

Universidad de Sevilla
FACULTAD DE COMUNICACIÓN

Programa de Doctorado Interuniversitario de Comunicación

Línea: Comunicación Audiovisual



ARQUETIPO DEL ANTIHÉROE Y SU REPRESENTACIÓN EN EL
RELATO CINEMATOGRAFICO EN PELÍCULAS DE LA DÉCADA
DEL 90 CON TAQUILLAS SUPERIORES A 100 MILLONES DE
DÓLARES

Tesis doctoral

Autor: D. Luis Iván Gómez Valdez

Directora: Dra. Virginia Guarinos

Sevilla, 2018

Introducción.....	5
1.- HIPÓTESIS, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	11
1.1.- Hipótesis	11
1.2.- Objetivos	11
1.2.1.- General.....	11
1.2.2.- Específicos	11
1.3.- Metodología	12
1.4.- Método.....	18
2.- MARCO TEÓRICO.....	23
2.1.— Acercamientos al concepto de personaje	23
2.1.1.— Personaje como persona	25
2.1.2.— Personaje como rol.....	26
2.1.3.— Personaje como actante	27
2.1.4.— Definición de personaje	29
2.1.4.1.— Personajes principales.....	29
2.1.4.2.— Protagonista	30
2.1.4.3.— Tipología de los temperamentos.....	33
2.1.5.- Jung y los arquetipos.....	35
2.2.— El héroe.....	41
2.2.1.— El mito y el héroe	41
2.2.2.— Definición de héroe.	43
2.2.3.— El héroe trágico griego	48
2.2.4.— El viaje del héroe	53
2.2.4.1.— El mundo ordinario	54
2.2.4.2.— La llamada a la aventura	55
2.2.4.3.— La negativa al llamado	56
2.2.4.4.- El encuentro con el mentor o la ayuda sobrenatural.....	57
2.2.4.5.— El cruce del primer umbral o el vientre de la ballena	58
2.2.4.6.— Pruebas, aliados y enemigos.....	59
2.2.4.7.— El camino de regreso	61
2.2.4.8.— La resurrección.....	62
2.2.4.9.— El retorno con el elixir	63

2.2.4.10.— Comparación entre el viaje del héroe de Vogler y Campbell.....	64
2.2.5.— Conclusiones teóricas sobre el héroe.....	64
2.3.- El antihéroe.....	67
2.3.1.- Definición y origen.....	67
2.3.1.2.- El antihéroe en la picaresca	73
2.3.1.3.- El Quijote y el antihéroe	77
2.3.1.4.- Shakespeare y el antihéroe	84
2.3.1.5.- Fausto o el antihéroe romántico	90
2.3.1.6.- El antihéroe en Dostoievski	95
2.3.1.7.- El antihéroe kafkiano	100
2.3.1.8.- Conclusiones teóricas sobre el antihéroe	105
3.- ANÁLISIS	108
3.1.- Rusty Sabich.....	108
3.2.- Marco Ramius.....	115
3.3.- Douglas Quaid	120
3.4.- Clarice Starling.....	126
3.5.- Sam Bowden	132
3.6.- Mitch Robbins	137
3.7.- William Munny.....	141
3.8.- Drácula	146
3.9.- Nick Curran	151
3.10.- Frank Horrigan	155
3.11.- Andrew Beckett	159
3.12.- Oskar Schindler.....	164
3.13.- Vincent Vega.....	168
3.14.- Butch Coolidge.....	171
3.15.- Jules Winnfield	175
3.16.- Stanley Ipkiss.....	178
3.17.- Louis de Pointe du Lac.....	182
3.18.- Quasimodo.....	186
3.19.- Jerry Maguire	191
3.20.- Armand Goldman	195
3.21.- Fletcher Reede.....	198

3.22.- Melvin Udall	202
3.23.- Truman Burbank.....	206
3.24.- Malcolm Crowe.....	210
3.25.- Lester Burnham	214
4.- Conclusiones	218
5.- Referencias Bibliográficas	225

Introducción

Desde los inicios de la novela, la figura del antihéroe se ha erigido como un constructo que refleja al hombre moderno, desde una perspectiva psicológica. Tanto en la picaresca española, como en *El Quijote* y las tragedias de Shakespeare —obras que marcan un inicio en la caracterización de este tipo de personaje— sus protagonistas se han mostrado como formas que representan al hombre común y corriente, dentro de su tiempo, con conflictos internos y situaciones cotidianas. Esto ha dado como resultado que los receptores de sus historias —sean estos lectores, espectadores o televidentes en el caso audiovisual— tiendan a sentirse más identificados con ellos que con personajes heroicos, por la cercanía y semejanza, de su realidad, con la del receptor de sus historias.

Al llegar a la segunda mitad del siglo XIX, la figura del antihéroe se presentó con más potencia en la literatura europea, sobre todo en la rusa. Dostoievski, escritor que centra toda su obra en protagonistas antiheroicos, enfocó los conflictos de sus personajes en su psicología; esto se puede evidenciar en la máxima que Iván Karamasov tenía como precepto de vida: “Si Dios no existe, todo está permitido” (Dostoievski, 2000: 941). Esta frase, dicha por su uno de sus personajes más emblemáticos, permite vislumbrar lo que el hombre moderno tiene en mente y, por tanto, su psicología a la hora de actuar: lo bueno y lo malo es una cuestión de mera imposición. El mundo ordinario, al cual el protagonista se encuentra supeditado, no representa un lugar con el que él se pueda sentir cómodo y, en consecuencia, tratará de evadirlo. Su propia moral tomará un papel preponderante en esta empresa, dejando de lado la concepción moral de su entorno social.

Siguiendo esta tendencia, se arriba al siglo XX, y es Joseph K quien asume el papel principal. Kafka retrata a un hombre sin pasado, pero que tampoco posee un futuro; un personaje que ha perdido su condición de individuo y ha sido consumido por el sistema —la ley en la mayoría de casos—. Este se ha convertido en su laberinto sin salida. Joseph K representa el bagaje existencial, al cual Kierkegaard resume en la angustia y la desesperación. De esta manera, la configuración de este arquetipo toma forma desde el aspecto interno, la proyección del yo y sus miedos. Así, el antihéroe

llega a ser la efigie de lo que el mundo moderno ha hecho del sujeto: un ente sin individualidad y con una incapacidad de acceder a la libertad, perseguido por una culpa que no tiene una razón aparente.

Y así llegamos al hecho cinematográfico, donde la figura del antihéroe pasa de ser descrita por la narración literaria a tomar forma visible; un rostro. La llegada del cine permitió el traspaso de todas estas características a la imagen en sí. Desde *Charlot*¹ hasta *Birdman*, todos comparten características similares, no obstante, no hay un consenso para definir qué es un antihéroe y cuáles son sus características únicas o específicas. Hecho que sí está presente en la definición de su contraparte: el héroe.

En su mayoría, los autores coinciden con los preceptos morales para definirlo, es decir, que a diferencia del héroe, quien representa valores idealizados de una sociedad o cultura determinada; el antihéroe, por su parte, es quien no los representa. Es un sujeto mundano, por así decirlo. Además, la mayoría de autores están de acuerdo en su condición de protagonista. Nicolás Casariego, en su obra *Héroes y antihéroes en la literatura* (2000) define al primero como “personaje virtuoso que ha realizado hazañas para las que se requiere mucho valor” y al segundo como “hijo del pesimismo”, retomando la idea kafkiana sobre un futuro indeterminado y un presente no querido.

¿Pero es ese el concepto que define al antihéroe en todas sus dimensiones? Este estudio propone construir una definición que abarque las características más importantes de este personaje y así permitir categorizarlo de una manera universal, tomando en cuenta el mundo ordinario en el que se desenvuelve, pero también percibir si el héroe en las narraciones modernas abarca los ideales nobles de una sociedad o cultura fuera del texto, o es que para conceptualizar a ambos tenemos que centrarnos en el texto y lo que este nos puede decir sobre la atmósfera en la que se desenvuelve el protagonista. Para ser más claros, si el protagonista vive en un mundo donde el asesinato es una virtud, y él es un asesino innato, ¿esto lo convertiría en un héroe con respecto al mundo en donde él vive? O si es que el protagonista, en este mismo mundo, está en contra del asesinato ¿esto no iría en contra de lo considerado virtuoso y, por

¹El primero hace referencia al nombre del vagabundo personaje que Chaplin creó para la mayoría de sus películas. El segundo, en cambio, al protagonista de la película de Alejandro González Iñárritu del mismo nombre.

ende, se convertiría en un antihéroe?

La investigación a desarrollarse plantea un análisis exhaustivo de la representación de esta figura en el cine, separándose de los parámetros morales del receptor de la obra, y centrándose en los del texto audiovisual. Para ello, partiremos de una definición psicológica temperamental y narratológica que nos dé una idea clara de qué exactamente es un antihéroe, cuál es su conflicto y qué lo hace tan atractivo en la actualidad. De esta manera, la definición será mucho más objetiva y contribuirá a futuros análisis, como también a la estructuración, por parte de autores, de un protagonista *antiheroico* totalmente definido y universalmente reconocido.

Para hablar del **estado inicial de la cuestión**, el estudio propuesto se despega de la idea de equiparar el concepto de héroe con el de protagonista como un sinónimo o, del mismo modo, hacerlo con el de antihéroe con el de villano o antagonista, ya que, como veremos más adelante, el personaje principal puede ser tanto héroe o antihéroe y su antagonista no está sujeto a dicha clasificación. Es importante destacar que, en ciertas narraciones, o tramas, puede haber dos o más protagonistas. Para diferenciar los tipos de narraciones se tomará como base teórica, y dado el carácter de investigación en el ámbito cinematográfico, al experto de guiones cinematográficos Robert McKee (2013) y su triángulo narrativo. También, para la identificación de los personajes planos y redondos, se tomará como referencia la definición de Foster (2001).

Cabe conceptualizar entonces al héroe. Sin embargo, esta empresa se torna difícil por la polisemia que esta palabra ha acumulado durante varios siglos, por lo que es necesario empezar por los conceptos primigenios del vocablo para poder llegar a la idea más acoplada al término que se quiere utilizar en la investigación. Por lo tanto, empezaremos pues, por su acepción etimológica, pasando por su significado en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua. Después, el estudio del héroe mitológico hasta llegar a la definición de teóricos como Propp, Campbell, González—Escribano, entre otros. Una acotación importante que debe considerarse, de este último, es su constatación sobre las narraciones contemporáneas y la necesidad de deshacerse, o deslindarse, de la épica para poder hablar del héroe moderno y, por consiguiente, del antihéroe. Es sustancial señalar que en cuanto a una definición propia de lo que se puede considerar héroe, lo que busca la investigación es alejarse de la calidad moral o

ética que el personaje tenga dentro de una narración, ya que esta varía según el universo en el que se desenvuelva, hecho que toma relevancia al momento de clasificarlo; dicho de otro modo, sus características éticas están estrechamente relacionadas con el mundo en el que vive, desechando las ideas morales que el lector o espectador o la sociedad tengan, así la investigación no hará ningún acercamiento a la estética de la recepción para su análisis, ni mucho menos lo hará a la hermenéutica. Más bien, en lo que se enfocará es en establecer las características del personaje, desde su mundo ordinario (Campbell, 2001), analizar su construcción dentro del relato, a partir de su conflicto, desde una perspectiva psicoanalítica.

De esta manera, el concepto hipotético de héroe del que se parte sería el siguiente: “personaje o personajes protagónicos con un conflicto externo”, su conflicto es exponencial con su búsqueda, se puede resumir como la dificultad o imposibilidad de conseguir su objetivo, este puede ser un tesoro, un microchip o una princesa. Su conflicto está externalizado.

Ahora bien, en lo referente al antihéroe, lo primero que debemos tomar en cuenta es que, para conceptualizarlo, es necesario tener muy claro quién es su antípoda (el héroe), porque es en su oposición, o antítesis, donde se estructura su definición esencial. Si lo hacemos desde un plano lingüístico, mencionaríamos que el héroe ostenta todas las virtudes o características positivas, por tanto, el antihéroe ocuparía las negativas.

Sin embargo, como se señaló antes, queremos apartarnos de una visión dicotómica y dialéctica entre bueno y malo o positivo y negativo. Hay que remarcar que las características universales, que tengan uno y otro, partirán de cuestiones psicológicas y arquetípicas.

Así pues, el primer acercamiento a la definición de antihéroe será por antonimia. Partiremos de la idea de que el antihéroe es “un personaje protagónico con un conflicto interno”. La arquitectura del antihéroe responde, desde lo planteado por Jung, a la construcción de un arquetipo. En este teórico psicoanalista, se erigirá el análisis de las características del personaje.

Pero ¿por qué afirmamos que el antihéroe tiene un conflicto interno? La respuesta a esta incógnita surge con la novela Picaresca Española y sus dos personajes más famosos: El buscón y el Lazarillo de Tormes. Ambos presentan una diferencia muy clara y aludida en el apartado sobre el héroe: su narrador es personaje (Genette, 1970). Al contrario del héroe, son los mismos personajes los que cuentan su historia desde una visión pesimista, y por esta misma razón es que podemos centrarnos en su psicología y, visiblemente, en su conflicto.

Aunque no es una característica que se presenta en todas las películas con antihéroe, sí se la puede identificar en aquellas que hacen uso de un narrador intradieético que relata la trama desde la focalización del personaje principal protagonista, y nos puede dar pistas más específicas para conceptualizarlo. Porque será de aquí de donde partiremos para deducir otra hipótesis sobre el antihéroe: su conflicto interno se puede resumir en la lucha del personaje por irse en contra de su propia naturaleza. Esto se explica, porque el héroe, de alguna manera, siempre se lo considera como el elegido para emprender el viaje, su destino está predicho, su naturaleza es la de ser un héroe y su viaje hará que comprenda esto.

Lo importante del análisis radica en la construcción del arquetipo, sea héroe o antihéroe, y por esta razón la base fundamental del estudio del personaje debe ser su personalidad que, según la propia psicología, es un constructo psicológico. Sánchez Escalonilla (2001), al hablar sobre la personalidad de un personaje en el cine, sugiere que al decir que una persona, en la vida real, que carece de personalidad es prácticamente aseverar que no existe porque perdería su esencia, por otro lado, al referirse a un personaje en el relato cinematográfico, este puede llegar a ser irreal o perder su verosimilitud.

Asimismo, cuando se construye un personaje hay que tomar en cuenta que su personalidad es una fusión entre su temperamento y carácter, como el mismo autor afirma “El carácter construye y moldea la personalidad sobre la base temperamental.” (Sánchez—Escalonilla, 2001: 277). Es importante establecer esta diferenciación, porque es en el carácter donde se encuentran los actos libres de los personajes y son sus cambios, en este nivel de personalidad, los que permitirán visualizar la transformación del arco del personaje; al contrario, su temperamento permanecerá estático, aunque si se

da una modificación en este nivel, podremos encontrarnos con “una crisis de personalidad fruto de experiencias emocionales intensas, que podrían delatar una enfermedad mental”(Sánchez—Escalonilla, 2001: 277)

Sin embargo, es una tarea casi imposible la clasificación de personajes, y mucho más de héroes y antihéroes, desde su carácter. Así, para hacer una evaluación mucho más general, nos centraremos específicamente en el temperamento. Para llevar a cabo una clasificación de ambas tipologías, se ha tomado en cuenta a la clasificación de temperamentos que parte de Hipócrates y que los divide de la siguiente manera: Sanguíneo, Colérico, Flemático y Melancólico. Si bien, no se establece desde un canon de estudios psicológicos profundos, si nos permite construir una visión general con parámetros y patrones repetitivos, propios de los arquetipos, esto ayudará, a su vez, a construir una clasificación general para cualquier protagonista del relato fílmico. Por lo tanto, la división primera y en base a la hecha por Sánchez—Escalonilla, pero aumentando nuestra hipótesis, diferenciaremos a los personajes en base a su introversión o extroversión que corresponderá o se equipará a su conflicto. Como resultado, y como se afirmó antes, los héroes podrán ser únicamente sanguíneos o coléricos; en oposición, los antihéroes flemáticos o melancólicos, tornándose este último como el arquetipo más utilizado en el cine.

De esta manera, y bajo estos parámetros teóricos, se dará inicio a la investigación buscando establecer un método de análisis exhaustivo y taxonómico, que apoyado en el viaje del héroe (Campbell, 2001), intentará utilizar su método del monomito para fundar la versión antagónica: el viaje del antihéroe. Para formar una línea clara para el estudio de personajes principales en los relatos cinematográficos y, por qué no, en la literatura.

1.- HIPÓTESIS, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

1.1.- Hipótesis

El arquetipo del personaje antiheroico se define como el protagonista que tiene cuatro características que permiten identificarlo: primera, su mundo ordinario lo obliga a exiliarse o huir, ya sea por iniciativa propia o porque este mismo elemento se convierte en una fuerza que lo excluye; segunda, su conflicto es interno y se define como la lucha del personaje por irse en contra de su propia naturaleza o verdadero yo; tercera, bajo la clasificación hipocrática, su temperamento puede ser melancólico o flemático por su tendencia a la introversión; cuarta y última, en el que caso de las narraciones con mentor, el antihéroe se rebelará contra este y lo desechará o eliminará de su camino.

1.2.- Objetivos

1.2.1.- General

- Crear un método de análisis que permita identificar las características arquetípicas del protagonista antiheroico dentro de una narración audiovisual.

1.2.2.- Específicos

- Reconocer las características universales del arquetipo del antihéroe.
- Analizar el arquetipo del antihéroe en el relato audiovisual.
- Demostrar que el concepto de antihéroe se basa en la contraposición y contraste de la del héroe.
- Demostrar que la configuración del protagonista, ya sea como antihéroe o héroe, está relacionada con su interacción con el mundo ordinario, su temperamento y su conflicto.
- Establecer una clasificación de las tipologías del arquetipo del antihéroe con base en

su conflicto, temperamento y mundo ordinario.

1.3.- Metodología

Cuando se enfrenta al quehacer científico, un investigador, podría decirse que por la cantidad casi infinita de métodos y técnicas que existe, se ve en la problemática de escoger un método que sirva para los objetivos deseados, ya que el número y la diversidad de estos pueden perturbar su estado y no permitirle avanzar en su trabajo.

Para la presente investigación se hace uso de metodologías cualitativas, esto dado que uno de los objetivos es crear una teoría a partir de una serie de proposiciones, mencionadas y extraídas del marco teórico, que nos sirvan como punto de partida para el posterior análisis. Por tanto, hemos tomado una muestra representativa de películas que nos sirvan también como muestra teórica. Los criterios de selección de la muestra se han basado en el parámetro de impacto ante el público. Esto, por ejemplo, lo podemos medir basándonos en la taquilla recaudada. No estamos hablando de superproducciones, sino más bien películas que han sobrepasado el umbral de los 100 millones de dólares en recaudaciones mundiales (Box Office Mojo, 2016) y que obviamente, costaron menos de ese valor en producirlas.

Complementariamente a este criterio, hemos enmarcado a las películas dentro de la década del año 90 hasta el 99. Pero no es el discernimiento monetario el que hace esta elección científica, es más la cantidad de espectadores a la que llegó cada uno de los filmes en todo el mundo, cantidad que nos permite percibir que estos tuvieron una gran acogida y aceptación y, por lo tanto, se apreció una mayor identificación con los protagonistas de cada film y su respectiva audiencia.

Todo esto si tomamos en cuenta que en promedio, durante este lapso, las películas de mayor recaudación rondaban entre 100 y 300 millones de dólares dentro de Los Estados Unidos, exceptuando, claro está y como se mencionó anteriormente, las megaproducciones como *La guerra de la Galaxias*, *Titanic* u *Hombres de negro*, por citar algunos ejemplos; las cuales siempre tendrán una mayor difusión y mercadotecnia. Al tener esta información como sustento, también podemos obtener datos sobre su

valoración (rankings) durante el año de exhibición dentro de Estados Unidos y el mundo. Además, podemos saber el número exacto de salas de cine en las que fueron proyectadas y cuántas semanas consecutivas y no consecutivas estuvieron dentro del *top 10* en audiencias durante su exhibición los fines de semana. Datos que nos servirán para conocer su recepción con referencias fiables (Box Office Mojo, 2016). Hay que aclarar que debido a que muchas películas no son aptas para todo público por la clasificación de edades en el cine, algunas que han sido escogidas para este corpus fueron tomadas en cuenta por ubicarlas entre las diez más vistas en su respectivo año, ya que de otro modo no entrarían en un ranking general donde, en un año, hubo filmes para todo público que tuvieron mayor concurrencia en sus funciones.

En el caso del ranking anual mundial, este sí no hace discriminación de edades del público, por lo que ampliará nuestra visión sobre la cantidad de público que vio el filme. Sumado a esto, se tomará en cuenta la valoración sobre cinco (de tres en adelante) dada por los espectadores en el sitio web *Rotten Tomatoes*. Sitio virtual donde confluyen las críticas de un público heterogéneo. De este modo, la selección hará uso de algunas variables que nos permitan tener una idea objetiva de la recepción del público sobre los filmes escogidos.

Al hablar de identificación, es importante tratar de entender qué es lo que hace que los protagonistas de estas películas se vuelvan personajes cercanos al público o más específicamente, identificables para el público. Para Freud, (2004/1940) la identificación es un proceso inconsciente del imaginario, producto de una presión psicológica dada por el Complejo de Edipo, lo que se puede definir como una compensación por el objeto perdido. En el caso de los padres, por ejemplo, se presenta en un proceso de incorporación de varias de sus características en el Yo del sujeto, en este caso el niño, para posteriormente pasar a formar parte del SuperYo.

Al partir de esta idea, Wolheim (1974) discernió entre dos conceptos: imitación e identificación. El componente interno era la característica principal del primero, mientras que el segundo tenía uno externo y conductual. Para dicho autor, la identificación va más allá de los padres, sino que puede referirse a cualquier persona o personaje; utilizando el drama como metáfora para explicar su punto, menciona que la identificación es imaginar ser alguien más, e imaginar comportarse como alguien más:

In effect what we do when we identify with another is that we write a part for ourselves, based upon the other, in the hope that, when we act it to ourselves, we shall be carried away by the performance(Wolheim 1974: 191).

En el caso de otro teórico como Bettelheim (1976), se afirma que la identificación no necesariamente es tomar el lugar de otro, sino más bien compartir su perspectiva e internalizar su punto de vista sobre el mundo. Por ejemplo, él sostiene que la identificación sirve para los niños, identificarse con el héroe de un cuento lo ayuda a su desarrollo psicológico de, por ejemplo, asimilar la experiencia de que el bien gana al mal y ser bueno trae resultados positivos. En resumen, y como Cohen (2001) bien concluye:

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. The varying intensity of identification reflects the extent to which one exchanges his or her own perspective for that of another and is able to forget him- or herself (Cohen, 2001: 248).

En el caso del antihéroe, tenemos que comprender que este tipo de personaje se ve ante la mayoría de la audiencia como su semejante, alguien más cercano a ellos por su condición humana y mundana, completamente alejada de la concepción de semidiós que un héroe clásico pueda tener. En lo que respecta a la muestra escogida para el análisis, podemos afirmar que sus protagonistas se presentan como personajes del mundo moderno, pero que son también sus víctimas. Es decir, el antihéroe en estos casos, es el personaje moderno que se encuentra aislado por este mundo rutinario y que siente la necesidad de escapar de él o, también en muchos otros, que sea este mismo mundo que lo rodea quien lo quiera expulsar. Pero a esto se suma la carga psicológica que todo esto pueda representar, por eso al hacer el estudio de cada una de las películas, es menester entrar en la psiquis del personaje para poder entender su estructura.

Debido a esto, para la selección de cada película se tenían que concebir las siguientes características que representan nuestra hipótesis sobre el arquetipo del antihéroe: primero, el mundo ordinario (Campbell, 2001) al que el protagonista pertenece lo rechaza, expulsa o no es de su agrado, razón por la cual el protagonista antiheroico quiere salir de este a como dé lugar; segundo, su temperamento (Sánchez-

Escalonilla, 2001) puede ser o flemático o melancólico; por último, su conflicto principal, debe ser interno. Bajo el conjunto de estos particulares se establecen los parámetros preliminares para el estudio de cada filme, suponiendo claro está, que a primera vista, antes del análisis, las películas escogidas cumplen con estos parámetros. No obstante, hay que mencionar que estos valores pueden cambiar después de elaborado el análisis.

En cuanto al género, no se ha hecho ninguna discriminación, tampoco en su duración. De esta manera la muestra estará integrada por la siguiente lista²:

Año	Película	Recaudación total	# de cines en la que fue exhibida	Ranking anual EUA	Ranking anual mundial	Valoración R. T. sobre 5
1990	<i>Presumed Innocent</i>	\$221.303.188,00	1451	4 (R) ³	8	3.4
	<i>The Hunt for the Red October</i>	\$200.512.643,00	1817	3 (PG) ⁴	8	3.6
	<i>Total Recall</i>	\$136.766.062,00	1922	2 (R)	8	3.3
1991	<i>The silent of the lambs</i>	\$272.742.922,00	1497	2 (R)	5	4.1
	<i>Cape Fear</i>	\$182.291.969,00	1707	4 (R)	8	3.5
	<i>City slickers</i>	\$179.033.791,00	1992	2 (PG-13) ⁵	10	3.1
1992	<i>Unforgiven</i>	\$159.157.447,00	2087	5 (R)	13	4
	<i>Bram Stoker's Dracula</i>	\$215.862.692,00	2491	9 (R)	9	3.6
	<i>Basic Instinct</i>	\$352.927.224,00	1884	4 (R)	4	3.1
1993	<i>In the line of fire</i>	\$176.997.168,00	1903	3 (R)	11	3.4
	<i>Philadelphia</i>	\$206.678.440,00	1604	5 (PG-13)	9	3.7
	<i>Schindler's list</i>	\$321.306.305,00	1389	4 (R)	4	4.3
1994	<i>Pulp Fiction</i>	\$213.928.762,00	1494	3 (R)	12	4.2
	<i>The mask</i>	\$351.583.407,00	2516	4 (PG-13)	4	3.2
	<i>Interview with the vampire</i>	\$223.664.608,00	2604	4 (R)	9	3.7
1995	No se encontraron películas que encajen en los parámetros propuestos.					
1996	<i>The Hunchback of Notre Dame</i>	\$325.338.851,00	2835	2 (G) ⁶	5	3.2
	<i>Jerry Maguire</i>	\$273.552.592,00	2531	1 (R)	9	3.3

²Los siguientes cuadros han sido elaborados por el autor de esta investigación con base en la información mencionada anteriormente.

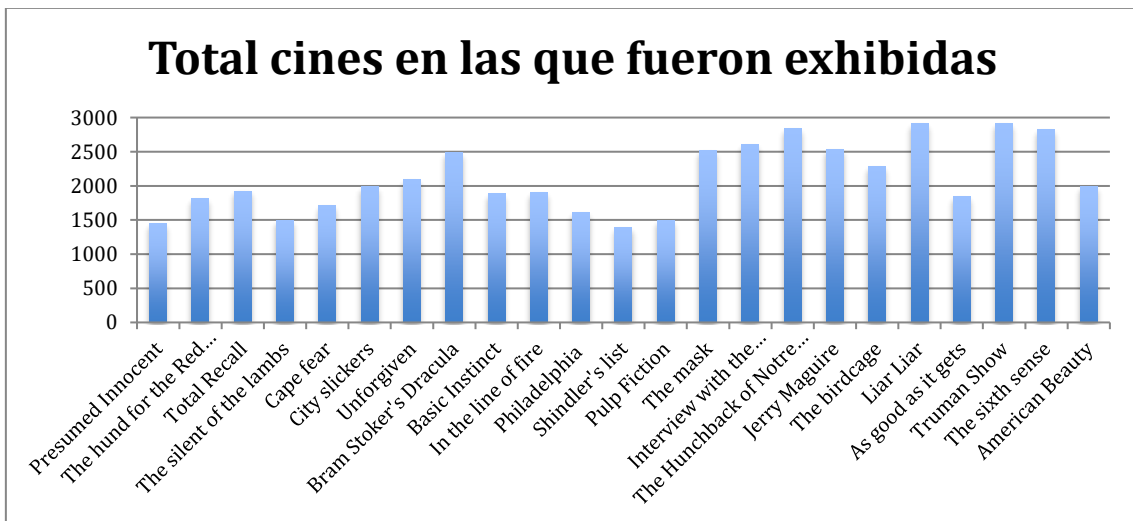
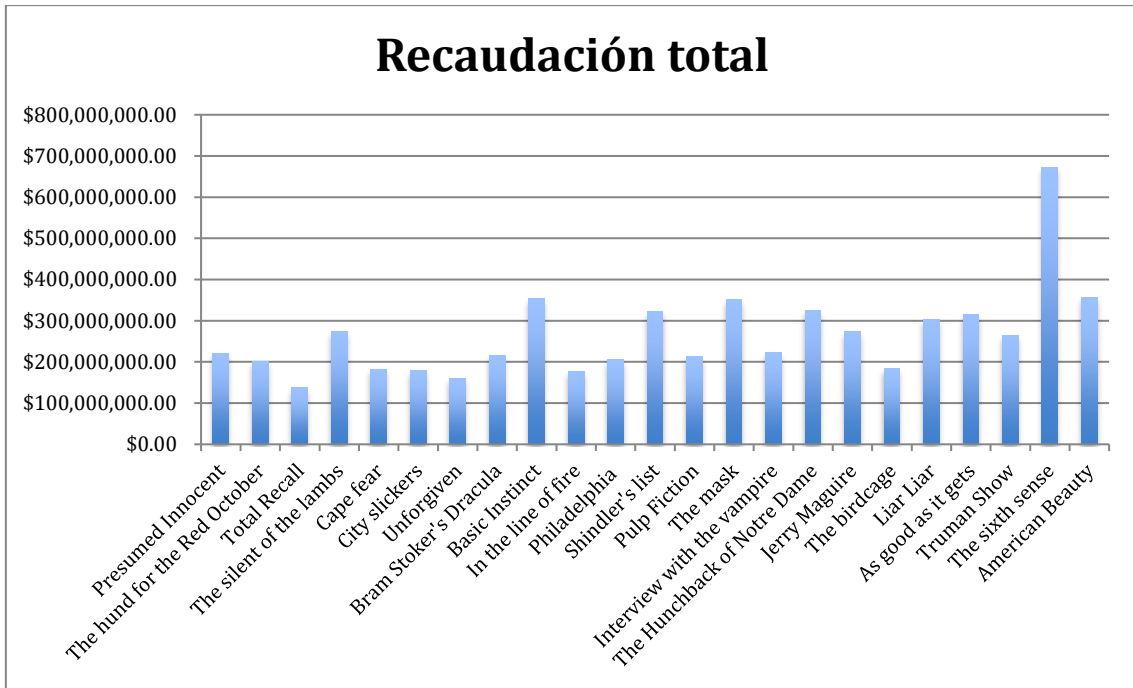
³Posición en el Ranking de las listas de clasificación R (Restringido para menores de 17 años)

⁴Posición en el Ranking de las listas de clasificación PG (Sugiere la compañía de un adulto para los menores de 10 años)

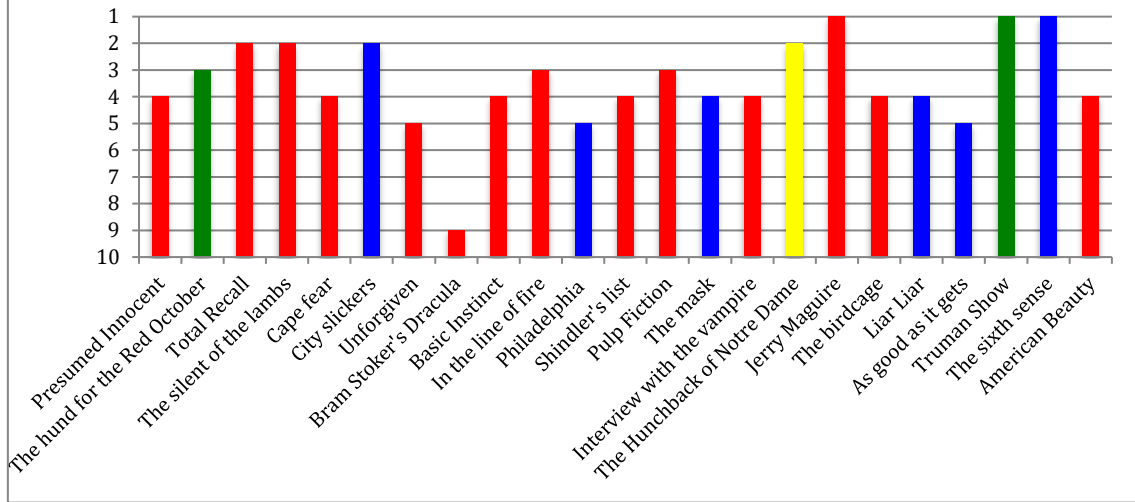
⁵Posición en PG-13. (Sugiere la compañía de un adulto para los menores de 13 años)

⁶Posición en G (Apta para todo público).

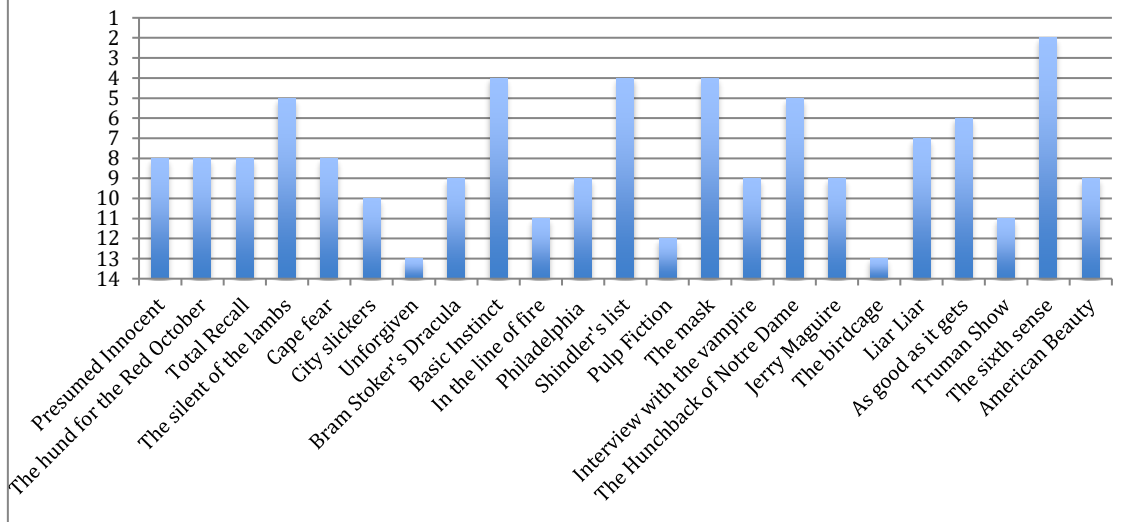
	<i>The Birdcage</i>	\$185.260.553,00	2285	4 (R)	13	3.3
1997	<i>Liar Liar</i>	\$302.710.615,00	2909	4 (PG-13)	7	3.4
	<i>As Good as It Gets</i>	\$314.178.011,00	1837	5 (PG-13)	6	3.5
1998	<i>Truman Show</i>	\$264.118.011,00	2911	1 (PG)	11	3.5
1999	<i>The sixth sense</i>	\$672.806.292,00	2821	1 (PG-13)	2	3.8
	<i>American Beauty</i>	\$356.296.601,00	1990	4 (R)	9	3.8

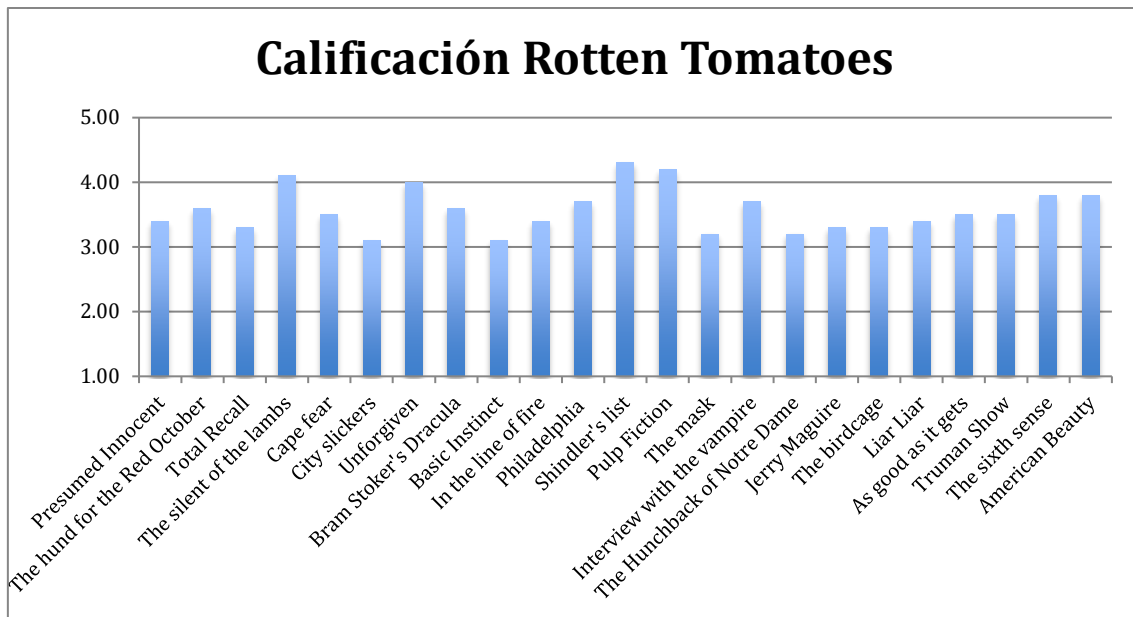


Ranking EAU



Ranking mundial





1.4.- Método

Cuando puntualizamos en el método científico, nos estamos refiriendo al conjunto de postulados, reglas y normas para el estudio y resolución de problemas de investigación institucionalizados por la denominada comunidad científica reconocida (Bonilla y Rodríguez, 2000). Pero, el método también tiene que ver con la tan conocida *metodología de la investigación*, que se la puede definir como un conjunto de aspectos operativos indispensables en la realización de un estudio (Bernal, 2010).

