (b) principios culturales como las normas grupales o el conocimiento, los hábitos y las creencias (Chwe, 2003); y (c) el nivel de complicidad/familiaridad que se alcance con la identificación: a mayor sentimiento del receptor de ser el compañero de crimen de un antihéroe, mayor desvinculación cognitiva (Oliver *et al.*, 2005, p. 174-176).

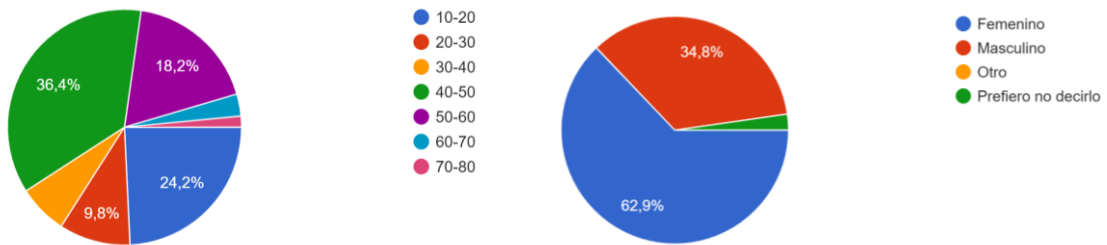
En suma, al contrario de la narrativa heroica tradicional, la clave para poder disfrutar de las historias antiheroicas es a través de la *identificación con* y la *simpatía por* desarrollada a partir de un alejamiento moral (Janicke y Raney, 2015, p. 494) que permita el positivo balance entre el deleite humorístico y alegre (Zdunkiewicz, 2019, p. 96). La desvinculación entre el público y el personaje a menudo acaba desencadenando en una similaridad recíproca con la cual el primero es capaz de justificar las acciones del otro, y que no avala la fórmula de la ADT, basada en la correlación de la moralidad de cada individuo, las experiencias prácticas vividas y el juicio moral como medidor de la fruición.

### **3.2.2 Factores Proantiheroísmo**

Llegado este punto, se comprende con exactitud cuáles son los medios por los que el espectador logra anexionarse al antihéroe. No obstante, el objetivo principal de esta investigación no es solamente conocer la fórmula que avala el acto comunicativo, sino investigar y comprobar qué rasgos compartidos por la audiencia y el arquetipo en particular contribuyen al triunfo de este por encima de otros como el villano o el héroe. Consecuentemente, con el fin de conocer la opinión pública y poder analizar más acerca del tema que rodea la hipótesis del trabajo, se ideó, desarrolló y presentó una encuesta a un grupo de ciento treinta y dos individuos de edades y géneros variados. En ella, se les presentaba una realidad ficticia cuya intención era poner a prueba su moralidad y sus capacidades comprensivas y cognitivas cuando entraba en escena un personaje antiheroico.

Antes de inducir al participante dentro de la acción, este debía leer una introducción en la que se le alentaba a actuar libremente, pues no sería juzgado ni por sus decisiones ni por sus habilidades. Asimismo, se reiteraba también que lo único que se tendría en cuenta serían sus habilidades estratégicas y su competencia empática. Por ende, lo primero que se hacía, además de preguntar por el género y la edad, era presentar al colaborador el papel que debía desarrollar: el de un capitán de la policía a quien le habían encargado la misión de atrapar a un delincuente conocido con el nombre de Antihéroe. A partir de ahí, durante las

cinco fases<sup>49</sup> posteriores que componían el camino hasta atrapar al objetivo, cada individuo debía realizar una atenta lectura de la situación que se le presentaba y, una vez terminada, responder a varias preguntas y decidirse entre las opciones que se le daban a elegir. Cada una de las fases, a pesar de actuar como hilo conductor de la acción, estaba diseñada a modo de esqueleto para poder cumplir objetivos distintos en los que se analizaban datos y actitudes específicas que serían claves para justificar la decisión final del implicado, en la que debía escoger entre dos extremos: liberar o condenar al personaje.



**Gráfico 1.** Rango de edades de los encuestados.

**Gráfico 2.** Género de los encuestados.

**3.2.2.1 Fase 1: Reconocimiento del Objetivo.** El fin de esta fase era analizar, no solamente los conocimientos que la ciudadanía tenía sobre el antiheroísmo y, por ende, sobre el sujeto a quien debían encontrar, sino también profundizar en la visión que tenían sobre él. En primer lugar, se preguntaba al implicado si había oído hablar del personaje antiheroico en anteriores ocasiones. Si la respuesta era afirmativa, debía escoger, de entre un listado de cincuenta y nueve adjetivos<sup>50</sup>, los que creía que se correspondían con el criminal. Al final, se le pedía que seleccionase, de entre tres opciones (Freddy Krueger, Mr. Bean e Indiana Jones), la que el relacionase con el perfil del sujeto.

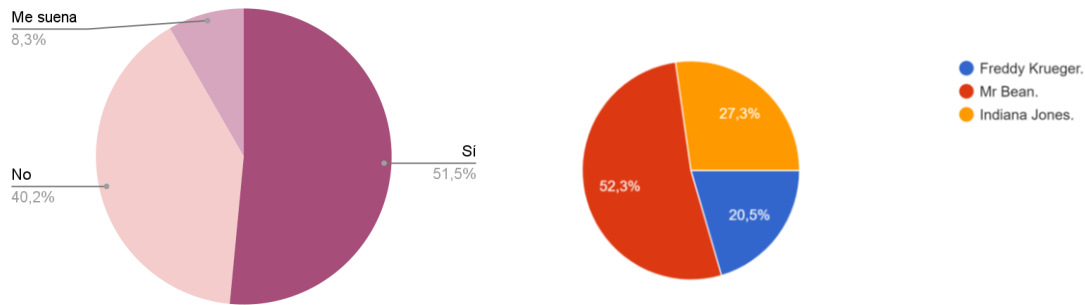
Los resultados obtenidos demuestran que más de la mitad de la población encuestada tiene nociones acerca del antiheroísmo o, al menos, que ha oído hablar de él en un pasado. Además, de entre el extenso listado de adjetivos al que accedían aquellos que habían contestado que conocían al personaje, los que se repitieron en un mayor número de veces fueron *libre, inteligente, superviviente, desgraciado, humano, perdedor, especial, torpe, marginado, incomprendido y solitario*; frente a los que obtuvieron menos popularidad, sobre todo, los de carácter heroico, como *aristocrático, idealizado, jovial, divino, honorable,*

<sup>49</sup> En realidad, el cuestionario contaba con siete fases, pero la primera y la séptima no pertenecen al cuerpo de la acción, ya que en la primera se pregunta al sujeto su edad y su género y la última es utilizada solamente para expresar el agradecimiento por la colaboración.

<sup>50</sup> Entre los que se hallaban rasgos tanto atributos heroicos, como antiheroicos, como villanescos.



*convencido, exitoso, famoso, altruista, compasivo, desinteresado o atractivo*<sup>51</sup>. Por otro lado, se observa también que la mayoría de implicados, del mismo modo que se ha presentado en esta investigación, sostienen como personaje antiheroico a Mr. Bean en vez de a Krueger, perteneciente a la villanía, o a Jones, de temática heroica.



**Gráfico 3.** Número de encuestados que conoce al antihéroe.

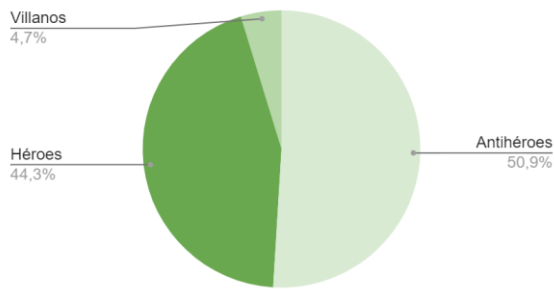
**Gráfico 4.** Personaje con el que se identifica al antihéroe.

**3.2.2.2 Fase 2: Selección de Colaboradores.** Esta etapa actuaba como el eje principal de la experiencia, pues en ella, el modelo que cada participante había predicado como antihéroe condicionaba sus futuras tomas de decisiones. Véase la estructura que seguía: como punto número uno, el participante debía elegir, de entre una enumeración de sesenta y dos personajes extraídos de la ficción televisiva y literaria, a los quería que lo acompañaran en su trayecto para formar parte de su equipo y que, además, creía más acertados para cumplir con la misión<sup>52</sup>. Luego, la persona debía explicar qué motivaciones había seguido en la elección y en qué aspectos de de los personajes se había basado. Finalmente, se pedía al implicado que explicase, explícitamente, si se identificaba con alguno de ellos y, en caso de ser la respuesta asertiva, con cuáles.

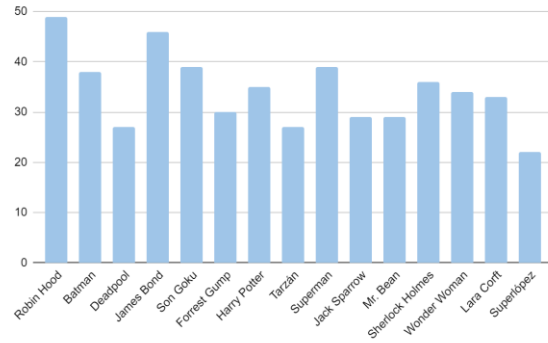
En la primera pregunta, el porcentaje de nombres de antihéroes que se reflejaba en el resultado global de las respuestas de los ciento treinta y dos componentes del cuestionario era bastante mayor que el de los héroes (de un 50,9% frente al 44,3% heroico), y más todavía que el de los villanos (con un 4,7%). De hecho, de entre los personajes que fueron elegidos más veces resaltan nombres como el de Forrest Gump, el Profesor de la Casa de Papel, Robin Hood, Mr. Bean, Son Goku, Deadpool, Harry Potter, James Bond, Jack Sparrow o Superman.

<sup>51</sup> Para más información sobre el listado de adjetivos y sus correspondientes porcentajes, consúltese *Tabla 14* en Anexos.

<sup>52</sup> Para no crear respuestas con multitud de opciones, el número máximo de personajes permitidos que podían escoger era de diez.