Ahora bien, y como se ha mencionado antes, debido a la diversidad de escuelas y paradigmas modernos, estamos obligados a escoger métodos específicos que puedan ayudarnos a comprobar nuestra hipótesis. En primer lugar, haremos uso del método analítico dado que nuestra herramienta es la narratología. Dicho método permite descomponer el objeto de estudio, en este caso una narración cinematográfica, en partes: de estas se estudiará de forma individual al personaje protagónico, para posteriormente definirlo y clasificarlo.

Para esto utilizaremos el estudio o análisis de caso, porque lo que se pretende es medir y registrar los patrones de conducta de los personajes protagónicos en el relato. Además, se busca describir en varios filmes, de manera general, rasgos comunes, contrastando sus características y así poder explicar cómo se construye el arquetipo del

antihéroe para, posteriormente, definirlo. Cabe recalcar que lo que se quiere es una generalización analítica de la construcción del antihéroe. A breves rasgos, podemos decir que los autores que se han utilizado con más importancia son Carl Jung, Joseph Campbell, Christopher Vogler, Casetti, Greimas, Sánchez-Escalonilla, Bauzá, Rodríguez Adrados, Ludwig Schajowicz, entre los teóricos; mientras que en los narrativos son Miguel de Cervantes, William Shakespeare, Fiodor Dostoievski, Franz Kafka y Goethe.

El método de estudio de caso, según Eisenhardt (1989), es “una estrategia de investigación dirigida a comprender las dinámicas presentes en contextos singulares”. Por esto es importante señalar que lo que mueve a esta investigación es el examinar al personaje protagónico, en su contexto o mundo ordinario (Campbell, 2001), el funcionamiento de su estructura y su desenvolvimiento dentro del discurso cinematográfico.

Chetty (1996), citado por Martínez Carazo (2006), menciona que el método de estudio de caso es una técnica rigurosa que permite una exploración, en forma más profunda, para conseguir un conocimiento más extenso sobre cada fenómeno, lo cual, a su vez, permite el surgimiento de nuevas señales sobre los temas que emergen. Para elaborar un correcto estudio de caso, tomaremos en cuenta las sugerencias de Yin(1989) en su propuesta de *protocolo de análisis de caso*.

El teórico y catedrático Francisco Gómez Tarín, en su trabajo *Análisis del texto fílmico*, menciona que:

La descripción es el primer paso hacia la interpretación porque para establecer cualquier tipo de hipótesis debemos anclarla en un punto de partida que responda a precisiones de orden material directamente extraídos del significante fílmico.(Gómez-Tarín, 2001, p.16).

Para esto, también hemos tomado en cuenta el Principio de Adherencia al que Aumont(1996) hace referencia en la práctica descriptiva, al ser un vía que tiene el investigador de permanecer más cerca de lo visible y sensible del texto narrativo cinematográfico. Nuestro objetivo es netamente narratológico y es sobre la base de esta herramienta que nuestra investigación tendrá su sustento.

La presente investigación es pionera en la descripción, análisis y clasificación de la figura antiheroica. También, en lo que respecta a los tópicos a investigar, podemos establecer que lo que se desea es analizar al protagonista desde su temperamento o humores hipocráticos (Sánchez-Escalonilla, 2001), con base en los estudios del arquetipo (Jung, 2003), para conceptualizarlo y clasificar su tipología. En el caso de las proposiciones teóricas, partimos de tres: el protagonista se puede clasificar en héroe y antihéroe, y que cada una tiene una sub-clasificación, donde el primero puede ser sanguíneo o colérico; mientras que el segundo puede ser melancólico o flemático.

Para obtener estos datos se ha elaborado una matriz de evaluación que se compone de dos partes: La primera es una ficha descriptiva donde se realizará una descripción exhaustiva del protagonista en los tres puntos importantes para el análisis. La segunda, en cambio, es una matriz de evaluación de resultados, la misma que tendrá en cuenta las descripciones expuestas en la ficha y en donde se reunirán los datos, de una manera cuantitativa, para posteriormente sacar conclusiones.

1.4.1.- Matriz de evaluación:

Ficha descriptiva.

Protagonista(s): _____

Título Original: _____

Título España: _____

Año: _____

Género: _____

Género del protagonista: _____

Sexualidad del protagonista: _____

Descripción del mundo ordinario del protagonista:

Descripción interna-psicológica del protagonista :

Descripción del conflicto:

1.1.2.- Ficha de evaluación:

	Variables	Valores	
1	Número de Protagonistas	1.1- El protagonista es uno solo.	1.2.- Hay varios protagonistas. Número __
2	Mundo Ordinario: ¿Cómo mira el protagonista a su mundo ordinario?	2.1.- Se siente(n) inconforme(s) con su mundo ordinario y lo muestra(n) expresamente.	2.3.- Se siente(n) conforme(s) con su mundo ordinario o no piensa que éste pueda cambiarse o es muy difícil hacerlo, esto se muestra en su vida cotidiana.
		2.2.- Está(n) conforme con su mundo ordinario, sin embargo este último lo aparta, expulsa o lo obliga a exiliarse o huir de él.	
3	Conflicto: ¿Es su conflicto interno o externo?	3.1.- ¿El(los) protagonista(s), por voluntad propia o porque es (son) obligados, van en contra de su propia naturaleza convirtiéndose esta lucha en su conflicto principal y permanente durante toda la historia?	3.2.- ¿El(los) protagonistas(s) luchan(n) contra una fuerza exterior y esa misma lucha se convierte en su conflicto principal y permanente?
4	Temperamento: ¿qué características cumple el personaje?	4.1.- El personaje presenta un temperamento flemático: a) tiene actitud fría y distante con los personajes a su alrededor o solo muestra una faceta de sí mismo; b) Casi no muestra o no muestra emociones de cualquier índole; c) Es reflexivo en sus decisiones; d) Es introvertido; e) Su relaciones con el resto son poco expresivas. e) es calmado y pensativo	4.3.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento sanguíneo: a) Es equilibrado; b) Es comunicativo y sociable, le es fácil relacionarse; c) Tiende a tomar decisiones importantes con calma; d) No oculta sus emociones; e) Es seguro de sí mismo
		4.2.- El protagonista presenta un temperamento melancólico: a) tiende a revivir traumas; b) miente sobre sí mismo y sobre sus estados de ánimo; c) es depresivo; d) Tiene remordimientos de consciencia; e) es dubitativo; f) es sensible.	4.4.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento colérico: a) Es impulsivo, precipitado en sus decisiones; b) Sus estados de ánimo tienden a la euforia; c) Se deja llevar por sus pasiones; d) tiende a ser iracundo; e) Son inestables o desequilibrados.

Conclusión⁷: _____

⁷En este apartado se colocará la clasificación del protagonista, es decir, si es héroe o antihéroe.

2.- MARCO TEÓRICO

2.1.— Acercamientos al concepto de personaje

Chapman hace una alusión, un tanto preocupante, acerca del estudio de los personajes: “Es increíble lo poco que se ha dicho sobre la teoría del personaje en la historia y la crítica literaria” (Chapman, 1990: 115). Esto es importante señalar porque en lo que atañe a nuestro estudio, es menester encontrar una teoría que pueda validar nuestra hipótesis, pero a la vez pueda equilibrar y sintetizar los variados conceptos existentes. Por eso, para empezar, tenemos que definir lo que es un personaje y así delimitar al protagonista dentro de esta categoría.

Primero, debemos decir que una narración al ser una estructura, el personaje se convierte un elemento que forma parte de esta. Su función fundamental es la de organizar el relato, al ser el encargado de ejecutar la acción. Aristóteles, en su *Poética*, menciona que cada agente (*prattom*) está supeditado a la trama o acción y debe mantener un rasgo distintivo que conserva durante ella, y que se deriva de su accionar. Los Prattom se definen desde el carácter (*ethos*), elemento (rasgo) que nos permite identificar los tipos de agentes. Aunque cabe mencionar que existen agentes que pueden o no tener ethos. (Chatman, 1990: 116—118).

En lo que concierne a los formalistas, también afirman que los personajes son productos de la trama, sin embargo, para ellos dejan de ser personajes para pasar a convertirse en actantes, categoría que define específicamente su función dentro del relato. Todorov hace una especificación muy importante en cuanto a la trama: las narraciones que se centran en la trama son apicológicas, mientras que las que se centran en el personaje son psicológicas. (Chapman, 1990: 119—120). Esto se tomará en cuenta cuando se hable sobre la focalización del relato.

Es importante señalar que los personajes son estructuras cerradas al estar limitadas al texto del que son parte. Siempre habrá cosas que reconstruir y especular en un análisis textual, sea cual fuere. Por lo tanto, hay que tener presente que no se puede conseguir una teoría narrativa que abarque todo, pero sí debemos tratar de establecer

una que esté abierta y que permita un estudio que incorpore varios tipos análisis.

Por otro lado, el término personaje está sujeto a clasificaciones. Forster (1985) habla de dos tipologías: planos y redondos. Los primeros, en palabras del mismo autor, “se pueden resumir en una frase y están relacionados con estereotipos y caricaturas” (Forster, 2003: 78), esto quiere decir que no cambian y sus acciones no influyen en la dirección que toma el relato. Los segundos, en cambio, tienen una profundidad psicológica, son tridimensionales para el lector, además de ser capaces de sorprenderlo. Al contrario de los planos, estos sí influyen en el relato cambiándolo y dotándolo de significado, dejan de ser meros estereotipos y pasan a ser representaciones universales (Forster, 2003).

Además, Propp hace una evaluación de los personajes de acuerdo a sus funciones, es decir, “segmentos de acción”, como él las define. Para él, son los elementos constantes de un cuento, sin importar los personajes que las cumplan o lleven a cabo, estas serán invariables, partes “constitutivas fundamentales del cuento” y con un número limitado, exactamente treintauno. Asimismo, el autor afirma que la cantidad de personajes también es finito y los reduce a siete: agresor, donante, auxiliar, princesa (objetivo), héroe y falso héroe (Propp, 2011).

Para Propp, un personaje es lo que hace, es decir, su acción es la que le otorga su función. Las esferas de acción son acciones esenciales para el desarrollo del relato. Sin embargo, este análisis de personaje da preponderancia a la acción antes que al personaje en sí y su trasfondo psicológico, además de igualar los conceptos de héroe y protagonista como sinónimos, lo cual se aleja de nuestra hipótesis.

En otro caso, tenemos la clasificación, igualmente utilizada por teóricos de las narraciones, entre personajes principales y secundarios. Aquí, lo que los diferencia uno de otro es su importancia dentro de la narración: los principales son los que destacan de los demás, concentran atributos y signos que se oponen al resto; los secundarios se relacionan con los principales y su función es hacerlos conocer (Ayuso de Vicente, 1990: 292).

Casetti, por su parte, menciona que dentro de una narración hay una categoría llamada los “existentes”, es decir, elementos que están dentro de la narración y que pueden ser desde objetos inanimados, como paisajes, hasta seres vivos entre los que se encuentran animales o seres humanos. Al mismo tiempo, subdivide a la categoría en dos: personajes y ambientes. No obstante, hay que tomar en cuenta que aunque parezca fácil el reconocimiento de uno y otro, a veces pueden presentarse confusiones que lo dificulten, por tal motivo propone tres características que permitan identificarlos: el primero, el criterio anagráfico, que hace referencia a la identidad del elemento, al nombre propio que ostenta en oposición al ambiente que lo rodea, el cual es anónimo; el segundo, el criterio de relevancia que se relaciona con el peso que tiene dentro de la historia o, más específicamente, la carga narrativa que reposa sobre sus hombros y que se evidencia a medida que se constituye como “portador de los acontecimientos y de las transformaciones”; por último, tenemos el criterio de focalización que tiene que ver con el foco de atención que el personaje lleva; en este caso, todos los demás elementos giran en torno a su figura convirtiéndolo en el “centro de equilibrio” del relato (Casetti, 2003: 175).

Toda trama habla de alguien, o gira en torno a un sujeto, y este debe ser dividido en tres dimensiones para poder analizarlo desde un enfoque completo, Casetti divide al personaje en tres subcategorías para su análisis: como persona, por su rol y como actante. Estas tres categorías tienen diferentes niveles de aproximación, por lo que se estudiarán en subapartados distintos para tener una comprensión mas clara de cada uno.

2.1.1.— Personaje como persona

Cuando estudiamos al personaje, desde esta perspectiva, lo hacemos desde un enfoque fenomenológico, específicamente su carácter y comportamiento expresados dentro de la narración. Lo caracterizamos como individuo con cierta gestualidad y forma de actuar. Por esta razón, lo importante, en este nivel, es que su historia se parezca a la vida cotidiana y sus problemas a los que nos enfrentamos día a día. Su verosimilitud radica en que el personaje, ya sea como unidad de acción o unidad psicológica, sea “tendencialmente real” ante nosotros. (Casetti; 2003: 178).

Bajo esta premisa podemos dividir al personaje dentro de tres subdivisiones: Planos y redondos, explicados ya anteriormente; lineal que es “uniforme y bien calibrado” y contrastado, “inestable y contradictorio”; por último, caracterizado por ser constante y estable, en contraposición con el dinámico que evoluciona continuamente. De esta clasificación, se podría hacer una tomando al personaje como unidad psicológica. En este caso se tendría que observar su carácter o, mejor dicho, su “modo de ser”; en otro, si lo vemos como unidad de acción, nos enfocaríamos en su “modo de hacer” (Casetti, 2003: 178).

2.1.2.— Personaje como rol

Desde esta perspectiva, el personaje dentro de una narración puede analizarse desde lo establecido por sus actitudes y acciones. En consecuencia, se dice que cumple roles; en otras palabras, encarna un tipo específico de personaje que se determina desde la oposición tradicional de sus funciones dentro del relato. Aquí se deja de lado su individualidad como sujeto y nos enfocamos en su accionar. Así, el personaje ya no es irreductible y para ser un “elemento codificado”. A partir de entonces, el análisis se lleva a un nivel formal (Casetti, 2003: 179).

La primera oposición que podemos evidenciar es la del personaje activo frente al pasivo, el primero se desenvuelve como fuente principal o directa de la acción, es decir, él es quien la realiza; mientras que el segundo, se muestra como receptor o “terminal”. Sobre esto, Mckee hace una diferenciación entre uno y otro. Para dicho autor, el activo es quien lleva acciones que entran en conflicto con las personas y el mundo que lo rodean; en tanto que el pasivo se revelará externamente inactivo, mientras persigue un deseo interior que entra en conflicto con su propia naturaleza (Mckee, 2009: 73). Como se verá posteriormente, el concepto de naturaleza será fundamental para la definición de héroe y antihéroe.

La segunda oposición tiene que ver con la dicotomía en la fuerza para influenciar al entorno y a otros personajes, para que actúen o ejecuten acciones según sus deseos. Se puede decir que, en ciertas ocasiones, los personajes activos (o en este caso influenciadores) tienen la capacidad para “hacer hacer”. Sin embargo, en

contraposición a estos, se presentan los autónomos, quienes hacen por su propia iniciativa y son la causa y razón del accionar (Casetti, 2003: 179).

En la tercera tenemos a los personajes modificadores, quienes buscan el cambio, sea este negativo o positivo, y se convierten fácilmente en los motores de la narración. De lado opuesto tenemos a los conservadores, quienes se relacionan con el restablecimiento del orden o, como resistencia a una amenaza externa que intenta destruir ese orden (ob. cit.). Por último, tenemos al contraste más conocido, y el que nos servirá para nuestra investigación: protagonista versus antagonista. Aunque ambos pueden ubicarse dentro de los estadios del “hacer hacer” y “hacer”, lo que realmente los define es que su búsqueda es inversamente proporcional. El protagonista mantiene la dirección del relato, mientras que el antagonista choca contra ella para revertirla (ob. cit.: 180).

2.1.3.— Personaje como actante

En esta clasificación, dada por Greimas (1979 y 1983), el enfoque que se tiene del personaje es el de su relación o vínculos “lógicos y estructurales” con los otros elementos del relato. De esta manera, al personaje se lo analiza por el “lugar que ocupa” dentro de la narración y su “contribución para que ésta avance”. Esto quiere decir que el actante es una “posición” dentro de la estructura narrativa y también es un “operador” que efectúa algunas dinámicas. Lo importante de este nivel de análisis es que, independientemente de si este es un ser humano, animal u objeto, lo que interesa en este caso es que este se vuelva un “núcleo efectivo de la historia” (ob. cit.: 189).

Bajo esta noción, cabe destacar la diferencia entre *sujeto* y *objeto*. Estos dos conceptos se mueven en dos dimensiones: el deseo y la manipulación. Al sujeto se lo puede definir como el elemento que se mueve en dirección del objeto para alcanzarlo y es en este movimiento que el sujeto interviene sobre el objeto y el mundo a su alrededor. Así pues, el actante pasa por cuatro estadios o momentos: el primero se presenta al desplazarse hacia su meta —el objeto—, Casetti lo llama *performance*; en segundo lugar, el actante tiene una “competencia”, es decir, que posee las condiciones para buscar el objeto; en tercer lugar, dicha búsqueda se da sobre la base de un

“mandato”, hay alguien o algo que lo obliga a moverse para buscarlo; por último, toda esta peripecia tendrá como resultado una “sanción”, esto visto no desde una perspectiva enteramente negativa, ya que esta puede ser tanto una recompensa, como un castigo (ob. cit.: 183 y 184).

El objeto, por su parte, es totalmente opuesto al sujeto ya que es éste el punto meta al que el sujeto se dirige e incide. De esta manera, puede tomar diferentes valoraciones: ya sea como “objeto instrumental” si es que éste servirá para cumplir un fin determinado, o como “objeto final” si este es el objetivo último del recorrido del sujeto. Por otra parte, puede ser también un “objeto neutro” si es que puede ser utilizado para varios fines o un “objeto de valor” si es que se lo considera desde un punto de vista axiológico dentro de los deseos del sujeto (ob. cit.).

Este primer eje de Sujeto—Objeto produce ejes complementarios o auxiliares sobre los que “se disponen las acciones de enmarque y contorno que derivan en otra clase de actantes: destinador y destinatario (ob. cit.). En cuanto al primero, él es quién ubica al objeto como su punto de referencia al que tiene que llegar, por lo que se convierte en la fuente de todo lo que se mueve dentro de la historia; por el contrario, el destinatario es quien, claro está, recibe el objeto y se provecha y lucra de él. Cabe decir que el destinador puede también volverse destinatario. Este eje Destinador—Destinatario se convierte en la vía por la cual se traslada el objeto, es por eso que “enmarca” los movimientos del Sujeto—Objeto (ob. cit.: 185).

Por último, tenemos el contraste entre “Aduvante”, quién es ayuda para el sujeto durante la travesía en búsqueda del objeto, y el “oponente”, con frecuencia ubicado como “antisujeto”, hará justamente lo contrario. Este último eje se desprende de su relación con el actuar del sujeto, más que con el objeto. (ob. cit.: 187). En el sistema actancial de análisis lo que importa es la “posición” que asuman los elementos para poder clasificarlos y su capacidad para “operar” la narración.

2.1.4.— Definición de personaje

Como hemos visto, los acercamientos de diferentes teóricos al concepto de personaje han sido diversos y en ocasiones contradictorios. En principio, parecería ser una empresa fácil el definir a un personaje dado que muchos lectores y autores los pueden reconocer inmediatamente; no obstante, la dificultad radica en el intento de forjar un solo concepto, al punto que pueda ser aceptado por la comunidad académica. Lo que se intenta en este apartado es concebir, con base en todo lo expuesto anteriormente, uno que aúne los principales focos de estudio de los que los teóricos se han preocupado, para así establecer una plataforma de análisis dentro de las narraciones.

Lo primero que tenemos que tener en cuenta es, que cuando hablamos de narraciones, consideramos cuatro elementos importantes: personajes, espacio, tiempo y narrador. Una narración sin alguno de estos elementos sería difícil de concebir o tal vez ni siquiera podría existir. En un sentido más simplista, cuando hablamos de historias, siempre tendemos a enfocarnos en un alguien (personaje) que, a través de los ojos y voz de un narrador, que puede ser ese mismo alguien, transita en un lugar(espacio) durante un lapso determinado (tiempo), en búsqueda de un objetivo.

Para un análisis de personaje en la narrativa, tenemos que tomar en cuenta que una historia puede albergar dentro de sí una multiplicidad de personajes. Por dicha razón, es menester delinear las diferencias entre éstos y que tomen en cuenta los dos polos de estudio, a lo largo de la historia: la acción y la psicología. Esto quiere decir que se debe concebir al personaje como un elemento de acción, pero que se construye como un ente psicológico.

2.1.4.1.— Personajes principales

Hemos tomado esta clasificación al ser la que engloba varios puntos. La importancia de cada personaje dentro de una narración nos permite jerarquizarlos de una manera que se pueda incluir las características de actantes, roles y personas; además, nos ayuda a diferenciarlos en cuanto a sus funciones dentro de la narración. Esta importancia será concebida por la focalización del relato, es decir, qué personajes

son los que llevan el eje de acción durante toda la historia.

Un personaje principal, entonces, se define como el que destaca de entre los otros, al concentrar dentro de sí la mayor carga simbólica. Él es el que hace la acción y la narración se centra en él, dado que provee el conflicto principal y capta el interés del receptor para que se inmiscuya en la historia. El personaje principal, por antonomasia, es el protagonista; sin embargo, dentro de esta categoría podemos encontrar a dos más: antagonista y de interés romántico (Seger, 1994). Como nuestro objeto de estudio en esta tesis es específicamente el protagonista, no ahondaremos en los otros tipos de personajes.

2.1.4.2.— Protagonista

Cuando hablamos del héroe, ya sea en el cine o la literatura, constantemente hacemos una asociación casi inconsciente con el protagonista como si fuera un sinónimo. Esa relación, establecida por el espectador o lector inexperto, está más apegada con las características morales o éticas del personaje y su nivel de identificación con el receptor (espectador/lector), por lo que no se reconocen las complejidades en su estructura y mucho menos se ahondan en ellas. Aunque en varias ocasiones puede coincidir que un héroe es el protagonista, esto no quiere decir que siempre un protagonista será un héroe.

Si analizamos la etimología del término, podemos encontrar que su significado se construye desde dos raíces: *protos*, primero y *agonistés*, actor (Ayuso de Vicente, 1990: 310). El protagonista es de quien se habla, de quien se trata la historia y con quien el espectador o lector se identificará más. Es el personaje esencial y de quien se narra una historia, que no es más que la búsqueda de su deseo, sea este consciente o inconsciente y hasta contradictorio, e irá hasta las últimas las consecuencias para alcanzarlo. Además, es quien lleva la acción principal y en torno a quien las acciones se conjugan, en contraste con la función de los personajes secundarios, quienes ayudan a cumplimentar las acciones del protagonista. “Es el ejecutor de la acción en el sentido funcional y la dota de sentido por ‘participación’ activa en ella, no necesariamente por ‘cualificación’ de la acción emprendida en la ficción” (Gutiérrez, 2012: 45—46).

Por otra parte, también es quien aparece en la mayoría de escenas de una narración, por lo tanto de quién más información recibiremos y quién tendrá más interacciones con los otros personajes (Spang, 1991: 24—25).

Aunque hay autores que creen que no existe protagonismo compartido, en varios relatos se puede evidenciar que perfectamente existen dos o más protagonistas, dependiendo de cómo ésta se estructure la narración. Para que existan dos o más protagonistas debe haber dos condiciones específicas: primero, todos los integrantes del grupo deben compartir el mismo objetivo o deseo; segundo, en su búsqueda, todos sufrirán las consecuencias que este proceso acarree, sean buenas o malas. Esto quiere decir, que en el caso de existir un pluralismo de protagonistas, todo lo que conlleva la historia (resultados, problemas, motivos) es comunal (Mckee, 2009: 172). No obstante, puede darse el caso en que haya historias donde los personajes buscan objetivos diferentes, independientes e individuales, por lo que los resultados solo los afectan de forma aislada y no común (ob. cit.: 173). Esto es porque dentro de la narración, coexisten varias historias que cuentan con su propio protagonista, también conocidas como historias corales.

El protagonista es un personaje abarcado desde sus dos perspectivas, tanto de la acción como de la psicológica. La primera ya la hemos mencionado en varias ocasiones; por otra parte, para la segunda, tenemos que tomar en cuenta el concepto de personalidad como “todo el conjunto organizado de características que posee una persona y que influye en forma única sobre su cognición, su motivación y su comportamiento en diferentes situaciones” (Librán, 2015: 20).

Un personaje debe ser ante todo verosímil, por eso, al igual que un sujeto real, la conducta del personaje es un reflejo de sus emociones y sentimientos, en palabras del psicoanálisis, de sus pulsiones. Convirtiéndose en una dimensión imprescindible de análisis. Si bien el personaje es una construcción ficcional, hay que tomar en cuenta que es una representación de cualquiera de nosotros, por lo tanto, su psicología es imperativa dentro de la toma de decisiones, ya que tendrá una relación directa con los conflictos que se presenten.

Un conflicto se puede definir como la dificultad o problema más importante del protagonista para alcanzar su objetivo. Doc Comparato, guionista brasileño, menciona que un conflicto es el enfrentamiento entre fuerzas y personajes (Comparato, 2005). Aunque varios autores identifican una cantidad amplia de conflictos, nosotros hemos tomado solamente dos para nuestra clasificación: internos y externos. Todo protagonista sufre ambos conflictos, empero siempre habrá uno que predomine y ese es el que se habrá de enfocarse en superar.

El conflicto externo, se define como todas las fuerzas externas, es decir, fuera del mundo personal o psicológico, que no permite al protagonista cumplir su deseo. El conflicto interno, por su parte, es esta lucha del personaje por irse en contra de su propia naturaleza, la misma que se puede definir como la esencia del personaje y que se develará a medida que la búsqueda de su deseo progrese.

La personalidad, dentro de la psicología, también presenta el mismo problema que el del personaje; una definición única. No obstante, además de la expuesta anteriormente, para nuestro estudio usaremos un concepto que se adapta a los personajes, utilizada por Sánchez—Escalonilla. Para este autor, la personalidad es una construcción, resultado de dos “principios integradores”: el temperamento y el carácter (Sánchez—Escalonilla, 2001: 276). Esta clasificación, si bien tiene un acercamiento psicológico, no ahonda en estos conceptos desde esta área, sino más bien los toma, redefine y los adapta a las necesidades de una construcción de personaje, que permita clasificarlo y analizarlo de manera general.

El temperamento se considera la condición innata (para algunos autores, heredada biológicamente) que se manifiesta de manera espontánea. Aunque los cambios en este nivel de la personalidad no son usuales, cuando se dan, estamos ante la presencia de un nuevo individuo: otro personaje. Esto lo podemos evidenciar en historias donde el motivo principal es el ser desdoblado (Balló, 2006). Es importante señalar que el temperamento está estrechamente relacionado con la naturaleza del personaje, ya que esta dimensión no tiene una libertad de cambio, si no que está por defecto y es el lado del protagonista que se irá descubriendo, a medida que tome decisiones que cambien el transcurso de la narración. Desde esta perspectiva, no se puede juzgar al personaje, en este nivel, desde una perspectiva moral, porque los temperamentos no se encasillan en

la dicotomía de bueno y malo (Sánchez—Escalonilla, 2001: 276).

En lo que respecta al carácter, en cambio, tenemos que esta dimensión se erige desde la base del temperamento. La palabra proviene del griego *kharakter* que significa *huella*. Pueden considerarse marcas de la personalidad producto de las acciones libres del individuo (ob. cit.:277). Este nivel tiene que ver con su entorno, o más específicamente con su mundo ordinario en el que se desenvuelve, espacio que nos da una idea de la vida del personaje, su educación y forma de interactuar con otros.

Es en esta dimensión, en la que el personaje mostrará sus cambios en el arco de transformación, es decir, un cambio en su conducta habitual, presentada desde un inicio y que al final evolucionará hasta ser completamente distinta, además de que puede ser tanto negativa como positiva. Mientras que el temperamento solamente se develará desde el interior hacia el exterior. Por esta razón, no se puede hacer una clasificación en lo que se refiere a cambios de carácter, porque estos pueden ser numerosos, dependiendo de las historias. Por el contrario, el temperamento puede ser clasificado, desde las consideraciones hipocráticas de los humores, dado que estas, si bien ahora no son parámetros desde la psicología, sí pueden aprovecharse en lo que respecta a las narraciones por su generalidad y simplicidad.

2.1.4.3.— Tipología de los temperamentos

Hipócrates clasifica a los humores, o temperamentos, con base en los fluidos del ser humano conocidos en ese entonces. Para él, la presencia mayoritaria de uno de estos en el cuerpo se expresaba en la manera de actuar de cada individuo y le daba ciertas características específicas, tanto físicas como comportamentales. No obstante, en nuestro caso se deja de lado a las primeras, las corporales, para centrarnos en su psique. Por lo tanto, según su categorización, existían cuatro tipos de temperamentos: sanguíneo, colérico, flemático y melancólico. Cada uno es la consecuencia de la mezcla entre dos “tendencias naturales de comportamiento: extroversión e introversión; estabilidad e inestabilidad (Sánchez—Escalonilla, 2001: 278). En este estudio, se vinculará estrechamente a la extroversión con el conflicto externo y a la introversión, con el interno. Esto dado que, y como se verá en los apartados siguientes, la definición

de héroe y antihéroe está estrechamente ligada al conflicto.

Los sanguíneos están dentro de la clasificación de estable—extrovertido. Por su condición puede afirmarse que la mayoría de personajes, de esta clasificación, son los héroes clásicos. Sus características principales se asocian con su capacidad comunicativa, al iniciar relaciones con facilidad y expresar sus sentimientos y emociones sin represión. Por ello, ocupan una posición de líderes dentro de un grupo. Además, su capacidad para afrontar problemas y tomar decisiones con calma, expresada en la seguridad sobre sí mismos, los hacen mucho más proclives a que un grupo tienda a seguirlos (ob. cit.:279).

Los coléricos también son extrovertidos, pero inestables. Están llevados por el impulso y la pasión. No son reflexivos en sus decisiones por sus frecuentes estados de euforia. Con sus emociones son espontáneos, pero también iracundos, y bajo ese estado manifiestan opiniones. No les interesa lo que suceda a su alrededor, están enfocados en cumplir sus deseos. Este temperamento provoca rechazo, por la mayoría de ellos son solitarios. Por eso, el personaje que más se adapta a este tipo es el vengador (ob. cit.).

Los flemáticos, por su parte entran en la clasificación de introvertidos—estables. Podría considerarse el opuesto exacto al colérico. Son completamente reflexivos, silenciosos, parecería que nada los perturba. Piensan antes de decir cualquier cosa, gracias a que dominan todas sus pasiones, y lo demuestra su inexpresividad. Guardan secretos, sobre todo de sí mismos, por eso se presentan misteriosos y herméticos. Cuando se devela su verdadero yo, pueden llegar a demostrar sentimientos radicales como genialidad y ternura o hasta estupidez y maldad pura (ob. cit.: 280).

Por último, tenemos a **los melancólicos**, clasificados dentro de los introvertidos inestables. Podría decirse que, por sus características, este llega a ser el tipo más interesante y rico narrativamente. Se presentan como personajes sensibles o vulnerables. Mienten regularmente para ocultar sus sentimientos pero no solo al resto, sino a ellos mismos. Son personajes que tienen traumas que reviven constantemente. Pueden aparentar estados de euforia, por lo que se los podría confundir con los coléricos; sin embargo, sufren depresiones anímicas. Tienden a ser pesimistas con el mundo. Dudan constantemente, lo que les hace muy difícil la toma de decisiones rápidas sin sentir

después arrepentimiento sobre ello. Pueden llegar al punto hasta de dudar de sí mismos y de sus capacidades, por eso llegan a ser inestables emocionalmente, dado su grado de sensibilidad y constante reflexión sobre las repercusiones que una decisión tendrá sobre ellos; por eso, decidir es una tortura para ellos. Están en constante estado de introversión. Su inestabilidad, en ciertas ocasiones, provoca compasión, lo que atrae al sexo opuesto por lástima o compasión, esto puede ser usado por ellos para la manipulación (ob. cit.).

Con base en esta clasificación tendremos nuestro punto de partida, para poder clasificar a los tipos de protagonistas, sean estos héroes o antihéroes, para posteriormente elaborar una conceptualización más profunda sobre los tipos de protagonista existentes dentro de las narraciones, tanto escritas como audiovisuales.

2.1.5.- Jung y los arquetipos

Si nuestro objeto de estudio es el arquetipo, sea este del héroe o antihéroe, es imprescindible dedicar un apartado para explicar este concepto, dado que afecta de manera directa a las narraciones a lo largo de la historia, desde los mitos hasta las narraciones audiovisuales de nuestros días. No es casual que muchos de los relatos e historias, sin importar su procedencia, tengan una amplia repercusión en diferentes sociedades a las que fueron concebidos. Un ejemplo claro lo podemos encontrar en los mitos griegos que, aunque de manera alegórica, reflejan condiciones de la psique humana completamente entendibles por cualquier ser humano alrededor de nuestro planeta, gracias a la conexión que existe entre las sociedades que va mucho más allá de una cuestión geográfica y que el psicoanalista Carl Jung denominó Inconsciente Colectivo.

Antes que nada, empecemos pues por la definición de inconsciente que, como el mismo autor menciona, “En primer término fue una designación para el estado de los contenidos mentales olvidados o reprimidos” (Jung, 2003: 9). Más adelante, ya con Freud, estos contenidos fueron ya usados de una manera práctica, tomando al inconsciente como sujeto actuante y resaltando su estrecha relación con los mitos. Sin embargo, Freud solo mencionaba un tipo de inconsciente, el individual, y fue Jung

quién estableció la categoría de colectivo a este concepto.

El consciente individual, en efecto, existe como consecuencia de las vivencias y experiencias del sujeto, pero estas son propias y adquiridas conforme el sujeto se desarrolla a lo largo de su vida. En cambio, el colectivo es “innato”, es un estadio aún más profundo que el individual y sobre el cual descansa una condición universal, es decir, un conjunto de comportamientos y patrones que se repiten en todo lugar sin importar el contexto geográfico o social. Jung le da una categoría de suprapersonal, al ubicarse por encima de cualquier individuo y sus decisiones (ob. cit.: 10).

Al hablar de inconsciente, este solo puede caracterizarse como tal si es que posee contenidos “consciencializables”, o sea, si sus contenidos pueden ser llevados al plano consciente para poder ser expresados. Cuando hablamos de contenidos del inconsciente individual, hacemos referencia a los “complejos de carga afectiva” y estos forman parte de la carga anímica de cada individuo; por otro lado, cuando hablamos de inconsciente colectivo, los contenidos aquí expresados se denominan arquetipos (ob. cit.).

El vocablo Arquetipo no es propio de Jung y, como él mismo afirma, este se encuentra ya mencionado en varios autores clásicos griegos y alejandrinos, inclusive en San Agustín. No obstante, la palabra deriva de *eidōs*-referido como “especie” en algunas traducciones-, y es una “paráfrasis explicativa” utilizada por Platón en su teoría de las ideas. Para el filósofo griego, dicha expresión hacía referencia a “la suma de rasgos esenciales comunes a todas las particularizaciones, por tanto, solo en cuanto a la ‘extensión’ alcanza más allá de los casos singulares pero en cuanto a la ‘comprensión’ queda cerrado en ellos” (Hartmann, 1964: 52). Es muy importante entender esto, porque permite concebir, a su vez, que los contenidos arquetípicos son de tipo arcaico o primitivo, es decir, que han estado entre nosotros desde que el ser humano tiene uso de razón.

Los arquetipos han sido transmitidos en las diferentes culturas a través de diversos medios, sean a modo de rituales o de doctrinas tribales, pero todas sin excepción tienen su asidero previo dentro del inconsciente. No obstante, una expresión muy conocida y la que más nos atañe en este estudio es la que toma forma de mito y

leyenda. De hecho, estas “son formas específicamente configuradas transmitidas a través de largos lapsos”. Sin embargo, cuando hablamos de arquetipos solo nos referimos de manera indirecta a representaciones colectivas, porque los arquetipos son “contenidos psíquicos no sometidos aún a elaboración consciente alguna (...) El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al “consciencializarse” y ser percibido cambia de acuerdo con cada consciencia individual en que surge” (ob. cit.).