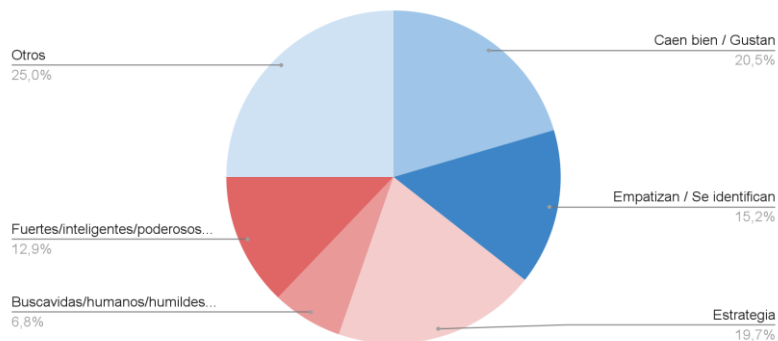


**Gráfico 5.** Porcentaje de héroes, antihéroes y villanos que forman los equipos.



**Gráfico 6.** Top 15 de los personajes más votados junto al número de veces que fueron escogidos.

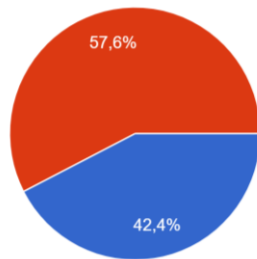
Análogamente, y por lo que respecta a los motivos por los que habían sido escogidos en específico cada uno de esos sujetos, las decisiones tomadas por los participantes fueron subordinadas, mayoritariamente, a tres grandes razones: (1) La condición de agrado del participante hacia el personaje en particular; (2) La posibilidad de creación de una estrategia en base a las características de cada individuo; y (3) La capacidad de empatía hacia cada uno de ellos. En otro orden de ideas, mientras que algunos candidatos solamente se dejaron influenciar por rasgos físicos o psíquicos como la fortaleza, la inteligencia o el poderío, otros lo hicieron, como contrapartida, por ser alguien humano, humilde o buscavidas.



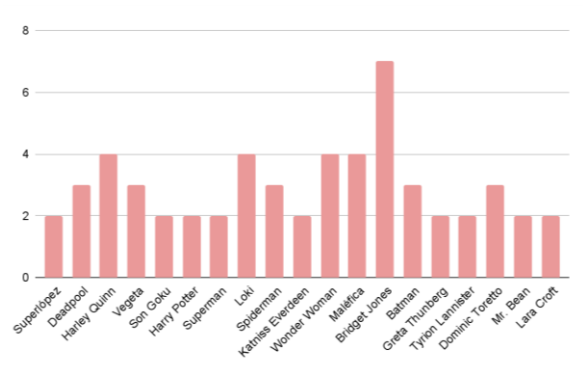
**Gráfico 7.** Porcentajes de los motivos que impulsaron al encuestado a escoger a los personajes.

Ligado a la anterior respuesta de disposición empática y, por ende, a la identificación de los encuestados hacia los personajes escogidos, dentro de este grupo, un 57,6% contempló que no se identificaba con ninguno de ellos. El resto, no obstante, sugirió que sí. De este 42,4% del total de ciento treinta y dos encuestados, el personaje hacia el que se difundió una mayor tendencia identificativa fue con diferencia Bridget Jones. De igual forma, Harley Quinn, Loki,

Wonder Woman y Maléfica también fueron estimados por la opinión pública como fuente de apego.



● Sí  
● No



**Gráfico 8.** Porcentajes de identificación positiva o negativa.

**Gráfico 9.** Número de personas que se identifican con cada personaje.

*Nota: se ha eludido a aquellos con menos de dos votos.*

Es evidente que existe una predisposición emotiva hacia el antihéroe en los individuos que intervinieron en el cuestionario. Esta adherencia, por tanto, deriva en la formación de equipos con mayoría de sujetos antitéticos con los que el participante afirma identificarse o, similarmente, llevarse bien. A partir de las respuestas ofrecidas, se han desarrollado tres subapartados que explican con detenimiento los motivos por los cuales el fenómeno identificativo acaece, al menos, en este público en particular. Es conveniente destacar que estas interpretaciones se hacen desde un punto de vista general, por lo que a veces es posible encontrarse con algún desacorde entre estas y los gráficos presentados o incluso con otros estudios presentados en otras disertaciones.

**3.2.2.2.1 El Heroísmo Disfrazado y el Desnudo Antiheroico.** En su ensayo, Casariego define al héroe como «un personaje abrumador, un insuperable hombre de acción que no conoce el desmayo [...], que logra llevar a buen fin todas las empresas que se propone» (2000, p. 61). Según este, el héroe es munificencia y esplendidez, y sus acciones y palabras son acertadas e inequívocas. Casariego (2000) propugna que el modelismo de este arquetipo hace que sea, generalmente, un sujeto plano: no tiene defectos, ni inseguridades y parece tan maravilloso como el producto que ofrece un anuncio publicitario (p. 61). Y sigue anunciando que en la actualidad el espectador necesita encontrar fisuras en los personajes para poder acercarse a ellos y lograr ser seducido. Para él, humano poliédrico lleno de matices, es imposible soportar el intachable heroísmo (Cioran, 1940, p. 52).

Paralelamente, denunciaba Sigmund Freud en su libro *El malestar de la cultura* (1930) que la mayoría de los problemas psíquicos de los pacientes que acudían diariamente a

consultas de especialistas surgían debido a la represión moral y cultural que se imponía a una sociedad religiosa, puritana y llena de tabúes. Deberes, aspiraciones y normas sociales provocaban, según el autor, un malestar interior en los individuos que terminaba canalizándose en formas oníricas, de histeria o en inclusiones verbales. Freud (1930) creía que el hombre debía de «despertar» del sueño de su destino, del imperio de sus pulsiones, de la represión ciega e irreflexiva, de la sacralización de los preceptos sociales y de la ilusión de la religión usando la razón. De este modo, podría comprender las fuerzas inconscientes a las que se encontraba sujeto y, al mismo tiempo, librarse de la opresión de la autoridad (Crespo-Arriola, 2013, p. 83).

Esta acusación del psicoanalista frente a la cultura y, principalmente, frente al malestar generado por sus demandas, ha provocado, para algunas como West (2014), una mayor afinidad entre el antiheroísmo, como la potenciación de lo ordinario y la reivindicación de lo corriente, y el espectador, a quien pueden afligir los mismos problemas que acontecen al personaje (p. 26). Los antihéroes recuerdan a la sociedad que es un conjunto indómito por naturaleza, pues sus orígenes mortales y el emplazamiento sobre el que se desarrolla son puramente materiales. En la segunda pregunta de esta fase del cuestionario, como ya se ha avistado cuando se han comentado los motivos por los que el público había escogido a cada miembro de su equipo, se distingue la necesidad de trabajar con lo corriente, lo humano, con el que se comparte cierto parentesco. De hecho, algunos de los participantes respondieron que sentían la necesidad «de alguien con un sentido de la justicia, buscavidas, sólidos» y con una visión del mundo más cercana a la suya, dado que son «del pueblo llano y, a su manera, viven y dejan vivir como pueden» (Anónimo, comunicación personal, 29 de agosto de 2021). De ahí que, a pesar de que también fueron escogidos superhéroes como Superman, la mayoría de los demás personajes heroicos preferidos, como Bond o Holmes, presentaban características más humanas y, similarmente, también antiheroicas.

**3.2.2.2 Querer no Siempre es Poder.** Cappello (2008) opina que lo único absoluto es que las cosas que pasan son la vida, y que esa ponderación de lo real, esa resignación a sobrevivirlo, es lo que el antihéroe de esta modernidad en crisis parece haber asumido ya, viviendo desatadamente (p. 176). Es más, sigue afirmando que:

Toda esta atmósfera enrarecida en la que se mueve el sujeto, sin embargo, no convierte a los antihéroes en personajes angustiados o en franca desesperación. Por el contrario, parecen aceptar serenamente su destino, como si intuyeran que la vida no necesita tener un sentido para merecer vivirla. (Cappello, 2008, p. 176)

A continuación, el profesor explica, a partir del proverbio judío «El hombre piensa, Dios ríe», que mientras que la versión heroica interpretaría esto como la imagen de Dios feliz viendo a su creación prosperar intelectualmente, la antiheroica vería al hombre desgajándose para encontrar la verdad y a la divinidad riéndose de él porque sabe que esta no existe (Cappello, 2008, p. 176). En otras palabras, Cappello (2008) insiste en que el ser humano se desvive por encontrar y demostrar (ser) algo que jamás ha sido. En este sentido, el antihéroe actúa como el motor que busca la libertad, la ansia, huyendo de la razón y repudiándola. El antihéroe está insatisfecho con el mundo, y lo expresa con pasión y desenfreno, sin que nada importe, ajeno al *statu quo* predominante.

No obstante, incluso en el mundo antitético, querer no siempre es poder. Se advierte la imposibilidad de Berto Romero de empequeñecer su nariz, y la de June Osborne de liberar a todas las *handmaid* de Gilead (Miller, 2017-presente), e incluso la del Profesor de mantener con vida a todo su equipo con nombres de naciones (Pina, 2017-2021). Es más, decía Roosevelt, la primera dama de EUA, que «se deben hacer las cosas que creen que no pueden hacerse», y eso es lo que intenta el antihéroe: superar límites. Similarmente, el humano que estudiaba Freud (1930) ansiaba la capacidad de vivir al margen de la resignación, despegado de la opinión de los demás. Sin embargo, el antihéroe nunca llegará a ser el personaje que quiere ser, sino que permanecerá siendo el que es, sin cambio posible (Grandage, 2016).

En la última cuestión de esta fase, los que habían afirmado que se sentían identificados con alguno de los personajes elegidos para su equipo, denotaban, con diferencia, una gran empatía por Bridget Jones. La londinense con sobrepeso demuestra una predilección humana por el cambio, un anhelo de superación y de no dejarse llevar por la perdición. Sin embargo, para ella es imposible abandonar sus vicios y cambiar su actitud; está condenada al fracaso. De hecho, esta voluntad también se refleja en otros antihéroes como Palermo, de *La Casa de Papel* (Pina, 2017-2021), quien durante un atraco, con el fin de amparar a sus compañeros, proclama que:

No hay que ganar esta guerra. La vamos a perder. [...] Y ustedes, chicos y chicas de rojo; nosotros, que somos un puto descarte social, que somos los grandes marginados de la historia: trans, delincuentes, arrabaleros, gays, balcánicos, latinoamericanos... ¿Qué carajos nos van a decir a nosotros lo que hay por ver?! Sabemos cómo cala en los huesos esta derrota lenta, lo sabemos, y podemos perder un día más. (Pina, 2017-2021)

Se observa, entonces, a partir de los resultados, que la ideología de víctima marginada que presenta el antihéroe es fácilmente trasladable a cualquier persona, o, al menos, esta es la visión que justifica Cioran (1940), quien entiende en el ser dos problemas: la incapacidad de resolver las disputas y la de superarse a uno mismo (p. 177).