Ahora bien, cuando se ahonda en el concepto desde un enfoque plenamente psicológico, aparecen algunos inconvenientes. Hay que entender que el mito es una proyección de lo que la psiquis del ser humano quiere expresar. Jung dice que “esa parte de la psique que conserva y transmite la común herencia psicológica de la humanidad. Esos símbolos son tan antiguos y desconocidos para el hombre moderno que no puede entender o asimilarlos directamente”(Ob. cit.), de esta manera se refiere a un concepto sobre el arquetipo, símbolos que aparecen caracterizados de diferentes formas por las diferentes culturas pero que en esencia son los mismos, es un contenido asimilado ancestralmente por la psiquis. “El arquetipo es entonces una forma preexistente a la persona y que seguirá siendo llenada de contenido a través de las vivencias del individuo” (Gallo Botero, 2017: 26).

Pero también la terminología de Jung ha sido ampliamente criticada por la multiplicidad de interpretaciones que se ha dado a su obra, “que ven en los arquetipos ideas de tipo esotérico o que implicarían una universalidad descontextualizada de cada cultura” (Ruíz Noé, 2012: 189). Por eso, es importante señalar que la implicación que tiene el arquetipo para nuestro estudio se refiere al aspecto formal de las representaciones y su conexión a nivel cultural con la psique del ser humano, durante su existencia.

Cabe señalar que Jung, en su obra *Psicología y Religión*, hace un acercamiento de la relación de los arquetipos con los mitos y los define como “formas o imágenes de naturaleza colectiva que se dan casi universalmente como constituyentes de los mitos y, al propio tiempo, como productos individuales autóctonos de origen inconsciente” (Jung, 2006: 85). Esto quiere decir que figuras como la del héroe, y el antihéroe en este caso, existen en cualquier cultura, empero difieren en su manera de representarlos.

Como el mismo Joseph Campbell, tenía la idea de que la diferencia está en las máscaras que utilice y estas estarán delimitadas por contextos históricos y culturales y cada faceta, en las que se encarne el arquetipo heroico y antiheroico, “nos ayuda a comprender diversos aspectos de lo humano, de ahí su valor universal” (Ruíz Noé, 2012: 189).

El héroe y el antihéroe, por tanto, debe ser visto como un molde o forma con características universales. Sin embargo, su contenido es lo que será el eje diferenciador en cada cultura, dado que, por ejemplo y como bien señala Gallo Botero, en el caso del héroe occidental, sus historias tienen una base en los mitos solares por lo que su estructura convirtió en un “paradigma de héroe activo”, primando en él la masculinidad, su fuerza en combate y su capacidad para rescatar a una princesa cautiva y frágil. Es así que este mito fundacional fue el eje para posteriormente justificar las guerras y conquistas; además, permitió perpetuar una idea moral machista patriarcal en la civilización occidental. Por otro lado, los héroes orientales y también europeos nórdicos, tenían como sustento mitos lunares, relacionados con la feminidad y “de características pasivas”, por lo que su camino a seguir será el de autodescubrimiento (Gallo-Botero, 2017: 26).

Es así como podemos evidenciar que cada cultura tiene a una figura heroica diferente en su representación, pero formalmente tienen similitudes destacables. Es por eso que Campbell (2001) acertadamente logró sintetizarlas en su obra. Cuando Jung habla del héroe como arquetipo en su obra, *El hombre y sus símbolos*, menciona que:

Estás figuras semejantes a dioses son, de hecho, representantes simbólicos de la totalidad de la psique, la mayor identidad y más abarcadora que proporciona la fuerza de que carece el ego personal. Su cometido específico indica que la función esencial del mito del héroe es desarrollar la consciencia del ego individual -que se dé cuenta de su propia fuerza y debilidad- de una forma que le pertenecerá para las arduas tareas con las que se enfrentará en la vida (1995: 110).

Cabe señalar que esta afirmación la hizo tomando como referente de héroe a Hércules, personaje al que estudió más asiduamente para analizar este arquetipo. Para Jung, el ego juega un papel fundamental a la hora de hablar del arquetipo del héroe, ya que es el centro del estado consciente y permite el desarrollo del sujeto y su psique, al

construirnos a través de las experiencias vividas. En consecuencia, podemos decir que el viaje del héroe es una manera de representar nuestra construcción, a través del consciente y el ego, de nuestra identidad individual, de nuestro autodescubrimiento. Por tal razón y como veremos más adelante, el héroe, a lo largo de su travesía, se relaciona con figuras maternas y paternas de las que tendrá que separarse y posteriormente, al finalizar su viaje, encontrar su yo individual.

Pero es claro que Jung no ha hecho ninguna mención al antihéroe, porque este no ha sido una figura representativa hasta la llegada de la modernidad, dado el caso que tanto Joseph Campbell como Jung, utilizan a los mitos como bases para sus estudios, el antihéroe no entra en estas narraciones. No obstante, esto no quiere decir que no haya un arquetipo que se apegue a la imagen antiheroica, en este caso podemos encontrar a la *sombra* como un modelo más cercano a la idea de antihéroe, dado que esta se encuentra en el nivel inconsciente y a la que se puede acceder por medio de una introspección, y es eso mismo es lo que veremos que pasa con la figura del antihéroe.

Jung menciona que “el encuentro consigo mismo significa en primer término el encuentro con la propia sombra”, de esta manera se nos presenta una relación peculiar, de la que se hablará posteriormente, entre la sombra y el conflicto interno del antihéroe como uno de sus atributos principales. Jung continúa y precisa que “hay que llegar a conocerse a sí mismo para saber quién es uno” y es precisamente por lo que el antihéroe atravesará a lo largo de su periplo. Tanto el lector como el espectador, dependiendo el caso, podrá comprobar esto al analizar su figura y su historia, que es una gran introspección del sujeto (Jung, 2003: 27).

En nuestro tiempo, la pérdida de la divinidad que ha ocasionado una individualización del sujeto y su apego a lo que antes estaba asociado con la sombra como una cuestión diabólica, ha llevado a una perturbación en la unidad de la personalidad. Podríamos decir que existe una lucha interna, ya no con la maldad externa, sino con nuestra propia maldad; la misma que estaba en un estado inconsciente, pero ha emergido como un nuevo arquetipo, uno que va más allá del antagonismo, sino que se ha posesionado en el escalafón de protagonista, debido a las cualidades propias del yo(ego) interno y que solo se las puede conocer desde la introversión psicológica.

...la sombra no es el total de la personalidad inconsciente. Representa cualidades y atributos desconocidos o poco conocidos del ego: aspectos que, en su mayoría, pertenecen a la esfera personal y que también podrían ser conscientes. En algunos aspectos, la sombra también puede constar de factores colectivos que se entroncan fuera de la vida personal del individuo (Jung, 1995, p. 168).

Nuestra condición humana imperfecta nos hace dar cuenta de que tenemos un lado, por decirlo de alguna manera, negativo. Sin embargo, lo que hacemos es tratar de desterrarlo de nuestro ser, pero al hacerlo, lo que ocasionamos en nuestro interior es que se manifieste una lucha incesante entre nuestros deseos: el yo verdadero o la naturaleza propia lucha con lo que se quiere ser y no se es. El sujeto está en constante conflicto al momento de irse en contra de su propia naturaleza de ser humano, con características negativas y positivas. Lo que deseamos realmente es excluir a las negativas, aunque esto en verdad es imposible. Los relatos heroicos, en su mayoría, exaltan esta condición positiva del ego, confinando a la sombra a una posición de antagonismo cuando realmente es un elemento que forma parte de un todo: la personalidad.

El mismo Jung definía a la sombra como la suma de todas las partes desagradables de nuestro ser que quisiéramos ocultar, y es en esta misma negación en donde nace el conflicto interno del antihéroe, por lo que también es confundido con el villano o antagonista, debido a su carga de características negativas frente a lo que se espera del ser, es decir, las virtudes positivas del camino heroico. Pero es considerada negativa en parámetros de la consciencia, no se está hablando de una cuestión inmoral, de hecho y como veremos más adelante con más detenimiento, posee una carga moral muy amplia, todo depende, al igual que con la configuración de cualquier arquetipo, de su contexto, a este aspecto lo llamaremos Mundo Ordinario. Así, a la conclusión a la que hemos llegado es que el arquetipo del antihéroe no es más que la personificación de la sombra, representada en un protagonista con un conflicto interno definible, único y universal.

2.2.— El héroe

2.2.1.— El mito y el héroe

Para continuar con nuestro estudio tenemos que retroceder a los mitos, ya que estos, al ser narraciones iniciáticas de las civilizaciones antiguas, se encuentran íntimamente ligados al concepto de héroe actual. El vocablo del que procede la palabra es *mythos*, que significa narración o relato. En una primera instancia, no se oponía al vocablo *logos*, que a su vez es el sustantivo del verbo *legei*, o sea, “decir” (Madrid, 1991: 15). Autores como Jean P. Vernant (2003) mencionan que el término *logos* “hace referencia a las diversas formas de lo que es dicho”. Esta diferenciación es explicada porque los helénicos de la época arcaica no establecieron una oposición entre ambos vocablos, hecho que sí ocurrió con los griegos del periodo clásico, como por ejemplo Platón.

Para Platón (...) el lógos ya no es simplemente la palabra, sino que ha adquirido el valor de una demostración argumentada, y ello es lo que le da un cierto carácter árido, pero también serio y propio de adultos. La textura narrativa del mito lo hace más entretenido, pero también más pueril (Madrid, 1991: 16).

Esta discrepancia, entre el razonamiento lógico que puede ser demostrado con argumentos del *logos*, frente al relato inspirado por las musas y que no necesitaba demostración porque se consideraba una verdad, crea una bifurcación en la significación de ambos términos, que llegará hasta nuestros días. Recordemos que los mitólogos de la época antigua solo se enfocaron en aunar todos los mitos a los que, dicho sea de paso, ellos consideraban verosímiles. A esto se suma que, después de la asimilación de la cultura griega por parte de Roma, la traducción que le dieron a la palabra mito fue *fábula*, suceso que acrecentó la oposición conceptual.

Hoy en día, el término ha sufrido variaciones en su uso, lo que ha ocasionado una polisemia que hace que sea algo casi imposible de definir desde una estructura semántica única, sino más bien, que lo que se procurará es acercarse a una definición enfocada a nuestro objeto de estudio: las narraciones. Bajo esta perspectiva, el significado que encontremos en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua no es viable por lo antes explicado, ya que como menciona Carlos García Gual:

No sirve de mucho acudir al Diccionario de la Real Academia. (Sirve tan sólo para advertir qué anticuada ha quedado la definición allí propuesta). Porque definir mito como «fábula, ficción alegórica, especialmente en materia religiosa» es remitir a una acepción arqueológica, un tanto dieciochesca, válida tan sólo para ilustrados y retóricos de hace más de dos siglos (García, 2004: 11—12).

El uso indiscriminado del término ha hecho que estar de acuerdo en su definición sea una empresa un tanto difícil, puesto que ha recibido connotaciones negativas, si se lo toma como una persona o cosa a la que se atribuyen cualidades o excelencias que no tiene; o bien positivas, por su acepción que se refiere a una persona u objeto rodeado de extraordinaria admiración y estima (RAE, 2016). Sin embargo, estas nos alejan del objeto de nuestro estudio, por lo que es importante enfocarnos en una definición que tome en cuenta a la narración y al héroe como su protagonista.

Pero esto no lo hace más fácil. Los estudiosos de la Ciencias Humanas, cada uno, ha desarrollado su propia conceptualización para referirse al mito. Algunos lo relacionan con la religión como una característica ineludible. Por ello, como eje central de la definición, partiremos de la noción de que mito es una narración atemporal, ya que nuestra investigación está centrada en el relato cinematográfico. El aspecto religioso al que muchos autores aluden no será preponderante, pero sí se lo tomará en cuenta, en primera instancia, para relacionarlo con la conceptualización del término héroe.

A partir de entonces, tomaremos las ideas de García Gual sobre el mito, para sintetizarlas en un concepto práctico. Diremos entonces, el mito es una explicación narrativa atemporal (relato dramatizado y ejemplar) del comienzo y causas del universo y de la vida humana, como también de sucesos de relevancia o hazañas para una sociedad —sean estos de carácter cosmogónico, teológico o heroico, el cual posee personajes, en su mayoría divinos o con características superiores, a la realidad de un mortal cualquiera, que se han convertido en un recuerdo imperecedero en la memoria de una colectividad (García Gual, 2004).

Cabe señalar, también, la diferenciación entre mito y cuento, dado que aunque los dos son relatos o narraciones, no comparten las mismas características. La principal diferencia se da en sus personajes: en el primero, estos remiten a dioses, semidioses y hombres que van más allá del ser humano promedio; mientras que, el segundo tiene

personajes cotidianos y poco destacados. Además, y como se mencionó antes, los mitos contienen una elevada carga simbólica que hace alusión a un componente ausente dentro de nuestro entorno, un tiempo divino. Los mitos no poseen verosimilitud, porque sus personajes están más allá de la “normas habituales y empíricas” (García Gual, 2004: 12). Al ser los mitos una explicación, esto los convierte en una interpretación del mundo y es esto lo que los relaciona con la religión.

Ahora bien, es imprescindible señalar la relación entre mito y personaje mítico. Recordemos que, en la mayoría de relatos míticos, los personajes no son una invención del autor, llámese este Homero, Hesiodo u Ovidio. Podemos afirmar que los primeros relatos heroicos, obviamente son míticos, y sus personajes o protagonistas tienen características muy específicas que se intentarán recoger en el siguiente apartado.

Para finalizar, al hablar de mito no podemos alejarnos de los acercamientos que hizo el famoso mitógrafo Joseph Campbell, quien menciona que:

El sueño es el mito personalizado, el mito es el sueño despersonalizado; tanto el mito como el sueño son simbólicos del mismo modo general que la dinámica de la psique. Pero en el sueño las formas son distorsionadas por las dificultades peculiares al que sueña, mientras que en el mito los problemas y las soluciones mostrados son directamente válidos para toda la humanidad(Campbell, 2001: 26—27).

Es importante poner de manifiesto que nuestro estudio, al centrarse en el arquetipo, tiene como objetivo hacer una aproximación psicoanalítica y por dicha razón no se puede dejar de lado la relación del mito/psique y sus proyecciones, dentro de la narrativa universal, muchas de ellas se pueden encontrar, como menciona Campbell, en los sueños de cualquier individuo y convirtiéndose en “dibujos básicos de fórmula mitológica universal en el camino del héroe” (ob. cit.: 27).

2.2.2.— Definición de héroe.

Cuando nos referimos al término héroe, la RAE lo define como el “Personaje principal de un poema o relato en que se representa una acción, y especialmente del épico”. Si tomamos en cuenta la última frase, esto nos lleva a los poemas homéricos, al ser de los primeros relatos épicos documentados, podemos empezar aquí nuestra

definición. No obstante, primero tenemos que acercarnos a su raíz etimológica para conocer lo que esta palabra significaba para los antiguos. En el *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* de P. Chantraine (1970: 417) se nos hace una especificación sobre el uso del término, en los relatos como la *Ilíada* del poeta griego Homero, el autor menciona:

*La palabra está comúnmente traducida como "héroe", es un término cortés utilizado para los héroes homéricos, independientemente de su rango. Pero también incluye un significado ligado, atestiguado por Homero, a "semidiós", (ya en Hesíodo) "dios local"; se trata de un culto funerario y, por lo general, a un ser humano deificado como Teseo, o incluso Sófocles; la palabra aplica finalmente a la muerte, un fantasma. La palabra héroe se aplica a ambos: héroes de Homero y los dioses, por lo que debe ser un término de respeto y cortesía tal como "padre," etc.*⁸

Sobre la base de esta afirmación, podemos llegar a una primera aproximación del término: la de un semidiós. Esta suerte de ser humano divinizado, que dicho sea de paso, se da a causa de la actuación noble durante la vida, nos permite concluir que para ser llamado de esta manera se tenía que ser, como el epíteto que usa Homero para referirse a Ulises, semejante a los dioses. También, nos sitúa en un estadio intermedio entre dioses y mortales. Hay que tomar en cuenta que el término semidiós deriva de la palabra griega “hemíttheoi” y se lo puede encontrar en los textos homéricos y hesiódicos. Posterior a esto, autores como Platón, en su obra *Cratilo*, hace una nueva referencia hacia la etimología del término y dice que “...en lo que toca al nombre, está muy poco desviado del nombre del «amor» (érōs), del cual nacieron los héroes (hérōes). Esto es lo que define a los héroes, o bien el que eran sabios y hábiles oradores y dialécticos, capaces de «preguntar» (erōtân), pues eírein es sinónimo de légein (hablar)” (Platón, 2003, p. 47). De esta conceptualización, podemos obtener una definición sobre el héroe mitológico, mucho más apegado al ideal griego: El *areté*. Término que señala una virtud o excelencia y que fue de suma importancia en la antigua Grecia.

En lo que respecta a Hesiodo, por ejemplo, en su obra *Los trabajos y los días* (2015), la humanidad ha ido pasando por un proceso de decadencia, el mismo que se ha dividido en las ya conocidas edades metálicas. Tenemos pues cinco etapas: Edad de

⁸Traducción propia de: “*Le mot est communément traduit "héros", terme de politesse usité pour les héros d'Homère, quel que soit leur rang. Mais héros comporte également une signification religieuse attestée eaprès Homère: "demidieu"(dejáchez Hesiodo), "dieu local"; il s'agit d'un culte funéraire et le plus souvent d'un humain divinisé, comme Teseo, ou même Sophocle; le mot s'est finalement appliqué à un mort, un revenant. Le mothéros'appliquant à la fois aux héros d'Homère et à des dieu doit être un terme de respect et de politesse: "sire", etc.*”

Oro, de Plata, de Bronce, de los Héroes y la de Hierro. Desde la que Cronos se impuso ante Urano, el hombre se ha ido separando de los dioses, con los que vivía en un principio, para llegar a un estado amargo y derrelicto. La peor de las edades es la de Hierro, en la que vive el poeta y de la que no considera que sea la definitiva, sino que se puede aún degradar más. Cada hombre perteneciente a cada Edad ha desaparecido, sin embargo, la de los héroes se presenta como una pausa en la degradación. Los héroes aquí son vistos como seres ilustres que han traspasado el tiempo y, pueden ser recordados por las generaciones con nombres propios, caso que no ocurre con las otras edades con personajes hundidos en el anonimato.

A esto se suma Aristóteles, quien hace un juicio más profundo de las características del héroe. En su obra (*Política, VII*) afirma que los “héroes eran, tanto física como moralmente, superiores a los hombres”. Pero, como dice Hugo F. Bauzá, “esta aseveración es discutible si se tiene en cuenta que la naturaleza del héroe es compleja, dado que también encontramos en ella aspectos grotescos, salvajes, violentos e incluso sanguinarios, que poco tienen que ver con el citado ideal del hombre griego” (Aristóteles, 2007: 10).

Detengámonos, un momento, en esta reflexión que nos permitirá entender el acercamiento que este estudio pretende. La naturaleza del héroe es imprescindible para establecer su condición, esto es que, al juzgar desde un punto de vista moral, estamos dividiendo al personaje y, por tanto, no lo analizamos completamente. Cuando un lector o espectador, dependiendo el caso, recepta una obra, su perspectiva es el factor que hace que se juzgue, desde aspectos morales, a los personajes, dejando de lado la moral propia del mundo ordinario del personaje que, de algún modo, justifica su actuar. Este fenómeno no nos permite relacionar los aspectos negativos, mencionados por Bauzá, a la figura heroica.

Es desde este punto que podemos hablar sobre la *hybris* o insensatez de la que los héroes están rodeados. Esta se puede también entender como una afrenta a los límites que los dioses han puesto a los hombres. No podemos negar que aunque los héroes tengan cualidades y linaje dividido, su condición de mortales los hace también susceptibles a la furia de los dioses y sus castigos. Tenemos que anotar también que el personaje heroico, tal y como se presenta en las narraciones, es una representación de

los conflictos de la sociedad donde su historia se desenvuelve. Esto lo podemos apreciar en el mito de Teseo y el Minotauro, por ejemplo, que alude al sometimiento de Atenas a Creta. Sobre esto Rodríguez Adrados menciona:

La tragedia toma sus temas de la épica, pero además, procede de rituales funerarios, de duelo, en el culto de héroes. Estos nacen sufren y mueren: su tumba era venerada, sus aniversarios se celebraban con cantos de duelo (...) Pero en la grandeza del héroe, precisamente, está la fuente de su error y el poeta los condena. Son errores consistentes en Hybris: es decir, violencia y abuso (Rodríguez Adrados, 1975: 291).

En otra obra, el autor hace otra aproximación en la que menciona que el héroe posee una excelencia inigualable y es esta la que se convierte en pasión, la misma que posteriormente degenerará en la temida *hybris*, fuente de su desgracia. Entonces aquí podemos concluir que son sus atributos que lo hacen insuperable y memorable, los mismos que son causantes de su sufrimiento y catástrofe, esto último sucede en la tragedia. Pongamos por caso a Ulises, quién desafió a Poseidón al cegar a su hijo Polifemo y gritar su nombre real en tono denuesto, hecho que ocasionó que su viaje de retorno durase un largo tiempo.

Pero ¿cómo se alcanza la heroicidad? ¿cuáles son los pasos o las características que llevan al personaje a ser un héroe? La respuesta la podríamos encontrar, nuevamente, en los mitos. En su mayoría, los héroes, en su búsqueda, siempre están arriesgando su vida, su roce con la muerte es constante, pero en algunos casos es literal. Thomas Carlyle (2003) menciona que una de las características que los héroes comparten está la fe, pero no se refiere a la fe religiosa sino a esperanza de lograr su cometido. El héroe debe comprometerse positivamente con su misión para así lograr cumplirla.

Tomemos los ejemplos de Heracles, Ulises y Eneas, quienes bajaron hasta el inframundo y pudieron salir de ahí con vida; son pocos los héroes griegos que han podido volver del mundo de los muertos y esa hazaña los engrandece aún más. Sin embargo, en otras narraciones épicas como la de Gilgamés, su búsqueda se centra en la inmortalidad, no solo quieren enfrentarse a la muerte sino también vencerla. Pero debemos tener en cuenta que, aunque dentro de su herencia se esconde una parte de divinidad, es su otro lado, el mortal, el que hará que esta búsqueda sea imposible de

lograr. No obstante, dentro de los ejemplos dados anteriormente, uno de ellos logró algo semejante: su deificación. Heracles, quien después de tener una vida llena trabajos casi imposibles impuestos por su madrastra Hera, es quien luego de morir trágicamente a manos de su esposa, sube al Olimpo y se convierte en un dios.

Pero, además de sus valores divinos, las virtudes guerreras también llegan a ser preponderantes. Un soldado destacado también logra trascender el estadio humano y, como resultado, supera su condición de mortal. Estos héroes, cuando mueren, no van al Averno u Orco como los demás, sino que acceden, en el caso griego por ejemplo, a un lugar destinado solo para ellos: Los Campos Elíseos (Bauzá, 2007). También, podemos encontrar esto en relatos mitológicos escandinavos, donde los guerreros eran recogidos por las Valkirias cuando morían en batalla y llevados al Valhalla, donde ayudarán a Odín a prepararse para el fin del mundo. En ambos casos, lo que los hace trascender y, por decirlo de alguna manera, inmortalizarse, son sus historias que estarán en la mente de la humanidad no importa el tiempo que pase. Pero como su historia es contada por otros, no se ahonda en su psicología, sino más bien en su fortaleza para superar obstáculos, ya que esa es la forma de erigirse como una figura heroica.

La fortaleza del héroe es concebida muy ampliamente como una de sus características fundamentales y en la épica es una parte de su exterior. *La andreia* es la valentía viril, también señala madurez y valentía. En un principio el término estaba relacionado con la fortaleza física, no obstante, conforme llegó la epopeya se desarrolló, en Homero, por ejemplo, iba de la mano con la cordura; además, que en la Odisea tomó importancia el ligarla con la sensatez, de este modo, la valentía no solamente era una cuestión de fuerza en el combate, sino también de raciocinio. La razón como su fundamento (Pérez, 2010: 17 y 18).

Campbell menciona que “El héroe, por lo tanto, es el hombre o mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre las limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales” (2001: 26). Por esta razón, es que el culto heroico no solo se sustenta en la herencia divina que este pueda tener, sino que está más apegada al *areté*, a esa excelencia moral en su proceder que lo liga más a su parte humana. Es su condición de virtuosismo al sobrellevar el sufrimiento que representa su lado humano, lo cual lo hace más próximo a los mortales comunes. Y

de esta manera, se crea un modelo ejemplar de comportamiento para quienes escuchan sus historias.

Sin embargo, cabe hacer una diferencia entre los héroes épicos y los trágicos, ya que ambos tienen finales diferentes en su búsqueda. Aunque, como menciona Bauzá:

La épica y la tragedia han subrayado el valor puesto de manifiesto por el héroe greco—romano en todas las empresas que lleva a cabo, tendientes a vencer dificultades que en todo momento se le presentan y, muy en especial, la decisión y la valentía con que ha enrostrado a la fatalidad (Bauzá, 2007: 29).

En lo que respecta a la epopeya, los protagonistas de estas historias cumplen con su objetivo y logran superar todas las calamidades que en su empresa se le presentan; el héroe trágico, por su parte, tendrá otro final, uno trágico o terrible. Pero, en sus historias destaca el esfuerzo casi inútil por irse en contra de su destino nefasto, condición a la que la existencia del ser humano está sujeta.

2.2.3.— El héroe trágico griego

Recordemos pues que la tragedia, según Aristóteles (Poética, VI) “es imitación de una acción esforzada y completa” y que la acción se fundamenta en personas que actúan. Aristóteles centra su pensamiento sobre el mito (acción) antes que sobre el protagonista de una tragedia. Sin embargo, este último es importante para la representación de esta acción a través del lenguaje. Él sostenía que la tragedia no es la imitación de los seres humanos sino de las acciones y la vida misma.

Para Aristóteles, la tragedia posee seis partes: acción, pensamiento, carácter, elocución, melopeya y espectáculo. (Aristóteles, VI); no obstante, lo esencial de todo es la acción. El carácter por su parte es muy importante para que el espectador pueda conocer la psicología del personaje. En esto debemos detenernos un momento, para hacer una aclaración, ya que, si tomamos en cuenta la división de personalidad según la psicología, el carácter es la condición transformable del sujeto y es precisamente este aspecto el que va a influir en que el temperamento quede al descubierto, de esto se hablará más adelante.

Hay que destacar que para que el personaje de la tragedia decida, tiene que enfrentarse a sucesos que lo lleven a un límite, es esto lo que da verosimilitud al relato, porque la importancia del personaje histórico no se toma en cuenta, ni siquiera se menciona sus antecedentes o hasta pueden ser alterados por el autor para lograr su fin: el pensamiento. Sobre esto menciona “los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que remiten los caracteres a causa de las acciones” (Aristóteles, VI). Los seres humanos son en cierta clase de acuerdo a sus caracteres, esto dado que los seres humanos son felices o tristes como resultado de sus acciones.

De este modo, los seres humanos alcanzan su naturaleza o su personalidad a través de sus acciones, las mismas que son el objetivo de la tragedia y este último es lo más importante. Por esta razón, muchos de los teóricos y críticos de la literatura se han basado en esta premisa para hablar del heroísmo, resaltando sus actos como factores determinantes de su definición. Así, el heroísmo es el ideal, no se sus moral suprema, sino de su suprema eficiencia funcional que ilumina el sendero de la humanidad (Raglan, 1956: 146). Es imprescindible recordar que la tragedia se centra en las acciones que pueden ocasionar desdicha, o felicidad, y de esta manera llegan al espectador (Aspe Armella, 2001). La tragedia se concibe como una imitación de vida y acción, lo bueno y lo malo se fusiona, mientras que los personajes, en este caso, dan cualidades y, por lo tanto, pasan a segundo plano ya que lo importante es la trama.

En este caso, tenemos que necesariamente aludir al proceso trágico al que Aristóteles hace referencia: Eleos, Phobos y Catarsis. Centrémonos en este punto, ya que es de suma importancia establecer una relación entre el método hipocrático y el proceso de la tragedia. Recordemos pues, que en los albores del siglo V a. C. este método logró la combinación de la deducción, la inducción y la experimentación para la sanación de las afecciones que tenía una persona; a la par, la tragedia logró hacerlo con los males del alma (Ramos Aguilar, 2015).

En Fedro (Platón, 370 a. C./2010), Sócrates menciona que la retórica es el equivalente de la medicina en el arte, mediante la persuasión de las pasiones. Las mismas que la tragedia, según Aristóteles, dirige para que los espectadores sean persuadidos de sentirlos. Específicamente en la tragedia serán: el terror o miedo (Phobos) por lo que el personaje está pasando y que en un momento esto le pueda

sucedan al espectador; seguido del estremecimiento (éleos) expresado en el llanto y representado por la caridad, o misericordia, por estos mismos sucesos que el protagonista sufre. Al final, la catarsis se presentará como el elemento redentor, al provocar la expulsión de los elementos nocivos que aquejan su alma, para que, al final, sienta el placer junto a un alivio (Ramos Aguilar, 2015).

Ahora bien, cuando hablamos del héroe de la tragedia no es para aludir precisamente a una efigie a la que haya que imitar. Aristóteles, al referirse a él, sugiere que tiene una predominante de virtuosismo y justicia; no obstante, su infortunio acaece, no porque tenga vicios o a su perversión, sino que es por un error de sensatez o una debilidad de quienes gozan de gran popularidad y bonanza. Su giro será siempre de la felicidad hacia la desdicha, a causa de esta falta de juicio en un momento determinado, que bien podríamos llamarlo error trágico.

En la tragedia griega la lucha del héroe, libre y conscientemente aceptada, es su grandeza. Incluso cuando es vencido y humillado, incluso cuando es muerto, es enaltecido por su afirmación de la acción y de una acción noble en su fundamento, aunque por ignorancia o falta de medida choque con lo divino. No hay, repito, el tipo del villano. Por eso el hombre, en la tragedia griega, aun cuando es aniquilado, nunca es aplastado (Adrados 1962: 28-9)

Pongamos como ejemplo a Edipo, al contrario de causar en el espectador un deseo de seguir sus pasos, su historia produce la sensación opuesta. Sin embargo, tenemos que recalcar que sus intenciones desde el principio fueron rectas, por así decirlo, realmente quería ayudar a Tebas y amaba a Yocasta, pero su ignorancia sobre lo que pesaba sobre él fue lo que lo llevó a su trágico final. Inclusive existen algunos protagonistas como Orestes (Esquilo), por dar un ejemplo, que tienen el permiso divino para cometer su objetivo: matar a su madre; lo cual no es precisamente virtuoso.

En este caso, la identificación que se produce es de carácter aversivo, es decir, se convierte en un ejemplo de la desgracia y, en ocasiones, en una justificación para la venganza. Sumado a esto, tenemos que recalcar que los personajes trágicos tienen esta condición por su pasado, del cual no son culpables, sino más bien una persistencia de una maldición heredada por *hybris* de sus antepasados. Son dos las familias que componen los relatos trágicos griegos: Tantálidas y Labdácidas.

Según cuenta Apolodoro, en su obra *Biblioteca Mitológica*, Por el otro lado tenemos a los Tantálidas, llamados así por Tántalo. Éste comete *hybris* al poner a prueba la clarividencia divina de Zeus, al servirle como banquete las entrañas de su propio hijo Pélope. Por este intento de ruptura del *cosmos*, es condenado al Tártaro, a tener hambre y sed por toda la eternidad. Aunque Pélope es resucitado por los dioses, tiempo después será maldecido dos veces, la primera por Mítilo, quién lo ayudó en la carrera por la mano de Hipodamia, al trucidar el carro de Enómao para que perdiera la carrera. Enómao por su parte, lo imprecaría para que muriera a manos del propio Pélope. Destino que se cumplió y que terminó en la sucesión de una nueva maldición, esta vez por Mítilo, que recaerá sobre la descendencia de Pélope. Sin embargo, de este linaje no se conservan tragedias, solamente las conocemos por alusiones de muchos autores, tales como Apolodoro.

De los Labdácidas, en cambio, su historia ha podido llegar hasta nuestros días, además, por medio de la tragedia. Son llamados así por Lábdaco, padre de Layo y abuelo de Edipo, quién se negó a rendir homenajes rituales a Dionisio, por ese motivo, fue maldecido por el dios y falleció cuando su hijo solamente tenía un año de edad. Esto, poco después, desató una guerra familiar por el trono de Tebas, lo que ocasionó el exilio de Layo al Peloponeso. Aquí fue bien recibido por el rey Pélope, de Pisa. Lamentablemente, la retribución de Layo no fue la mejor, al despertar una pasión desbordada –pederastia— por el hijo de su anfitrión, Crisipo, a quién raptaría para violarlo. El joven humillado, se suicidó poco después, a lo que Pélope reaccionaría profiriendo una nueva maldición: Layo sería asesinado por su propio hijo. Si bien esta versión es presentada por Eurípides y es la más conocida y extendida, existe otra de Sófocles, donde Layo consultaría al oráculo de Delfos sobre su descendencia, y sería éste quién lo conminase a no tener prole, por lo que la inobediencia a Apolo sería la que marcaría su futuro (VVAA, 2014). Sea como fuere, en ambos casos podemos evidenciar el gran peso del destino sobre el héroe trágico.

Es aquí donde llegamos a una parte importante de la tragedia: la muerte del héroe. También conocida como *phónosakoúsios*, es un evento que les acontece, regularmente, a los protagonistas trágicos por haber cometido ese error fatal que marca su sino, sin embargo dicho error no es cometido en un estado consciente del personaje,

pues, por ejemplo, Edipo no sabía que Layo era su padre cuando lo asesinó; o en el caso de Áyax, quien enloquece al no recibir las armas de su primo Aquiles del que era merecedor (Bauzá, 2007). Con base en esto, podemos reafirmar la idea de que un héroe trágico griego no tiene dentro de sí vicios o corrupciones que lo hacen merecedor de su fatalidad —recordemos que la locura para los helenos era provocada por una divinidad—, sino que son agentes externos los que la producen.

Por último, podemos descartar al *areté* como el paradigma del héroe, en este caso, porque la tragedia tiene un carácter educativo antes que patriótico, como el de la épica. Esto se explica porque el mundo de la tragedia posee complicaciones que van más allá del personaje en sí mismo. No podemos olvidar que la tragedia, si bien nace con los griegos, posteriormente tiene un amplio desarrollo con Shakespeare.

Cuando hablamos del autor inglés, podemos afirmar que las decisiones de sus personajes sí están cargadas de varios elementos “negativos”, comparados con los de la tragedia griega. Por ejemplo, Edipo se presenta como un personaje noble y muy buen Rey, dedicado a su reino y hasta podríamos decir justo. Su aciago destino tiene su inicio en su pasado de Labdácida, aunque comete errores al tomar algunas decisiones, cuando asume su cargo es noble y vela por su pueblo.

Debemos tener en cuenta que los personajes shakesperianos llevan consigo una condición psicológica más fuerte que la de los griegos. Esto se explica porque para los griegos era la imitación de la vida, no del individuo; mientras que para Shakespeare era más valioso mostrar el conflicto interno por el que pasa un ser humano, el hombre moderno. Sus protagonistas también sufren de padecimientos mentales, por ejemplo, la locura que el Rey Lear atraviesa, o el no tan evidente trastorno esquizoide en el que se convierte el pedido que hace el Rey Hamlet a su hijo, por citar algunos ejemplos.

Primero, debemos contextualizar la época del autor para entender la evolución de sus protagonistas y las ideas que estos expresan. Hay que tomar en cuenta que Shakespeare vivía en la época isabelina, por lo tanto, también estamos hablando del Renacimiento. Tanto el dramaturgo británico como el escritor español Miguel de Cervantes se han denominado como los configuradores de una estructura del personaje antiheroico, por su cercanía con el espectador común, en el caso del primero y con el

acontecer de los personajes, en el segundo.

Shakespeare formaba parte de la época del teatro isabelino, como lo explica Hauser (2006). En ese entonces, la burguesía estaba en pleno ascenso y, por otra parte, la clase trabajadora ya era cuantiosa además de asalariada, así que su objetivo no radicaba en conquistar a un grupo minúsculo de la nobleza, sino entretener y emocionar a los que constituían una mayoría: la clase popular. Esto dado que ya contaban con los recursos para pagar un sitio dentro del público.

Esto se evidencia en el dibujo de sus personajes, ya que los *señores* usan un lenguaje irreal para esa época, mientras que los que representan al pueblo son personificados de una forma realista y su utilización del lenguaje está asociada con la del vulgo (ob. cit.). Por eso, se puede establecer que la diferencia entre la tragedia griega y la isabelina es que en la segunda el ser humano es, y no los dioses (mito), el centro de la narración, lo que la convierte en una narración humanista. También es la psicología que expresan sus personajes que, en su mayoría, entran en un conflicto interno. A través de soliloquios podemos concebir esta lucha interna, por lo que podemos establecer que sus protagonistas están mucho más apegados a la idea de antihéroe que la de héroe. Esta idea se explicará mejor en el apartado sobre el antihéroe.

2.2.4.— El viaje del héroe

Ya es muy conocido el estudio psicoanalítico que hizo Campbell (1947/2012) sobre el monomito del héroe, gracias a esta perspectiva es que se hace imprescindible y funcional para el objetivo del presente estudio, al englobar dentro de sí a un conjunto innumerable de narraciones de todo tipo, el análisis de esta obra tan importante para el paradigma narrativo cinematográfico.

Para definir el viaje del héroe, primero debemos tomar en cuenta su condición de imagen arquetípica, la cual, a su vez, es determinada de la siguiente manera:

Formas o imágenes de naturaleza colectiva, que se dan casi universalmente como constituyentes de los mitos y, al propio tiempo, como productos individuales autóctonos de origen inconsciente. Los motivos arquetípicos

proviene, verosímelmente, de aquellas creaciones del espíritu humano trasmisibles no sólo por tradición y migración sino también por herencia(Jung, 2011: 85).

Cuando hablamos de arquetipos tenemos que precisar también que son imágenes utilizadas en rituales, y es eso mismo el viaje del héroe: un rito de iniciación. Jung menciona que el camino habitual que el héroe atraviesa es una magnificación de la fórmula: separación—iniciación—retorno que, a su vez, es la unidad nuclear del monomito o periplo del héroe (2012: 35). Campbell utiliza este término, para referirse a las estructuras épicas de diferentes partes del mundo, de esta manera podemos relacionarlo con los demás apartados de este capítulo. Es importante decir que tomó esta palabra de James Joyce en su novela *Finnegans Wake* (1939). Campbell lo resume así:

“El héroe inicia su aventura desde un mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos.”(ob. cit.)

Ahora bien, esta estructura se puede encontrar en relatos míticos como el de Prometeo, Gautama Buda o Moisés, entre muchos otros. Sin embargo, hay que ahondar en sus partes para poder entenderla claramente y obtener conceptos que nos ayuden a nuestra investigación. También, hay que entender que el héroe posee una riqueza de características extraordinarias. Comúnmente puede ser enaltecido por la colectividad a la que pertenece, en otras ocasiones es ignorado o maltratado. Pero es importante, señalar que el mundo que lo rodea o mundo ordinario soporta una deficiencia simbólica (Campbell, 2012: 42). Esto quiere decir que, de alguna manera, existe una crisis a su alrededor y es él el llamado a restaurar el equilibrio.

2.2.4.1.— El mundo ordinario

Como Campbell mencionó, el héroe empieza en un mundo cotidiano o mundo ordinario, un lugar donde habita antes de que la aventura empiece. Aquí es donde se presentarán las características que darán forma a la figura del héroe y nos permitirá conocerlo: sus miedos, inseguridades, enemigos, amigos, familia, residencia, etc.. En un principio se nos lo presenta en un estado de comodidad aparente, ya que como se

mencionó antes, este mundo posee una deficiencia simbólica. Podemos visualizar al mundo ordinario como el contexto en el que el personaje se desenvuelve. Es aquí donde podemos establecer el punto de partida para hacer un contraste con el mundo especial del viajero. Por lo tanto, podemos plantearlo como el lugar de procedencia y al que se va a volver después de acabado el periplo. Además sus características serán fundamentales, para establecer las tres características fundamentales que nos permitirán definirlo: su posición frente al mundo ordinario, su conflicto y su temperamento.

2.2.4.2.— La llamada a la aventura

Ante todo, debemos concebir a este estado del viaje como un primer acercamiento al mundo especial. Esta acción puede ser deliberada o simplemente casual, en apariencia, para que el protagonista se vea enfrentado a poderes que están fuera de su entendimiento o, dicho de otro modo, de su mundo ordinario. El llamado también puede leerse desde el punto de vista psicoanalítico, y definirse como el despertar del Yo (Campbell, 2011); por otro lado, también hay que tomar en cuenta que es un acercamiento a la condición que tiene el héroe de ser el elegido para emprender el viaje, aquí podemos establecer que para él, la llamada es una acción externa, porque su estadio de desconocimiento de su naturaleza hará un tanto imposible que sin alguna ayuda descubra cuál será su destino: el viaje.

En algunos de los casos, se menciona que el portador de la llamada es lo que Campbell llama heraldo (2012). Éste personaje, regularmente, está asociado con lo negativo o malo, si hablamos de una diferencia dicotómica moral, pero que es más una representación de lo que el mundo especial puede contener, por lo tanto y como menciona Vogler, el heraldo también puede relacionarse con algo positivo o neutral (2002: 133). Su característica preponderante será la de develar lo desconocido al héroe para invitarlo o retarlo a que se inserte en el viaje. Hay que poner de manifiesto que en la mayoría de ocasiones el héroe desconoce la carencia de su mundo ordinario y esto dificulta el entendimiento del llamado. No obstante, el heraldo se presentará como un personaje que ayude al héroe a descubrir esta verdad, por lo que en muchas ocasiones los heraldos pueden ser también mentores o guías dentro del periplo.

Campbell dice que este primer paso “significa que el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida” (2012: 60). Es importante entender que, para el héroe, el destino implica el inicio de su viaje, al que aunque intente rehuir, al final tendrá que aceptarlo. En todo caso, el héroe tiene tres opciones en este estado: puede por su propia voluntad iniciar su aventura; puede ser obligado o llevado por un agente externo a él, sea benigno o maligno; o, por último, puede ser obra de la casualidad la que lo lleve a comenzar su travesía (Campbell, 2012: 60).

2.2.4.3.— La negativa al llamado

Tomemos en cuenta que el mundo ordinario para el héroe representa una zona de confort o, por lo menos, un bienestar aparente. Este lugar no permite que el elegido emprenda la búsqueda, porque no devela el mundo especial que lo espera, aunque sí nos muestra partes internas del héroe que posteriormente serán llevadas al extremo. Las historias frecuentemente están plagadas de llamadas no contestadas, porque la mayoría de las veces los héroes están enfocados en las ventajas que su mundo ordinario les plantea, lo hacen refutar de lo que el exterior le pueda ofrecer. Campbell aclara que “los mitos y cuentos populares de todo el mundo ponen en claro que la negativa es esencialmente una negativa a renunciar lo que cada quien considera como su propio interés”(2012: 62).

En el caso del héroe trágico, Vogler hace una aclaración sustancial sobre su constante negativa a aceptar la llamada, pues lo que ocasiona esto es llevar al héroe por una línea constante de sucesos desventurados hasta que al final tendrá su final siniestro yal que solo la aceptación le permitirá rehuir. (2002: 142). Sin embargo, el rechazo no siempre tiene connotaciones negativas, hay casos en lo que el héroe puede utilizar este mecanismo para poder salvarse y de esta manera mostrar su inteligencia a la hora de decidir. Se puede decir que el rehusar a las “lisonjas del mundo ordinario”, le permitirán llegar al llamado de una expresión artística que enaltezca su propia existencia (Vogler, 2002: 145).

Por último, el rechazo también puede ser representado desde el miedo del héroe, que se puede evidenciar en el titubeo a la hora de decidir. Aunque el personaje esté decidido de emprender esa búsqueda y no niegue el llamado, se presentarán elementos externos a él que simbolizarán esa negativa. Estos pueden ser personajes que hayan respondido al llamamiento a una aventura similar o igual a la del protagonista, pero que al traspasar el umbral su destino no fue el mejor y, más bien, son alegorías al fracaso al que el propio héroe está expuesto. En otros casos, encontramos los llamados guardianes del umbral que ponen en duda si el héroe es realmente el indicado para empezar la aventura e intentan disuadirlo de lo contrario. Sea como fuere, al final el héroe se tendrá que enfrentar al dilema de la decisión y su afirmación dará lugar al inicio del viaje.

2.2.4.4.- El encuentro con el mentor o la ayuda sobrenatural

A menudo, en las historias, el protagonista se encuentra con un personaje que se convierte en la efigie de la sabiduría dentro del periplo: el mentor. En primera instancia, Campbell (2012) lo cataloga como ese alguien que proporciona una ayuda mágica, sea esto un amuleto, un elixir, etc., que ayude al viajero a sortear varios obstáculos y pueda llegar a su objetivo. En muchas ocasiones, se presenta como una ayuda femenina, ya sea en forma de hada, virgen, diosa o inclusive la naturaleza, claramente relacionándose con la figura materna y su protección en nuestra niñez, recordemos que el estado de paz total se encuentra en el vientre materno, donde la madre se convierte en el universo alrededor del niño. Además, Campbell afirma que esta figura representa “la fuerza protectora y benigna del destino” (Campbell, 2012: 72).

Por otro lado, tenemos a una figura masculina paternal, asociada a personajes ermitaños que habitan fuera del alcance del mundo ordinario del héroe, sea en bosques, colinas alejadas, montañas o islas. Esta figura, se asemeja más a la de un sabio que ya conoce los peligros del viaje que el héroe está por empezar y por esta razón más que un protector, es un guía o maestro y aun un sacerdote. Campbell menciona que son los héroes que han respondido a la llamada los que regularmente reciben su aparición, aunque no siempre sea de esa manera y sea el Mentor quien busque al héroe para mostrarle su destino. Podemos afirmar que el encuentro con el sabio es una etapa de entrenamiento que permitirá al héroe mejorar sus habilidades, recibir dones y

contagiarse de la sapiencia de su maestro; en otras ocasiones, el mentor no está presente y es su legado el que ayudará al protagonista en su búsqueda, esto se puede encontrar en escritos o diarios dejados por él, o en frases dichas por otros personajes pero que aluden directamente con su pensamiento y permitan vislumbrar los conocimientos necesarios para no perderse durante la travesía. A veces también el mentor no se presenta como una figura, sino que es el héroe quien debe buscar esa sabiduría por cuenta propia. Lo importante aquí es la idea del trasvase de conocimiento entre las generaciones que simboliza esta representación (Vogler, 2002: 150). No podemos dejar de mencionar que para el héroe, el mentor es una fuente de riqueza espiritual, por lo que sería casi imposible ver a un héroe irse en contra de su mentor y querer hacerle daño o deshacerse de él.

2.2.4.5.— El cruce del primer umbral o el vientre de la ballena

Llegado a este punto, el héroe ya puede decirse que conoce su destino y está listo para afrontar la aventura. Ahora bien, no siempre el héroe está decidido a dar este paso, en algunos casos una fuerza externa ha de obligarlo a iniciar su búsqueda, ya sea poniéndolo en una situación apremiante que le exija a tomar una decisión o sea esta fuerza quien lo lleve sin que el héroe tenga opción alguna.

Sin embargo, antes de cruzar el límite del mundo ordinario al mundo especial, deberá primero enfrentarse al custodio de esta entrada a lo desconocido y sus peligros, el guardián del umbral (Campbell, 2012: 77). Campbell menciona que este miedo se enmarca en las creencias populares que hacen de las personas seres conformes con los límites establecidos, por dichas creencias, y sus miedos se sustentan en la dificultad de dar el primer paso a lo inexplorado, lo que no está acorde a lo que se piensa, por lo tanto el héroe tiene que verse enfrentado a diferentes personajes que si bien pueden representar un peligro, también serán otorgadores de dones mágicos (ob. cit.). Sin importar cuál sea el caso, el guardián del umbral se presentará durante todo el periplo y pondrá a prueba las habilidades del héroe, lo que también servirá como un entrenamiento para cumplir con su objetivo.

Además, no podemos alejarnos de la alegoría al vientre de la ballena de la historia bíblica de Jonás. Esta representa el significado mismo de lo que es el cruce del umbral: el héroe es devorado por este mundo especial al punto de que parecería morir, una forma de autoaniquilación, pero esto no es más que una de las tantas metáforas que se plantea el viaje con respecto al renacimiento. (ob. cit.: 89)

2.2.4.6.— Pruebas, aliados y enemigos

Después de atravesar el primer umbral, el héroe está lejos todavía de su objetivo. Se puede decir que aquí es cuando empieza su aventura dentro del mundo especial. Las pruebas no son más que una profundización del miedo que ocasiona el primer umbral (Campbell, 2012: 104). Estas harán del viaje del héroe un sendero lleno de aprendizaje. Cada prueba, representa un arduo entrenamiento por el que el personaje debe pasar para el enfrentamiento con su mayor miedo: la muerte. Cada prueba superada hará de él un individuo más sabio, pero también más hábil físicamente, dependiendo del caso. Además, la superación de estas pruebas afianzará la seguridad del héroe y lo empujarán con más entusiasmo a no claudicar en su búsqueda.

Después de haber superado los obstáculos posteriores al primer umbral, comúnmente el héroe llega a un encuentro con una figura femenina o **encuentro con la diosa**, que va más allá de la ayuda antes precisada en la ayuda sobrenatural. Para Campbell esta mujer “en el lenguaje figurado de la mitología, representa la totalidad de lo que puede conocerse”(2012: 110) y es el héroe quien tiene la posibilidad de acceder a este conocimiento. Dicha figura se presenta como una incitadora a cambiar el pensamiento del héroe, a romper sus trabas mentales y permitirle ver más allá de lo que podría ser evidente ante sus ojos. La figura femenina se establece como una dicotomía entre la belleza externa, frente a la interna. Solo la capacidad del héroe al diferenciar y reconocer la verdadera esencia lo llevará al entendimiento del mundo y de sí mismo, pero para descubrir esto, Campbell afirma que el héroe debe poseer un “corazón gentil” (2012: 112), por lo tanto no puede ser cualquiera quien entienda esto, sino es un elegido por el destino. El encuentro con la diosa es una efigie de una de las pruebas más difíciles para el héroe: ganar el don del amor, el matrimonio místico con la diosa, significa el poderío completo del héroe sobre la vida misma, ahora él se ha tomado el

lugar del padre (ob. cit.: 114).

No obstante, esta figura puede presentarse como una tentación para los fines del héroe y no permitirle cumplir con su objetivo. No todas las apariciones femeninas constituyen un aliado dentro de su travesía. En este caso específico representan un obstáculo, pero más profundamente una verdad catastrófica para el propio héroe, esto lo podríamos entender en el caso de Edipo y su madre Yocasta, aunque en un principio ella se presentó como el regalo por salvar a Tebas, empero al final ella resulta ser el último eslabón de la desgracia a la que estaba destinado. Recordemos pues, que la vida se transfigura en la mujer frente al héroe, pero en estas ocasiones la vida se puede volver repulsiva por significar un develamiento de la verdad trágica que el héroe ignoraba y que lo llevará a tomar decisiones fatídicas. Podemos enmarcar a la figura femenina como dicotómica y esto dependerá del destino del héroe: por un lado, ella podría ser un aliado muy importante en su búsqueda; por otro, puede significar su perdición.

Pero el alcanzar el mismo nivel, que el padre, lo hace enfrentarse a él en una prueba conocida como la Reconciliación con el Padre. Recordemos que muchas de las narraciones teológicas el Padre se presenta como el ente castigador pero a la vez redentor, quien da y quita la vida. El héroe, al pasar por esta prueba, debe visualizar y entender esta dualidad paradójica que engloba esta figura, pero a esto solo se accederá si se lo llega a conocer, enfrentarlo no se refiere a significado agresivo de la palabra, sino más bien es al que se refiere a encararlo, encontrarse en su presencia. Esto va más allá de un conocimiento externo, al contrario, está relacionado con un viaje interno, un doble nacimiento del héroe. Tanto Job, como Dionisio, Budha, o el mismo Jesús experimentaron la presencia de Dios/Padre ellos mismos para alcanzar un estado superior y etéreo. La voluntad de la figura paterna no se puede concebir como una desde la lógica del héroe, porque eso mismo es lo que hace que esté ciego frente a él, más bien es algo que va más allá, es un entendimiento de la eternidad en sí misma, de la vida y la muerte, del principio y el fin, concepto que no se puede explicar por su condición humana (Campbell, 2012).

Es desde este estadio que podemos hablar de la apoteosis, en este caso el héroe llega aun nivel en el que es todo: hombre y mujer, el tiempo y la eternidad, la

deificación en sí misma, donde se ha logrado conocer la sabiduría eterna, el héroe es ahora un dios. En este paso, del héroe, se puede apreciar una fusión entre las dos, aparentemente opuestas, fases anteriores: El encuentro con la diosa y la reconciliación con el padre. Sin embargo, esto se podría considerar como el final de la aventura, pero en verdad solo es la aproximación del héroe al conocimiento más importante para lograr que su búsqueda logre su cometido. La apoteosis, según Vogler (2002), está ubicada, junto a las dos fases anteriores, dentro de la aproximación a la caverna más profunda u Odisea que permitirá al héroe llegar a la recompensa, al ansiado saber que completará su viaje místico de conocimiento, y reconocimiento, para poder enfrentarse a su miedo más importante: la muerte.

La recompensa, entonces, denominada Gracia última por Campbell (2012: 159), es el estado de su viaje donde ha logrado obtener lo que estaba buscando, el fin último de su travesía. Después de haber sorteado diferentes obstáculos y pruebas, de literalmente haber muerto y renacido, de haber presenciado y conocido la sabiduría absoluta, el héroe ahora recibe el premio a su esfuerzo, pero como el mismo Campbell menciona:

Sus guardianes se atreven a entregarla solamente a aquellos que han sido debidamente probados. Pero los dioses pueden ser demasiado severos o demasiado cautelosos, y entonces el héroe tiene que apoderarse de su tesoro con engaños. (...) Cuando se comportan en esta forma, hasta los dioses más altos aparecen como ogros malignos que atesoran la vida, y el héroe que los engaña, los mata o los apacigua es honrado como el salvador del mundo (Campbell, 2012: 168—169).

2.2.4.7.— El camino de regreso

Al finalizar su cometido principal, el héroe debe volver a su lugar de origen con el trofeo que tanto esfuerzo le ha costado ganar, este puede ser material o espiritual pero lo más importante es que representa el conocimiento adquirido para poder restablecer el orden al mundo ordinario. Pero en este estadio de la travesía, el héroe no tendrá las cosas fáciles, regularmente las fuerzas antagonistas quieren a como de lugar evitar que vuelva, por lo que se verá enfrentado a una última persecución que será, en palabras de

Campbell, agitada y hasta cómica, pudiéndose complicar con obstáculos y evasiones mágicas (2012: 182). Y esta vez será el héroe quien produzca los inconvenientes a sus cazadores. Además, no hay que olvidar que no solo el conocimiento adquirido dentro de su periplo lo auxiliará, sino que también la ayuda sobrenatural estará de su parte por una última vez para que pueda llegar sano y salvo a su punto de partida.

Esta vez él tendrá que enfrentarse a una atmósfera ya olvidada, alejada totalmente de todo lo que ha vivido, podría decirse que ambos mundos tiene una relación antitética, como la vida y la muerte o el día y la noche, un ambiente que acoge a una sociedad que se cree a sí misma completa e ignora los dones que el mundo especial tiene, y el héroe será el encargado de hacerles saber y otorgárselos (Campbell, 2012: 200). Aunque, y como Campbell afirma, en apariencia son dos lugares completamente diferentes, no dejan de ser uno solo, y es esa la clave para entender el viaje en sí y el héroe que retorna debe aceptar y sobrevivir al impacto del mundo (ob. cit.: 207).

2.2.4.8.— La resurrección

El héroe se enfrenta al clímax de su aventura y está pronto a finalizar su viaje. El héroe tiene que volver como otro, renacer y establecerse con símbolo que permita visualizar el cambio lo han hecho un personaje nuevo. Como todo ritual, este se presenta como una etapa de purificación para que el paso del mundo especial al ordinario sea ordenado y permita al héroe lograr cruzar el umbral de retorno y se restablezca en su ambiente.

En muchos de los casos, el héroe se ve forzado a enfrentarse a la muerte una vez más, pero en esta ocasión todo será aún más difícil porque la amenaza ya no solo será para su vida, sino también para el mundo al quiere retornar. Por dicha razón, esta etapa se presenta como la lucha final de él con su antagonista, donde perecerá por un instante, no obstante volverá para obtener su victoria y restablecerá el orden (Vogler, 2008). No obstante, en algunos casos su sacrificio significará el logro de esto último. Muchas veces, la muerte del héroe es la única manera de traer la paz tan ansiada y esto lo elevará a un estado de inmortalidad, ya que su sacrificio significará fama por lo que su

imagen nunca morirá, será recordado por todos y se convertirá en un modelo a seguir por las generaciones venideras.

2.2.4.9.— El retorno con el elixir

Si no se ha dado el caso en el que el héroe tuvo que sacrificarse, podrá volver a su mundo con los dones adquiridos en el periplo. Entonces el círculo se habrá cerrado y él habrá cumplido con su cometido. En esta etapa, el protagonista del viaje podrá reclamar todas las recompensas que se la hayan ofrecido (matrimonios con la princesa, salvar a un familiar de la muerte, acabar con el mal que aqueja a la sociedad, etc.) y podrá restablecer el orden. Gracias al conocimiento, ahora la comunidad a la que pertenece podrá aprender de él y estará lista para enfrentar otras crisis. El héroe será considerado un sabio en la mayoría de los casos y podrá vivir en más, claro está no sin la posibilidad de una nueva aventura.

2.2.4.10.— Comparación entre el viaje del héroe de Vogler y Campbell⁹

TABLA 1
Comparación de la terminología y las líneas maestras

<i>El viaje del escritor</i>	<i>The Hero with a Thousand Faces</i> (El poder del mito)
Primer acto	La partida, la separación
El mundo ordinario	El mundo cotidiano
La llamada de la aventura	La llamada de la aventura
El rechazo de llamada	El rechazo de la llamada
El encuentro con el mentor	La ayuda sobrenatural
La travesía del primer umbral	La travesía del primer umbral
	El vientre de la ballena
Segundo acto	El descenso, la iniciación, la penetración
Las pruebas, los aliados, los enemigos	La senda de las pruebas
La aproximación a la caverna más profunda	
La odisea (el calvario,	El encuentro con la diosa
	La mujer como tentación
	La reconciliación con el padre
	La apoteosis
	La recompensa
La recompensa	La bendición final
Tercer acto	Tercer acto: el regreso
El camino de regreso	El rechazo al retomo
	El vuelo mágico
	El rescate desde el interior
	La travesía del umbral
	El retorno
La resurrección	Señor de ambos mundos
El retorno con el elixir	La libertad para vivir

2.2.5.— Conclusiones teóricas sobre el héroe

Como hemos visto, un héroe es una amalgama de características y su concepto, aunque es amplio, se lo puede sintetizar en ciertos puntos. El primero, y si tomamos en cuenta los apartados sobre el personaje, podemos decir que el héroe es un personaje principal, específicamente un protagonista, al ser él quien aúna la acción del relato dentro de la búsqueda de su deseo o viaje.

⁹ Tomado de Vogler, C. (2002: 44).

Sin embargo, no es la condición moral o ética la que lo define dentro de esta clasificación porque, como se ha evidenciado, importa mucho el mundo ordinario al que pertenece, el mismo que puede ser un lugar que lo obligue a ser despiadado y a cometer acciones moralmente reprobables, pero dentro de su ámbito esto no es considerado de tal manera. Lo que importará siempre será su actuación frente a las dificultades que se presenten, porque su conflicto es externo, entonces lo que primará serán sus acciones antes que su psicología porque entran en una caracterización dicotómica simple entre lo que es bueno y malo, pero no por como piensan sino por cómo actúan.

La peligrosa naturaleza de estas aventuras asegura que el héroe es un hombre muy superior a los demás; es por tanto, ejemplar y muchas veces aristocrático. El interés narrativo radica en la forma en que el héroe supera los obstáculos que encuentra en su camino; en su valor y voluntad, y no en su estado de ánimo. Y como la habilidad de concluir con éxito una aventura es una muestra de la valía del caballero, no hay necesidad de ahondar más en su conciencia o psicología. Las aventuras definen a los personajes, ordenándolos en las categorías morales bastante básicas de bueno y malo, valeroso y cobarde, honrado e innoble” (Williamson 1991: 56).

También, de esto podemos sacar una importante conclusión: el protagonista heroico no odia su mundo ordinario. Si bien puede pertenecer a un entorno no tan confortable a simple vista, no presenta rasgos que nos permitan evidenciar un interés propio por salir de él, sino que es un llamado a la aventura externo el que lo hará pensar en salir de ahí. Además, su viaje o aventura se emprenderá, en la mayoría de casos, para volver al mundo ordinario del que se vio obligado a salir o para restaurar el orden de éste.

Por otra parte, podemos constatar que el héroe es un “elegido” para emprender una aventura, aunque al principio lo ignore, su viaje le hará darse cuenta de su condición. A todo esto se suma, que su conflicto principal siempre es externo, como vimos en el caso de Ulises con Poseidón o en el caso de Orestes su madre y las Coéforas, o a Frodo y todo lo que conlleva la destrucción del anillo. Es importante señalar esto, ya que aunque el héroe puede mostrar una problemática psicológica fuerte, esta será producto del conflicto externo y no se convertirá en un conflicto interno por se.

El héroe, por el contrario tanto trágico como épico, es reconocido inmediatamente por todos. Su gesto es, por definición, un gesto público, porque se mueve por el dominio de lo ético, que es el dominio universal, a lo que todo el mundo entiende. ¿Quién no se conmueve aún ante el gesto de Agamenón, que sacrifica sus propios sentimientos paternales, dispuesto a someterse a la voluntad de los dioses y ofrecer en sacrificio a la bella Ifigenia? Todo el mundo entiende eso, hasta la misma Ifigenia al final lo entiende también, porque se trata del bien de todos(Bandera, 2005: 186).

Como mencionamos en el apartado del protagonista, al ser el conflicto externo el más importante en las narraciones heroicas, su clasificación se dividirá en dentro de los dos temperamentos extrovertidos: Sanguíneo y Colérico. Como podemos testimoniar en todos los relatos heroicos, el temperamento sanguíneo es el que define de una manera muy estructurada a la efigie de héroe clásico. En el caso de los héroes coléricos, tendremos como patrón repetitivo a los héroes vengadores, en su mayoría con un final trágico, todo esto resultado de sus pasiones por conseguir su objetivo.

Sin embargo, es importante resaltar que, aunque todos los vengadores se consideran héroes coléricos, no todos los héroes coléricos son vengadores. También podemos encontrar que cuando existe un protagonismo compartido, es decir, si es que hay dos protagonistas en una narración, si son héroes, estos no podrán tener el mismo temperamento: uno tendrá que ser sanguíneo y el otro colérico. Esto lo podemos ver, por ejemplo, en películas como *Seven* (Fincher, 1995) donde el detective William R. Somerset (Morgan Freeman) es quien integra todas las características de un héroe sanguíneo, mientras que el detective David Mills (Brad Pitt) hace lo propio con las del héroe colérico.

Cabe recalcar dos importantes características del héroe dentro de su viaje: primero, el respeto a su mentor; en las narraciones donde aparece un mentor, el héroe le mostrará respeto absoluto y lo tomará como paradigma dentro de su periplo, se convertirá en el personaje secundario más importante, porque serán sus enseñanzas a las que el héroe recurrirá cuando esté en peligro. Segundo y último, él héroe no comete suicidio sino sacrificio que, aunque podría considerarse lo mismo, no lo es; porque él héroe tiene una connotación de ayuda colectiva o grupal, es decir, “el héroe sacrifica lo individual en beneficio de lo universal, lo ético, el bien público” (Bandera, 2005: 186), claro está que esto último se valorará dentro del mundo ordinario del personaje.

2.3.- El antihéroe

2.3.1.- Definición y origen

El antihéroe, hoy en día, es considerado una variación del héroe. En algunos casos hasta es percibido como una especie de héroe moderno, por su cercanía al ser humano de carne y hueso en contraposición a ese ideal que el héroe clásico transmitía y transmite. Pero para poder definirlo hay que intentar esclarecer todas las características que lo forman y, como se ha dicho, alejarse de sus perspectivas morales para analizarlo desde sus partes psicológica y contextual. El autor Victor Brombert, en su estudio *In Praise of Antiheroes*, da cuenta del problema que ocasiona el tratar de definir el concepto de antihéroe:

El plural 'antihéroes' sugiere que el protagonista de Dostoievski no es el único contra-modelo y que mi objetivo no es definir un solo tipo, sino más bien explorar una extendida y compleja tendencia en la literatura moderna. Claramente, no se hará una sola descripción o definición... ni una sola formulación teórica, por más ingeniosa que sea, puede siquiera acomodar una idea clave y calidad específicos de una obra dada. Desconfío de las definiciones preconcebidas, prefiero ser un lector atento e intérprete de los trabajos que están bajo discusión, para mantenerme flexible a cualquier aproximación y fastidiar los temas del 'antiheroísmo' fuera de los textos individuales¹⁰(1999: 1,2).

Claramente, el autor da cuenta de la tendencia moderna de hablar sobre el antihéroe, pero ante todo, de que es un concepto en demasía amplio y complejo, razón por la cual él mismo evita esquemas que lo definan o métodos de aproximación al concepto (ob. cit.: 9). Pero esto también se puede entender porque ha sido tratado desde diferentes aristas y no se ha llegado a un consenso. Es por eso que se hace importante tratar de establecer una idea general que permita llegar a ese consenso, para así analizar la figura antiheroica desde una perspectiva unificada; no obstante, el autor menciona

¹⁰ The plural "antihéroes" is meant to suggest that Dostoevsky's protagonist is not the only counter-model, and that my aim is not to define a single type, but rather to explore a widespread and complex trend in modern literature. Clearly, no single description or definition will do...No single theoretical formulation, however ingenious, can possibly accommodate the specific thrust and quality of a given work. Wary of preformatted definitions, I have preferred to be an attentive reader and interpreter of the works under discussion, to remain flexible in any approach, and to tease the theme of "antiheroism" out of the individual texts.

una condición fundamental para que el antihéroe pueda existir: “solamente si el modelo heroico permanece ausente y en preterición”, es decir, como forma de lo que no existe de presente, pero que existió en algún tiempo (RAE).

La primera vez que se usó el término fue en la segunda década del siglo XVIII, podemos encontrar en la obra *El amante* de Sir Richard Steele. Aquí, el autor hizo una profunda crítica sobre la era libertina, como él la llamaba, que estaba viviendo y cómo los hombres habían dejado la galantería y se habían convertido en brutos, además de haber perdido el respeto hacia las mujeres:

I shall enquire, in due time, and make every Anti-Heroe in Great Britain give me an account why one woman is not as much as ought to fall to his share; and shall show every abandoned wanderer, that with all his blustering, his restless following every female he sees, is much more ridiculous”¹¹ (Steele, 1715: 13).

En Diccionario de la Real Academia de la Lengua lo define como un “personaje destacado o protagonista de una obra de ficción cuyas características y comportamientos no corresponden a los del héroe tradicional”. En este sentido, cumple con nuestra hipótesis en lo que respecta a su condición de personaje protagónico; sin embargo, todavía queda la tarea de especificar cuáles son esas “características y comportamientos” que lo hacen estar dentro de esta clasificación.

Varios autores mencionan que el primer antihéroe o, más bien, la primera representación antiheroica puede encontrarse en Tersites, un guerrero troyano descrito en el Canto II de la *Ilíada* como un hombre feo, bizco y cojo-según las palabras del propio Homero- quien increpó a Agamenón, por eso, tanto Aquiles como Odiseo lo aborrecían, incluso este último llegó a golpearlo con su cetro por su comportamiento con el rey. En este caso, su papel dentro de la obra es casi insignificante, así que no puede llamarse protagonista por lo que no podríamos considerarlo dentro de nuestra definición.

¹¹“Averiguaré, a su debido tiempo, y haré que cada Anti-héroe de Gran Bretaña me rinda cuentas del porqué una mujer debería convertirse en su propiedad; y le mostraré a cada vagabundo abandonado, con toda su fanfarronería, que persigue sin descanso a cada mujer que ve, que es mucho más ridículo” (traducción hecha por mí)

Dentro de lo concerniente a las concepciones anglosajonas podemos encontrar varias definiciones. La primera, perteneciente a *A Glossary of Literary Terms*, dice lo siguiente:

*The chief person in a modern novel or play whose character is widely discrepant from that which we associate with the traditional protagonist or hero of a serious literary work. Instead of manifesting largeness, dignity, power, or heroism, the antihero is petty, ignominious, passive, ineffectual or dishonest*¹²(Abrams, 1999: 11).

Aquí, la definición está íntimamente relacionada con las cualidades morales y externas del personaje, lo que se aleja de la idea de análisis de nuestro estudio. Empero, hay que rescatar lo referente a su diferencia con el protagonista tradicional, debido a que se está tomando en cuenta la importancia que tiene un protagonista antiheroico dentro del relato.

Por otra parte, tenemos la definición de *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* que menciona que el antihéroe tiene sobre sí la habilidad para fracasar. Además, se menciona que una primera tipología de antihéroe se podría rastrear en la novela pastoral *L'Astree* de Honore d'Urfes Hylas (Cuddon, 1998: 43). Esta afirmación, en parte, podría ser verdad pero solo en parte, porque la condición del fracaso puede ser también, por ejemplo, una característica del héroe trágico griego. Recordemos las historias de Ajax, Edipo o Deyanira. Esta última, al comprender mal el oráculo, causa la muerte de Heracles y posteriormente ella se quita la vida. (Rodríguez Adrados, 1962: 32).

Como pudimos apreciar, en ninguna definición podemos encontrar una concepción única de la figura antiheroica, aunque algunos coinciden que es todo lo opuesto a un héroe. También, se comete el error de afirmar que el héroe es sinónimo de grandeza y poderío, cosa que como demostramos en los apartados anteriores no es completamente cierto. Para encontrar un concepto que nos ayude a tener una idea clara de lo que es un antihéroe hay que retroceder a las narraciones que empezaron a visualizar al protagonista como una representación más próxima a la de una persona común, es decir, al contrario del héroe donde sus aventuras eran alegorías o metáforas

¹²La primera persona en una novela u obra de teatro cuyo carácter discrepa extensamente de la que asociamos con el protagonista tradicional o héroe de un trabajo literario serio. En lugar de manifestar grandeza, dignidad, poder o heroísmo, el antihéroe es pequeño, ignominioso, pasivo, ineficaz o deshonesto. (traducción hecha por mí)

de una situación concreta en la historia de un pueblo; el antihéroe, en este caso, era colocado en situaciones muy parecidas a las que cualquier persona podría vivir. Esto se lo puede explicar desde un contexto histórico: el paso de la Edad media a la Modernidad.

El Renacimiento tuvo un gran impacto en Europa y aunque tardó en llegar a algunos países, como Inglaterra, cuando lo hizo cambió las tendencias en todas las aristas posibles. En este periodo, el pensamiento deja de lado su centralización en aspectos religiosos para empezar a enfocarse en el ser humano como el centro del mundo. De este modo, el ser humano obtiene una relevancia jamás antes vista, aunque esto debe entenderse no como una pérdida de la religiosidad por parte de la sociedad- tomemos en cuenta a la Reforma y las guerras religiosas en Europa y Oriente-, sino más bien como la relevancia del humano frente a su contexto social e histórico, es decir, el mundo deja de ser solamente la obra amenazante de Dios hacia el ser humano y pasa a ser objeto de exploración.

La desacralización del mundo recae sobre la violencia misma, pues resulta una tarea compleja el justificar la violencia religiosa en términos sagrados, porque previamente esta era el resultado de un designio divino. Pero en este contexto histórico específico, al darse cuenta el ser humano de que Dios es inocente, la violencia en su nombre no es más que responsabilidad de sí mismo y de nadie más. Esta desacralización tuvo un impacto letal, por decirlo de alguna manera, en la Épica.

Se había agotado el modelo que, aunque gozaba de gran popularidad todavía, resultaba cansino y casi imposible de seguir replicando, dado que se lo había hecho casi hasta el hartazgo. Recordemos pues que la Épica tenía un fuerte enraizamiento con el carácter mítico, o sea, con lo sagrado; llegado a este punto histórico, lo dividido había dejado de ser el foco de atención, la Épica perdió su “propio espíritu”, el héroe pasó por una época de “desintegración histórica”, testimoniado en los libros de caballerías, hasta llegar a ubicarse fuera de lugar en la Europa cristiana del siglo XVI. (Bandera, 2008: 15). Esto se evidencia completamente con la llegada de *El Quijote*, que en su mismo prólogo menciona que es una obra que quiere alejarse completamente del género. No es casual que Cervantes y la novela picaresca sean contemporáneos, al darse el caso que en ambos podemos apreciar a la figura antiheroica donde lo anecdótico toma

importancia por sobre las gestas heroicas.

Por otro lado, también debemos destacar a Shakespeare, otro autor de mucha relevancia como lo fue Cervantes y, coincidentemente, su contemporáneo también. Aunque es imperativo señalar que el pesimismo Jacobino fue una constante en su producción literaria, tampoco podemos dejar de lado que también la obra de Maquiavelo tuvo especial importancia, al ser él quién puso en tela de duda la conciencia moral de la gente con mordacidad y sin reparo alguno; su máxima “El fin justifica los medios” sintetiza el alma del ser humano, que no es que haya estado oculta, sino que antes no se había reparado en ella de la forma y en el tono en la que Maquiavelo lo hizo. “Las motivaciones humanas fueron expuestas como corruptos apetitos que a menudo se alimentan sobre su propia destrucción, el simple dualismo entre el bien y el mal se convirtió en una paradoja” (Cooperman, 1965: 38).