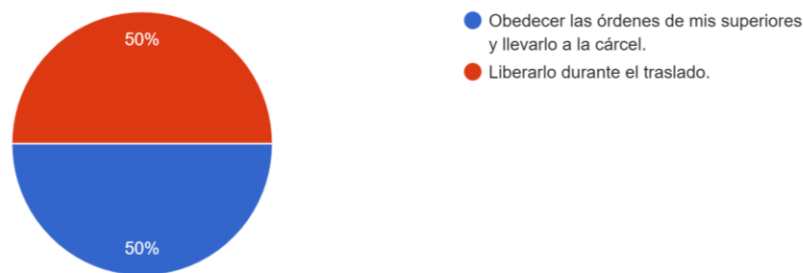
**3.2.2.3 Desorientación Entre el Bien y el Mal: la Zona Gris.** Para Escribano (1985), la tendencia estoico-cristiana de relacionar heroísmo con bondad y villanía con maldad ha dado rienda suelta a la creación de bandos extremistas a lo largo de la historia de la literatura, del cine y de la propia sociedad: el bien y el mal, son representados, respectivamente, con modelos de conducta como Gandhi o, de forma antagónica, Hitler (p. 385-395). Los valores morales por los que se rige el antihéroe junto a la toma de decisiones más que cuestionables y a menudo más cercanas a las del villano que a las del héroe, lo convierten en un figura compleja y, por su anarquismo, difícil de analizar. A esto se le puede sumar, por un lado, la diversidad ideológica yacente entre el público, condicionada por infinidad de factores como el sexo, la edad, la clase social o incluso la raza del implicado, que desencadena una reacción dispar en cada individuo y que ya defendía la ética marxista, con su teoría de que el hombre se hace a sí mismo a través de la historia en la sociedad (o lo que es lo mismo, que cada colectividad se hace en vista del panorama que la rodea). Y, por otro, está el hecho de que, como opina Savater (1982), «en la época contemporánea hay una esclerosis de los valores paternos que ha llevado a una desvalorización o sospecha ante lo heroico» (p. 122), lo que provoca un sentimiento de cercanía hacia el antihéroe porque es extranjero de su tiempo y se puede permitir el error (Casariego, 2000, p. 106).

Por norma general, casi todos los personajes con los que se han identificado los participantes son antihéroes. Es decir, sujetos que pueden mostrar aptitud al aceptar desafíos y superar obstáculos, pero que, antagónicamente, actúan en contra de lo que comúnmente se considera bueno o moral (Oliver *et al.*, p. 172). Se infiere de la dualidad que, en situaciones como la que se presenta en el cuestionario, el humano tiende a buscar excusas tanto para el bien como para el mal. Algo que no puede encontrar en los bordes heroicos y villanescos. Por tanto, esta necesidad de converger con alguien de la ficción cercano a la imperfección como medio para poder justificar las propias acciones promueve que haya un vínculo entre seres humanos reales, con virtudes y defectos, y la identidad antiheroica, plagada de matices.

**3.2.2.3 Fases 3, 4 y 5: La Búsqueda, la Detención y la Decisión.** En estas últimas fases, el objetivo principal era incentivar la desvinculación moral acuñada por Bandura (1991) y observar si después de una puesta en escena de hechos, pensamientos y dilemas que caracterizan el ambiente por el que se movía el antihéroe, el *inspector* terminaba cediendo a la desvinculación moral y liberando al sospechoso, o si, por el contrario, no conseguía desarrollar ese vínculo clave para desarrollar la identificación personaje-audiencia. Para conseguirlo, se debía, en primer lugar, introducir al participante dentro del contexto vital del criminal. Como este procedimiento moral necesita de una justificación para poder aparecer, en las narraciones de la vida del protagonista se debían ir añadiendo matices morales tildados

por la sociedad actual tanto como buenos como malos<sup>53</sup>. Aunque, evidentemente, esto no debía quedar explícito, ya que en caso de que eso ocurriera el encuestado advertiría las intenciones a las que se le quiere exponer y, por tanto, su conducta no actuaría de modo libre, sino que quedaría subyugada a otros factores que podrían dificultar el proceso y o convertirlo en uno inviable.

Finalmente, después de haber situado al participante dentro de la vida del personaje, esto es, de haberle dado los suficientes argumentos para encontrar un alegato que consintiera la desvinculación, los resultados obtenidos acerca de la liberación o la sentencia de Antihéroe fueron los siguientes:



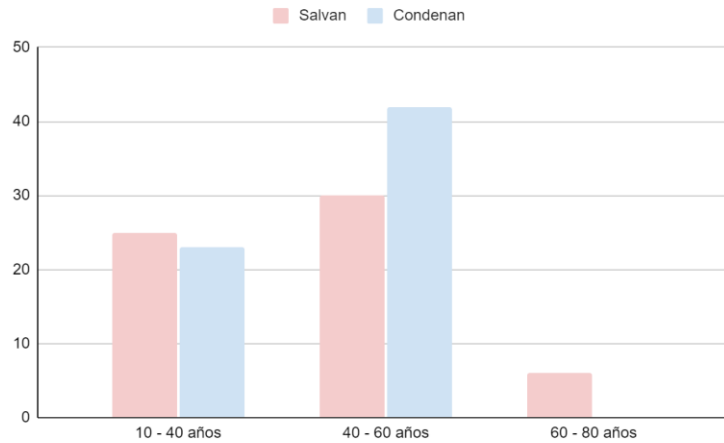
**Gráfico 10.** Decisión final: ¿qué hacer con Andreu, el antihéroe?

Sin tener en cuenta factores como la edad, el género, o incluso las previas decisiones tomadas por cada uno de los implicados, es evidente la equidad extremista en la resolución de la decisión final. Ahora bien, para comprender con mayor entendimiento el motivo por el que el resultado terminante fuese este y no otro, se deben prestar atención a las supeditaciones físicas y experimentales que pueden haber influido o que, paralelamente, permanecen ocultas a simple vista:

Si se estudia el desenlace desde el punto de vista del factor de la edad, se observa que los encuestados de edades más jóvenes tendían, como aquellos que comprendían las edades más avanzadas, a liberar a Andreu. En contraposición, si se examinan las respuestas de los individuos de mediana edad<sup>54</sup> (mayoritariamente femenino) estos derivan más hacia el castigo.

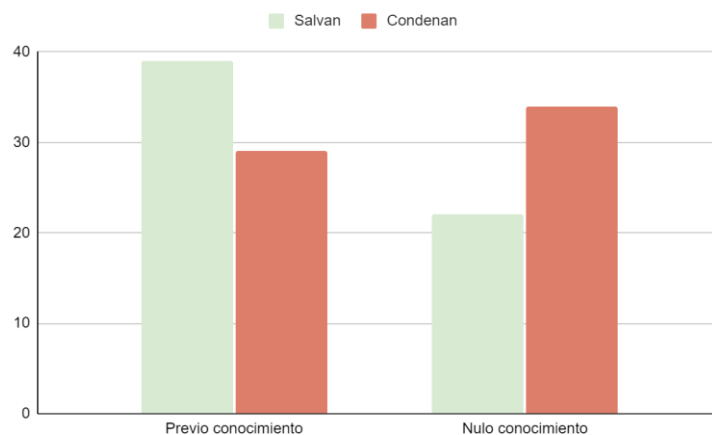
<sup>53</sup> Para visualizar la encuesta completa, consúltese *Encuesta en Anexos*.

<sup>54</sup> Se han jerarquizado las edades del siguiente modo: el grupo de los jóvenes comprende todos aquellos individuos entre 10 y 40 años; el de mediana edad, aquellos entre 40 y 60; y, en última instancia, el de edad avanzada, entre 60 y 80.



**Gráfico 11.** Votos a favor y en contra de salvar a Andreu según la edad.

Otro agente que ayuda a discernir la problemática es el previo conocimiento del personaje que tenía el individuo. Antes de realizar el cuestionario, un 40,2% de los encuestados nunca había oído hablar del antihéroe. Así, en este mismo grupo se observa, curiosamente, una visible tendencia a la penitencia. En cambio, el conjunto que sí conocía al antihéroe de antes optaba, de forma antagónica, por perdonarlo.



**Gráfico 12.** Votos a favor y en contra de salvar a Andreu según el conocimiento que se tiene de él.

Evidentemente, hay muchas más razones por las que se puede dar la condición de salvar o no al protagonista de la historia. Desde la mirada que enfoca esta investigación y teniendo en cuenta la explicación desarrollada por Janicke y Raney (2015) acerca de la teoría de la desvinculación moral de Bandura (1991), los dos condicionantes elegidos son, en este caso, los que permiten una demostración y un argumento más conciso y convincente. Así, en referencia al primero, se puede concluir que dependiendo de la edad del partícipe, de las



distintas situaciones físicas y psíquicas que este haya vivido, y de su experiencia y entorno social habitual, se dictaminará una u otra base moral que determinará cómo actuar frente a dilemas éticos y morales. Este apunte habla desde una perspectiva muy genérica, sin entrar en especificaciones, pero lo cierto es que este trabajo no contiene, entre sus objetivos, la elaboración de una teoría explicativa acerca de la influencia cultural en la actitud y respuesta del ser humano. No obstante, para la segunda, sí que se puede establecer una resolución más escueta y puntualizada de ella en vista de los conocimientos adquiridos hasta este punto.

Es más que evidente la ambigüedad en la que se cimienta este personaje. San Roman (2020) afirma que la inclinación de la sociedad por todo aquello moralmente cuestionable como el antiheroísmo viene dada por el hecho de que un personaje no gusta por su maldad o su bondad, por su peligrosidad o su flaqueza, sino que, paralelamente, provoca atracción por él a pesar de ellas. La búsqueda del bien, como deduce la teoría de la desvinculación moral, es algo inherente y connatural al ser humano. Por ello, cuando el público se encuentra con un personaje oscuro tiende siempre a buscar en él un haz de luz, un salvavidas moral, que lo exima de todos sus pecados (West, 2014, p. 27). Además, juegan también un papel significativo en el proceso desvinculador el tiempo de exposición al personaje y el nivel de compenetración que se hayan alcanzado durante el proceso.