Autores posteriores tanto alemanes, como Goethe, y rusos, como Dostoievski, han coincidido en la importancia de la obra de Shakespeare sobre la literatura universal y han enaltecido a la figura Hamlet como una efigie tanto de hombre y mujer modernos, reflexivos y vacilantes. Pero más allá de esto, los protagonistas de sus tragedias a menudo son solitarios, presos de pasiones desmedidas pero alejadas del ideal griego, en el que son las divinidades las que ocasionan este comportamiento. Los personajes shakesperianos son una representación del interior del ser humano y el resultado de sus decisiones. Inclusive Hamlet y los personajes de subsuelo de Dostoievski son concebidos como antisociales, inmorales e impíos (Cooperman, 1965: 38).

Sobretudo, podemos evidenciar que los protagonistas, tanto de Cervantes y Shakespeare, están trastornados mentalmente o, en otras palabras, alienados. Este factor es muy importante cuando hablamos de antihéroes, porque la única manera de conocer este estado es a través de sus pensamientos. Esta misma idea será tomada siglos más tarde por varios escritores como una fuente para hablar del individuo y su problemática mental. En el siglo XIX, especialmente con Dostoievski y del que se hablará más adelante, se preparó un terreno fértil para escribir sobre protagonistas solitarios que estaban perturbados por sus condiciones de vida. Para ellos la vida en sí misma era una puerta abierta a la locura, eran individuos perturbados o, mejor dicho, asqueados por el mundo que les tocaba vivir.

El antihéroe, podemos decir, posee cualidades “no heroicas”, en lo que respecta a su significado y a su función dentro de un relato. Esto lo podemos descubrir en autores como Stendhal, Balzac y Flaubert; sin embargo, estos todavía son muestras, si bien puede decirse que sus personajes están muy bien estructurados, no dejan de ser aportes a la construcción total del arquetipo del antihéroe al que queremos llegar. Si nos detenemos un momento en ellos, primero, no encontraremos rasgo alguno que nos remita al héroe mitológico tratado en los apartados anteriores. Brombert, citando a Raymond Giroud, menciona que dichos autores y sus personajes son “prototipos de los héroes de la inacción” como lo son Swann de Marcel Proust de *En busca del tiempo perdido* (1913) y Leopoldo Bloom del *Ulises* (1922) de James Joyce. Además, añade que los siglos XIX y XX están repletos de personajes débiles, inútiles, humillados, pálidos, dudosos de sí mismos, ineptos y, en ocasiones, despreciables; a menudo afligidos por una autoconsciencia e ironía paralizante, totalmente alejados de los ideales heroicos de la Grecia antigua. (1999: 2).

El antihéroe, en breve, está preocupado tanto del absurdo de la naturaleza de la acción en un mundo corrompido, como del absurdo de la inacción. El resultado es que el proceso heroico es definido por la percepción, antes que por la acción. Tal heroísmo –en términos globales- debe, en efecto, parecer inepto revuelto o meramente ‘negativo’ y, por esa razón, el Antihéroe (el héroe de la percepción espiritual antes que de la acción) tiende a ser ridiculizado, o atacado, por aquellos cuya acomodación es la suprema ‘verdad’ y la ‘eficacia’ de la suprema virtud (Cooperman, 1965: 39).

La figura antiheroica toma especial importancia cuando la asociamos a la idea del existencialismo. Las obras kafkianas y de Dostoievski hacen constantes alusiones a la podredumbre del mundo y a los insectos que la rodean: en el caso del primero, tenemos a Gregorio Samsa quién se convierte en un insecto gigante; en el caso del segundo tenemos, por ejemplo, a los Hermanos Karamazov que concebían el mundo como una esquina en un sanitario donde las arañas se desarrollaban. Este proceso de transformación de humano a insecto resulta en extremo difícil, por tal razón, la podredumbre también puede ser vista como estiércol, que puede ser nutritiva para que los insectos se desarrollen.

El Antihéroe, por tanto, siente asco del ser que está acostumbrado a este estiércol o lo que llamamos *status quo* –otra referencia al mundo ordinario-, esta

sensación se presenta como la enfermedad que puede llevar a la muerte, la misma señalada por Kierkegaard. El excremento encadena espiritualmente al sujeto ignorante de su realidad, por eso para él puede ser nutritiva, pero la consciencia sobre esto no representa una virtud para el antihéroe, sino una maldición, un disgusto por la propia existencia. El término se empezó a usar comúnmente desde Dostoievski y ganó aceptación; sin embargo, es en el siglo XX, también conocido como la edad de la deshumanización, cuando se abarcan varios tipos de antihéroes tales como: el hombre invisible, el hombre absurdo, el hombre existencial, entre otros, que no son más que una respuesta de la época a los cambios que se estaban dando (Walker, 1985: 12).

De esta manera, nuestro primer acercamiento al concepto general de antihéroe será, en un principio, desde estas tres aristas: Cervantes, La picaresca y Shakespeare. Tenemos que tomar en cuenta que mucha de la literatura escrita posteriormente se basa en los dos grandes clásicos como lo son Cervantes y Shakespeare, quienes impondrán el modelo de la narrativa moderna, además de instaurar motivos y situaciones que serán tomadas por autores tanto de la literatura como del cine. Posteriormente, entraremos en las definiciones que autores del siglo XIX y XX utilizaron, para finalizar con una idea estructurada que sintetice las diferentes definiciones pero que aporte una propia.

2.3.1.2.- El antihéroe en la picaresca

La novela picaresca, al igual que muchas de los conceptos que se han hecho a lo largo de este estudio, posee muchas definiciones que no necesariamente están en consonancia. En este caso, es importante tomar en cuenta que, como dice el autor Lázaro Carreter, la picaresca es un género dinámico y que esto, a su vez, da como resultado que tengamos que examinarla dentro de dos fases de transformación: una primera instancia se la identifica con el surgimiento de rasgos distintivos dentro del género; la segunda, por su parte, se da cuando se advierte de la “fecundidad de esos rasgos y son deliberadamente repetidos, anulados, modificados o aplicados de otro modo”. Cabe mencionar también que la primera etapa termina cuando dejan de aparecer “nuevos motivos o artificios formales repetibles” (Carreter, 1970: 29).

Es imperante entender la característica propia y principal, al mismo tiempo, del género picaresco y lo que lo aleja de los cuentos populares o folklóricos, es decir, la autobiografía y el “yo” desde la que se constituye. El narrador, a la vez protagonista, y su perspectiva es el punto de donde se construye el mundo literario que lo rodea, del mismo del que deviene, también, su transitado vaivén entre “fortunas y adversidades” que estará presente en todas las obras perteneciente al género.

El personaje del pícaro (...) en su primera encarnación emerge, por su puesto, de un fondo de historietas populares (...). Pero, a partir del momento en que Lázaro Tormes dice “yo”, es decir, en el mismo momento en que nace a la literatura, cesa de pertenecer al folklore: rompiendo con su anterior existencia de personaje de chascarrillo, se convierte en el portador de una forma de pensar seria que se encarna en él (...) en sus palabras y gestos burlones, aun siendo los mismos de la marioneta folklórica de antaño (Molho, 1972: 11).

A mediados del siglo XVI, las historias a las que la gente estaba acostumbrada eran, por un lado, los cuentos populares o folklóricos y, por otro, las novelas épicas de caballería. Éstas últimas, correspondieron a un género que había llegado a un punto rocambolesco que se alejaba de cómo fue concebida en un principio, la irrealidad había tomado preponderancia y las obras tan famosas, antes vanagloriadas, eran criticadas por los eruditos de la época.

Por el año 1554, *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, un libro “endiabladamente singular” como Francisco Rico lo denomina, hace su aparición (2000:15). Esta pequeña historia, si cabe el término, se aleja completamente de las narraciones de grandes hazañas, de herederos de reinos, o caballeros llenos de virtudes morales y éticas. En este caso, el protagonista es un sirviente que desde la escritura de una epístola que contesta sobre un asunto que no se especifica, cuenta los reveses por los que ha pasado. Esto se deduce por los relativos que utiliza como: *pues, Vuestra Merced, huelgo de contar*, etc. (Rico, 2000:18).

Asimismo, presentaba tres rasgos novedosos muy importantes que la hacían particularmente interesante: primero, era una autobiografía narrada como una sucesión de peripecias de un desventurado sin escrúpulos; segundo, estas peripecias se organizaban mediante los servicios que “prestaba” el protagonista a diferentes amos

para de ese modo efectuar una crítica; tercera, el relato, al final, representaba un estado de deshonor del protagonista (Carreter, 1970: 33).

Para el autor Correa Forero, la picaresca se caracteriza fundamentalmente por poseer una “estructura abierta, en una sucesión de episodios que amplían la experiencia del héroe dentro del mundo en que se encuentra, pero cuyas aventuras lo conducen al final de un descenso anticlimático” (1979: 75). Sin embargo, este autor hace una equivalencia entre protagonista y héroe, poniéndolos en un mismo concepto, lo cuál choca con nuestra base teórica.

Es importante señalar que el autor también pone de manifiesto que los relatos picarescos tienen en común la “sistemática degradación” del protagonista conforme avanza la historia y que, es desde este nivel que se empieza la reminiscencia de sus incidentes; es decir, el protagonista nos cuenta, desde su vida adulta, cómo fue su infancia hasta llegar al punto en que se encuentra al empezar su narración, o sea, su adultez. Lo interesante aquí es que muestra que sus logros los ha obtenido gracias a su esfuerzo y no a su linaje, lo que podría considerarse una importante diferencia con la del héroe clásico: la sangre impura y bastarda frente a la herencia genealógica reconocida que otorga un apellido identificable frente a la sociedad.

En este punto podemos adentrarnos en su mundo ordinario, puesto que los protagonistas de la picaresca “descubren de repente la presencia de una realidad brutal, a través de una experiencia aleccionadora que les hace perder su inocencia de niños y que actúa a modo de rito bautismal de iniciación que los introduce a la malicia del mundo” (Correa Forero, 1979: 77). Al contrario de los relatos clásicos de héroes, en este género evidenciamos que el protagonista sabe que su entorno no es el más favorable, está lleno de desdichas y problemas, a él no le gusta, no es su zona de confort, no es aun sitio al que quisiera retornar si es que lograra salir.

Desde mucho antes de nacer, sabe que su condición no le traerá un buen futuro, Él “se da cuenta, por consiguiente, de que está frente a un mundo hostil que se halla dominado por el engaño y las burlas despiadadas.” (ob. cit.: 78). Por lo tanto, no lo podemos juzgar moralmente por su actuar, porque él mismo nos explica lo difícil de su situación y esto produce empatía. De algún modo, está justificada su forma de proceder:

“Los principios más discantados, los arquetipos de conducta que proponen los tiempos, se afirman y se niegan con idéntica facilidad. No hay valores: hay vidas, y lo que sirve para una tal vez es inútil para otra” (Rico, 2000: 55).

Tenemos que recordar que el pícaro es un retrato matizado, esto quiere decir que podemos ver sus facetas en contraste: como puede ser malo y cruel, también puede ser bondadoso e ingenuo, todo como resultado de sus circunstancias. Esto su vez lo podemos encontrar en el Guzmán de Alfarache (Alemán, 1996), dónde hay un desdoblamiento entre el escritor de la obra y el actor de la misma, Guzmanillo, quien en ciertas ocasiones, al pronunciar aparentemente monólogos, si se lee con atención, no hace más dialogar con sus dos personalidades, ubicándonos más específicamente en su constante debate interno, siempre traspasando las orillas del bien y el mal, su lucha por irse en contra de su naturaleza. El destino del pícaro, y por tanto del antihéroe, se fragua desde las decisiones que él toma. Él es dueño de su destino contrario al héroe clásico: “ni ha de ser, ni conviene ser, tú lo haces que sea y convenga” (ob. cit.: 289).

Es menester tener en cuenta que los personajes secundarios en la picaresca, especialmente en el Guzmán de Alfarache, están subyugados a lo que le afecta y sucede al protagonista. Podemos, entonces, evidenciar un grado de introversión nunca antes visto en otros relatos y esto supone un acierto en nuestra hipótesis sobre el temperamento de los antihéroes: introvertidos. A esto le sumamos la lucha interna que tiene sobre sí, la constante contienda contra lo que realmente es –lo que nosotros conocemos- y lo que quiere ser –lo que muestra a los demás- .

Como la obra está narrada desde la interioridad del pícaro, solo puede reconstruirse la interioridad de los que están a su alrededor desde una comparación con la suya misma. Él los juzga con la misma efusión que utilizaría consigo mismo. Si nos remitimos al título de la mencionada obra, por ejemplo, notaremos que Atalaya se refiere a un vigía; la novela no es más que la efigie de la vida humana vista desde la posición del centinela de la Atalaya (Rico, 2000: 97).

En el caso de *El Buscón* (De Quevedo, 1996), Don Pablos resulta ser una imagen mucho más apegada a lo que se podría concebir como un personaje de comedia, aunque los dos anteriores igualmente, pero en menor medida. Esto es muy importante, porque

mucho de lo considerado antiheroico tiene que ver, o más bien se lo ha asociado de forma errónea, con lo satírico y lo cómico únicamente. La trama de *El Buscón* hace referencia a lo mencionado inicialmente en cuanto a la vida del pícaro: un personaje que trata de escalar socialmente y, de algún modo, deshacerse de su origen familiar, aunque en el camino se ve derrotado por sus propias estrategias autodestructivas, además de la violencia de la sociedad que lo rodea y de la que es una constante víctima.

La moralidad de Don Pablos casi es inexistente, este personaje “es una especie de vacío humano” (Bandera, 2005: 90) con excepción de lo que se muestra en el último pasaje, muy famoso dicho sea de paso, de la obra; cuando decide viajar a América a probar mejor suerte que la que ha tenido: “...pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y de costumbres.” (De Quevedo, 1996: 195). No podemos olvidar que la representación del escarnio público carnavalesco presente en esta obra, nos remite a esta condición propia del antihéroe: la exclusión por parte de su sociedad o mundo ordinario. Lo que facilita pensar porqué su necesidad de irse, de cruzar el océano a las indias. Contrario a lo que podría querer Ulises con Ítaca, el antihéroe no ve en su mundo ordinario un hogar al cual volver, sino más bien que este es la fuente de sus problemas, de su conflicto interno, al ser un paria, un desechado.

2.3.1.3.- El Quijote y el antihéroe

Mucho se ha hablado del más famoso Hidalgo de la historia de la humanidad, *Don Quijote de la Mancha*. Por mucho, es uno de los personajes más conocidos a lo largo del globo, por algo, después de la Biblia, ha sido el libro más traducido a otros idiomas. Para muestra de lo dicho, Dostoievski afirmaba que era la obra más “poderosa y profunda” escrita hasta el momento. De hecho, iba más allá al decir que era la obra que resumía la vida del hombre sobre la tierra con sus respectivas conclusiones (Dostoievski, citado en Gilman, 1989: 76). Trilling, por su parte, decía que toda la prosa de ficción escrita es “una variación del tema de Don Quijote” (1976: 209). Sin embargo, en lo que la mayoría de teóricos están de acuerdo es que esta magnífica obra es la primera novela moderna de la historia-aunque es improbable que Cervantes sepa que lo estaba haciendo de esta manera- con todas las características propias del género que se hayan escrito.

Pero ¿qué es lo que hace que *Don Quijote de la Mancha* se convierta en un antihéroe? No solo es su sentido paródico en contra de los libros de caballería lo que hace que esta obra se oponga a la imagen del héroe; como mencionamos previamente, el proceso de desacralización en el que se sitúa la novela revé una condición importante: el concepto de víctima. Esta idea había cambiado, la violencia sagrada excluía esta persuasión de inocencia, como la de Cristo, frente a la sociedad que pretendía excluirla. Es él quien introduce la duda, ya no se debe eliminar, expulsar o inclusive matar a la víctima. En este caso, Cervantes hace lo contrario con *El Quijote*, ya no lo victimiza, sino más bien que es una historia de “un prolongado y compasivo rescate” de su propia locura.

Como resultado, podemos evidenciar que la narrativa cervantina aún las dos caras del proceso histórico de desacralización antes mencionadas: por un lado, vemos el “colapso histórico” de la imagen y representación heroica; por otro, la reivindicación del rechazado, de la “víctima pública”, propiamente dicha (Bandera, 2008: 18).

La novela moderna no comienza con el antiheroico y ridículo colapso del viejo héroe, comienza cuando ese héroe caído, lamentable y risible, es rescatado de la locura autodestructora de su imposible sueño, revelándose como algo humano y nada más que humano. (ob. cit.)

Don Quijote pone de manifiesto una actitud antiheroica muy específica: la lucha contra su propia naturaleza, es decir, el conflicto interno. Podemos pensar que se expresa claramente en él. Comencemos pues diciendo que Alonso Quijano, es un anciano enjuto del que no se conoce su origen ni su linaje¹³, -cosa que contrasta con la descripción de los héroes tradicionales sean griegos o de caballería- y que ha perdido la razón por leer tantos libros sobre estos temas. Al contrario de los personajes que admiraba, él no estaba destinado a grandes hazañas, su naturaleza es otra. No obstante, decide luchar contra ella, en consecuencia, monta a Rocinante, su fiel corcel, y emprende una vida como caballero andante, es decir, cómo héroe; pero él es todo menos eso.

¹³Característica fundamental de Joseph K, protagonista fundamental de la obra de Kafka.

Don Quijote es un hombre débil que se cree fuerte y que quiere alcanzar la heroicidad. Sus debilidades muestran la imposibilidad teórica de ese objetivo, pues es frágil en todas las dimensiones de su existencia: en lo físico (cerca de la ancianidad y consumido por el insomnio y las lecturas), en lo psicológico (desbocado por su locura caballeresca) y en lo espiritual (incapaz de realizar acciones totalmente libres) (Pérez, 2010: 15).

Son estas características las que lo hacen blanco de burlas y lástima. Si bien él cree de sí mismo todo lo contrario de cómo se lo describe, eso no lo salva de sufrir lo que el “mundo de los cuerdos” tiene para él. Para El Quijote, y contrario a los héroes a lo que se quiere parecer, él no tiene peligros reales que amenacen su fragilidad, es su falta de juicio la verdadera amenaza a su integridad y esto es lo que se opone a la idea del héroe clásico.

También podemos evidenciar cómo su mundo ordinario, aislado y lleno de libros e historias, no es un lugar que él quiera o del que se sienta parte, sino que él quiere ser el protagonista de uno de esos libros, quiere ser leído y admirado. El Quijote quiere ser otra cosa completamente diferente a lo que realmente es, por eso es un soñador, o un loco, en este caso sinónimos. No está contento con su vida monótona y sencilla, eso no es para él ningún aliciente para continuar con vida, lo que él quiere es lo que sus héroes lograron: “Cuando Alonso Quijano se enajena, de alguna manera nos está diciendo que la vida normal no le satisface, que una existencia ordenada y tranquila no le es suficiente” (ob. cit.: 13).

Antes que nada, recordemos pues que antes, en la época clásica, una enfermedad mental se debía a la posesión de fuerzas divinas de la mente de un individuo, que se veía imposibilitado de actuar reflexivamente. En las sociedades previas a la modernidad, la locura casi aparece inherente a lo sagrado, una condición que venía externamente a modo de choque contra el individuo y lo convertía en un ser ambivalente:

...por una parte, intocable, peligroso, portador de una enfermedad o perturbación que, de entenderse, pondría a la comunidad en un peligro extremo, el de un derrumbe total de todas las diferencias sobre las que se asienta la posibilidad de una cultura humana, de una convivencia social; por otra parte, portador asimismo del antídoto y defensa contra esa misma perturbación (Bandera, 2005: 126).

Lo que nos hace pensar que la locura estaba relacionada con lo sacrificial. Recordemos que muchos de los comportamientos erráticos de ceremonias rituales tenían su significado o su relación con el caos primigenio del universo antes de su creación. Por otra parte, también la locura ha sido relacionada con sabiduría y hasta adivinación. Esto se puede ver en las tragedias griegas gracias a que estas conservaban una base ritual. Los personajes “locos” eran influidos por divinidades y, en su mayoría, tenían un final trágico. Así, por ejemplo, tenemos la historia de Cassandra quien después de ser maldecida por Apolo, nadie creía sus oráculos, fue encerrada por su familia creyendo que estaba precisamente enloquecida, lo que ocasionó que al final termine loca de verdad. En otro caso, tenemos a Áyax Telamonio, que al no recibir las armas de su primo Aquiles, monta en cólera por la posesión de la diosa Ate (ira), aunque Atenea lo hace delirar y engaña su visión –otra intervención divina- para que no mate a nadie de sus compañeros, termina suicidándose por la culpa.

La locura se presentaba en la época de *El Quijote* como una idea que no se aleja del paganismo, de hecho, era una especie de disfraz de las formas mágicas paganas. Al contrario de otras expresiones y creencias paganas tales como el teatro o algunos ritos, estos no podían sincretizarse con los cristianos o simplemente circunscribirse, por lo tanto, se lo asocia con la condición apocalíptica. Un loco estará hablando del fin de los días, esto causará miedo en toda la colectividad por lo que será excluido: “El tema del fin del mundo, de la gran violencia final, no es extraño a la experiencia crítica de la locura tal como está formulada en la literatura.” (Foucault; 1993: 22).

En el caso de Cervantes, podemos encontrar los dos polos: por un lado, como se puede ver en uno de sus personajes en las Novelas Ejemplares, Tomás Rodaja, que al curarse de su locura, la gente deja de escucharlo, ya que en ese estado hablaba con sabiduría considerable, pero él no era un santo o alguien conectado con menesteres religiosos. En el otro lado, en cambio tenemos a Cardenio-personaje pequeño en *El Quijote*- un loco que los cabreros querían ayudar y del cual sentían pena por su condición, pero que tenía una idea sobre el fin del mundo, expresada en su soneto. Es así, que la idea que Cervantes presentó sobre la locura no es más que una amenaza a la colectividad, al ser una “muestra individual, de algo que puede extenderse a toda la sociedad, poniendo en peligro su misma supervivencia” (Bandera, 2005: 133).

El miedo a la locura es un sentimiento que está latente en cada sujeto, porque todos podemos ser víctimas de enloquecer. De esta manera, el deshacerse del loco o delirante, al igual que otra enfermedad contagiosa, no exterminaría el problema, solo la escondería. Cervantes logra direccionar la victimización a otro lado, porque presenta una cura a su padecimiento, no es casual que al morir El Quijote vuelva en sí y recobre su “sano juicio”. Al contrario del escarnio público al que es sometido el pícaro, El Quijote despierta en la multitud que siente compasión y quiere salvarlo, no solo del escarnio sino de su locura también. Esa compasión le da al loco una “individualidad diferenciada”, es decir un yo. El portador de la amenaza de la enfermedad mental no es en sí el individuo, sino la multitud que lo juzga y lo expulsa es la que realmente posee la enfermedad. (ob. cit.: 137).

Así podemos encontrar una importante representación sobre cómo el mundo ordinario del personaje antiheroico es el que permite y lo obliga a salir o excluirse del mismo, no por una decisión del personaje, aunque así aparentaría en primera instancia, sino que es este estado de letargo que le produce el mundo ordinario el que hace del protagonista alguien que desee con todas sus ganas huir de ese espacio y buscar un mundo especial, porque este lugar no hace más que estancarlo.

En las primeras líneas de su novela apunta Cervantes algunos datos acerca de la situación social del protagonista. De lo poco que el autor nos cuenta se deduce, desde luego, que esta situación social oprimía a nuestro héroe, pues no le brindaba posibilidad alguna de actuar con arreglo a sus acciones y capacidades; sentíase paralizado, en cierto modo, por las trabas que le imponían, de una parte, su condición social y, de la otra, su pobreza. Cabría, pues, suponer que su descabellada decisión era una huida para salir de una situación insostenible, una manera de evadirse violentamente de ella. Y no faltan, en la literatura, en efecto, quienes sostengan esta explicación sociológica y psicológica (Auerbach 1950 [1946]: 327).

Pero hay que establecer también una diferencia sustancial con el pícaro, ya que si bien éste último podría decirse que actuaba en ocasiones de forma negativa, moralmente hablando, El Quijote no lo hace ni como Alonso Quijana, donde era llamado “el bueno” ni como el hidalgo donde no muestra malicia alguna, por esto es imposible asociar al antihéroe con una cuestión moral negativa porque, aunque en

ocasiones pueda darse de esa manera, no es esa característica la definitoria de su estructura como personaje.

Sin embargo, El Quijote no está completamente loco como se podría suponer o como lo supone su entorno. El Quijote presenta muchos episodios de lucidez espléndida y es esta misma condición la que lo hace digno de ser salvado, porque su locura no está tan lejos de la misma lucidez de cualquier hombre, de hecho, muchas veces la sobrepasa. Pero si vamos más allá, la propia historia de la psiquiatría establece un punto de inflexión entre la desacralización de la locura para volverla humana en su totalidad, momento en el cual se establece una relación terapéutica entre médico y paciente, pero para esto se necesita también humanizar la relación, alejarla del plano meramente científico, porque el loco o paciente se ve imposibilitado de tener una relación humana con alguien por su condición:

Está claro, por tanto, que lo que el proceso de desacralización de la locura revela es, no solo un conflicto interno, un sujeto dividido contra sí mismo, sino, además, una crisis fundamental en la estructura misma de la intersubjetividad, en la estructura de las relaciones interindividuales, un sujeto en conflicto con el otro humano. (...) la crisis individual no puede separarse de la interindividual. El conflicto con el otro y con uno mismo son las dos caras de una misma moneda. (ob. cit.: 140)

Es por eso que podemos establecer como conclusión que el conflicto de El Quijote es interno y este se ve reflejado en su actuar con el entorno. Los conflictos externos en el antihéroe son el resultado de su conflicto interno, por eso su importancia sustancial en su configuración. Sus relaciones y problemas con el mundo ordinario no son más que una proyección de su lucha interna por irse en contra de su propia naturaleza y también su desprecio o desapego a su mundo ordinario del que en principio es parte aunque no lo sienta así, porque es más una obligación.

Pues bien, la desacralización de la locura tiene un punto culminante y se explica en la cura, que no es más que la decisión del individuo, la decisión humana. Sin embargo, se podría pensar que, como El Quijote se arrepiente y pide ayuda en Dios para curarse, la desacralización sería incongruente, pero justamente eso es parte del proceso:

Lo que nosotros debemos comprender es que esa esperanza, basada en profundas convicciones religiosas, es, históricamente hablando, el prelude necesario para el desarrollo de una actitud científica frente a la alienación mental. La ciencia se hace posible, cuando se cree posible la cura o el remedio basados en una decisión humana (incluida la decisión de pedir ayuda divina, con el consiguiente arrepentimiento), porque humana es la enfermedad que se trata de curar (Bandera, 2005: 154).

Por otra parte, si bien todas las historias de los pícaros están llenas de relaciones con su entorno y expresadas desde su interior, El Quijote muestra una relación mucho más importante que la de los mismos pícaros. Recordemos nuevamente a Cardenio, que al contrario de El Quijote, habla sobre la muerte de la “Santa Amistad” en su soneto, es decir, que la locura para Cardenio era sinónimo de soledad, o más específicamente, de falta de relaciones interpersonales. Para El Quijote esto es completamente opuesto, él no está solo, salvo los primeros episodios, sino que está acompañado de Sancho en todas sus aventuras posteriores, y es esa relación entre ambos lo que hace de su historia algo más importante, algo más profunda y psicológica.

Rememoremos lo que mencionamos antes sobre la razón y la valentía: el héroe apoya su fuerza en la razón y el juicio. El caso de El Quijote es totalmente opuesto, ya que ha perdido el juicio, según las propias palabras del narrador. Él no actúa con cordura. Pero esto no lo reduce intelectualmente, pues él es ingenioso. Morón Arroyo menciona que “el hidalgo no solo es ‘ingenioso’, sino que este término es el axioma sobre el que se fundan la locura y la conducta de don Quijote en todo el texto: ingenio sin juicio” (2005: 46).

También es importante señalar que Don Quijote es un ser introvertido, lo cual está demostrado, por ejemplo, en el abandono del manejo de su hacienda, todo por su ensimismamiento en la lectura de sus libros. Pérez menciona que “definitivamente, el hidalgo manchego era introvertido en su etapa de obcecación, y se ensimismaba mediante las lecturas de las novelas de caballerías.” (Pérez, 2010: 39). Esta característica confirmaría nuestra hipótesis sobre lo temperamental del protagonista antiheroico, su introversión relacionada también a su conflicto interno.

La curación de la locura consiste en una reordenación o reestructuración del entendimiento y la voluntad individual en dirección a la claridad, a la

esperanza, una superación de la angustia, un reencuentro pacífico consigo mismo (Bandera, 2005: 155).

El Quijote es una representación de la individualización del sujeto, es decir, del yo propiamente dicho. Es un personaje que cuestiona su realidad porque le es ajena. Sabe que la única manera de salir de ahí es luchar contra esa misma realidad, o sea, contra sí mismo. Sin embargo, Sancho lo ha aceptado como lo que él era -o es de algún modo-: el loco más cuerdo. Así lo quiere ver nuevamente antes que yaciendo enfermo en su lecho de muerte. Esta etapa que se considera la “Quijotización de Sancho”, puede revelarnos cuál era verdaderamente la naturaleza de Alonso Quijano: la del caballero de la triste figura y no la de un hombre común. En esta escena, se puede apreciar lo que posteriormente será de suma importancia para la historia anitheroica y es que la aceptación del resto sobre la condición del antihéroe y su naturaleza contra la que lucha hace que su viaje no sea siempre un fracaso, al contrario, al igual que el héroe puede tener un final trágico o uno feliz y enterecedor.

2.3.1.4.- Shakespeare y el antihéroe

Contemporáneo de Cervantes, Shakespeare fue fundamental en la historia de la literatura mundial. Su forma de ver las tragedias, distante de la de los griegos, hizo que los personajes en ellas reflejaran un cierto escepticismo de la acción divina sobre los mortales, al no tomar a la deidad, en este caso el Dios cristiano, como eje fundamental de su obra; cosa totalmente opuesta a la tragedia griega, donde en esta, específicamente el mito, era el punto central (Schajowicz, 1990).

Aunque como Schajowicz afirma, lo trágico es una de las posibles manifestaciones de lo sagrado. Shakespeare, dentro su vida fue próximo al nihilismo, la tragedia lo remitía de una u otra forma e inconsciente o conscientemente, eso es muy difícil asegurarlo, a lo sagrado; aunque desde otra óptica. Hay que recordar que las divinidades en Shakespeare tienen otra connotación: visiones o delirios y elementos ornamentales dentro del relato. Sus obras, podría decirse, son precursoras de “nuestras dudas y perplejidades” (ob. cit.: 317).

En este contexto aparece Hamlet (Shakespeare, 1602/2016), como hito o paradigma de lo que consideramos antihéroe melancólico. El escepticismo y la nostalgia pueden fundirse en un solo concepto: melancolía (Schajowicz, 1990: 137). Hamlet, un personaje vacilante en sus decisiones -característica fundamental del temperamento melancólico- lleva dentro de sí un arrepentimiento tal que se convierte en un lastre, en el conflicto interno representado en la incertidumbre de saber si su decisión es o fue la más acertada. El autor Cooperman lo define de la siguiente manera:

El hombre que, sin embargo, se fastidia a sí mismo tanto como lo hace con otros; el que se burla de sus propias posturas; quien mira la acción como absurda y la inacción como estéril; quién convierte en fetiche a su propia inconsistencia; quién toma el perverso orgullo para su propio sufrimiento; quien mira a la humanidad (incluyéndose) como marionetas y al mundo como un cadáver hinchado; quién hace planes mientras se queja de la futilidad de cualquier plan y logra resultados que niegan dichos planes; quién se congratula con la enfermedad de la sociedad humana, pero se consagra a sí mismo, a pesar del riesgo que corra su vida, a buscar una cura; quién desesperadamente busca la bondad mientras está convencido de la imposibilidad de la misma; quien ríe, llora, gruñe, bendice y maldice, todo en un mismo soplo -¿Quién puede convertirse en ese hombre? El personaje de Hamlet y en el existencialismo literario del siglo XIX, se convierte en el Antihéroe (Cooperman, 1965: 37).

Esta sensación de la representación del hombre de carne y hueso que siente la irracionalidad de su existir al igual que nosotros, es Hamlet. Él es quien representa al espíritu libre nietzscheano. Podríamos considerarlo más un hombre pensante del siglo XVII, que ha dejado de lado una lealtad a ideales que le permitirían obrar sin reflexión alguna, sean estos la familia, la patria o Dios. Hamlet se nos presenta como este ser que está luchando contra lo que verdaderamente es y lo que aparenta ser, es decir, nuevamente, vemos a un personaje que se enfrenta contra su propia naturaleza. (Schajowicz, 1990: 321).

Hamlet, ante todo, se presenta como un protagonista independiente y existencialista, esto se expresa en su primer soliloquio, una náusea que no le permite seguir dentro de lo que por fuera parecería saludable, pero por dentro es una enfermedad completa, un mundo corrompido. Hamlet es un libre pensador que está fuera de las ataduras de una corte real que podría poner trabas en sus decisiones y en efecto lo hace, por eso el reinado que va a heredar es una amenaza a dicha libertad. Y es aquí donde se

presenta una situación importante para su condición de antihéroe, el odio a su mundo ordinario.

Hamlet se ha dado cuenta de que su entorno está lleno de corrupción, él no quiere pertenecer a aquello, desea huir, seguir teniendo su autonomía, pero esto es imposible; él está rodeado de espías y no puede confiar en nadie más que en su amigo Horacio. Se puede evidenciar su soledad profunda, donde él es el centro de todo el relato, y es gracias a esta misma condición que podemos conocer su yo íntimo, su introversión. Y es precisamente de lo que está plagada la obra, de introspecciones que parecieran diluir a los personajes a su alrededor y ubicarnos dentro de la psique del protagonista, para permitirnos saber su verdadero yo, conocer su naturaleza.

Hamlet es una alma noble que se le pide hacer algo imposible para su condición, pero su misión es sagrada; por tal razón, él se sumerge en sus pensamientos que lo atormentan, en consecuencia, esto lo termina llevando a la locura. Hamlet ha conversado con la muerte y ha caminado con ella; su consciencia, representada por sus cavilaciones y soliloquios, muestra que está dividida en dos aristas: la primera trabaja en los términos de la muerte, la segunda niega el cinismo de su entorno. Él ha visto la verdad no solo de los seres humanos sino del universo entero. Así, llega a la conclusión que es esta misma verdad un sinónimo de la maldad, porque ha descubierto su significado real. Como resultado, Hamlet se transforma un elemento malicioso para su existencia, para su entorno, al poseer la verdad, al poseer la maldad misma.

El antihéroe, no obstante, insiste en que percibir la maldad no es percibir la verdad, sino evitarla; ya que la virtud reside en encarar la verdad. No olvidemos que fue “el demonio del conocimiento quien lo posee y lo lleva a la más honda miseria y dolor que incrementan la amargura, el cinismo, el asesinato y la locura” (Knight, 1957: 117). Por esa misma condición es que el camino que escoja el antihéroe para alcanzar la verdad no necesariamente es el más virtuoso, sin embargo, la verdad sí lo es. Como resultado a esto, el antiheroísmo es comúnmente asociado con la locura, con la crueldad –esto se explicará mejor con *Ricardo III*- y con la inhumanidad.

Al contrario de ser considerado un elegido, como lo sería un héroe con su destino, Hamlet se autonombra el purificador del reino por su moral inocente, él se erige

como quién debe restablecer el orden. Este caso similar también lo podemos ver con Macbeth y su deseo imperante de poder y su convencimiento de creerse a sí mismo el elegido para reinar Escocia. Por otro lado, esto va en contra de lo que realmente es él: Hamlet empuña la espada dubitativo, a su mente siempre vuelven los pensamientos tormentosos; está hundido en la melancolía y la desesperación de lo que podría conocerse hoy como un psicótico, es decir, revive traumas, característica propia de un temperamento melancólico. “Así nace el antihéroe, figura problemática y trágica, que no abandonará ya la escena, enseñoreándose de ella, sobretodo en nuestros días”. (Schajowicz, 1990: 327).

Igual que Cervantes, Shakespeare utiliza a la locura como un motivo característico de sus obras, lo que permite ahondar en la psique de cada uno de sus personajes. Como mencionamos antes, sus protagonistas se presentan como un eje medular en torno al cual todo se desarrolla y representan una “experiencia individualizada de una crisis colectiva”. Además, es importante reflexionar en que la obra exhibe una idea fundamental en la psicología de los personajes y es que “hay que estar loco para verse uno a sí mismo como el centro de un mundo en el que todos conspiran contra uno y en el que, al mismo tiempo, todo depende de uno” (Bandera, 2005: 133-135).

Sin embargo, al contrario de *El Quijote*, para los protagonistas del autor inglés, existe una explicación detallada de su padecimiento, por lo que se puede actuar para remediar, de algún modo, su estado; aunque este debe venir del interior del mismo personaje, la resolución de su conflicto. En el caso de Macbeth, por ejemplo, la culpa será el lastre que lo lleve a la demencia, porque es esta la que no le permite vivir tranquilo un solo minuto. En este caso “La locura entra en el fondo de la consciencia y allí se encuentra, se une y se funde con la culpa” (ob. cit.: 150). Por tal razón, es que se hace casi imposible dividirlos como dos estadios diferentes.

Asimismo, también con base en este punto, podemos establecer la desacralización de la violencia y el cambio de época que esto significa, tanto o igual que el caso de *El Quijote*. Como mencionamos en un principio, la obra de Shakespeare efectivamente tenía que ver con lo sagrado, justamente por este proceso de desacralización: “La pérdida o, lo que es lo mismo la represión de una creencia, no

significa necesariamente que haya sido extirpada en el hombre su capacidad de concebir o experimentar lo sagrado” (Shajowicz, 1990: 316).

Es interesante ver cómo Macbeth presenta un conflicto interior que se demuestra por una disputa consigo mismo: por un lado está el Macbeth culpable, el que quiere salir a flote, justificarse; por otro, está el Macbeth con ansia de poder que no permite al primero ver la luz. Sin embargo, al contrario de Orestes, la culpa no es una deidad que lo persigue externamente; más bien es su otro yo o, mejor dicho, su verdadero yo, quien lo hace. Pero en el caso del héroe trágico griego, esto se le es perdonado, a pesar de la atrocidad de su acto.

Macbeth, por su parte, se da cuenta de lo novedoso de su estado, cosa que no pasaba en los tiempos antiguos, estableciendo una clara partición entre ambos. Macbeth alucina en el banquete, solo él puede ver a su víctima, es esa la expresión clara del conflicto interno por la que él pasa y, como podemos evidenciar, viene de su consciencia. En este caso, se nos presenta un “nuevo sistema”, él es un “loco moderno” porque ha sido *gospelled*¹⁴, en sus propias palabras, “pertenece a un tiempo nuevo, en el que la violencia humana ha perdido su justificación última, trascendente, sagrada, y es devuelta a su agente, desnuda, desacralizada y, por lo mismo, interiorizada (Bandera, 2005: 151). En ambos casos, Hamlet y Macbeth, la locura es similar. Para Shakespeare, la demencia o locura no es algo con un origen oculto o divino, es más, Dios aparece como el indicado, al igual que El Quijote, para ayudar al personaje que ha caído víctima de sí mismo, que lo puede ayudar a hacer lo que él por sí solo no puede. Como decía el doctor de Lady Macbeth “el paciente debe administrarse su propia medicina” (Shakespeare, 1994, trad. J. M. Valverde).

Si continuamos con la obra de Shakespeare llegaremos a *Ricardo III*, obra que presenta el yo interno de un monarca maquiavélico, esto caracterizado por su particular destreza para manipular a su quienes son parte de su entorno. Sumado al uso de métodos egoístas que lo beneficien en su búsqueda para llegar y ganar el poder. Al contrario de otras obras históricas, *Ricardo III* no se enfoca en la idea de nacionalismo y en el glorificación de un pasado lleno de proezas, como lo harían antaño otras muestras épicas; más bien, esta centra su punto de vista en una lucha egoísta por el poder.

¹⁴Evangelizado

La principal diferencia es la influencia de la psicología del personaje sobre sus acciones y sobre la corte real. La lucha por el poder es un motivo muy utilizado en la obra de Shakespeare. Sin embargo, juegan un papel fundamental las debilidades físicas de Ricardo; Shakespeare lo caracteriza como deforme y débil físicamente hablando pero, por otro lado, posee una inteligencia muy por encima del promedio, además de ser suspicaz y calculador. Sobre esto Honigmann sostiene que “la mezcla de su agudo y casi coloquial ingenio, sus versos flexibles en los soliloquios y una retórica rígida expresados en algunos pasajes de lamentación” demuestran sus habilidades intelectuales y de manipulación (1986: 37).

Pero hay algo que salta a la vista: el desprecio que siente por sí mismo. En este caso, al igual que El Quijote, la parte física difiere totalmente de la de un héroe clásico, donde dicha característica era esencial para lograr su objetivo; en Ricardo III, en cambio, la lucha en contra de la maldad que tenía como meta cualquier caballero es reemplazada por la resistencia de un rey pecador que no está en contra de sus propios vicios, sino de la virtud. A esto se le añade otro contraste: mientras que el héroe de caballería era seducido por una fémina, en la mayoría de las veces hechicera, en el caso de Ricardo III es él quien seduce a la mujer (Koseoglu, 2010: 93). Él objetivo es claro: él quiere convertirse en un héroe, pero se sabe que no lo es ni interna ni externamente. Otra vez podemos evidenciar esta disputa contra su propia naturaleza, convertirse en lo que no se es.

Es esta misma fantasía la que copa su mente, debido a que por su gran poder intelectual como “maestro del lenguaje de la persuasión” -en palabras del Harold Bloom- se da cuenta que gracias a esta capacidad puede recubrir por completo su debilidad física. Él mismo nota que se ha juzgado a sí mismo erróneamente, a tal punto que se miente hasta el punto de llegar a creerse que en verdad es un héroe. Este pensamiento es exacerbado por su capacidad analítica y psicológica para reconocer las debilidades y defectos de quien están a su alrededor, para así manipularlos y hacer que se conviertan en meros vehículos para su búsqueda. Esto lo llena de una confianza hiperbólica en sus capacidades, casi inconmensurable, que lo hace ver claramente como un narcisista (ob. cit.: 95).

En ambos casos, podemos apreciar que su antiheroísmo se construye en el ideal de transformación a un héroe, aunque sus características principales sean totalmente opuestas. No obstante, cabe diferenciar que Ricardo tiene una agenda adecuada para él mismo y sus intereses, con sus propios planes de sed de poder. Utilizará las artimañas más traicioneras para ser la única figura fuerte. Puede verse su malicia, cosa que el Hidalgo Don Quijote no tenía ni por asomo. Un claro ejemplo de esto es su plan de culpar a la Reina Elizabeth del asesinato de Clarence, que él mismo perpetró. Ricardo III utiliza una retórica impresionante, un lenguaje elevado capaz de atrapar con sus palabras a Lady Anne y hacerla una aliada, enamorarla para cumplir con sus planes. En este sentido, podemos establecer el porqué se convertirá, posteriormente, en un modelo para los héroes románticos que, como lo evidenciaremos en Fausto de Goethe, realmente son antihéroes (ob. cit.: 94).

Al final, Ricardo III pierde su inteligencia y suspicacia, en consecuencia, el poder. Richmond lo ha derrotado. Su consciencia se presenta en un sueño que nos advierte sobre el conflicto al que se enfrenta cuando se da cuenta que a quién más teme es a él mismo. Él se reconoce como villano, así podemos presenciar el conflicto interno en plenitud, su naturaleza contradictoria, los fantasmas de quiénes fueron asesinados por él vienen en su búsqueda; así es como comprende que ha perdido todo por lo ha luchado, se ha develado la falsedad de su heroísmo (antiheroísmo), que no ha podido cumplir con su meta, su identidad como héroe ha sido destrozada desde que perdió su dominio mental sobre los otros y, por consiguiente y en palabras de Wolfgang Iser, refleja la imagen última de la falta de poder sobre sí mismo (ob. cit.: 97).

2.3.1.5.- Fausto o el antihéroe romántico

Muchos teóricos han mencionado que el Romanticismo es concebido como la última etapa heroica. Sin embargo, esto, si lo pensamos detenidamente, puede tener una visión errónea o parte de un punto de vista que toma como base características superficiales del personaje; mientras que, por otro lado, el interno, no analiza su condición de heredero de Hamlet, por así decirlo. Es decir, el héroe Romántico, en realidad es un antihéroe. Si nos fijamos en sus atributos físicos, podríamos decir que

bajo esta condición encajaría dentro del modelo heroico, no obstante y como hemos venido mencionando hasta ahora, los atributos físicos no son importantes al momento de definir al protagonista, son su psicología y la capacidad que tenemos de sumergirnos en esta los mejores caminos que nos permiten catalogarlo y clasificarlo.

Tomemos en cuenta que el protagonista de la era del romanticismo es un individuo que cabila y busca dentro de sí algo más, es el sujeto solipsista que razona sobre su propia existencia negando, de alguna manera, la del resto. Su búsqueda es totalmente interna, podemos catalogarlo como un introvertido que está absorbido en un círculo vicioso. Lo hace entrar en un estado de involución interna que no distorsiona la realidad de su entorno o, podemos decir, que hace que la vea diferente. De esta manera, se presenta la antítesis sobre el protagonista de este periodo: la mentalidad del protagonista romántico en contraposición a la del arquetipo heroico. Esta última se fundamenta en la capacidad de ver fuera de sí mismo, lo que le permite sacrificarse por los demás y lo catapulta para convertirse en líder. Ninguna de estas características, a manera general, está presente en el personaje romántico (Furst, 1976: 57).

Si continuamos con nuestra hipótesis, podemos ubicar, nuevamente, que el principal rasgo distintivo de este personaje es su interioridad, factor común que se repite en cualquiera de las narraciones antiheroicas y que tienen mucha coincidencia con las muestras expresadas en los apartados anteriores. En este personaje podemos ver una división interna que no le permite coexistir como un solo individuo, sino que está en una lucha interna entre su ser y el ser exterior, pero sigue siendo la misma persona. Al igual que el antihéroe de Dostoievski, la armonía interna ha caído en una crisis gracias al asenso del ser autoconsciente (Van der Lang, 2007: 75). Además, evidenciamos que es precisamente esta introspección la que detona la negación del resto y, por ende, de su propio ser; lo que resulta en el conflicto interno.

Tomemos a la historia de Fausto, dado su condición de efigie del romanticismo, como ejemplo de lo que hemos dicho. Schiller mencionaba que cuando los dioses eran más humanos, los humanos eran más divinos. Esta máxima, escrita a modo de epígrafe, contextualiza el inicio de la obra de Goethe. En el estudio del Dr. Fausto, hombre muy querido por Dios –aquí podemos establecer una conexión con la historia de Job–, que se ha dado cuenta, y por lo tanto ha caído en desesperación, de su incapacidad de obtener

el conocimiento más allá de lo humano, es decir, infinito. Al ser humano, por su condición mortal, se le ha negado esta posibilidad, al igual que a Adán y Eva, de conocerlo todo, por lo que nuestro personaje busca en la magia lo que a sus ojos no podría conseguir de otra manera.

En este punto podemos establecer una comparación con El Quijote, ya que ambos no tienen un pasado, ni raíces. Podemos decir que es un apátrida, que no viene de ningún lugar, en consecuencia, no tiene una tierra de origen a la cual referirse o volver, no tiene a nadie, solamente un padre con quien practica ciertas formas de medicina poco ortodoxa, si cabe el término. Esto es importante señalar porque se nos presenta a un ser sin identidad, alguien que pueda identificarse con cualquiera. Por eso, precisamos que Fausto es un hombre dividido, porque al no tener otro con quien relacionarse, se relaciona consigo mismo, pero esto lo que hace es desmitificar la concepción de que el ser es ser en virtud de su relación con otros seres. Podemos ver, pues, que Fausto es un ser incompleto y esto abre dentro de sí un dualismo (Van der Lang, 2007: 75).

Bauman, citado por Van der Lang, menciona que el ser tiene una condición de “ser moral”, esta yace en su responsabilidad con el otro y da como resultado la constitución del ser. Sin embargo, Fausto no posee esta cualidad, lo que lo convierte en un ser, por decirlo de alguna manera, moralmente inerte (ob. cit.). Su incapacidad de comprometerse con otro, es decir, de unificarse, su preocupación egoísta por sí mismo son sus rasgos preponderantes. Esto hace que lo que sea moralmente reprobable para el resto a él no le parezca así, porque no conoce al otro, así que su contrato social no está firmado, es un exiliado, aunque él mismo lo haya decidido así. Su existencia se reduce a su yo, a su ego. “Su división interna, su alienación de sí mismo, coincide también como la alienación de los otros”(ob. cit.). La moralidad de Fausto no existe en ese sentido, porque no ha vivido en comunidad.

El Héroe Romántico con mucha frecuencia ejerce una disrupción, en efecto una fuerza destructiva.(...)al final, es su búsqueda egocéntrica de autosatisfacción la fuente original de la desgracia que él propaga. Solo rara vez, él es consciente de su culpa.(...)El ensimismamiento en sus problemas internos también socava su muy presumida rebelión donde su primera confrontación es con él mismo, antes que con la sociedad. (Garber, citado en Furst, 1976: 58)

Fausto expresa su desapego a la moral tradicional, él posee su propia visión de moral, esto lo demuestra su nulo miedo al infierno y al demonio, como él mismo declara. Fausto quiere sobrepasar los límites humanos para convertirse en un ser supranatural, no solo quiere llegar a Dios, sino que, en algún momento, se puede apreciar que quiere ser el mismísimo Dios. Él desea expandir su propio ser en todos los seres, pretendiendo devenir en un ser omnipresente, a esto se suma su búsqueda de conocimiento total e infinito, que le otorgaría, a su vez, omnisapiencia. El trascender, bajo su concepto, radica en traspasar y superar su humanidad; no obstante, su sed de conocimiento es insaciable y es esa misma condición la que hace que dentro de sí exista una frustración y un desengaño sobre su objetivo.

Además, Fausto desecha las ideas kantianas del imperativo moral y la moral judeo-cristiana, como resultado la dualidad entre bueno y malo no será un factor que influya dentro de sus decisiones. En este mundo desligado de los absolutos, el “deber” no tiene significado porque Fausto solo tiene un deber consigo mismo, su obediencia es consigo y nadie más. Es así que ningún remordimiento puede invadirlo, empero se podría pensar que cuando exclama, después de morir Margarita, que “no debería haber nacido”, eso solo se puede entender como una forma de remordimiento dentro de sus parámetros; en otros casos como el de Filemón y Baucis, su respuesta es de molestia. En consecuencia, su búsqueda lo que ocasiona es un camino de destrucción a su paso, pero para construir con lo que él concibe como lo ideal. La destrucción va de la mano con la construcción, pero también construir implica destruir desde su óptica (Van der Land, 2007: 93).

La imagen del ego devorándose a sí mismo en un eterno vacío de la nada, es la llave de esta constante epifanía, nos enfrentamos aquí a lo que Korff acertadamente ha caracterizado como el Romanticismo negativo: una destrucción del mundo, una reducción a la nada que es la implacable consecuencia final de una auto-idolatría sin límites, que marca al héroe romántico convirtiéndolo en antihéroe (Furst, 1976: 61).

Citado por Van der Land, Richard Stivers menciona que el sentido de la ética surge de la limitación de poder, por ende, al no tener limitación alguna, Fausto no tiene

un sentido ético como tal. El romanticismo tiene la peculiar característica de sacar a Dios fuera de la fórmula y se arroga esa función al protagonista de la narración, entonces, se puede decir que fueron las obras románticas las que bosquejaron, si cabe el término, el camino del antihéroe así como también la transformación del héroe al antihéroe (ob. cit.).

Este podría considerarse una de las primeras apariciones del antihéroe flemático, al ser su falta de empatía y moral, como la conocemos, características que esconden a los demás quién y cuál es el yo verdadero del protagonista. Obviamente, Fausto es la persona más reflexiva que se pueda encontrar, esto debido a su condición de erudito. También podemos encontrar una introversión estable, no así como pasaría con Hamlet o Macbeth, Fausto es un protagonista imperturbable que no tiene miedo de nada, por esa misma razón llega a donde llega.

Su conflicto interno está en la dificultad que tiene de definirse como ser. Víctor Brombert menciona que el (anti)héroe romántico es típicamente autoconsciente, aunque paralizado por la duda, y esencialmente en rebeldía contra su propio pasado (1969: 19), esto se puede traducir en otra forma de lucha contra la propia naturaleza, en este caso, su propia condición de ser humano, porque no podemos olvidar que al final de la obra Fausto muere, aunque asciende al cielo redimido. La visión dual del antihéroe crea en él una condición tragicómica por su característico humor negro que lo envuelve. Su capacidad de desdoblamiento le permite verse desde fuera como desde dentro. Además de contemplarse, le permite ver el abismo que se ha creado por su constante y progresivo camino hacia la degradación.

Podemos decir que el final del antihéroe romántico debe ser la muerte, sin embargo por su condición egocéntrica esta muerte tiene que ser bajo sus propias condiciones y sus propias manos, es decir, que la acción que terminará con él es el suicidio, en la mayoría de ocasiones que se pone riesgo su vida. Aquí radica una de sus diferencias sustanciales con el héroe, quién morirá a manos de otros a forma de sacrificio para salvar a los que confían en él; en cambio, el antihéroe lo hará para salvarse a sí mismo de él o si llega a salvar al resto, también será de él. Su condición amoral del mundo le permite tomar decisiones egoístas y entre ellas está el suicidio como epítome de su devenir.

Esta transformación de la que el lector o espectador es parte, invita no a juzgarlo, sino a dejarse llevar por él y ser parte su periplo. El antihéroe romántico plantea los pensamientos más bajos del ser humano por lo que no está lejos de un ideal, no al que se aspire llegar, sino más bien al que existe y es real en el mundo. Por último, y no menos importante, tenemos que establecer que la vida del antihéroe romántico está expuesta a una constante ironía interna, para ser más específicos, que es lo que delimita su camino, al contrario del héroe clásico, el antihéroe romántico está en una constante evasiva de su problema que lo lleva a abstraerse en su propio “yo”, apartando y creando una brecha con el exterior.

2.3.1.6.- El antihéroe en Dostoievski

La obra de Dostoievski, evidentemente, está llena de estos personajes que están en el subsuelo de su existencia. Personajes que han perdido la sensación de estar viviendo, que han llegado a sentir una repugnancia por la vida misma. En esta época, es decir, en la segunda mitad del siglo XIX, en la ficción escrita podemos encontrar personajes con dilemas y paradojas internos. De hecho, el narrador de Dostoievski se llama así mismo “amante de las paradojas”. Estas últimas son la que ayudan a demostrar nuestra hipótesis de que el antihéroe es claramente un individuo con un conflicto interno, pero esta característica se percibe más evidentemente conforme avanza el tiempo hasta nuestros días. El conflicto interior se lo percibe en el cuestionamiento del modelo heroico porque, en el contexto de Dostoievski, este paradigma de personaje se lo toma como algo negativo. Cuando hablamos de paradoja, nos acercamos al significado de una contraverdad, esta que trastorna los conceptos. La palabra héroe aparece en un sentido despectivo, siempre apegado al deseo de dominar y subyugar. El sueño del protagonista es ver a los demás arrastrándose a sus pies, en cierto modo, algo parecido a *Ricardo III* (Brombert, 1999: 34).

Dostoievski en su obra *Memorias del Subsuelo*, en la sección de notas sobre el libro, escribe lo siguiente:

En una novela hace falta un héroe, y aquí, en cambio, se han reunido a propósito todos los rasgos de un antihéroe, y lo que es más importante, que produce una impresión de lo más desagradable porque todos hemos perdido la

costumbre de vivir (...) Tan desacostumbrados estamos que a veces sentimos repulsión a vivir 'una vida de verdad' y no podemos soportar que alguien nos lo recuerde. (2004: 299)

Como podemos ver, el término para el autor ruso tiene una condición paradójica. Esta nueva voz que emerge de la oscuridad del inframundo y reta a las voces heroicas. Sin embargo, también hay que reconocer que la visión de plural a la que él mismo se refiere da cuenta de lo multifacética que puede llegar a ser esta figura, por lo que es importante delimitar algunos conceptos. Sobre esto, Brombert indica que “al modo antiheroico, debería verse, como la presencia negativa de un modelo subvertido o ausente” (1999: 2).

Dostoievski nos da una pista sobre lo que es el desarraigo del mundo ordinario como uno de los rasgos antiheroicos. La monotonía del trabajo como una obligación igual que la vida misma, en ambos casos estás obligado a llevarlos a cabo como una realidad inevitable; también se pone de manifiesto la contraposición que esto tiene con nuestros deseos más profundos expresados en los libros, es decir, en la fantasía. Se puede percibir esto como una causa del conflicto que se cierne internamente del protagonista porque lo que deseamos es mucho peor, tal vez, que lo que tenemos y por eso nos da miedo alcanzarlo, porque no queremos conocer lo que está dentro de nosotros mismos, sobre esto menciona:

“Porque hemos llegado a una situación en que consideramos la auténtica "vida de verdad" casi como un trabajo, una especie de servicio obligado, de manera que, en nuestro fuero interno, estamos convencidos de que vivir como en los libros es mucho mejor ¿Qué nos inquieta, de qué nos encaprichamos, qué solemos pedir? No lo sabemos ni nosotros mismos. Sin embargo, aún nos iría peor si se cumplieran nuestros extravagantes deseos.” (2004: 299)

El término está minado de connotaciones negativas para un amante de las paradojas, para el hombre del subsuelo, él no puede ser ni un héroe ni un insecto, dándonos a entender lo inalcanzable para la dimensión humana que pueda ser el ideal heroico. Esta oscilación entre el ideal y una imagen de fango en el que se encuentran los protagonistas se muestra como la subversión del concepto heroico, concebido como el deseo inhumano de dominio y van de la mano en la narrativa de Dostoievski, donde no existe un lugar concreto; el objetivo está fuera del alcance de cualquiera que lo busque,

es más, está fuera del propio mundo (Brombert, 1999: 35).

Al contrario de lo que sucedía con Cervantes, La picaresca y Shakespeare, la voz del personaje es anónima, por lo que se puede decir que el yo interno, la consciencia en sí misma, un estadio mental, es el espacio preponderante y al único al cual se puede acceder. “El protagonista no está en el subsuelo, sino que el subsuelo es él (...) un incesante vacilar entre los anhelos de un ideal y la degradación ” (ob. cit.). La imagen del subsuelo es ambivalente: tenemos, por un lado, una significación relacionada al aislamiento, al deseo de esconderse, a un alejamiento de las relaciones humanas; por otro lado, sin embargo, podemos reconocer una idea de irse en contra de lo establecido, una especie de desconocimiento de la autoridad.

La vida y la muerte se equiparan, ya que, si bien cuando alguien muere es enterrado y es enviado al subsuelo, también se puede decir que la vida empieza desde ahí, las raíces se nutren del subsuelo. En este contexto podemos analizar la voz del protagonista y equipararla con la del pícaro, ambas como obras confesionales. Pero a diferencia de este último, el hombre del subsuelo entiende que no se puede hablar con la verdad sobre uno mismo, aunque siempre interpela para que esto sea así.

La paradoja nace de la ironía, vista como contradicción del protagonista de poder encontrarse a sí mismo no dentro de sí, sino en el otro. En consecuencia, él se inventa al otro desde sí mismo; en efecto, él sabe que ese otro no es más que una ficción creada por él, pero necesita de esa otredad para reconocerse; con el pícaro sabemos que el otro no es una invención suya, sino un recuerdo. Este elemento hace evidente que el tiempo no existe en la narración de Dostoievski, porque no se puede percibir una noción de presente, mucho menos de pasado.

Dostoievski lleva la contradicción al extremo, tanto como lo hace con la irracionalidad. Ubicando su agresiva noción de progreso al servicio de una implícita afirmación de los valores espirituales. Para lograr esto, también socava, como hemos visto, una autoridad oculta incrustada en un modo confesional(Brombert, 1999: 58).

Si bien, la idea Maquiavélica está presente, tanto en los protagonistas de Dostoievski como de Shakespeare. En ambos casos entienden que la moral corrompida

por la sumisión puede ser un terreno fértil para que la maldad aflore, pero, al mismo tiempo, se diferencian de esta noción al percibir el absurdo de luchar contra el mal, si para ello terminas convirtiéndote en un instrumento de ese mismo mal o en un ser ignominioso y es ahí precisamente dónde reside su conflicto interior. Entonces es cuando el antihéroe se convierte en una suerte de perturbador de la paz, alguien que espeta ante los que están a su alrededor todo su dolor interno, su podredumbre representada en un dolor de muelas, un llanto al vacío que grita por ayuda pero al mismo tiempo la rechaza porque sabe de quién vendría.

Su mundo lo ha asilado en un rincón aislado, en una soledad furibunda de la que solo él es consciente, es un actor sin audiencia o, más bien, con una audiencia aparentemente ausente. Lo paradójico cobra vida, el mundo es asqueroso para él porque en él viven los que aman lo heroico, es decir, porque representan lo que él odia y lo que quiere dejar atrás, por si fuera poco, también interpela a este “otro” creado por él, sin esperar respuesta; es consciente de su misantropía, de su desarraigo, de su condición propia de antihéroe y siente placer por aquello pero, al mismo tiempo, gimotea por dentro. Es otra forma de explicar cómo el conflicto interno se hace presente en su máxima representación psicológica.

Cierto que ya no soy un héroe para ustedes, como antes trataba de aparentar, sino tan sólo un miserable, un pobre granuja. ¡Pues que así sea! ¡Tan contento de que me hayáis descubierto! ¿Qué decís? ¿Que estáis hasta las narices de escuchar mis despreciables gemidos? ¡Pues fastidiaos, porque ahora mismo os voy a soltar un gorgorito aún más abominable!...” ¿Qué, señores, siguen sin comprenderlo todavía? ¿Aún no? ¡Está claro que hay que instruirse y desarrollar la conciencia al máximo para captar todos los recovecos de este placer! ¿Se ríen ustedes? ¡Y yo que me alegro! Por supuesto, señores, que mis bromas son escabrosas, de mal gusto y retorcidas, y que infunden poca confianza. Pero esto se debe a que ni yo mismo me respeto. ¿Acaso un hombre consciente puede tenerse algo de respeto? (Dostoievski, 204: 53-54).

La consciencia, por consiguiente, es sustancial para entender el interior del antihéroe. Es un ser que sufre, pero que es ese mismo sufrimiento el que permite que sea consciente de su realidad externa. El conflicto interno se explica en el diálogo mental que mantiene el antihéroe consigo mismo durante toda la narración, pero se externaliza en su actuar, al existir un mundo paralelo donde el personaje lucha

constantemente, empero invisible para el resto (en Hamlet se representa con el fantasma de su padre), lo que ocasiona que el resto lo excluya por pensarlo loco, extraño o aislado, entiéndase como anti-social –pero de esa sociedad–. Podemos hablar de una hiperconsciencia del personaje “que se alimenta de ideas, cuya vida contemplativa prevalece sobre la vida activa, que siempre es una mera consecuencia de la primera” (Djermanović, 2006:93). El personaje de Dostoievski, aparte de pensar sobre sí mismo, deviene en un ente desdoblado que tiene consciencia pero desde el exterior, es decir, qué se contempla a sí mismo, aunque separado de la humanidad, así puede reflexionar desde su interior y, al mismo tiempo, examinarse externamente.

“El término ‘hombre del subsuelo’ ha pasado a formar parte del vocabulario de la cultura contemporánea y este personaje ha adquirido hoy –como Hamlet, Don Juan, Don Quijote, Fausto- la estatura de una de las grandes creaciones literarias arquetípicas” (Frank, 1993: 390). El personaje antiheroico del subsuelo es el único que da cuenta de la enfermedad social por la que los demás atraviesan pero la ignoran, esto choca con su ser individual, con su naturaleza, porque él se ha despojado de esta condición de pertenecer a su exterior, por eso su lucha constante sobre lo que es o debe ser.

Es así que, evidentemente, para analizar al antihéroe en una dicotomía entre positivo y negativo, el antihéroe será lo segundo, pero no desde la percepción moral, sino desde la negación de su mundo y esto hace que dude de su existencia propia, pensamiento que lo tortura asiduamente, convirtiéndose en su conflicto principal. Podemos ver que la reflexión frente a la falta de consciencia de los hombres comunes están en constante disputa, esta última, según él antihéroe del subsuelo, otorga una ventaja en la vida normal, ya que el hombre reflexivo, como él, es inseguro y esto hace que su lugar dentro del mundo siempre se vea instado a desaparecer. El antihéroe es alguien que le costará estar en paz consigo mismo, debido a que no puede mentirse como los que están a su alrededor lo hacen, él se sabe de qué está hecho y lo que posee, mientras que los que viven en su entorno se engañan gracias a su capacidad de alejarse de la reflexión, por su falta de consciencia que, al fin y al cabo, es lo que permite que se muestre su verdadero conflicto: un lucha incesante contra su propia naturaleza.

2.3.1.7.- El antihéroe kafkiano

Cuando hablamos de Franz Kafka lo primero que se nos viene a la mente es la idea del absurdo, pero un absurdo que tiene un nombre propio: lo kafkiano. El impacto de la literatura del autor checo ha sido prominente en nuestra sociedad, tal vez, y sin ninguna reserva, se puede decir que es el escritor más importante del siglo XX. Su obra representa el reflejo de una sociedad desde un espejo desconcertante pero, a la vez, atrayente. Kafka hace que los lectores den cuenta de lo que es el mundo realmente y qué es lo que ha hecho de nosotros.

Nadie más que Kafka ha sabido sintetizar la ansiedad, el sufrimiento, la confusión y la frustración de la esperanza y anhelos que constituyen la condición humana. Su célebre amigo íntimo, Max Brod, afirmó que el siglo XX es el siglo de Kafka. En el mundo kafkiano abundan la irracionalidad total, el desprecio, la crueldad y la injusticia (Steinhauer, 1983:391). Podríamos hablar de que su obra es una verdadera pesadilla, en muchos casos, una burocrática dada la falta de sentido común y de información que los personajes alrededor de Joseph K, por poner un ejemplo, exhiben.

Un hombre es acusado y no se sabe el porqué, pero en algún punto este mismo hombre llega a sentir culpa, esto es una muestra de cómo Kafka hace que la causa y el efecto se inviertan. Recordemos el primer pasaje del proceso que menciona la inocencia del protagonista: “Alguien tenía que haber calumniado a Josef K, pues fue detenido una mañana sin haber hecho nada malo” (Kafka, 2004: 65). Sin embargo, después de un año es ejecutado de la manera más inhumana posible sin nunca conocer cuál fue su crimen. Este ejemplo vivifica lo que se considera kafkiano, la constante ansiedad y frustración por la que el protagonista atraviesa, todo contextualizado en un mundo donde todo está enrevesado, inentendible, al punto que lo lleva a deshumanizarse, a morir como un animal.

Este mundo ordinario, del que Joseph K es parte pero que quiere deshacerse de él excluyéndolo hasta la muerte, es un ejemplo claro del otro extremo al que el antihéroe se ve inmerso. Al contrario de los ejemplos formulados en los anteriores apartados, en el caso de Kafka no hay una consciencia expresa de lo que pasa en su

entorno porque es incomprensible para el propio personaje, porque su mundo ordinario lo desprecia. En los casos antes mencionados era el protagonista el que despreciaba a su entorno, pero en Kafka es el entorno quién lo hace con él. Lo demuestran todos sus personajes: un constante aislamiento involuntario y obligado. Kafka es muy proclive a ubicar a sus personajes en un estado de desamparo total, dentro de ellos se manifiestan preguntas desesperadas que no tienen respuesta alguna y esto aumenta su exclusión. No es que el mundo a su alrededor no lo comprenda ya que lo hace bajo los parámetros que el protagonista no ha alcanzado y alcanzará a concebir. Es él quién no comprende al mundo y no hay pistas que lo guíen para lograrlo.

La literatura kafkiana goza de una generalidad absoluta. Sus personajes nunca resuelven sus problemas; no hay una palabra final o definitiva, por así decirlo. Todas las situaciones en las que se encuentran sus protagonistas, repletas de un completo absurdo, son formas de entender el misterio del mundo moderno al que hemos sido dirigidos, por lo que ese absurdo se convierte en algo muy cercano al diario vivir. Esto se puede apreciar en sus descripciones en “términos tan generales que admiten las más diversas interpretaciones antiéticas” (Steinhauer, 1983: 395). Puede asumirse cualquier posibilidad pero no hay una certeza de que la que se escoja sea la adecuada y la que explique y permita salvar al personaje. Dicha ambigüedad de su narrativa hace que Kafka amplíe el concepto de conflicto interno a un nivel universal, superando al individuo, y señalando que esto es un sufrir colectivo pero particularizado.

La enajenación absoluta, entregada a la existencia de la que se ha retirado, se explora como infierno (...). El extrañamiento artístico de Kafka, el medio para hacer perceptible la enajenación, cobra su legitimación del contenido. Su obra finge un lugar desde el cual la creación aparece surcada y dañada como debería serlo el infierno mismo según sus propios conceptos (Adorno, 1970: 1968-1969).

La alienación, al igual que en Dostoievski se repite. El protagonista kafkiano es una asimilación de todo lo negativo de su tiempo. Esto se ve representado en una frustración: la imposibilidad de conocer a la ley; la cual, al mismo tiempo, está abierta a cualquiera mas no para él. Esto tiene varias implicaciones, puesto que su objetivo o meta siempre estará inclinada al fracaso, porque todo a su alrededor se lo imposibilitará.

Esto, en primera instancia, podría sonar contradictorio con nuestras definiciones de conflicto externo e interno; no obstante, es el mundo ordinario en el que vive el que hará mella en su psiquis y le planteará su conflicto interno que será al final el preponderante: dudar de sí mismo, de su inocencia, de su condición de ser humano; empero todos a su alrededor, incluida su familia, lo ven como lo contrario.

Entonces aparecerá la figura femenina, que en el caso del héroe es de mucha ayuda para cumplir con su cometido al momento de iniciar su periplo; sin embargo, en lo que respecta al antihéroe kafkiano, será más bien una figura que resultará ser parte de este mundo que lo desprecia aunque se disfrace de mano extendida, de única ayuda. De alguna manera, se presenta como la única forma de poder acceder a la ley, al castillo, al padre, a su objetivo. Pronto se dará cuenta que ella no es de ayuda, sino parte del problema; así que no hará más que empujarlo a que se inmerja en lo más profundo del laberinto, alejándolo de la imaginaria salida, que desde un inicio no existe pero a la que se aferra como un ideal.

Recordemos que el antihéroe kafkiano no posee pasado, por lo tanto, ¿por qué debería tener un futuro? Pues para Kafka, las mujeres tenían una estrecha vinculación con lo terrenal y mundano, rasgo característico de las figuras femeninas kafkianas, esto se expresa en el siguiente aforismo suyo:

El medio de seducción de este mundo y el signo de garantía de que este mundo sólo es un tránsito son lo mismo. Con razón, pues sólo así nos puede seducir el mundo y se corresponde a la verdad. Lo peor es que después de la exitosa seducción nos olvidamos de la garantía y así el Bien nos seduce para el Mal del mismo modo en que lo hace la mirada de la mujer a su cama (Kafka, 1998: 105, 14).

Como se dijo antes, la mujer cumple una función distractora en la búsqueda del objetivo del protagonista antiheroico kafkiano. Todas prometen utilizar sus influencias, es decir, su capacidad de confluir con la ley para que pueda avanzar favorablemente en su proceso. Sin embargo, también, al estar a lado de la ley o yacer con el padre-en algunos casos se presenta como un sinónimo-, el mero hecho de poseerlas representan la obtención del poder. No obstante, siempre vamos a ver que esto está fuera del alcance del protagonista.

El protagonista kafkiano se erige como antihéroe en su total oposición con Odiseo, ya que “en Kafka, solo está libre de culpa aquel que no experimenta atracción alguna hacia el conocimiento de las leyes” (Vedda, 2005: XLII) y el protagonista kafkiano, al contrario, quiere probar su inocencia aunque no sepa y entienda a quién y de qué. Mientras el Odiseo de Homero escuchaba a las sirenas, en el cuento *El canto de las sirenas*, el Odiseo Kafkiano, se enfrentaba al silencio total y su respuesta era la indiferencia. Y es eso en lo que se fundamenta la frustración kafkiana, pues la única manera de derrotar a quien lo juzga es ignorarlo, porque eso le otorgaría su libertad y resolvería su conflicto de no saber si realmente es inocente, porque al final no importaría.

La narrativa kafkiana no posee un desenlace, es por eso que plantea demasiadas interrogantes. Sus historias empiezan con la muerte del ser, tal y como es y la fatídica sensación de fallecimiento de la que no puede huir; después, lo que sigue a esto, es la descripción de su agonía tortuosa. Digamos pues que empieza su periplo en un descenso sin retorno hacia la pérdida total de su naturaleza. Esto se ejemplifica cuando se nos presenta la imagen de Gregorio Samsa convertido en insecto gigante, o la de Joseph K procesado por no se sabe qué. En cualquier caso, el protagonista antiheroico kafkiano acepta la verdad de la muerte y, por ende, de la vida: para él su vida misma es la vía tortuosa hacia la muerte, no solo física, sino interior. Esta constante negación forma parte de su conflicto interno que se agiganta conforme avanza la narración.