Partiendo de esto se puede argumentar, en primer lugar, que el motivo por el que todos aquellos individuos no liberaron a Andreu fue porque no habían logrado alcanzar la desvinculación moral. Esto podría venir influido porque, o bien no se habían desarrollado suficientemente la vida y la situación personal del personaje para llegar a comprenderlo a fondo, o bien porque se necesitaba de más duración para poder entablar una relación sólida con él (algo casi imposible de conseguir en una investigación como esta). De hecho, y en relación con el segundo punto, aquella gente que anteriormente había oído hablar o conocía al personaje antitético ya llevaba dentro un previo proceso de asimilación que les ayudó a favorecer la facilidad para justificar las acciones antiéticas del antihéroe presentado y, por tanto, su identificación y desvinculación con él.

## 4. Conclusiones

Como se ha podido contemplar a lo largo de esta investigación, el papel del antihéroe, más allá de ser un mero arquetipo filmico o literario, es una bifurcación en todos los sentidos: no se sabe con claridad cuáles son sus orígenes y, además, su evolución desde sus inicios hasta la actualidad ha dado lugar a multitud de arquetipos divergentes. Algunos opinan que apareció con la Comedia Antigua; otros, en la picaresca; antagónicamente, las nuevas generaciones apuntan que es el fruto de las revoluciones románticas y de la industrialización del siglo XVIII. No obstante, lo que sí comparten en común esas visiones es que el antihéroe no es un villano ni tampoco un héroe. Se le determina, por tanto, como al punto intermedio entre ambos extremos; la zona gris. Es imposible que represente el límpido bien, pues no actúa de acuerdo a lo establecido como *correcto*, pero tampoco puede representar la oscuridad del mal porque no pretende causar, por norma general, ningún mal de modo intencionado.

El antihéroe es alguien desconocido, un arquetipo demasiado incierto y plural como para ser definido con unos esquemas exactos e inamovibles. De hecho, se ha comprobado que los rasgos que se le pueden asignar en un lugar específico, en otra parte del mundo en las mismas fechas probablemente se rijan por características alternas. Por ende, la dirección moral del personaje no es otra cosa que los valores que cada lector tiene calificados como mejores o peores por antonomasia, creando, de resultas, un arquetipo discordante y misceláneo difícilmente enmarcable. Cabe resaltar, sin embargo, que sí es cierto que al antihéroe se le conoce por unos atributos específicos, dado que no ha sido, es, ni será jamás la equivalencia al ideal, ni la manifestación de valores, ni la vocación colectiva. Todo lo contrario, en él se manifiesta el más puro individualismo y la ruptura con las convenciones morales de la sociedad. Si el propósito del héroe era proyectar la perfección hacia el público, el del antihéroe es accionar una visión decadente del mundo para remover la conciencia de la ciudadanía. Su objetivo en el mundo ficticio del entretenimiento no corresponde a ningún tipo de pasatiempos, sino que cumple la función de espejo deformante de la humanidad.

Con un carácter despegado del ganar y del valer, este individuo plasma la inherente esencia del individualismo humano frente al mundo que lo rodea; un mundo truculento e imparcial, que siempre juega en su contra. Efectivamente, el antihéroe es un tipo humano, de atuendos abigarrados y vida mortal, maltrecho, equívoco, que labra su camino a contracorriente con la comunidad. Es un ser marginal tanto en el sentido físico del término, como el que se aplica al contexto social. El humorista Carlos Areces (2012) afirmó en una entrevista para el periódico *La Voz de Cádiz* que «pertenece a una generación a la

que nos hace más gracia el malestar social y la humillación que los chistes [...]» y, por esta razón, sigue hablando del antihéroe como alguien a quien le tienen que salir las cosas mal, al contrario que al héroe, y que además debe ser un poco cutre, de andar por casa, ya que no puede tener el porte perfecto de un James Bond.

Al contar con tantas propiedades materialistas y humanas, el personaje logra despertar en el pensamiento del espectador un nuevo modo de entender los mundos ficticios a través de la identificación. Los humanos se identifican con personajes de libros, de películas, con gente de la radio, de la televisión. También en contextos interpersonales. Con la identificación se abre la puerta al triunfo del antiheroísmo, porque es un hecho que el héroe, tal y como se lo conoce en su apariencia más tradicional, ya no tiene lugar en las producciones de las últimas décadas. De ahí que algunos autores hayan opinado que el antihéroe sea el nuevo héroe, no en referencia a sus características, regidas por unos condicionantes alternativos, sino por lo que a su proliferación en la cultura popular respecta. El arquetipo, a pesar de su visión tétrica, pesimista y aislada de la sociedad, consigue transmitir, aunque pueda resultar adverso, cierto encanto en el receptor. Garantiza Alcaraz (2020) que el humano se siente atraído por el misterio, lo desconocido, que quiere sentir la adrenalina del descubrir de nuevo, del qué le deparará la vida. La audiencia ya se ha cansado de los finales cliché de las producciones heroicas, y busca ahora historias con destellos de ese lado lóbrego. Se está hablando, entonces, del proceso afectivo-cognitivo de la identificación.

La identificación es el grado póstumo al que se puede transformar la simpatía que se siente hacia un personaje y, entre ellas dos, se encuentra la empatía. Cuando la empatía deja de ser una compartición de sentimientos y se convierte en el acoplamiento de dos sujetos, entonces se habla de identificación. Con este fenómeno se asiste a una pérdida total de la propia conciencia durante el tiempo de exposición al personaje; es decir, que el espectador no se ve como un agente externo que observa al protagonista, sino que, al contrario, se ha convertido en él, viendo a través de sus ojos. Algo que podría resultar contraproducente es que el humano sea capaz de adoptar por completo a un personaje que, por norma general, atenta contra sus normas morales de conducta. Ahora bien, la peculiaridad del antihéroe es que durante la identificación con él se asiste, necesariamente, a una desvinculación moral. Esto es, la búsqueda constante de una justificación que permita concordar las creencias éticas individuales con las del personaje, olvidando sus negligencias y descartando cualquier tipo de desatino en el vínculo. Si no se produjera este fenómeno, a la audiencia le sería casi imposible encontrar motivos por los que sentir empatía hacia el antihéroe y, en consecuencia, establecer un vínculo entre ambos. Por lo tanto, se puede concluir que más allá de los posibles rasgos y atributos compartidos con el humano, la clave del antiheroísmo y de su eterno triunfo son la desvinculación mental de este y el frecuente resultado en forma de identificación.

## Referencias Bibliográficas

Abrams, M. H. (1999). *A Glossary of Literary Terms*. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers.

Aguirre, J. M. (1996). Héroe y sociedad: el tema del individuo superior en la literatura decimonónica. *Espéculo: Revista de Estudios literarios*, Vol. 3. <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero3/heroe.htm>>

Álamo, F. (2013). Introducción a la configuración narratológica de los conceptos literarios de héroe y antihéroe. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Vol. 19, p. 180-195.

Alcaraz, M. (3 de febrero de 2020). Los antihéroes y la atracción fatal que hace que los adoremos. *ABC*. <[https://www.abc.es/bienestar/psicologia-sexo/psicologia/abci-antiheroes-y-atraccion-fatal-hace-adoremos-202002030332\\_noticia.html](https://www.abc.es/bienestar/psicologia-sexo/psicologia/abci-antiheroes-y-atraccion-fatal-hace-adoremos-202002030332_noticia.html)>

Anónimo. (Ed. Federico Lara). (2005). *Poema de Gilgamesh*. Tecnos. (Trabajo original publicado en ca. 2500-2000 a.C)

Anónimo. (Ed. Francisco Rico). (1992). *Lazarillo de Tormes*. Cátedra. (Trabajo original publicado en ca. 1554)

Areces, C. (25 de marzo de 2012). *Carlos Areces: «El antihéroe ibérico bebe Mahou» / Entrevistado por Sara Brito*. La Voz de Cádiz. <<https://www.lavozdigital.es/cadiz/20120325/cultura/carlosarecesantiheroeiberico201203250139.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>>

Aristófanes. (Ed. Edu Robsy). (2016). *Las nubes*. Textos.info. (Trabajo original publicado en ca. 424 a.C)

Atkinson, R. (Creador). (1990-1995). *Mr. Bean* [Serie de Televisión]. Tiger Aspect Productions.

Ayer, D. (Director). (2016). *Suicide Squad* [Escuadrón Suicida] [Película]. Warner Bros; Atlas Entertainment; DC Comics; DC Entertainment.

Baltasar, E. (2018). *Permage!* [Permafrost]. Club Editor.

Baltasar, E. (2020). *Boulder*. Club Editor.

Bandrés, J. (28 de enero de 2012). *Gonzalo de Castro, un genial Max Estrella en 'Luces de Bohemia' del Centro Dramático Nacional*. RTVE. <<https://www.rtve.es/noticias/20120128/gonzalo-castro-genial-max-estrella-luces-bohemia-del-centro-dramatico-nacional/493083.shtml>>

Bandura, A. (1991). Social cognitive theory of moral thought and action. *Handbook of moral behavior and development: Theory, research and applications*, Vol. 1, p. 45-103. Hillsdale, NJ: Erlbaum.

Beckett, S. (2015). *Esperando a Godot* (Trad. Moix, A.M). Tusquets Editores. (Trabajo original publicado en 1952)

Benioff, D. y Weiss, D. (Creadores). (2011-2019). *Game of Thrones* [Juego de Tronos] [Serie de Televisión]. HBO.

Berger, P. y Luckmann, T. (1966). *The Social Construction of Reality* [Construcción Social de la Realidad]. Random House.

Birnbaum, A. (2004). *Nietzsche: las aventuras del heroísmo*. Fondo de cultura económica de España.

Bloom, H. (19 de abril de 2003). ¿Qué busca don Quijote?. *El País*. <[https://elpais.com/diario/2003/04/19/babelia/1050709150\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/04/19/babelia/1050709150_850215.html)>

Bovaird-Abbo, K. (2014). Is Geoffrey Chaucer's Tale of Sir Thopas a Rape Narrative? Reading Thopas in light of the 1382 Statute of Rapes. *Quidditas*, Vol. 35 (nº4), p. 8-28.

<[https://scholarsarchive.byu.edu/rmmra/vol35/iss1/4?utm\\_source=scholarsarchive.byu.ed2F\\_rmmra%2Fvol35%2Fiss1%2F4&utm\\_medium=PDF&utm\\_campaign=PDFCoverPages](https://scholarsarchive.byu.edu/rmmra/vol35/iss1/4?utm_source=scholarsarchive.byu.ed2F_rmmra%2Fvol35%2Fiss1%2F4&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages)>

[Archivo PDF]

Brombert, V. (1999). *In Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature*. University of Chicago Press.

Buenafuente, A. (Director). (2016-presente). *Late Motiv* [Programa de televisión]. Movistar +.

Buenafuente, A. y Romero, B. (Anfitriones). (2013-presente). *Nadie Sabe Nada* [Podcast]. Cadena SER. <[https://play.cadenaser.com/programa/nadie\\_sabe\\_nada/](https://play.cadenaser.com/programa/nadie_sabe_nada/)>

Cadena SER. (21 de marzo de 2021). *La plaza del Diamante, el crecimiento y la lucha de una mujer frente a una realidad trágica*.

<[https://cadenaser.com/programa/2021/03/21/un\\_libro\\_una\\_hora/1616317208\\_166913.html](https://cadenaser.com/programa/2021/03/21/un_libro_una_hora/1616317208_166913.html)>

Cambridge Dictionary. (s.f.). *Cambridge Dictionary* [versión en línea]. <<https://dictionary.cambridge.org/>>

Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito* (Trad. Hernández, L.J.). México: fondo de cultura económica. (Trabajo original publicado en 1949)

Camus, A. (1942). *L'étranger*. Gallimard.

Cappello, G. (2008). Configuración y tiempo del antihéroe. *Contratexto*, Vol. 16, p. 171-181. <<https://doi.org/10.26439/contratexto2008.n016.789>>

Casacuberta, M. (2014). La importància de la dona en l'obra de Mercè Rodoreda. *L'Avenç*, Vol. 400. <<http://www.lavenc.cat/index.php?/cat/content/view/full/34417>>

Casariego, N. (2000). *Héroes y antihéroes en la literatura*. Grupo Anaya.

Castelo, A. (2014). *Antonio Castelo: "Ser humorista en España es como ser trompetista en Turquía"* / Entrevistado por M. Arroyo. Estrella Digital. <<https://www.estrelladigital.es/articulo/entrevistasestrella/antoniocastelo/20140423141606193318.html>>

Cervantes, M. (ca. 1605). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. <[http://www.daemcopiapo.cl/Biblioteca/Archivos/7\\_6253.pdf](http://www.daemcopiapo.cl/Biblioteca/Archivos/7_6253.pdf)>

Chaucer, G. (1921). *Los cuentos de Canterbury* (Ed. M. Pérez). Editorial Reus. (Trabajo original publicado en ca. 1387-1400)

Chwe, M. (2003). *Rational Ritual: Culture, Coordination, and Common Knowledge*. Princeton NJ: Princeton University Press.

Cioran, E. (1940). *El ocaso del pensamiento*. Tusquets Editores, S.A.

CliffsNotes. (2021). *Summary and Analysis Chaucer's Tale of Sir Topas*. <<https://www.cliffsnotes.com/literature/c/the-canterbury-tales/summary-and-analysis/chaucers-tale-of-sir-topas>>

Coelho, F. (18 de junio de 2020). *La Odisea de Homero*. Cultura Genial. <<https://www.culturagenial.com/es/la-odisea-de-homero/>>

Cohen, J. (2001). Defining Identification: A Theoretical Look at the Identification of Audiences With Media Characters. *Mass Communication & Society*, Vol. 4 (nº3), p. 245-264.

Crespo-Arriola. (2013). El problema de la cultura en Freud: de la arqueología del inconsciente a la utopía de la razón. *Pensamiento y Cultura*, Vol. 16 (nº1), p. 67-85. <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70128607004>>

Cuddon, J. A. (1998). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin Books.

Daisuke, N. (Director). (1989-1996). *Dragon Ball Z* [Serie de televisión]. Fuji Television.

Defoe, D. (1722). *The fortunes and Misfortunes of the famous Moll Flanders*. Freeditorial.

Demme, J. (Director). (1991). *The silence of the lambs* [El silencio de los corderos] [Película]. Orion Pictures.

De Rojas, Fernando. (2019). *La Celestina*. Micomicona Ediciones. (Trabajo original publicado en ca. 1499)

Dimitrova, M. (1995). *Don Quijote en la interpretación de los críticos y ensayistas búlgaros* [Acta del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas]. <[https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg\\_II/cg\\_II\\_76.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_II/cg_II_76.pdf)>

Dostoievski, F. (1864). *Memorias del subsuelo*. Cátedra.

EcuRed. (2019). *Escritura cuneiforme*. Recuperado en 19 de septiembre de 2021, de <[https://www.ecured.cu/Escritura\\_cuneiforme](https://www.ecured.cu/Escritura_cuneiforme)>

Escribano, J. L. (1981). Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en la Teoría de la Literatura. *Archivum*, Vol. 31-32, p. 367-408. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=143985>> [Archivo PDF]

Espinosa, A. (2013). *Brújulas que buscan sonrisas perdidas*. Andalus. <[https://www.formarse.com.ar/libros/librosfelices-pdf/Brujulas\\_que\\_buscan\\_sonrisas\\_perdidas.pdf](https://www.formarse.com.ar/libros/librosfelices-pdf/Brujulas_que_buscan_sonrisas_perdidas.pdf)>

*Estudio de Luces de bohemia*. (s.f.). <<https://segundobaclledo.files.wordpress.com/2012/03/lucesbohemia.pdf>> [Archivo PDF]

Etcheverry, J.L. (2015). Uso de Dextrometorfano/Quinidina en Adultos con Afecto Pseudobulbar. *Drugs*, Vol. 75, p. 83-90. <[https://www.siicsalud.com/pdf/ac\\_sindrome\\_pseudobulbar\\_52915.pdf](https://www.siicsalud.com/pdf/ac_sindrome_pseudobulbar_52915.pdf)>

Fernández, J.B. (2014). «*Memorias del subsuelo*», de Fiódor Dostoievski (*Sexto Piso Ilustrado*). Granite & Rainbow. <[https://www.graniteandrainbow.com/?page\\_id=1094](https://www.graniteandrainbow.com/?page_id=1094)>



Fernández, R. (2019). Enganchados a la “tele”. *La Razón*. <<https://www.larazon.es/tv-y-comunicacion/tv-news/enganchados-a-la-tele-FE25217345/>>

Fielding, H. (1996). *Bridget Jones’s Diary* [El diario de Bridget Jones]. Picador.

FilmAffinity. (2021). *Top Filmaffinity*. Recuperado en 18 de septiembre de 2021, de <<https://www.filmaffinity.com/es/topgen.php>>

Freud, S. (1930). *El malestar de la cultura* (Trad. López, L. y, Gómez, C.). Alianza Editorial.

Garrido, J.A. (2000). Revisión de las posturas anglófilas en torno a la *picaresque fiction*: notas comparativistas desde la orilla del hispanismo. *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 23, p. 173-185.

<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=58991>> [Archivo PDF]

Godínez, E.A. (2020). El absurdo quijotesco en Madame Bovary y El proceso. *Sincronía*, Vol. 80, p. 248-261.

<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8030669>> [Archivo PDF]

Grandage, M. (Director). (2016). *Genius* [El editor de libros] [Película]. Riverstone Pictures; Michael Grandage; Desert Wolf Productions.

Greimas, J. (1987). *Semántica estructural*. Gredos.

Groening, M. (Creador). (1989-presente). *The Simpsons* [Los Simpson] [Serie de televisión]. Gracie Films; 20th Television.

Gutiérrez, R. (2012). El protagonista y el héroe: definición y análisis poético de la acción dramática y de la cualidad de lo heroico. *Ámbitos*, Vol. 21, p. 43-62.

Harron, M. (Directora). (2000). *American Psycho* [Película]. Lionsgate.

Homero. (2003). *Ilíada* (Trad. L. Segala). S.L.U. Espasa Libros. (Trabajo original publicado en ca. 726 a.C.)

Homero. (2020). *Odisea* (Trad. M. Temprano). Blackie Books. (Trabajo original publicado en ca. VIII a.C.)

Iglesias, K. (2005). *Writing for emotional impact: Advanced dramatic techniques to attract, engage, and fascinate the reader from beginning to end*. WingSpan Press.

Imaginario, A. (27 de noviembre de 2020). *Madame Bovary de Gustave Flaubert*. Cultura Genial. <<https://www.culturagenial.com/es/madame-bovary-de-flaubert/>>

IMDb. (2021). *Top Rated TV Shows*. Recuperado en 18 de septiembre de 2021, de <[https://www.imdb.com/chart/toptv/?ref =nv\\_tv\\_250](https://www.imdb.com/chart/toptv/?ref =nv_tv_250)>

IMDb. (2021). *Top Rated Movies*. Recuperado en 18 de septiembre de 2021, de <[https://www.imdb.com/chart/top/?ref =nv\\_mv\\_250](https://www.imdb.com/chart/top/?ref =nv_mv_250)>

Jan. (1987). La espantosa, extraña, terrífica historieta de los petisos carambanales. *Superlópez*, Vol. 15 (nº 11-18 y 21), p. 45-47.

Janicke, S. (2013). *Moral schemas in crime dramas: the matter of context for the activation of an antihero schema and its impact on moral judgment making* [Tesis doctoral de filosofía, Universidad Estatal de Florida].

Janicke, S. y Raney, A. (2015). Exploring the Role of Identification and Moral Disengagement in the Enjoyment of an Antihero Television Series. *Communications: The European Journal of Communication Research*, Vol. 40 (nº4), p. 485-495. <<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/commun-2015-0022/html>>

Jonason, P., Schmitt, D., Webster, G., Li, N. y Crysel, L. (2012). The Antihero in Popular Culture: Life History Theory and the Dark Triad Personality Traits. *Review of General Psychology*, Vol. 16 (nº2), p. 192-199. <<http://dx.doi.org/10.1037/a0027914>>

Kadiroğlu, M. (2012). A genealogy of antihero. *Ankara University Journal of Languages and History-Geography - DTFC Journal*, Vol. 52. <<http://dergiler.ankara.edu.tr/eng/search.php>>

Kjelgaard, J. (2017). The Bad Breaks of Walter White: An Evolutionary Approach to the Fictional Antihero. *Evolutionary Studies in Imaginative Culture*, Vol. 1 (nº1), p. 103-120. <[https://www.researchgate.net/publication/319053003\\_The\\_Bad\\_Breaks\\_of\\_Walter\\_White\\_An\\_Evolutionary\\_Approach\\_to\\_the\\_Fictional\\_Antihero](https://www.researchgate.net/publication/319053003_The_Bad_Breaks_of_Walter_White_An_Evolutionary_Approach_to_the_Fictional_Antihero)>

Konjin, E. y Hoorn, J. (2005). Some Like It Bad: Testing a Model for Perceiving and Experiencing Fictional Characters. *Media Psychology*, Vol. 7 (nº2), p. 107-144. <[https://www.researchgate.net/publication/228662237\\_Some\\_Like\\_It\\_Bad\\_Testing\\_a\\_Model\\_for\\_Perceiving\\_and\\_Experiencing\\_Fictional\\_Characters](https://www.researchgate.net/publication/228662237_Some_Like_It_Bad_Testing_a_Model_for_Perceiving_and_Experiencing_Fictional_Characters)>

Krakowiak, K. y Tsay, M. (2013). What makes characters' bad behaviors acceptable? The effects of character motivation and outcome on perceptions, character liking, and moral disengagement. *Mass Communication & Society*, Vol. 16, p. 179-199. <<https://doi.org/10.1080/15205436.2012.690926>>

Lawrence, F. (Director). (2018). *Red Sparrow* [Gorrión Rojo] [Película]. TSG Entertainment; Chernin Entertainment.