Gregorio Samsa nos muestra un enfoque de lo que podría significar el personaje kafkiano y su pérdida de humanidad. El convertirse en un insecto hace que Gregorio vea el mundo desde abajo, los zapatos de su padre son más grandes y poderosos no porque su padre tiene mayor tamaño que él, sino que Gregorio ahora es inferior a un ser humano, es un insecto, aunque gigante, pero insecto al fin y al cabo. Esto solo significa que es un mal mayor para los que le rodean y por eso lo juzgan y lo encierran. Él está a merced del mundo, además que tiene una deuda que no es suya que lo ata a su trabajo, el cuales inclusive más importante que su propia existencia: él ha dejado de ser humano, pero aun así no quiere perder el tren de las ocho en punto.

Y es que en un principio el protagonista kafkiano se siente seguro de su posición frente al mundo y es que es su arresto en el Proceso o su transformación en insecto en la Metamorfosis, los sucesos que cumplen una función perturbadora de su mundo ordinario. Así mismo, esto es el detonante que permite que salga a flote su lucha contra su propia naturaleza y que se expresa en sus actitudes con el entorno al que en un principio se jactaba de pertenecer. Y es que el inicio de las dos historias, en realidad, exhibe el hendimiento de la existencia irreal de los protagonistas y que se proyecta en el exterior, pero que en su interior no se puede ocultar y, como bomba de relojería, en un punto explota y se muestra en todo su esplendor, si se lo puede llamar así. De ahí en adelante, el anhelo del protagonista será recobrar su sueño, su anterior forma de existir, que no va a volver aunque él se niegue a aceptarlo.

Mediante una máscara construida por la mala fe, K trata de convencerse a sí mismo de que ha triunfado en la tentativa de escamotear sus propios orígenes pequeñoburgueses y semiprovincianos detrás de la fachada de éxito económico. Testimonio de este empeño en ocultar el origen lo ofrecen, por un lado, la insistencia en mantener una actitud autoritaria y distante frente a aquellos personajes a los que considera social y económicamente inferiores; por otro, el deseo de eliminar todos los vínculos con la familia (Vedda, 2005: XXV).

El narrador kafkiano permite ver el interior del protagonista pero no desde su voz mental, sino desde su sufrimiento interno. Esto se explica dado que al ser un personaje kafkiano, la existencia de una voz en su interior implicaría otorgarle humanidad y eso mismo es lo que está en tela de juicio, una voz interna del personaje kafkiano implicaría entenderlo y esto es precisamente lo que no sucede en ningún momento. Gregorio desea reinsertarse a su humanidad, pero no puede, sabe que ahora su naturaleza es la de un insecto, de hecho, podría verse que siempre lo fue, pero es ahora, en el inicio de su agonía, que aparece con fuerza aunque él no quiere aceptarlo.

Él se encierra en un estado de auto-reclusión, a pesar de que, a primera vista, es su familia quién lo encierra: exilio obligatorio pasa a ser voluntario, por el constante estado de duda sobre sí mismo potenciado por su ambiente externo. ¿Quién eres ahora si tu humanidad se ha ido y te has convertido en un insecto gigante? ¿Cuál es tu naturaleza: la de un humano o la de un insecto? Son preguntas que deambulan en su mente, pero que las conocemos a través del narrador, no de él y que le ocasionan un

remordimiento imparable. Por esto, su familia lo relega hasta convertirlo y hacerle creer que su naturaleza de humano ha muerto y que no puede vivir como tal, que debe aceptar su condición de monstruo y rendirse al mundo que lo ha condenado, como resultado, el protagonista se auto-condena también.

Kafka presenta una dificultad a la hora de analizarlo: en primer lugar, no podemos enfocar un estudio sobre su obra desde una perspectiva biográfica y sociológica del autor y su contexto, porque desde este punto de vista estaremos limitando la profundidad de su literatura y solo leyéndolo superficialmente; en segundo lugar, el análisis psicológico individual tampoco es una manera correcta de acercarnos a su obra, dado que Kafka no habla sobre individuos, sino sobre la humanidad en sí misma y su condición en este mundo. En consecuencia, es de suma importancia incorporarlo a la construcción del arquetipo antiheroico, porque desde su mirada podemos ver una categoría universal del protagonista que puede ser entendida y asimilada en cualquier cultura contemporánea aunque de forma desconcertante para quien la recepte. Pero es esta caracterización la que cierra el círculo y termina de configurar al antihéroe en todas sus dimensiones.

El conflicto que significa luchar contra la propia naturaleza llega a su máximo esplendor cuando el protagonista tiene que luchar contra su propia humanidad –la naturaleza por antonomasia- pero sabiendo en algún punto que no hay vuelta atrás, que la agonía es el camino hacia el fin, hacia convertirte en lo más inhumano posible, alguien que está fuera del círculo de la humanidad, pero no moral sino social. Es donde radica el absurdo de Kafka, porque tiene que pelear contra la idea que tienen los otros de él y esa será la causa que lo transformará, torturándolo sin nunca entender qué es contra lo que verdaderamente lucha, aunque desde el principio su pelea está perdida.

2.3.1.8.- Conclusiones teóricas sobre el antihéroe

Como pudimos apreciar, el camino del antihéroe a lo largo de la narrativa ha sido fundamentalmente interno. Hemos visto que desde que se dieron los primeros pistas de esta nueva forma de protagonista con su consiguiente forma de narrativa se empezó a fundamentar el conflicto en lo verdaderamente humano: la psiquis. El

antihéroe no es más que la ruptura del ideal divino y, en consecuencia, el proceso de aceptación de la humanidad del individuo y sus respectivos problemas mentales que solo pueden ser abarcados desde una introspección, desde una voz propia e interna.

Podemos evidenciar que existen claras diferencias con el héroe y su viaje, las más relevantes han sido su conflicto interno y su mundo ordinario; sin embargo, cabe destacar algo que se ha hecho indiscutible a lo largo de este estudio y es la figura del mentor en el camino del antihéroe. Contrario a lo que sucedería con el héroe, el mentor dentro de su viaje se percibe como un ente que debe ser desechado de forma abrupta por el protagonista, ya sea eliminándolo o ignorándolo.

El mentor en el antihéroe, al ser quién conoce el mundo y el viaje que el antihéroe está por emprender, y tomando en cuenta que lo que representa dicho mundo es la causa del conflicto interno del protagonista, el mentor no se presentará como una figura paternal que lo ayude, sino más bien una a la que hay que destruir para lograr el objetivo. Esto lo podemos ver con Claudio en Hamlet, quien es mentor y antagonista al mismo tiempo. En el caso de Mefisto en Fausto, vemos cómo el protagonista está por encima de él, cosa impensable en el relato heroico. En todos los casos en los que se encuentre un antihéroe y un mentor, el antihéroe se enfrentará al mentor y la muerte del mentor será en manos de quien en algún momento fue su discípulo.

Por otra parte, en lo concerniente a los temperamentos, podemos también dar cuenta que los melancólicos y flemáticos, tal y como los describimos, se ajustan perfectamente a la imagen antiheroica por su condición de introspección. Además, no podemos olvidar, que el antihéroe encuentra una riqueza plena en la configuración del temperamento melancólico, dado que esta clasificación permite una concentración en la psiquis del personaje, dando infinitas posibilidades para su construcción. Es tal la riqueza de este temperamento que podríamos decir que es el único que puede ser dividido en una suerte de protagonismo compartido en dos personajes, dividiendo la mitad de características a cada uno para que se puedan equilibrar, lo que implicaría complementariedad que no se podría apreciar ni lograr con otros temperamentos.

No hay que confundir, como mencionan algunos autores, que la diferencia entre un Héroe Romántico y el Antihéroe moderno es el aspecto cómico, eso sería un error, ya que si bien el protagonista romántico está cargado de solemnidad y seriedad, esto no lo separa de su condición antiheroica. Es verdad que el antihéroe se burla de sí mismo, pero solo es una característica externa dentro de un contexto específico, no es una cualidad general que puede asumirse a todos los protagonistas antiheroicos. Pero sí se puede mencionar, que en las comedias, los protagonistas poseen cargas simbólicas referidas al antiheroísmo pero aunque la mayoría de comedias, sino es todas, tienen como protagonista a un antihéroe, eso no quiere decir que todos los antihéroes son cómicos.

Por último, las apreciaciones que hemos hecho a lo largo de este corpus teórico pueden ser aplicadas a cualquier esquema narrativo, sea este audiovisual o textual. Lo importante aquí es tener claro que el antihéroe es una personificación narrativa del arquetipo de la sombra mencionado por Jung y que se apega a la verdadera naturaleza del Ego y de la cual se quiere prescindir para alcanzar el virtuosismo de lo heroico, sin embargo, esto ha ocasionado el surgimiento narrativo del verdadero yo del hombre moderno y este ha sido caracterizado a lo largo de nuestros días como el más importante protagonista de los últimos tiempos, y para con quién se ha configurado una empatía e identificación tal que ahora, al ser tan cercano, se nos haga muy difícil definirlo.

3.- ANÁLISIS

3.1.- Rusty Sabich

Título Original: Presumed Innocent

Título España: Presunto Inocente

Año: 1990

Género: Thriller

Género del protagonista: Masculino

Sexualidad del protagonista: Heterosexual

Descripción del mundo ordinario del protagonista:

En la secuencia de apertura se puede apreciar y, por lo tanto, entender de manera sólida y clara cuál es la descripción del personaje, desde su propia voz, nos resume quién es y a qué se dedica: “Soy procurador, me ocupo de los asuntos de acusar, juzgar y castigar. Exploro las evidencias de un delito y determino a quién se acusará, quién debe ser traído a esta sala (la corte) para ser juzgado frente a sus semejantes. Presento mis evidencias ante un jurado para que deliberen sobre ellas. Deben determinar qué es lo que realmente pasó. Si no pueden, no sabremos si el acusado merece ser liberado o castigado. Si es que no pueden encontrar la verdad ¿cuál es, entonces, nuestra esperanza de que se haga justicia?”. Con base en estos elementos podemos entender que el mundo ordinario del personaje está rodeado sobre una idea de justicia imparcial, es decir, la búsqueda de la verdad probada. Pero en su último cuestionamiento también podemos inferir que él mismo cuestiona este concepto ante el cual él, se supone, está supeditado.

Poco después, se nos presenta su hogar: una típica residencia en los suburbios de un condado de los Estados Unidos, una familia acomodada de clase media alta; una esposa amorosa y madre preocupada y un hijo de nueve años de quién Rusty piensa que debe empezar a hacerse responsable como él. Él mismo menciona que “empezó a practicar leyes cuando cumplió diez”. También podemos evidenciar que tiene una vida familiar confortable y que su esposa lo ama, aunque su hijo esto es un tanto indiferente. Sin embargo, esta posición de modelo moral es solo una máscara.

En esa secuencia inicial, también nos podemos percatar que su vida ha estado, desde que era un niño, ligada a las leyes y a los compromisos con la comunidad, junto a su sentido de responsabilidad y orden. Él es parte de una oficina legal estatal grande, su jefe se está postulando para la elección de Procurador General del Estado, por lo que dicha elección se vuelve fundamental para su continuidad en su trabajo. Esto es muy importante, y se hablará más adelante, pues su jefe, después, lo dejará solo en el juicio al querer deslindarse de lo que pueda afectar a su candidatura. Aquí también evidenciamos cómo su mundo ordinario lo expulsa, ya que se supone que Rusty es el hombre de confianza de Raymond, pero no es más que una relación laboral por conveniencia.

En la procuraduría, se puede advertir que es un tipo importante, de hecho, es el segundo a cargo. Es ahí mismo donde recibe la carta, que nos hará conocer otra parte importante de su mundo ordinario y permitirá entender que su familia no es lo más significativo, en efecto, prefiere su otra vida, en la que está con Carolyn y puede ser su verdadero yo. Cuando su jefe lo convoca a su oficina también podemos conocer más sobre su mundo ordinario, él es quien debe ocuparse de todo lo que se refiere al asesinato de Carolyn mientras Raymond se concentra en la elección. Entonces, es hasta ese momento que notamos que es uno de los mejores abogados de esa oficina junto a Carolyn, lo que se puede confirmar por la fotografía en su oficina junto a Rusty y su jefe Raymond Hormans. Como consecuencia, observamos también que, por un lado, su mundo ordinario laboral lo desplaza o expulsa y, por otro, el sentimental hace lo propio, en este caso Carolyn, con quien tenía una relación extramatrimonial, lo desprecia.

Parte de su mundo ordinario, el que tiene que ver con Carolyn y tal vez el más importante, al contrario de su familia, es al que quiere sobre cualquier cosa en el mundo. Tampoco está interesado en su trabajo, su desdén es evidente, incluso cuando Carolyn le menciona que debería ser quien se haga cargo de la oficina si es que Raymond es elegido, él expresa que no le importa esto y que es Carolyn quien debería hacerlo. Esta parte, es decir su verdadero yo, solo se muestra desde los recuerdos y se concatena paulatinamente: primero, cuando ella conoce a Rusty por primera vez, Raymond la presenta como la nueva fiscal que se encargará de los casos que tienen que

ver con violaciones, asesinatos sexuales y abuso de menores; después cuando la ayuda en el caso de abuso infantil, posteriormente, cuando tienen su primer encuentro sexual y, finalmente, cuando Carolyn termina la relación con Rusty, lo que ocasiona el verdadero conflicto en Rusty.

En lo que respecta a su ayuda en el caso de abuso infantil de Carolyn, se lo puede ver en acción dentro de su mundo laboral: presentando las evidencias al jurado de los abusos por parte de la madre del niño. Aquí conocemos, de primera mano, cómo es que Rusty se desenvuelve: su gran manejo del lenguaje para convencer al jurado de la culpabilidad de la acusada, es decir, su condición de excelente procurador. La forma cómo evoluciona su relación con Carolyn, de encuentros casuales a una dónde Rusty es el más involucrado. Nos hace darnos cuenta, aún más, que él no estaba conforme con su mundo ordinario familiar, inclusive laboral, sino que es con Carolyn con quién realmente quiere estar y por la que haría cualquier cosa. Sin embargo, Carolyn también lo desprecia, ubicándolo en estado de desasosiego, pero del que él solamente es conocedor, ya que al morir Carolyn nadie sabe realmente cómo se siente, él lo esconde, aunque su esposa, en ciertos momentos, le recrimina sobre sus sentimientos, no se puede apreciar que ella intuye de primera mano qué es lo que pasa por la cabeza de Rusty, porque él no lo evita.

En el momento en que se encuentran las pruebas que lo acusan del asesinato de Carolyn se produce la expulsión completa de su mundo ordinario en el área, no solamente laboral, sino también del de Carolyn. Si bien él no odia su mundo, aquí podemos presenciar el efecto de Kafka, donde es el mundo ordinario quién lo expulsa aunque él se siente conforme con ello de alguna manera, sobre todo en lo laboral. También podemos encontrar que todo lo que él conoce se pondrá en su contra, porque ahora sabe que un paso en falso hará que su final sea la cárcel, un ajusticiamiento del que solo era parte desde el estrado y no desde el banquillo de los acusados. Ya no es él quién decide a qué persona debe juzgar, sino que es el sistema el que lo hace contra él.

Por último, y esto se puede apreciar ya en el final, Rusty es expulsado del mundo familiar, porque al conocer la verdad sobre el asesinato de Carolyn, él mismo expone que es “imposible juzgar a dos personas por el mismo crimen”. Además, él se niega a hacerlo, no permitiría dejar a su hijo sin su madre. Sabe que ha sido castigado, ahora ya

no es parte de su trabajo, y ahora dentro de su familia tampoco puede vivir tranquilamente y él mismo se dio cuenta que tampoco quiere volver, al final el castigo pesará sobre él porque también no podrá castigar ni acusar otra vez

Descripción interna-psicológica del protagonista (temperamento):

Rusty tiene un temperamento flemático. Se presenta como un tipo muy reservado, podría decirse introvertido, ya que no tiene una relación íntima con nadie excepto con Carolyn, quién realmente lo conocía. En la primera parte de la película él recibe un sobre donde está escrito un mensaje del escritorio de Carolyn diciendo: “Basta ya, sé que eres tú”, aunque en ese momento no podemos percibir con precisión a qué se refiere, nos da a entender que Rusty guarda secretos que nadie sabe y que él tampoco quiere esconder a como dé lugar, su reacción inmediata es guardarla y no perder la calma.

Poco después, ya en la oficina de su jefe, no muestra una sola reacción de inestabilidad emocional, como si nada hubiera pasado. Por esta razón podemos afirmar que tiene la característica de estable, porque en contadas ocasiones pierde el control ante una situación, y si lo hace solamente es cuando no está rodeado de otros personajes, en soledad. También podemos ver su poca o casi nula expresión de cariño hacia su familia, un ejemplo de esto es ver la relación con su hijo que es distante. Frente a la noticia sobre el asesinato de Carolyn se muestra imperturbable, a pesar de sus sentimientos hacia ella, esto hace que nadie a su alrededor sospeche sobre él. Otro ejemplo de esta característica es en el uso de un lenguaje grandilocuente y podría decirse que es en demasía reflexivo frente a todo lo que rodea su vida, sea esta laboral, sentimental o familiar. Su capacidad para persuadir es importante destacarla, sobretodo en el caso de abuso al menor cuando repite las frase “Mi mami me lastimó la cabeza” con un tono desgarrador que inclusive logra seducir a la misma Carolyne.

Adicionalmente, se puede ver que nunca pierde el control durante la investigación, ni cuando está al frente, ni cuando es acusado, casi nada lo ofusca. Inclusive cuando se entera del asesinato no expresa su vínculo afectivo con Carolyn, solo muestra incomodidad; pero después llora solo, y aunque su esposa le increpa sobre sus sentimientos hacia Carolyn él responde: “nunca fue amor”. Esto se lo puede tomar una

forma de negar quién realmente es y qué siente, es decir negar su naturaleza. Por otra parte, podemos ver que su sentido de la justicia se ve trastocado por su infidelidad porque contrariamente a lo que él busca para encontrar la verdad, él la esconde. Además, en ningún momento siente remordimiento de su infidelidad, es más, muestra mucha satisfacción al hacerlo.

Asimismo, se puede apreciar su sentido de justicia como un fiel seguidor del sistema legal, -en su llegada a la oficina lo primero que dice es que se “dé pena máxima aunque sea el primer delito”-, al cual está abocado completamente, por lo que tiene problemas y distanciamiento con su esposa e hijo, esto lo vemos en la primera escena en la cocina, aunque pregunta por su hijo, cuando este llega a la casa no lo mira, ni para reprenderle que deje de comer de pie. También podemos ver este aspecto de su temperamento cuando Carlyne lo interpela sobre lo que él piensa sobre ella y su reciente contratación, Rusty no muestra atisbo alguno de lo que piensa. No obstante, conforme la historia avanza se devela su verdadero yo, Rusty llora por Carolyn, hasta podemos entender que estaba enamorado de ella aunque esto lo niegue y diga “que nunca fue amor” o cuando cuestiona a su jefe sobre el testimonio que va a dar, son las dos escasas ocasiones donde se puede ver una leve pérdida de autocontrol.

Descripción del conflicto:

Antes que nada, Rusty entiende que estar en el caso de la muerte de Carolyn representaría un problema para él por un conflicto de intereses. Aunque podría percibirse, a primera vista, que el conflicto es todo lo que no le permite encontrar la verdad sobre el asesinato, pero no hay dificultad en ello, porque él no quiere encontrar al asesino sino defenderse de la acusación, está luchando contra su naturaleza de acusante al convertirse en acusado. No lo vemos con una actitud para encontrar la verdad y al posible asesino de Carolyn, sino que para él es otro procedimiento de rutina, hasta que se lo inculpa. Cuando se ve envuelto como principal sospechoso es cuando empieza su verdadero conflicto, negar su relación con Carolyn, pese a todas las pruebas en su contra son evidentes como para desmentirlas, tiene que luchar contra sus sentimientos. En la conversación que tiene con Barbara, menciona que no quiere testificar frente al jurado porque podría decir la verdad, y si ella lo llega a escuchar podría sufrir por conocerla, su lucha interna radica en ese plano, negar sus sentimientos

por Carolyn, negarse a sí mismo quién es: un tipo obsesionado por Carolyn y hasta llega a dudar de sus propias acciones no recuerda si hizo algunas llamadas a Carolyn.

Igualmente, poco a poco podemos ver que hay algo internamente que lo perturba más que encontrar al asesino de Carolyn, que de hecho no parece ser su principal objetivo. Si nos enfocamos en el caso, no importa mucho saber quién es el asesino y prioriza salvarse a sí mismo, todo se centra en su defensa, es decir, en negar su relación y así, de alguna manera, también matar o enterrar sus sentimientos por Carolyn. Que nadie más se entere de su relación con ella. Lo que trata de ocultar de su esposa a cada momento, a quién le niega todo constantemente. Estos sentimientos solo se los puede observar en los recuerdos sobre Carolyn: a cada momento estos se hacen más vívidos y son parte netamente de su interior, por lo que podemos afirmar que nadie a su alrededor conoce lo que él realmente está pasando gracias a su capacidad de mimetizar sus sentimientos en cualquier entorno, característica fundamental de un flemático y que es en su mente, en su interior donde radica su verdadero conflicto.

Por finalizar, también comprobamos que su conflicto no se resuelve, porque al final, Rusty se abstuvo de hacer lo que normalmente, en casos como este, habría hecho, no llevó a Bárbara al estrado para que la juzgue un jurado y un juez; al contrario, limpió las evidencias y escondió la verdad a todos, otra forma de reflejar cabalmente su lucha final para irse en contra de su propia naturaleza, ahora él se autoconcibe como el acusado, deja de ser procurador, que ha recibido el castigo por todo, él es el culpable de todo y siempre quedará dentro de sí, pero no desde el imperio del imperio de la Ley, sino dentro de su propia consciencia.

Matriz de evaluación:

	Variables	Valores	
1	Número de Protagonistas	1.1- El protagonista es uno solo.	1.2.- Hay varios protagonistas. Número __
2	Mundo Ordinario: ¿Cómo mira el protagonista a su mundo ordinario?	2.1.- Se siente(n) inconforme(s) con su mundo ordinario y lo muestra(n) expresamente. 2.2.- Está(n) conforme con su mundo ordinario, sin embargo este último lo aparta, expulsa o lo obliga a exiliarse o huir de él.	2.3.- Se siente(n) conforme(s) con su mundo ordinario o no piensa que éste pueda cambiarse o es muy difícil hacerlo, esto se muestra en su vida cotidiana.
3	Conflicto: ¿Es su conflicto interno o externo?	3.1.- ¿El(los) protagonista(s), por voluntad propia o porque es (son) obligados, van en contra de su propia naturaleza convirtiéndose esta lucha en su conflicto principal y permanente durante toda la historia?	3.2.- ¿El(los) protagonistas(s) luchan(n) contra una fuerza exterior y esa misma lucha se convierte en su conflicto principal y permanente?
4	Temperamento: ¿qué características cumple el personaje?	4.1.- El personaje presenta un temperamento flemático: a) tiene actitud fría y distante con los personajes a su alrededor o solo muestra una faceta de sí mismo; b) Casi no muestra o no muestra emociones de cualquier índole; c) Es reflexivo en sus decisiones; d) Es introvertido; e) Su relaciones con el resto son poco expresivas. e) es calmado y pensativo	4.3.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento sanguíneo: a) Es equilibrado; b) Es comunicativo y sociable, le es fácil relacionarse; c) Tiende a tomar decisiones importantes con calma; d) No oculta sus emociones; e) Es seguro de sí mismo
		4.2.- El protagonista presenta un temperamento melancólico: a) tiende a revivir traumas; b) miente sobre sí mismo y sobre sus estados de ánimo; c) es depresivo; d) Tiene remordimientos de consciencia; e) es dubitativo; f) es sensible.	4.4.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento colérico: a) Es impulsivo, precipitado en sus decisiones; b) Sus estados de ánimo tienden a la euforia; c) Se deja llevar por sus pasiones; d) tiende a ser iracundo; e) Son inestables o desequilibrados.

Conclusión: Antihéroe.

3.2.- Marco Ramius

Título Original: The hunt for Red October

Título España: La caza del Octubre Rojo

Año: 1990

O Género: Thriller, Acción, Aventura

Protagonista(s):

Género del protagonista: Masculino

Sexualidad del protagonista: Heterosexual

Descripción del mundo ordinario del protagonista:

Marco Ramius es un alto oficial de la marina Soviética que está al mando del submarino más grande hasta de la Unión Soviética. Jack Ryan, un agente de inteligencia estadounidense lo describe de la siguiente manera: “Ha capitaneado todos los submarinos nuevos los últimos 10 años. Con Buenas conexiones políticas. Entrenó a todos sus capitanes. Los rusos lo llaman ‘Vilnius Nastavnic’, el Profesor Vilnius.”. si tomamos en cuenta estas características, podemos visualizar que se trata de unos de los oficiales más importantes. Por lo tanto, su mundo ordinario se ubica en las altas esferas de la Unión Soviética. Además, podemos constatar que, al estar bajo vigilancia de los servicios de inteligencia de Estados Unidos, representa una amenaza.

Ahora bien, al estar a cargo del submarino, podemos considerar a este también como parte de su mundo ordinario, al ser este espacio donde se desarrolla uno de los acontecimientos que nos permitirá evidenciar ganas de excluirse y huir. En la escena con un oficial político dentro de su camarote, donde se supone recibirá las órdenes para ejecutar su misión se nos presenta una situación muy importante: en su mundo ordinario no existe privacidad por la constante vigilancia estatal. Además, nos enteramos que ha perdido a su esposa y tiene sus propios planes, totalmente alejados de las órdenes dadas por el Kremlin, lo que lo lleva a cometer el asesinato del oficial político y la quema de la hoja de instrucciones.

En la reunión donde el analista Ryan habla sobre la situación del Octubre Rojo, se nos da mucha más información sobre Ramius: el 23 de ese mismo mes, es el aniversario de su esposa; es Lituano, esto es muy importante dado que esto ayuda a confirmar la teoría sobre su posible desertión de la URSS. Posteriormente, tenemos la escena donde se confirma que se ha dado la orden de asesinar a Ramius, así que podemos confirmar la expulsión del mundo ordinario; además del evidente odio que Ramius siente por él. En consecuencia se establece el hecho de que en ningún momento puede volver y, más aún, él no lo desea tampoco. Otro elemento muy importante, mencionado por Ryan en la reunión y mucho antes también, es que al haber entrenado a sus capitanes pudo haberlos reclutado para que se puedan consumir sus planes y son sus capitanes de confianza los que lo apoyan dentro de su intento de defección de la Unión Soviética.

Cabe destacar que una de las razones para odiar a su mundo ordinario se fundamenta en la muerte de su esposa. Podemos decir que el submarino se convierte en una alegoría de su vida dentro de la Unión Soviética: no puede sentirse seguro de quién puede confiar, sino solamente de sus oficiales. El saboteador que se encuentra en el submarino que casi logra que los destruyan con un torpedo, se convierte en un elemento simbólico de lo que es su vida: todo a su alrededor está vigilado.

Descripción interna-psicológica del protagonista (temperamento):

El profesor Vilnius es un tipo indudablemente Flemático, dado su entrenamiento militar y sus objetivos, está obligado a ser muy cauteloso y no expresar sentimiento alguno que delate sus verdaderas intenciones. Su semblante imperturbable le permite ser eficaz a la hora de dar cualquier paso. Además, su silencio es de suma importancia porque eso es lo que permitirá que logre su resultado. En su discurso hacia la tripulación dice: “...tenemos la ventaja, como en los días gloriosos del Sputnik y Yuri Gagarin, cuando el mundo tembló con el ruido de nuestros cohetes, ahora temblará de nuevo, con el sonido de nuestro silencio”. Este silencio no solamente es interno, sino que se exterioriza al submarino que ahora es prácticamente una extensión de Ramius, toda su vida militar ha estado en el mar, pero sumergido, donde no se puede escuchar nada y puede ser invisible.

Si nos fijamos muy bien, la única manera de conocer a Vilnius no es desde su interior, sino que es desde su biógrafo Jack Ryan, quién nos permite entender sus acciones; sin embargo, frente a su entorno es completamente impenetrable, si cabe el término. Esto lo podemos ver de primera mano en la cena que tiene con sus oficiales de confianza, donde mientras todos se muestran preocupados por el asesinato de Putin, Vilnius no se inmuta y sigue comiendo como si nada pasara y después menciona que fue él quién envió la carta de su desertión a Moscú. De esa manera, sus capitanes no podrían traicionarlo, como él mismo refiere: “Cuando Cortez llegó a América, mandó a incendiar todos sus barcos para motivar a sus hombres”; esto demuestra su capacidad de cálculo en cada movimiento, reflexión total ante cualquier acción a tomar.

Posteriormente, también podemos ver que hasta el capitán del submarino estadounidense Los Ángeles se da cuenta que está tratando con un tipo de “sangre fría” como él mismo lo define y que sabe no dará un paso en falso sin antes haber conseguido su objetivo: hacer contacto. Sin embargo también tiene dentro de sí la duda de lo que hace puede llegar a ser un arma de doble filo: por lado, se puede encontrar con un militar necio y desconfiado que eche por la borda todos sus planes; pero, por otro, puede dar con el indicado, es decir Ryan, y lograr desertar antes de que su flota sea hundida por la doble amenaza: los rusos o los americanos.

Descripción del conflicto:

“Extraño la paz que sentía cuando pescaba de niño. He pasado cuarenta años en el mar. Una guerra en el mar, una guerra sin batallas, sin monumentos, solamente muertos. Ella enviudó el día en que se casó conmigo. Mi mujer murió mientras estaba en altamar”. Esta frase engloba lo que abarca su conflicto interno; al ser un desertor, como el mismo nombre lo indica, quiere abandonar todo lo que tiene que ver con el mar, dejar de ser un Comandante y convertirse en alguien normal, en la superficie. Dejar de ser quién fue por lo que creyó pero no se cumplió. su lucha contra su propia naturaleza, todo por lo que ha servido ha sido traicionado por él, todo lo que es ahora es una mentira. Quiere volver a ser un niño: en las dos ocasiones que él habla de su pasado recuerda siempre su niñez, es lo único que lo ha hecho feliz. Sin embargo, sus sentimientos son casi ilegibles, porque no los expresa a excepción de contadas ocasiones.

Por último, cuando el primer torpedo es lanzado se conforma la última acción como capitán, destruir el torpedo. Delega esta función al capitán del submarino Dallas. Así su lucha ha llegado a su fin, deja de ser lo que toda su vida ha sido, el capitán Marc Ramius. Al final, le pregunta a Ryan el porqué de su decisión: Hay algunos que piensan que deberíamos atacar a Estados Unidos primero, ajustar cuentas en un momento. Para eso fue construido el Octubre Rojo”. En ese momento, se establece claramente que él ahora encontró la forma de volver a la paz, aunque no pueda volver a ser un niño, pero ahora podrá pescar en un lago igual al de sus días pasados en Vilnius.

Matriz de evaluación:

	Variables	Valores	
1	Número de Protagonistas	<u>1.1- El protagonista es uno solo.</u>	1.2.- Hay varios protagonistas. Número __
2	Mundo Ordinario: ¿Cómo mira el protagonista a su mundo ordinario?	<p><u>2.1.- Se siente(n) inconforme(s) con su mundo ordinario y lo muestra(n) expresamente.</u></p> <p>2.2.- Está(n) conforme(s) con su mundo ordinario, sin embargo este último lo aparta, expulsa o lo obliga a exiliarse o huir de él.</p>	2.3.- Se siente(n) conforme(s) con su mundo ordinario o no piensa que éste pueda cambiarse o es muy difícil hacerlo, esto se muestra en su vida cotidiana.
3	Conflicto: ¿Es su conflicto interno o externo?	<u>3.1.- ¿El(los) protagonista(s), por voluntad propia o porque es (son) obligados, van en contra de su propia naturaleza convirtiéndose esta lucha en su conflicto principal y permanente durante toda la historia?</u>	3.2.- ¿El(los) protagonistas(s) luchan(n) contra una fuerza exterior y esa misma lucha se convierte en su conflicto principal y permanente?
4	Temperamento: ¿qué características cumple el personaje?	<p><u>4.1.- El personaje presenta un temperamento flemático: a) tiene actitud fría y distante con los personajes a su alrededor o solo muestra una faceta de sí mismo; b) Casi no muestra o no muestra emociones de cualquier índole; c) Es reflexivo en sus decisiones; d) Es introvertido; e) Su relaciones con el resto son poco expresivas. e) es calmado y pensativo</u></p> <p>4.2.- El protagonista presenta un temperamento melancólico: a) tiende a revivir traumas; b) miente sobre sí mismo y sobre sus estados de ánimo; c) es depresivo; d) Tiene remordimientos de consciencia; e) es dubitativo; f) es sensible.</p>	<p>4.3.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento sanguíneo: a) Es equilibrado; b) Es comunicativo y sociable, le es fácil relacionarse; c) Tiende a tomar decisiones importantes con calma; d) No oculta sus emociones; e) Es seguro de sí mismo</p> <p>4.4.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento colérico: a) Es impulsivo, precipitado en sus decisiones; b) Sus estados de ánimo tienden a la euforia; c) Se deja llevar por sus pasiones; d) tiende a ser iracundo; e) Son inestables o desequilibrados.</p>

Conclusión: Antihéroe

3.3.- Douglas Quaid

Título Original: Total Recall

Título España: Desafío Total

Año: 1990

Género: Ciencia Ficción, Aventura, Acción.

Género del protagonista: Masculino

Sexualidad del protagonista: Heterosexual

Descripción del mundo ordinario del protagonista:

Doug, desde el inicio de la historia, se muestra contrario a su mundo ordinario. Si tomamos en cuenta la secuencia de apertura -una pesadilla sobre Marte-, vemos que desde su interior sabe que no debería estar en la Tierra. Para él, la vida que tiene es monótona y aburrida con una esposa Lori que en apariencia ama. Sin embargo, por dentro existe algo que no lo deja estar tranquilo, a como dé lugar quiere viajar a Marte. Pero su Lori odia la idea y esto es esencialmente lo que le impide salir de su mundo ordinario. Por otra parte, su empleo no le da mayores emociones: es un trabajador de la construcción, aunque su físico dista mucho del de sus compañeros, parecería ser un hombre como cualquier otro.

La vida en Marte resulta ser completamente opuesta a la de la Tierra. Esto lo podemos ver en las noticias que el mismo Quaid mira mientras desayuna. Este planeta está gobernado por un dictador, Vilos Coahaagen, eufemísticamente llamado, administrador de Marte. Él es dueño de una corporación minera que está extrayendo un material llamado Turbinium. Por esta razón, se enfrenta a una resistencia terrorista de colonos mutantes llamada “Brigada de la Independencia”, liderada por Kuatun, un sujeto que jamás ha sido visto.

En consecuencia, la vida en Marte resulta ser peligrosa. Esto plantea el cuestionamiento: ¿Por qué Doug quiere ir a un lugar tan peligroso? La respuesta radica en un llamado interno de querer salir de su mundo ordinario. Al saber que la idea es casi imposible y después de ver el comercial sobre que este viaje podría realizarse más

barato y de una manera que no tenga que abandonar la Tierra, sino que todo será insertado en su mente a manera de recuerdo, Quaid decide ir a la agencia Recuerdos S.A. para que pueda vivir, aunque sea como un recuerdo falso, sus vacaciones en Marte. No obstante también existe un peligro potencial que puede suponer esto para su cerebro y que fue mencionado por uno de sus compañeros de trabajo, Harry.

Ya en la agencia, se le presentan las posibilidades: él podrá escoger las condiciones en las que quisiera que se dieran sus vacaciones desde ser un espía hasta obtener a la mujer que quisiera que lo acompañe. Este momento es de suma importancia, porque es aquí cuando empieza la expulsión de su mundo ordinario. Al momento de ser inyectado, Quaid sufre una “embolia esquizoide”, como los mismos trabajadores de la compañía lo llaman, así ellos que tienen que sedarlo y tratar de controlarlo para que no se convierta en una amenaza para la imagen de la compañía, así que posteriormente proceden a borrarle la memoria. Al volver a su “vida normal”, Doug no se ha olvidado del todo de lo que ha pasado y a esto se suma que Harry lo ataca por su insistencia de volver a Marte y tratar de descubrir una verdad, Doug termina asesinándolo en defensa propia. De aquí en adelante saldrá huyendo de su mundo ordinario y nunca podrá volver, ya que Lori, realmente, no es su esposa sino una agente encubierta. Ella misma lo sentencia cuando dice: “Lo siento, pero tu vida entera es solo un sueño”.

Hay punto crucial que hay que señalar, el encuentro con su mentor, Hauser, quien resulta ser él mismo pero con todos sus recuerdos. Él lo guiará por su camino para poder llegar a Marte y cumplir con las disposiciones, que hasta ese momento, parecen ser buenas para llegar a un objetivo: acabar con Coahaagen. Sin embargo, esto es una mentira para utilizar a Quaid para cumplir con los planes del mismo Coahaagen, y es Quaid, la otra identidad de Hauser, quién se ha erigido como arma y herramienta para este fin. De este modo, se evidencia una de las características del antihéroe: irse en contra de su mentor. Este punto es importante, porque a pesar de que Quaid sabe la verdad, por su propia boca, literalmente, él decide negarse a volver a ser Hauser y así desecha a su mentor, matándolo. Quaid evita que se le devuelvan sus recuerdos y de esta manera se queda con su nueva identidad.