Léxico. (s.f.). Existencialismo. En *Lexico.com*. Recuperado el 10 de octubre de 2021, de <<https://www.lexico.com/es/definicion/existencialismo>>

Llácer, A. (2018). *De antihéroes a villanos: El carnicero y otros personajes en Gangs of New York* [TFG, Universidad de Alicante]. <<http://hdl.handle.net/10045/76892>>

López, J. (2018). La configuración del héroe épico griego arcaico a través de Homero y Hesíodo. *El Futuro del Pasado*, Vol. 9, p. 157-176. <<http://dx.doi.org/10.14516/fdp.2018.009.001.006>>

Maguire, S. (Directora). (2001). *Bridget Jones's Diary* [Película]. Universal Studios.

Marshall, D. (2003). *The Cinema Anti-hero*. Athena Press.

Martí, S.; Fortuny, J.; López, M y Ráfols, J. (2015). *Lengua Castellana y Literatura 1*. Teide.

Martínez, F. (12 de septiembre de 2019). Por qué la Edad Media no es tan oscura como se cree. *La Vanguardia*. Recuperado en 27 de julio de 2021, de <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/edad-media/20170220/47311581144/por-que-la-edad-media-no-es-tan-oscura-como-se-cree.html>>

Mayans, J. (28 de septiembre de 2018). *Mercè Rodoreda: La plaça del diamant*. Blog poc prolífic d'en Joan Mayans. <https://www.joanmayans.com/merce-rodoreda-la-placa-del-diamant/>>

Melero, A. (1992). La comedia griega: orígenes y características generales. *Liceus*. <https://www.liceus.com/producto/la-comedia-griega/>>

Merriam-Webster. (s.f.). Hero. En *Merriam-Webster.com dictionary*. Recuperado en 19 de septiembre de 2021, de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hero>>

Miller, B. (Creador). (2017-presente). *The Handmaid's Tale*. Daniel Wilson Productions, Inc.; The Littlefield Company; White Oak Pictures; MGM Television y Hulu.

Miller, T. (Director). (2016). *Deadpool* [Película]. 20th Century Fox; Marvel Entertainment; The Donner's Company; TSG Entertainment.

Milne, D. (2017). Invisible Man. *Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/Invisible-Man>>

Mondragón, R. (29 de febrero de 2020). Del héroe épico a la heroína mediocre: Madame Bovary. *Ahora*. <https://www.ahora.com.pe/del-heroe-epico-a-la-heroina-mediocre-madame-bovary/>>

Montagut, E. (1 de enero de 2017). *El Imperio ruso en el siglo XIX*. Nuevatribuna.es. <https://www.nuevatribuna.es/articulo/historia/imperiorusosigloxix/20170101192114135265.html>>

Mora-Álvarez, L. (2008). La Representación del Antihéroe en la Literatura Peninsular y Latinoamericana. *DigiNole* [Archivo PDF]. <https://fsu.digital.flvc.org/islandora/object/fsu%3A180499>>

Morales, A. (18 de diciembre de 2019). Lazarillo de Tormes: resumen breve, análisis y personajes. *Cultura Genial*.

<<https://www.culturagenial.com/es/lazarillo-de-tormes/>>

Morales, R. (2019). El héroe épico: una perspectiva comparada. *Revista Pensamiento Actual*, Vol. 19 (nº33), p. 25-39.

<<http://dx.doi.org/10.15517/pa.v19i33.39521>> [Archivo PDF]

Morrell, J. (2008). *Bullies, Bastards And Bitches: How To Write The Bad Guys Of Fiction*. Writer's Digest Books.

National Geographic. (22 de septiembre de 2016). *La epopeya de Gilgamesh*. Recuperado en 21 de julio de 2021, de

<[https://historia.nationalgeographic.com.es/a/epopeya-gilgamesh\\_6746](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/epopeya-gilgamesh_6746)>

Nietzsche, F. (2011). *Así habló Zaratustra* (Trad. Sánchez, A.). Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1885).

Nunn, L. (Creadora). (2019-2021). *Sex Education* [Serie de televisión]. Netflix.

Oatley, K. (1999). Meeting of minds: Dialogue, sympathy, and identification in reading fiction. *Poetics*, Vol. 26, p. 439-454.

Oliver, M.B., Ferchaud, A., Cohen, J. y Bailey, E. (2019). A Penchant for the Immoral: Implications of Parasocial Interaction, Perceived Complicity, and Identification on Liking of Anti-Heroes. *Human Communication Research*, Vol. 45 (nº2), p. 169-201.

<<https://psycnet.apa.org/doi/10.1093/hcr/hqy019>>

Ortiz, J. (7 de febrero de 2020). *Literatura del siglo XX*. Liferder. Recuperado en 10 de octubre de 2021, de <<https://www.liferder.com/literatura-siglo-xx/>>

Peig, M. (25 de marzo de 2018). *Eva Baltasar: Permagel*. Un libro al día.

<<http://unlibroaldia.blogspot.com/2018/03/eva-baltasar-permagel.html>>

Pérez, J. y Merino, M. (2014). *Definición de estamento*. Definición.DE. Recuperado en 18 de septiembre de 2021, de <<https://definicion.de/estamento/>>

Phillips, T. (Director). (2019). *Joker* [Película]. Warner Bros; DC Entertainment; Village Roadshow Pictures; DC Films.

Pina, A. (Creador). (2017-2021). *La Casa de Papel* [Serie de televisión]. Atresmedia; Vancouver Media; Netflix.

Poema de Gilgamesh. (11 de agosto de 2021). En *Wikipedia*. <[https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Poema\\_de\\_Gilgamesh&oldid=137599222](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Poema_de_Gilgamesh&oldid=137599222)>

Quinn, E. (2006). *A Dictionary of Literary Terms*. Facts On File.

Rank, O. (1981). *The Myth of the Birth of the Hero* [El Nacimiento del Mito del Héroe]. Ediciones Paidós.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed. [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es/>> [2021]

RedHistoria. (19 de julio de 2019). *Resumen de la Epopeya de Gilgamesh*. <<https://redhistoria.com/resumen-del-poema-de-gilgamesh/>>

Rey, A. (2015). Harto de antihéroes. *El Mundo*. <<https://www.elmundo.es/blogs/elmundo/asesinoenserie/2015/04/13/hartodeantiheroes.html>>

Rodoreda, M. (1968). *La plaça del Diamant*. Club Editor Jove.

Rodríguez, G. (2004). *Amadís de Gaula*. Catedra. (Trabajo original publicado en ca. 1508).

Romero, B. y Ruiz, J. (Creadores). (2018-2020). *Mira lo que has hecho* [Serie de Televisión]. Movistar +.

Romero, B y Buenafuente, A. (3 de junio de 2014). *Berto Romero: "Si un alien llama a las 3 de la tarde, le cuelgo porque estoy en la hora de la siesta"* [Vídeo]. La Sexta. <[https://www.lasexta.com/programas/enelaire/mejoresmomentos/bertoromeroextraterrestre-llama-tarde-cuelgo-porque-estoy-hora-siesta\\_2014060357299abe4beb28b947c4a233.html](https://www.lasexta.com/programas/enelaire/mejoresmomentos/bertoromeroextraterrestre-llama-tarde-cuelgo-porque-estoy-hora-siesta_2014060357299abe4beb28b947c4a233.html)>

Ruiz, J. (Director). (2018). *Superlópez* [Película]. Zeta Cinema; Mediaset España; Movistar +; Telecinco Cinema; Mogambo.

Sala, X. (2016). *I ens vam menjar el món*. Columna Edicions.

San Román, R. (21 de febrero de 2020). *El discreto encanto de los antihéroes*. lfeel. <<https://ifeelonline.com/el-discreto-encanto-de-los-antiheroes/>>

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

Schönfelder, G. (2010). Geoffrey Chaucer's "The Tale of Sir Thopas": Elements of Parody and Satire. *Grin*. <<https://www.grin.com/document/202391>>

Segura, S. (Director). (1998). *Torrente, el brazo tonto de la ley* [Película]. ADS Service.

SensaCine. (2021). *Series mejor valoradas de todos los tiempos*. Recuperado en 18 de septiembre de 2021, de <<https://www.sensacine.com/series-tv/mejores/>>

SensaCine. (2021). *Mejores películas según los usuarios*. Recuperado en 18 de septiembre de 2021, de <<https://www.sensacine.com/peliculas/mejores-peliculas/?page=12>>

Shelley, E y Joy, M. (2017). *The ascendance of Harley Quinn*. McFarland & Company, Inc., Publishers.

Simmons, D. (2008). *The Anti-Hero in the American Novel*. Palgrave Macmillan.

Sosa, C.J. (2014). Teoría del antihéroe: aproximación y análisis descriptivo de un concepto transversal para la narrativa policíaca contemporánea. *ResearchGate*. <[https://www.researchgate.net/publication/285153006 Teoria del antiheroe Aproximacion y analisis descriptivo de un concepto transversal para la narrativa policiaica contemporanea](https://www.researchgate.net/publication/285153006_Teoria_del_antiheroe_Aproximacion_y_analisis_descriptivo_de_un_concepto_transversal_para_la_narrativa_policiaica_contemporanea)> [Archivo PDF]

Tabuenca, E. (2 de marzo de 2020). Romanticismo literario: características principales. *Unprofesor*. <[https://www.unprofesor.com/lengua-espanola/romanticismo-literario-caracteristicas-principales-2888.html#anchor\\_1](https://www.unprofesor.com/lengua-espanola/romanticismo-literario-caracteristicas-principales-2888.html#anchor_1)>

Terino, P. (s.f.). *Memorias del subsuelo, Fiodor Dostoievski*. <<https://patriciaterino.com/memorias-del-subsuelo-fiodor-dostoievski/>>

Till, D. (2011). *What defines a hero? Are all heroes heroic?*. The Guardian. <<https://www.theguardian.com/notesandqueries/query/0,-200926,00.html>>

Turner, H. y López, M.A. (2003). *The Cambridge Companion to the Spanish Novel Hardback: From 1600 to the Present*. Cambridge University Press.

Valin, A. (2015). The Anti-Hero and the Wallflower Heroine: Moll Flanders and Mansfield Park in Dialogue. *Oglethorpe Journal of Undergraduate Research*, Vol. 5 (nº4), p. 1-10. <<https://digitalcommons.kennesaw.edu/ojur/vol5/iss1/4/>> [Archivo PDF]

Valle-Inclán. (1920). *Luces de bohemia*. Loqueleo.

Vargas, M. (1975). *La orgía perpetua (Flaubert y Madame Bovary)*. Taurus.

Verbinski, G. (Director). (2003). *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* [Piratas del Caribe: la Maldición de la Perla Negra] [Película]. Walt Disney Pictures.

Verhoeven, P. (Director). (1992). *Basic Instinct* [Instinto Básico] [Película]. Carolco Pictures; Canal +.

Vigalondo, N. (Director). (2019-2021). *El Vecino* [Serie de televisión]. Netflix.

Villegas, J. (1978). *La Estructura Mítica del Héroe en la Novela del Siglo XX*. Editorial Planeta.

Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor* (Trad. Conde, J.). Ma Non Troppo.

Wardropper, B. (1990). La intencionalidad en el Quijote. *Bulletin Hispanique*, Vol. 92 (nº1), p. 677-687. <<https://doi.org/10.3406/hispa.1990.4716>>

West, C. (2014). *El triunfo del antihéroe* [TFG, Universidad de Sevilla]. <<https://idus.us.es/handle/11441/28189>>

Wetherbee, W. (1989). *Geoffrey Chaucer: The Canterbury Tales*. Cambridge: Cambridge University Press.

White, J.W. (2013). *The Anti-Hero as Social Critic: Two Original Scripts* [Tesis doctoral de filosofía, Universidad de Texas].



Woolf, V. (1928). *Orlando*. Harvest Books.

Zamora, V. (2002). *Qué es la novela picaresca*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.  
<[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/qu-es-la-novela-picaresca-0/html/ff70f412-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html#l\\_4\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/qu-es-la-novela-picaresca-0/html/ff70f412-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#l_4_)>

Zdunkiewicz, L. (2019). *Sociopaths as Antiheroes of Streaming Media* [Tesis, Universidad de Wrocław].

<[https://www.researchgate.net/publication/339824254 Sociopaths as Antiheroes of Streaming Media](https://www.researchgate.net/publication/339824254_Sociopaths_as_Antiheroes_of_Streaming_Media)> [Archivo PDF]

Zemeckis, R. (Director). (1994). *Forrest Gump* [Película]. Paramount Pictures.

Zillmann, D. y Cantor, J. (1977). *Affective Disposition Theory* [Teoría de la disposición afectiva].

## Anexos

### 1. Anexo de Tablas

**Tabla 13**

*Comparación de la Identificación con Conceptos Similares*

	<i>Identificación</i>	<i>Interacción Parasocial</i>	<i>Agrado, Similitud, Afinidad</i>	<i>Imitación</i>
Naturaleza del proceso	Emocional y cognitivo, altera el estado de conciencia.	Interaccional, (para)social.	Actitud.	Comportamiento.
Base o fundamento	Comprensión y empatía.	Atracción.	Percepciones del personaje y propias.	Modelaje.
Posición del espectador	Como el personaje.	Como él mismo.	Como él mismo.	Como aprendiz.
Fenómenos asociados	Absorción en el texto, liberación emocional.	Apego al personaje y al texto, manteniendo compañía.	Azar y realismo.	Aprendizaje, reforzamiento.
Raíces teóricas	Psicoanálisis, estudios fílmicos, psicología social.	Psicología, comunicación interpersonal.	Psicología social.	Psicología experimental, teoría del aprendizaje social.

Elaborada por Jonathan Cohen (2001)

**Tabla 14**

*Porcentajes del número de veces que se ha escogido cada adjetivo*

0 - 5 %	6 - 10 %	11 - 15 %	16 - 20 %	21 - 25 %	26 -30%	31 - 45%
Aristocrático	Altruista	Amigable	Bueno	Libre	Humano	Especial
Idealizado	Interesado	Empático	Confiado	Inteligente	Perdedor	Torpe
Chabacano	Pasivo	Corriente	Inseguro	Superviviente	Rebelde	Marginado
Jovial	Atractivo	Habilidoso	Irónico	Desgraciado		Incomprendido
Divino	Demente	Talentoso	Retorcido			Solitario
Honorable	Positivo	Narcisista	Inconformista			
Convencido	Cretino	Líder	Audaz			
Exitoso	Joven	Justo	Valiente			
Famoso	Ordinario	Sincero	Peligroso			
	Competente		Cobarde			
	Psicópata		Egoista			
	Plebeyo		Desvergonzado			
	Compasivo		Descerebrado			
	Desinteresado		Real			

Fuente de elaboración propia

## 2. Anexo de Encuesta



**Antihéroos**

Quizás no tengas ni remota idea de qué es un antihéroe. Quizás tus nociones del heroísmo o de la villanía no vayan más allá de Superman o de Darth Vader. Quizás no sepas nada de nada. Y eso ahora mismo está bien. ¡Qué diablos! Está genial.

Pero ahora lee atentamente porque necesito tu ayuda. Sí, tu ayuda. Y tranquilo/a, que aquí no importan ni tu opinión ni tus conocimientos; solo tu audacia y tu capacidad de afinidad y de empatía. Se trata, simplemente, de dejarse llevar, de seguir el instinto. Escoge la respuesta que te resulte más placentera o a la que le tengas más pelusilla (que por eso va mi trabajo de antihéroos: ¡eres libre!) y haz de esta encuesta tu misión vital.

Mucha suerte en el viaje, camarada.

20alba.benjumea@espriusalt.cat (no compartit)  
[Canvia de compte](#)

### Fase 1: Asignación de pelotón

Con el fin de destinarte a una patrulla o a otra, necesitamos que antes nos indiques un par de datos personales:

¿Qué edad tienes? \*

- 10-20
- 20-30
- 30-40
- 40-50
- 50-60
- 60-70
- 70-80

¿Cuál es tu género? \*

- Femenino
- Masculino
- Otro
- Prefiero no decirlo

Enrere

Següent

Página 2 de 8

Esborra el  
formulari

## Fase 2: Reconocimiento del objetivo

Como capitán/ana de tu nuevo grupo, el sargento Wick te ha pedido que te reúnas con él para ponerte al día de la información que tienen del sospechoso.  
Según el superior, vuestro objetivo es conocido con el alias de Antihéroe.

¿Te suena su nombre? ¿Habías oído hablar de él en otras ocasiones? \*

La vostra resposta

---

En caso afirmativo, ¿con qué adjetivos lo describían? Puedes seleccionar varios.

- Peligroso.
- Marginado.
- Especial.
- Valiente.
- Rebelde.
- Inteligente.
- Desgraciado.
- Altruista.
- Perdedor.
- Audaz.
- Interesado.
- Cobarde.
- Talentoso.
- Egoísta.
- Pasivo.

- Inconformista.
- Empático.
- Psicópata.
- Compasivo.
- Desvergonzado.
- Famoso.
- Desinteresado.
- Torpe.
- Narcisista.
- Demente.
- Competente.
- Confiado.
- Descerebrado.
- Divino (pertenciente a los dioses).
- Corriente.
- Positivo.
- Bueno.
- Malo.
- Superviviente.
- Cretino.
- Honorable.
- Irónico.
- Humano.
- Inseguro.
- Habilidoso.

- Ordinario.
- Justo.
- Libre.
- Sincero.
- Convencido.
- Plebeyo.
- Idealizado.
- Real.
- Joven.
- Retorcido.
- Atractivo.
- Incomprenido.
- Aristocrático.
- Chabacano.
- Exitoso.
- Amigable.
- Solitario.
- Jovial.
- Líder.

Según las investigaciones del equipo, se cree que su perfil puede coincidir con alguno de los sujetos de las fotos de debajo. Selecciona al que creas más adecuado: \*

- Freddy Krueger.
- Mr Bean.
- Indiana Jones.

### Fase 3: Selección de colaboradores

Tu cuadrilla está formada por cinco individuos de la élite militar. Sin embargo, necesitas ayuda externa para alcanzar a tu objetivo y lograr completar la misión eficientemente.

En tu lista de contactos aparecen los siguientes nombres. Escoge a aquellos (MÁXIMO 10) con los que creas que te entiendes más y que, gracias a su personalidad y habilidades, te puedan impulsar hacia la victoria. \*

- Hommer Simpson.
- Batman.
- Deadpool.
- Chucky.
- Ulises (Odisea de Homero).
- Tyrion Lannister.
- Hannibal Lecter.
- Harley Quinn.
- Superlópez.
- James Bond.
- Aquiles.
- Berto Romero.
- Otis Milburn.
- Forrest Gump.
- Torrente.
- Vegeta.
- Son Goku.
- Rocky Balboa.



- Robin Hood.
- Harry Potter.
- Don Quijote.
- Superman.
- Darth Vader.
- Tarzan.
- Terminator.
- Zorro.
- Conde Drácula.
- Joker.
- Lázaro de Tormes.
- Han Solo.
- Maléfica.
- Norman Bates.
- Huckleberry Finn.
- Jack Sparrow.
- Bridget Jones.
- Walter White.
- Mr Bean.
- Kim Jong Un.
- Daryl Dixon.
- Dominic Toretto.
- Lord Voldemort.
- Cid Campeador.
- El Profesor (La Casa de Papel)

- Katniss Everdeen.
- Patrick Bateman.
- Gollum.
- Loki.
- Donald Trump.
- Plankton (Bob Esponja).
- Daenerys Targaryen.
- Assane Diop.
- Tommy Shelby.
- Greta Thunberg.
- Spiderman.
- Úrsula (La Sirenita)
- Pennywise.
- Emperador Cómodo (Gladiator).
- Sherlock Holmes.
- Frodo.
- Lara Croft.
- Wonder Woman.
- Mortadelo y Filemón.

¿Por qué has escogido a esos colaboradores? Explicalo brevemente. \*

La vostra resposta

¿Te identificas con alguno de ellos? \*

- Sí
- No

En caso afirmativo, ¿con quién/es?

La vostra resposta

Enrere

Següent

Página 4 de 8

Esborra el  
formulari

No envieu mai contrasenyes a través de Formularis de Google.

### Fase 5: La detención

Lo tenéis. Después de muchas semanas de insomnio y de arduo trabajo, lo habéis capturado.

A primera vista parece un tipo cualquiera: se llama Andreu, tiene 45 años, estatura media, miope, y con algunos quilos de más que los botones de su camisa de cuadros intentan limitar. Según os ha contado, trabajó vendiendo entradas en la taquilla de un teatro desde poco después de alcanzar la mayoría de edad.

Hace unos meses su jefe lo despidió. Después de años de discriminación, marginación y penurias decidió dejarlo de patitas en la calle. "Maldito pringado chiflado", le dijo, "No te bastaba con romperme dos veces la contadora de billetes que ahora decides espantarme a la clientela con tu repugnante cara".

Andreu perdió un ojo en un accidente de coche, en el que también fallecieron a sus padres. Su tío se hizo cargo de él. Hundido en una botella, lo molió a palos durante doce años, hasta que le pagaron su primer sueldo. Entonces se fue.

Sin amigos, ni familia, ni conocidos, y solo un perro obeso que nos ladró al entrar en su apartamento, está solo en el mundo. Es un hombre incompleto, una aberración a ojos de la sociedad. Nadie lo quiere, ni tampoco parece intentarlo.

Asegura que solo quería impartir justicia. La justicia y la compasión que nunca le han sido otorgadas. Que si había matado a Ramón, el propietario del teatro, y a la mayoría de altos cargos de la ciudad era porque "esos malnacidos no conocen ni se preocupan por nada más allá de sus narices de ricachones". Ramón lo insultó, pegó y ridiculizó durante años. ¿Y por qué no dejaste el trabajo?, le preguntaste, ¿Adónde pretendías que fuera, sin un duro ni nadie que me ayudase? No me quedaba otra. Las clases bajas estamos destinadas a la perdición.

Maldita sea.



Enrere

Següent

Pàgina 6 de 8

Eborra el  
formulari

#### Fase 4: La búsqueda

Junto a tu equipo has salido a la carga en busca del objetivo. Antihéroe es todo un superviviente. Es la tercera vez que se os escapa. Aunque, afortunadamente, mientras huía en la última persecución sumido en una histeria demente, dejó sus huellas en la tapia por la que saltó.



Enrere

Següent

Página 5 de 8

Esborra el  
formulari

### Fase 6: La decisión

El juez condenó anteayer a Andreu. Diecisiete años de prisión. Hoy le toca a tu equipo trasladarlo al correccional.  
Un ronroneo en tu conciencia te dice que no puedes dejar que pase. Ese hombre es una víctima del sistema. De un sistema hecho por y para los que manejan el poder. ¿Deberías salvarlo? Sí, ha matado a diez personas. Sí, teóricamente es un asesino. Según la ley debe pagar por lo que ha hecho. Pero... ¿y qué pasa con lo que le han hecho a él? No ha visto ni una gota de alegría en toda su vida. Está solo. Completamente solo. Asegura que su único objetivo era acabar con "esas ratas canallas que me han vejado y maniatado durante años". Además, ¿a cuántas personas habrá liberado Ramón que, como él, vivían en una eterna agonía?  
El futuro moral de toda una sociedad está en tus manos.  
La muchedumbre del exterior del juzgado grita, furiosa, LIBERTAD, mientras los demás guardias, armados hasta los dientes, te miran con fiereza. Te ha costado muchísimo esfuerzo y dedicación llegar a donde estás ahora. ¿Estás dispuesto/a a arriesgarlo todo por un hombre con el que no has hablado más de cinco veces? ¿O, de acuerdo con la lealtad que prometiste al ejército en su momento, vas a acatar sin miramientos la misión que se te ha encargado?  
Decídetes.

¿Qué vas a hacer con Andreu? \*

- Obedecer las órdenes de mis superiores y llevarlo a la cárcel.
- Liberarlo durante el traslado.

Enrere

Següent

Página 7 de 8

Esborra el  
formulari

### Fase 7: El final

Independientemente de la decisión que finalmente hayas tomado, si estás leyendo esto es porque has decidido ayudarme. Y te lo agradezco. Mucho.  
Has sido un/a buen soldado. Te deseo lo mejor. Sigue salvando al mundo.  
¡Hasta otra!



Enrere

Envia

Página 8 de 8

Esborra el formulari

### 3. Anexo de Inventario de Personajes

*Amadís de Gaula (s. XVI)*

- Amadís

*American Psycho (2000)*

- Jean
- Patrick Bateman

*Anna Karenina (1877)*

- Anna Karenina

*Boulder (2020)*

*Cuentos de Canterbury (s. XIV)*

- Nicolás
- Sir Thopas

*Deadpool (2016)*

- Wade Wilson o Deadpool

*Dragon Ball Z (1989-1996)*

- Son Goku
- Vegeta

*El Diario de Bridget Jones (1996)*

- Bridget Jones

*El Extranjero (1942)*

- Meursault

*El Héroe de las Mil Caras (1959)*

*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha (ca. 1605)*

- Don Quijote o Alonso Quijano
- Dulcinea o Aldonza Lorenzo
- Sancho Panza

*El Silencio de los Corderos (1991)*

- Buffalo Hill
- Hannibal Lecter

*El Vecino (2019-2021)*

- Javier o Titán

*El viaje del escritor (2000)*

*Escuadrón Suicida (2016)*

- Harley Quinn
- Joker

*Esperando a Godot (1952)*

- Estragón
- Vladimir

*Forrest Gump (1994)*

- Forrest Gump
- Jenny

*Gorrión Rojo (2018)*

- Dominika Egorova

*I ens vam menjar el món (2016)*

*Ilíada (s. VIII a.C.)*

- Aquiles

*Instinto Básico (1992)*

- Catherine Tramell
- Nick Curran

*Marvel's Jessica Jones (2015-2019)*

- Jessica Jones

*Joker (2019)*

- Arthur Fleck o Joker

*Juego de Tronos (2011-2019)*

- Cersei Lannister
- Daenerys Targaryen
- Tyrion Lannister

*La Casa de Papel (2019-2021)*

- El Profesor
- Palermo

*La Plaça del Diamant (1968)*

- Antoni
- Natalia o Colometa
- Pere
- Quimet

*Las Nubes (s. V a.C.)*

- Estrepsíades
- Sócrates

*La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades (s. XVI)*

- Lázaro
- Otros: madre de Lázaro y los diferentes amos

*Libro de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina (s. XV)*

- Celestina

*Los papeles del Club Pickwick (1836)*

- Mr. Samuel Pickwick



*Los Simpson (1989-presente)*

- Homer Simpson
- Marge Simpson

*Luces de Bohemia (1920)*

- Max Estrella o Mala Estrella
- Don Latino de Hispalis
- Otros: Basilio Soulinake, Ministro de Gobernación, la portera, la marquesa, las prostitutas, Rubén Darío, Madama Collet, Claudinita y el Marqués de Bradomín

*Madame Bovary (1857)*

- Emma Bovary
- Charles Bovary

*Memorias del subsuelo (1864)*

*Merlí (2015-2018)*

- Merlí Bergeron Calduch

*Moll Flanders (1722)*

- Moll Flanders

*Mr. Bean (1990-1995)*

- Mr. Bean

*Nadie Sabe Nada (2013-presente)*

- Berto Romero
- Andreu Buenafuente

*Odisea (s. VIII a.C.)*

- Odiseo o Ulises

*Orlando (1928)*

- Orlando

*Permafrost (2018)*

*Personajes no ficticios*

- Adolf Hitler
- Britney Spears
- Cid Campeador o Rodrigo Díaz de Vivar
- Gandhi
- Madonna
- Mahatma Gandhi
- Noé
- Roldán
- Sir Gawain

*Piratas del Caribe: la Maldición de la Perla Negra (2003)*

- Jack Sparrow
- Elizabeth

*Poema de Gilgamesh (ca. 2500 - 2000 aC)*

- Bilgames o Gilgamesh
- Enkidu

*Sex Education (2019-2021)*

- Otis Milburn
- Otros: Eric Effiong y Jean F. Milburn

*Superlópez (2018)*

- Juan López o Superlópez
- Luisa Lanas

*The Handmaid's Tale (2017-presente)*

- June Osborne

*Torrente, el brazo tonto de la ley (1998)*

- José Luis Torrente

## **Personajes de la Encuesta**

(No aparecen mencionados y o analizados directamente en el cuerpo del trabajo)

*Agente 007 contra el Dr. No (1962)*

- James Bond

*Batman (1989)*

- Batman o Bruce Wayne

*Breaking Bad (2008-2013)*

- Walter White

*Bob Esponja (1999-2012)*

- Plankton

*Drácula (1987)*

- El conde Drácula

*El muñeco diabólico (1988)*

- Chucky o Charles Lee Ray

*El Señor de los Anillos (1954)*

- Frodo
- Gollum

*Fast & Furious (2001-2021)*

- Dominic Toretto

*Harry Potter (1997-2007)*

- Harry Potter
- Lord Voldemort

*It (1990)*

- Pennywise

*La Bella Durmiente (1959)*

- Maléfica

*La Máscara del Zorro (1998)*

- Zorro o don Diego de la Vega

*La Sirenita (1989)*

- Úrsula

*Las Aventuras de Huckleberry Finn (1885)*

- Huckleberry Finn

*Los Juegos del Hambre (2008-2010)*

- Katniss Everdeen

*Lupin (2021)*

- Assane Diop

*Mortadelo y Filemón (1958-2010)*

- Mortadelo
- Filemón

*Peaky Blinders (2013-2019)*

- Tommy Shelby

Personajes no ficticios

- Donald Trump
- Emperador Cómodo
- Greta Thunberg
- Kim Jong Un

*Psicosis (1960-1990)*

- Norman Bates

*Rocky (1976-1990)*

- Rocky Balboa

*Robin Hood: el Príncipe de los Ladrones (1991)*

- Robin Hood

*Sherlock Holmes (1887-1927)*

- Sherlock Holmes

*Star Wars (1990-2019)*

- Darth Vader
- Han Solo

*Spider-Man (2002)*

- Spider-Man o Peter Parker

*Superman (1978)*

- Superman o Clark Kent

*Tarzán de los Monos (1932)*

- Tarzán

*Terminator (1984)*

- John Connor

*The Walking Dead (2010-presente)*

- Daryl Dixon

*Tomb Raider (1996)*

- Lara Croft

*Vengadores: End Game (2019)*

- Loki

*Wonder Woman (2017)*

- Wonder Woman o Diana Price