Descripción interna-psicológica del protagonista (temperamento):

Quaid es un tipo melancólico. Podemos encontrar varias de estas características dentro de la historia que sustentan esta afirmación: primero sabemos que Quaid es una persona vulnerable, ya que está siendo controlado desde todos sus áreas del mundo ordinario: en el trabajo por Harry, en su hogar por su esposa Lori y, por último, Coahaagen lo hace a través de Richter. Esto hace que en cualquier momento se encuentre en peligro de morir. Por otro lado, siempre está reviviendo viejos traumas como lo es su vida en Marte, que se aparece como una pesadilla que no lo deja vivir en paz; sin embargo, también está su constante recuerdo de Melina, de quién piensa estar enamorado pero no está seguro. Todo esto hace que su búsqueda se torne mucho más complicada, porque no sabe a ciencia cierta sus sentimientos hacia ella.

Quaid está en constante estado de reflexión ya que quiere intentar recordarlo todo, y es que así es como se podría traducir el título original de la película *Total Recall*. Al no poseer recuerdos, no posee identidad propia y esto hace que no se sienta capaz de lograr su meta. Cuando se entrevista con Kuatun este le hace una mención muy importante que definirá al personaje tanto interna como externamente. Quaid lo único que quiere es recordar y saber quién es para dejar de dudar de sí mismo y “ser él nuevamente”, sin embargo Kuatun le responderá: “Un hombre se define por sus acciones, no por sus recuerdos”.

Otra característica muy importante es su estado dubitativo constante, que no le permite tomar decisiones rápidamente o al hacerlo arrepentirse de las mismas. Por ejemplo, está el haber confiado en su otro yo, Hauser, o en el taxista que resultó ser aliado de Coahaagen. Además, al enterarse de la verdad de su verdadera identidad y ser el causante de la muerte de Kuatun, el jefe rebelde, hará incluso que Melina sienta repulsión por él. Asimismo, al estar impedido de recordar quién es, siempre está dudando de sí mismo y de sus capacidades, lo que no le permite confiar en nadie porque sabe que podría caer en cualquier momento en una trampa. Si bien, su vulnerabilidad le provoca un estado de inestabilidad lo que hace que Melina sienta compasión por él, aunque él no se aproveche de ello.

Descripción del conflicto:

Cuando hablamos del conflicto de Doug podemos empezar citando las palabras dichas a Lori antes de irse a su supuesto trabajo: “Siento como si estuviera hecho para algo más que esto, quiero hacer algo con mi vida, quiero ser alguien” mientras ella le responde: “tú eres alguien, el hombre que amo”. Con base en esto podemos establecer cómo se lo obliga a ser alguien que no es, desde su familia, que básicamente es su esposa. Su lucha contra su propia naturaleza se da desde el inicio. El recuerdo, es decir, desde su mente o más específicamente su inconsciente, trata de salir a la superficie y lo lleva a pelear por saber quién es realmente y por lo que quiere. Poco después, en su trabajo, cuando le pregunta a Harry sobre la empresa Recuerdos S.A., este le advierte que esto podría dañar su cerebro. En ambos casos podemos ver cómo su mundo ordinario lo obliga a seguir con su monotonía, pero aún así él quiere irse en contra de eso, el no quiere ser Quaid.

Recordemos la escena cuando está en Recuerdos S.A., cuando está comprando el paquete de dos semanas, Paul Mclane, el vendedor de recuerdos, le hace una pregunta: “Tú eres el mismo, no importa a dónde vayas, siempre terminas siendo tú. Déjame proponerte que tomes unas vacaciones de ti mismo”. Aquí se plantea la salida, literalmente, ser otro, él lo puede decidir. Cabe destacar, que esta modalidad de viaje se llama “Ego”, es decir, es un él transformado en un yo. Deseo frente a lo que se tiene o se es. Le propone ser un héroe, dentro de su mente.

En el momento en que acepta, se produce su episodio de desdoblamiento, en un principio recuerda que no es Quaid, (“Mi nombre no es Quaid” le grita a Mclane mientras lo ahorca con su mano, durante su episodio de embolia esquizoide”), pero este Ego no puede salir a flote completamente, no se lo permiten, por lo que empieza una etapa de desdoblamiento. Posteriormente, Harry lo ataca para asegurarse de que no pregunte nada sobre Marte. Por último, su esposa Lori lo trata de asesinar. Así, podemos evidenciar el mundo ordinario le obliga a irse en contra de su propia naturaleza, estableciendo el conflicto principal en su historia de una manera más notoria. Ahora Duoug tendrá que diferenciar qué es real y que no junto a la búsqueda de su verdadero yo.

Cuando se le entrega la maleta con los objetos que le permitirán huir, se le presenta frente a él su verdadero Yo, Hauser. En ese momento no conocemos mucho de ese alterego, pero aquí podemos presenciar su desdoblamiento de una manera más directa, en el mensaje se menciona: “Tú, no eres tú, eres yo”. En este momento es que se conoce cuál es su naturaleza o su verdadera identidad: Hauser. Consecutivamente, cuando puede hablar con el jefe rebelde mutante Kuatun, se define con más claridad su conflicto, ya que será el mismo Quaid quién diga: “quiero ser yo mismo nuevamente”, al recordarlo todo. Sin embargo, Kuatun le abre la mente y de esta manera no le deja volver a ser Hauser, otra forma de obligarlo a luchar contra su naturaleza, porque en ese momento se verá que la única manera de liberar el aire en Marte será a través del reactor. Aquí podemos observar dos cosas importantes, la primera es que la única manera de activar el reactor es tocándolo, la forma que tiene el interruptor es de una mano mutante, es decir, Quaid deja de ser Hauser, inclusive deja de ser humano, para convertirse en un mutante, en su salvador.

Sin embargo, cuando es capturado y se le explica, por boca de Hauser, que él ha sido utilizado por Coahaagen para acabar con la rebelión y que además su verdadera naturaleza es la de un acólito de Coahaagen, Quaid decide no volver a ser Hauser, es decir, lucha de manera literal contra su propia naturaleza y la vence, dando como resultado que ahora Hauser queda olvidado y sea Quaid quien tome las riendas de su memoria, así su conflicto estará resuelto y podrá acabar con su misión.

Matriz de evaluación:

	Variables	Valores	
1	Número de Protagonistas	<u>1.1- El protagonista es uno solo.</u>	1.2.- Hay varios protagonistas. Número __
2	Mundo Ordinario: ¿Cómo mira el protagonista a su mundo ordinario?	<u>2.1.- Se siente(n) inconforme(s) con su mundo ordinario y lo muestra(n) expresamente.</u> 2.2.- Está(n) conforme(s) con su mundo ordinario, sin embargo este último lo aparta, expulsa o lo obliga a exiliarse o huir de él.	2.3.- Se siente(n) conforme(s) con su mundo ordinario o no piensa que éste pueda cambiarse o es muy difícil hacerlo, esto se muestra en su vida cotidiana.
3	Conflicto: ¿Es su conflicto interno o externo?	<u>3.1.- ¿El(los) protagonista(s), por voluntad propia o porque es (son) obligados, van en contra de su propia naturaleza convirtiéndose esta lucha en su conflicto principal y permanente durante toda la historia?</u>	3.2.- ¿El(los) protagonistas(s) luchan(n) contra una fuerza exterior y esa misma lucha se convierte en su conflicto principal y permanente?
4	Temperamento: ¿qué características cumple el personaje?	4.1.- El personaje presenta un temperamento flemático: a) tiene actitud fría y distante con los personajes a su alrededor o solo muestra una faceta de sí mismo; b) Casi no muestra o no muestra emociones de cualquier índole; c) Es reflexivo en sus decisiones; d) Es introvertido; e) Su relaciones con el resto son poco expresivas. e) es calmado y pensativo	4.3.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento sanguíneo: a) Es equilibrado; b) Es comunicativo y sociable, le es fácil relacionarse; c) Tiende a tomar decisiones importantes con calma; d) No oculta sus emociones; e) Es seguro de sí mismo
		<u>4.2.- El protagonista presenta un temperamento melancólico: a) tiende a revivir traumas; b) miente sobre sí mismo y sobre sus estados de ánimo; c) es depresivo; d) Tiene remordimientos de conciencia; e) es dubitativo; f) es sensible.</u>	4.4.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento colérico: a) Es impulsivo, precipitado en sus decisiones; b) Sus estados de ánimo tienden a la euforia; c) Se deja llevar por sus pasiones; d) tiende a ser iracundo; e) Son inestables o desequilibrados.

Conclusión: Antihéroe

3.4.- Clarice Starling

Título Original: The silent of the lambs

Título España: El silencio de los corderos

Año:1991

Género: Cine policiaco, Drama, Thriller.

Género del protagonista: Femenino

Sexualidad del protagonista: Heterosexual

Descripción del mundo ordinario del protagonista:

Clarice es una cadete aprendiz del FBI, graduada de la Universidad de Virginia en psicología y criminología. Por dicha razón, es llevada a la Unidad de Ciencias del Comportamiento del Buró para que pueda entrevistarse con el Psiquiatra y asesino serial Hanibal “Caníbal” Lecter. Desde el inicio de la historia, vemos que es una mujer solitaria que lucha intensamente por llegar a ser una oficial, así lo manifiesta la escena introductoria cuando está cumpliendo con su entrenamiento.

También observamos que está rodeada, en su mayoría, de presencia masculina; esto nos permite inferir que hay un ambiente un tanto hostil hacia su condición de mujer dentro de una sección que, podría decirse, es netamente masculina y se pondrá en evidencia a lo largo de todo el filme. Un ejemplo claro es la secuencia de apertura, cuando es llamada por Jack Crowford, el encargado de la unidad y el que lidera la búsqueda de Buffalo Bill, para asignarle la entrevista con el Dr. Lecter, momentos antes, al entrar en el ascensor se la ve rodeada de oficiales hombres que le doblan el tamaño, en una forma de mostrarnos no solo su dificultad frente a este ambiente sino, además, el lugar que ocupa: abajo de los otros.

En otra secuencia, cuando encuentran a la última víctima de Buffalo Bill, al llegar a la morgue ella es obligada a esperar afuera en medio de un círculo de hombres mirándola, haciéndola sentir incómoda porque su jefe no quería que una mujer escuche hablar de los crímenes sexuales. Otra forma de rechazo de su mundo ordinario, en este caso evidente, ella se siente impotente frente a esta situación, aunque después ella resta

importancia a lo sucedido cuando su jefe quiere darle una explicación por sus acciones. A esto hay que sumarle que a Clarice se la ve como un objeto de deseo, de carácter sexual. En varios momentos, los hombres se le insinúan, sin embargo, esto no es correspondido por ella, aunque de una manera amable para no recibir aún más rechazo.

Cuando Crowford conversa con ella la primera vez recibimos datos importantes: es una de las mejores de su clase, específicamente se encuentra en el 25% más alto; esto contrasta con la imagen del ascensor. En principio podríamos pensar que Crowford es un mentor para Clarice debido a que fue su profesor en un seminario en la Universidad de Virginia, donde le dio un 9 en su nota final. Pero esta idea se va a ir desvaneciendo cuando conozca al Dr. Lecter, quién se presentará como el verdadero mentor dentro de su búsqueda, porque será él quien la guiará su camino a Buffalo Bill y también sobre sus propios miedos.

Debemos tomar en cuenta que la División de Comportamiento Criminal es la parte laboral de su mundo ordinario, por lo tanto, todo lo que tenga que ver con ello hará que se sienta incómoda de una forma u otra; bien sea por la manipulación de Lecter o por intervención de Crowford. También, en la parte familiar sabemos que está sola, no tiene más que una amiga que no llega a ser de suma importancia dado que su padre y madre murieron cuando ella era una niña, razón por la cual vivió en un orfanato hasta llegar a la universidad.

Podemos decir que Clarice se siente incómoda con su mundo ordinario, ya que este le recuerda a su trauma en la granja de su familia adoptiva, antes de ser enviada al orfanato. Esa sensación de incomodidad aumenta gracias a las acciones de Crowford, quién la utiliza para poder sacar información de Lecter y así llegar al paradero de Buffalo Bill. Además, es quien le obliga a volver a Virginia, lugar del que había huido para encontrar pistas que puedan ayudar a resolver el caso.

Es importante señalar que, si bien Crowford es un elemento externo a ella, él pertenece a su mundo ordinario, es decir, es el representante y jefe de lo que quiere ser parte. Recordemos pues que ella está en entrenamiento, y que aún no es parte completa del FBI, por lo que su mundo ordinario todavía la rechaza. A esto se suma que la misma Clarice le dice a Lecter: “espero usted decida si estoy calificada o no para esto”, lo que

nos insinúa que su aceptación no la espera de Crowford sino de su nuevo mentor, el Doctor Hanibal Lecter.

En el momento en que presencia los cadáveres de las víctimas, Clarice no muestra una frialdad propia de un detective, sino que en ocasiones se la puede ver a punto de llorar o, inclusive, llorando. Cabe destacar que ella no es tomada en cuenta para las decisiones, sino que es un mero instrumento, lo que refuerza el hecho de que su mundo ordinario es incompatible con ella. Después de su primera entrevista con Lecter, podemos ver que está completamente sumida en estrés, aunque trata de esconderlo se nota que lo que le está sucediendo a su alrededor la sobrepasa emocionalmente. No obstante, también podemos ver cómo es que Lecter compagina con ella desde una posición paternal, por decirlo de algún modo, y es así como puede percibir que su mundo ordinario lo que le produce es miedo y Lecter siente compasión por eso.

Descripción interna-psicológica del protagonista (temperamento):

Clarice es claramente un protagonista melancólico, es inestable con sus sentimientos y lucha contra ello. Es completamente introvertida y casi no reacciona a estímulos externos como los coqueteos de algunos hombres a su alrededor. Con la única persona con la que habla de sí misma es con el Dr. Lecter, lo que la hace presa de sus juegos mentales y potencia su inestabilidad. No se puede negar su evidente vulnerabilidad ante los sucesos los cuales la afectan excesivamente; debido a que es una persona muy sensible aunque lo oculte. Clarice miente constantemente sobre sus sentimientos a los demás, excepto a Lecter, ella trata de mostrarse fuerte, decidida y valiente, pero no lo es en la medida que lo necesita; por tal razón, está en constante estado de duda. No puede esconder que la búsqueda de Buffalo Bill la está afectando, está conectándose constantemente con sus traumas del pasado.

Como ya mencionamos antes, es un personaje que tiene un trauma de su niñez después de la muerte de su padre, específicamente a sus 10 años, que no le permite conciliar el sueño y esto afecta su diario desempeño porque a cada momento lo está reviviendo. Por ejemplo, vemos la escena de su padre al llegar a su casa y decirle que no pudo capturar a los “chicos malos esta vez”, y esta se concatena justamente después de que Miggs le haya lanzado semen en su cara y Lecter decida ayudarla. Así podemos evidenciar que el

recuerdo de su padre y su muerte son un factor preponderante en su diario vivir, esto se afianza aún más en su recuerdo vívido del funeral de su padre, después de que haya sido relegada mientras Crawford hablaba con el jefe de policía local.

Además, el suceso del cordero hace que el caso se convierta en una proyección de sus propios miedos, ella pretende que al resolver el enigma del asesino podrá dormir tranquilamente y dejar de escuchar los gritos de los corderos gritar antes de entrar al matadero. Esto se complementa con su estado depresivo que está presente en cada momento que habla con Lecter y que el refuerza con sus juegos mentales a los que Clarice está sometida, aunque trate de esconderlo.

La duda es constante en Clarice, dado que no sabe por donde va la investigación. Si bien tiene mucha información sobre el perfil del Buffalo Bill, está lejos de su pista. Además, porque es su constante sueño con los corderos lo que hace que ella busque una manera de acallar esas voces y cree, aunque no esté segura, de que al capturar al asesino y salvar a su próxima víctima, ella podrá dormir en paz. Por eso es que no puede tomar decisiones rápidas, inclusive cuando está frente a Bufallo Bill su reacción es lenta lo que permite al psicópata escapar a su sótano oscuro donde Clarice se siente no solamente más insegura, sino con miedo porque está sola frente a quién va a ser su posible verdugo. Por último, es gracias a su inestabilidad que Lecter puede meterse en su cabeza, pero también por esa misma razón él siente compasión por ella y se ofrece a ayudarla e inclusive no perseguirla para matarla después de haber escapado.

Descripción del conflicto:

Jack Crawford le hace una pregunta a Clarice mientras habla con ella sobre su asignación para la entrevista con el Doctor Habinal Lecter, y esta es: ¿Usted se asusta con facilidad, detective? En esto podemos encontrar el conflicto de Clarice Sterling que tiene una clara conexión con el título de la película. Si bien ella responde que no, mientras se desarrolla la historia vemos que ella es una persona que tiene mucho miedo, está en constante pavor y eso no la permite dormir.

Podemos establecer aquí su naturaleza: ella quiere demostrar que puede vencer ese miedo metafórico al no haber podido salvar al cordero de la granja donde fue enviada

después de la muerte de su padre. La primera advertencia que hace Crowford a Clarice es clara: “Créeme, no quieres a Hanibal Lecter dentro de tu cabeza”. Esto es muy importante porque nos devela que la búsqueda de Bufffalo Bill no es más que una excusa para que la agente pueda resolver su conflicto y esto se lo explicará a Lecter después de hacer su trato *quid prop quo* y de esta manera podremos conocer su interior.

Los gritos de desesperación de corderos que iban a ser asesinados que se repiten en su cabeza y la imagen de verlos inmóviles, sin huir aunque la puerta estaba abierta, siendo ella quién la abrió, representa su conflicto interno. Aunque tiene miedo y es un cordero asustado que pronto será sacrificado, no quiere salir, quiere matar a su verdugo pero no puede negar que está constantemente atemorizada.

Cuando Clarice habla por primera vez con Lecter podemos aprehender varias cosas de su discurso que nos permiten visualizar su conflicto interno: él menciona que ella está tratando de esconder su pasado como *whitetrash*, al cambiar su acento y sus modales y que todavía apesta a cordero. Lo que nos permite evidenciar como es que quiere irse en contra de lo que es, de su verdadero yo, ese yo que quería huir de su pueblo y ahora huye de su pasado. Inclusive, hay una referencia metafórica sobre dónde debe buscar, y es en el depósito “Usted mismo”, Lecter, sutilmente, menciona a Clarice que la mejor forma de avanzar en la investigación es desde su profundo ser, desde su yo, buscar su naturaleza.

Matriz de evaluación:

	Variables	Valores	
1	Número de Protagonistas	<u>1.1- El protagonista es uno solo.</u>	1.2.- Hay varios protagonistas. Número __
2	Mundo Ordinario: ¿Cómo mira el protagonista a su mundo ordinario?	<u>2.1.- Se siente(n) inconforme(s) con su mundo ordinario y lo muestra(n) expresamente.</u> 2.2.- Está(n) conforme(s) con su mundo ordinario, sin embargo este último lo aparta, expulsa o lo obliga a exiliarse o huir de él.	2.3.- Se siente(n) conforme(s) con su mundo ordinario o no piensa que éste pueda cambiarse o es muy difícil hacerlo, esto se muestra en su vida cotidiana.
3	Conflicto: ¿Es su conflicto interno o externo?	<u>3.1.- ¿El(los) protagonista(s), por voluntad propia o porque es (son) obligados, van en contra de su propia naturaleza convirtiéndose esta lucha en su conflicto principal y permanente durante toda la historia?</u>	3.2.- ¿El(los) protagonistas(s) luchan(n) contra una fuerza exterior y esa misma lucha se convierte en su conflicto principal y permanente?
4	Temperamento: ¿qué características cumple el personaje?	4.1.- El personaje presenta un temperamento flemático: a) tiene actitud fría y distante con los personajes a su alrededor o solo muestra una faceta de sí mismo; b) Casi no muestra o no muestra emociones de cualquier índole; c) Es reflexivo en sus decisiones; d) Es introvertido; e) Su relaciones con el resto son poco expresivas. e) es calmado y pensativo	4.3.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento sanguíneo: a) Es equilibrado; b) Es comunicativo y sociable, le es fácil relacionarse; c) Tiende a tomar decisiones importantes con calma; d) No oculta sus emociones; e) Es seguro de sí mismo
		<u>4.2.- El protagonista presenta un temperamento melancólico: a) tiende a revivir traumas; b) miente sobre sí mismo y sobre sus estados de ánimo; c) es depresivo; d) Tiene remordimientos de consciencia; e) es dubitativo; f) es sensible.</u>	4.4.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento colérico: a) Es impulsivo, precipitado en sus decisiones; b) Sus estados de ánimo tienden a la euforia; c) Se deja llevar por sus pasiones; d) tiende a ser iracundo; e) Son inestables o desequilibrados.

Conclusión: Antihéroe

3.5.- Sam Bowden

Título Original: Cape Fear

Título España: Cabo de miedo

Año:1991

Género: Suspense.

Género del protagonista: Masculino

Sexualidad del protagonista: Heterosexual

Descripción del mundo ordinario del protagonista:

Sam Bowden es un abogado privado, está casado con una mujer que lo ama y lo desea, tiene una hija adolescente con la que tiene una buena relación y con la que comparte tiempo de calidad. Su vida es cómoda, tiene un trabajo estable donde es respetado y, al parecer, es muy buen profesional, porque sus clientes están agradecidos con él. Además, vive en una casa grande en los suburbios y tiene a su disposición una empleada para los quehaceres del servicio doméstico. Inclusive tiene una relación con una mujer menor a él de la que su esposa no tiene idea. Su mundo familiar es estable, en apariencia, hasta que Max Cadylo invade, la primera situación aparece desde el principio de la historia, frecuenta lugares como el cine o restaurantes para indisponerlo, este es el primer paso para sacarlo de su mundo ordinario.

Ahora bien, aunque Max Cady es un elemento que podría considerarse fuera del mundo ordinario, en este caso no es así ya que es un resultado de su práctica como abogado. Es justamente desde este punto en donde Cady sabe cómo hacer que el mundo ordinario de Sam lo deseche, dado que Cady ha aprendido sobre leyes en el largo tiempo que estuvo en la cárcel: ahora conoce sus derechos y qué puede ser un delito, es decir, juega dentro del mundo del abogado Bowden. Entonces, con cada paso que él da saca a Sam de su zona de confort sin que pueda hacer nada para contrarrestarlo.

El primer intento de Sam de utilizar su mundo ordinario, o sea, las leyes y el sistema jurídico a su disposición, se da cuando acude a su jefe. Este le hace dar cuenta que dentro de la legalidad, el Sr. Cady no está cometiendo ningún delito, ya que las

palabras que Cady le dijo “no califican en los estatutos como amenazas”. Aunque presentó una orden de restricción, pero esto no fue suficiente. También, en esta conversación vemos que Sam, dentro del caso de Cady como abogado defensor, ocultó información que pudo haberle reducido la pena. Después, se da cuenta, al indagar a Cady en su vida personal, que la vía legal es impropia dado que Cady sabe cómo actuar para hacer que Bowden pierda el control. Incluso hace que este último llegue a agredirlo frente a una multitud. Además, al ultrajar a su amante y que esta, por miedo, no lo denuncie, Cady logra que empiece un problema con su esposa.

Con respecto a esto, su familia empieza a tener problemas, en este ámbito, al que también irrumpe Cady, comienza a rechazarlo de igual manera. Primero, con el envenenamiento del perro de su esposa que resulta en una pelea con ella, y que se acrecienta con la duda de su infidelidad, lo que lleva a una discusión mucho más grande, y así su matrimonio empieza a desmoronarse. En otro aspecto, también empiezan a producirse problemas con su hija, a la que llega a agredir en muestra de clara desesperación por el miedo de que Cady está logrando su cometido, quien llegó a acercarse a ella en un contexto sexual, aunque no llegaron a tener relaciones, sí se besaron y a ella le gustó; esto exaspera aún más a Bowden

Por último, Cady llega a demandarlo después de su encuentro con los tres hombres que Bowden contrató para golpearlo, por lo que ya en este punto, el mundo ordinario de Bowden lo ha excluido casi completamente, pero todavía esto no se acaba, porque Cady llega a asesinar a su empleada y al detective que contrató para que lo cuide y utiliza la escena del crimen en contra del abogado, lo que le obliga a huir y que la ley lo busque, lo que nos lleva a confirmar, en plenitud, que su mundo ordinario, al estilo kafkiano, lo ha rechazado completamente, tanto desde lo laboral como lo familiar, ya que su familia nunca podrá ser la misma.

Descripción interna-psicológica del protagonista (temperamento):

Sam Bowden, podríamos decir que es un tipo melancólico. La primera característica que podemos ver en él es la mentira: Sam miente constantemente a su esposa, primero lo hizo con el caso de Cady al decir que fue por robo y con lo que realmente sucedió con su relación extramarital. Aunque en este caso no podemos hablar de un trauma, el

caso de Cady se presenta como un suceso del pasado que no puede dejar atrás y que lo persigue, literalmente. Sabe que actuó de forma incorrecta, legalmente hablando, pero ese error es lo que hace que toda su vida se trastoque, dado que Cady deja de ser un recuerdo del pasado y pasa a ser su presente, que no lo deja vivir tranquilamente.

Está en constante estado de duda, por el miedo que Cady le produce, por lo que se vuelve un ser vulnerable e impotente, incluso él mismo lo acepta. Su toma de decisiones es errática, empero quiere utilizar a la ley de su parte no lo hace correctamente, porque todas sus acusaciones se basan en sus presunciones de culpabilidad hacia Cady y no en pruebas concretas. Por lo tanto, duda también del sistema al que ha defendido. Es claro que se siente arrepentido por su decisión respecto a ocultar las pruebas en el caso de Cady, porque esto atrajo al presente todos los males con de su familia. Después de llamar a su amante Lory al hospital, su esposa lo pone en evidencia y nos enteramos que Bowden tiene un pasado de engaño que se ha ocultado en una fachado de una familia perfecta, entonces podemos darnos cuenta que él se miente a sí mismo sobre lo que es su vida, en este aspecto también vemos que está arrepentido.

El miedo lo hace comportarse también de manera exacerbada, lo que implica que su estado es inestable y que ya no piensa con claridad. Pero lo que realmente sucede es que está aterrorizado y es que el miedo es el factor más importante dentro de su personaje. Si bien podría pensarse que no es introvertido, recordemos pues que Bowden tiene muchas dificultades para expresar sus sentimientos es por eso que miente. Además, su actuar tiene que ser así porque desde el inicio se puede percibir que es alguien que esconde cosas, lo que hace que se muestre afable y sociable, pero en realidad solo es una máscara, ya que no quiere que se sepa que está pasando dentro de sí, pero nos podemos dar cuenta en sus acciones resultado del pavor que le causa su situación, porque de no ser por la situación, Bowden no mostraría emoción alguna. De hecho su propia esposa le increpa al decirle que por fin alguien (Cady) logró doblegarlo.

Descripción del conflicto:

La Sexta Enmienda de la Constitución de los Estados Unidos dice “En todo proceso criminal, el acusado deberá contar con la ayuda de su abogado defensor”, de esta manera es como se presenta el conflicto de Sam Bowden. Si bien él afirma creer en ella,

no tuvo reparos en irse en contra de su naturaleza como abogado defensor y ocultó evidencia, nadie lo sabía hasta que habló con su jefe. Esto nos dice que la presencia de Cady solo hace recordar su proceder en un caso que quería olvidar, de hecho, él mismo menciona que después de eso dejó la Oficina de Defensores Públicos y empezó a trabajar de forma particular.

Él ocultó un informe que pudo haber reducido la pena de Cady; no obstante, se negó a hacerlo porque presenció de lo que era capaz Cady, entonces se le presentó un dilema como profesional, y lo que hizo fue dejar a un lado su condición de abogado y tomó parte de su lado humano, por así decirlo. Para él Cady, era un sujeto demasiado peligroso, aunque era su defendido, como para estar libre. Según Bowden, lo correcto era, en ese momento, su proceder en el caso, pero no era lo profesionalmente idóneo. Para Sam Bowden, si bien todos las personas tienen derecho a la mejor defensa, él no la tenía, mostrando una clara desviación de su naturaleza legal al dejarse llevar por sus valores morales antes que éticos, lo que a la postre lo llevará al caos. Inclusive su jefe está en desacuerdo con la decisión que tomó al archivar evidencia que ayudaba a Cady.

Además, aprovechó el analfabetismo de Cady para ocultar el informe que mencionaba que la chica que fue víctima del asesinato era una mujer promiscua, así engañó al sistema y a su defendido. De esa forma creyó dejar a un lado este episodio de su vida, pero al volver Cady, Sam se dio cuenta que lo que hizo, bajo las normas legales, estuvo incorrecto y es de esa manera que su conflicto aflora frente a Cady, porque él sabe que éste último tiene la razón y eso teme. Es así que deja de lado la parte legal y acoge el lado opuesto de la justicia para deshacerse de Cady, pero este terreno está también manejado por su antiguo cliente, de este modo, evidenciamos cómo Bowden se va en contra de su naturaleza de abogado, de defensor de la ley, nuevamente, para deshacerse de Cady y así deja de lado su apego por el sistema legal y entra en un ámbito que lo lleva a su propia destrucción.

Aunque Cady, podría presentarse como un conflicto externo, esto no es procedente ya que él es un antagonista. Cady, solamente es un detonante para que el conflicto interno de Bowden aflore. No podemos, dejar de lado que Bowden cambia completamente su forma de pensar y actuar porque tiene miedo y aunque el miedo es resultado del acoso de Cady, también es una cuestión interna del personaje que hace que se acreciente su

conflicto interno, que es el principal.

Matriz de evaluación:

	Variables	Valores	
1	Número de Protagonistas	<u>1.1- El protagonista es uno solo.</u>	1.2.- Hay varios protagonistas. Número __
2	Mundo Ordinario: ¿Cómo mira el protagonista a su mundo ordinario?	2.1.- Se siente(n) inconforme(s) con su mundo ordinario y lo muestra(n) expresamente. <u>2.2.- Está(n) conforme(s) con su mundo ordinario, sin embargo este último lo aparta, expulsa o lo obliga a exiliarse o huir de él.</u>	2.3.- Se siente(n) conforme(s) con su mundo ordinario o no piensa que éste pueda cambiarse o es muy difícil hacerlo, esto se muestra en su vida cotidiana.
3	Conflicto: ¿Es su conflicto interno o externo?	<u>3.1.- ¿El(los) protagonista(s), por voluntad propia o porque es (son) obligados, van en contra de su propia naturaleza convirtiéndose esta lucha en su conflicto principal y permanente durante toda la historia?</u>	3.2.- ¿El(los) protagonistas(s) luchan(n) contra una fuerza exterior y esa misma lucha se convierte en su conflicto principal y permanente?
4	Temperamento: ¿qué características cumple el personaje?	4.1.- El personaje presenta un temperamento flemático: a) tiene actitud fría y distante con los personajes a su alrededor o solo muestra una faceta de sí mismo; b) Casi no muestra o no muestra emociones de cualquier índole; c) Es reflexivo en sus decisiones; d) Es introvertido; e) Su relaciones con el resto son poco expresivas. e) es calmado y pensativo	4.3.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento sanguíneo: a) Es equilibrado; b) Es comunicativo y sociable, le es fácil relacionarse; c) Tiende a tomar decisiones importantes con calma; d) No oculta sus emociones; e) Es seguro de sí mismo
		<u>4.2.- El protagonista presenta un temperamento melancólico: a) tiende a revivir traumas; b) miente sobre sí mismo y sobre sus estados de ánimo; c) es depresivo; d) Tiene remordimientos de consciencia; e) es dubitativo; f) es sensible.</u>	4.4.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento colérico: a) Es impulsivo, precipitado en sus decisiones; b) Sus estados de ánimo tienden a la euforia; c) Se deja llevar por sus pasiones; d) tiende a ser iracundo; e) Son inestables o desequilibrados.

Conclusión: Antihéroe

3.6.- Mitch Robbins

Título Original: City Slickers

Título España: Cowboys de la ciudad

Año: 1991

Género: Comedia, Western

Género del protagonista: Masculino

Sexualidad del protagonista: Heterosexual

Descripción del mundo ordinario del protagonista:

Mitch es un hombre de treinta y nueve años que está entrando en la crisis de los cuarenta: cree que está envejeciendo de manera abrupta y que no ha hecho nada interesante con su vida. Tiene una esposa y dos hijos: una adolescente que está metida en asuntos propios de su edad, y un niño de nueve años que no se siente muy orgulloso de su padre. En su trabajo no se siente feliz ni conforme. Pertenece a una radio local de Nueva York, donde es el encargado de vender tiempo al aire para comerciales; sin embargo, últimamente ha estado tomando decisiones malas, su creatividad ha ido en descenso que incluso su propio jefe está impresionado por su cambio. Según las palabras del propio Mitch, “ha llegado a un punto en su vida que no es el mejor”.

Tiene dos amigos: Phil, quién tiene un matrimonio de doce años con una mujer mandona a la que ha dejado de querer hace mucho tiempo y con la que no tiene relaciones sexuales, pero se ha resignado a vivir así; Ed, un exitoso vendedor de equipamiento deportivo, mujeriego, que ha contraído matrimonio hace poco y se siente presionado por vivir en monogamia y criar una familia. Este último le dará un regalo de cumpleaños que le permita salir de su aburrida vida y tener una aventura. Sin embargo, en un principio él no la acepta para no decepcionar a su esposa Bárbara. Como vemos, Mitch, evidentemente, odia a su mundo ordinario, él se siente atrapado por su trabajo y su familia y piensa que su vida es un desperdicio y así seguirá hasta que muera.

En la fiesta de cumpleaños de Mitch se puede ver un reflejo de lo que son sus vidas, inclusive después del altercado de la empleada de Phil y su esposa, Bárbara le menciona a Mitch que ella sabe que él no es feliz, ni con su trabajo, ni con su hogar, ni con su vida y ella teme que eso influya en sus decisiones. Mitch se siente perdido y ella mismo se lo dice: “ve y busca tu sonrisa”. Aunque él no sienta que puede ser posible, toma la decisión de alejarse de su mundo ordinario y se embarca en una aventura con sus amigos.

Descripción interna-psicológica del protagonista (temperamento):

Mitch, desde el principio, se presenta como un personaje melancólico. Desde la secuencia de apertura vemos a un hombre vulnerable y sensible con su vida. No se siente contento con todo lo que le sucede, es decir, en todo momento vemos su pesimismo hacia el presente y el futuro. Para él, el paso del tiempo representa todo lo malo que ha ocurrido en su vida, no tiene verdaderas ganas de vivir, solo lo hace resignado en su monótona vida y para él la muerte llegará cuando sea viejo y sus hijos se olviden de él, en brazos de una desconocida, porque el tiempo pasará por sus ojos y él se siente imposibilitado de cambiar esto y, peor aún, su estilo de vida.

También podemos ver que está mintiendo constantemente en lo que siente con su vida, no puede aceptarle a su esposa que no es feliz, aunque ella se da cuenta de lo que está pasando. Él se siente atrapado por un trabajo que no significa nada para él, de hecho, lo define como “vender aire, literalmente”. A esto se suma su constante depresión por su actual modo de vida. Su infelicidad preocupa a su esposa y a sus amigos, para él pensar en el futuro le parece un martirio. Recordemos que después de la muerte de Curly, Phil le menciona que su tema favorito es la muerte, esto nos evidencia que tiene su gran fatalismo sobre la vida, además que nos dice que él siempre ha estado pensando en ella, lo que nos sugiere aún más su estado de depresión; esto lo comprobamos con su peor día en la vida, según él, fue cuando encontró un bulto en su cuerpo y aunque resultó no ser nada, para él fue horrible. De hecho, Ed le menciona que es uno de esos tipos que ven el vaso medio vacío.

Descripción del conflicto:

El conflicto de Mitch es evidentemente interno, podemos verlo desde su mirada de desdén para ir al trabajo y su discurso frente a los compañeros de clase de su hijo en el día de la carrera parental: “Valoren el tiempo de su vida, niños; porque este es el tiempo de su vida cuando todavía pueden decidir. El tiempo pasa rápidamente: cuando eres adolescente, piensas que puedes hacer cualquier cosa y lo haces; los veintes son borrosos; los treintas formas una familia, haces un poco de dinero y piensas ‘¿Dónde están mis veinte?’; en los cuarenta, te crece la barriga y una nueva barbilla, la música empieza a oírse muy alta, una de tus novias de la secundaria se convierte en abuela; en los cincuenta, te sometes a una cirugía menor, aunque lo llamas procedimiento, pero es una cirugía; en los sesenta tienes una cirugía mayor, la música se oye aún alta y no importa porque no puedes escucharla de todas formas; en los setenta, tú y tu esposa se retiran a Roderdyle, empiezas a cenar a las dos de la tarde, tu almuerzo a las 10 de la mañana y tu desayuno la noche anterior y pasas la mayoría del tiempo pensando en centros comerciales y buscando el último yogurt de soya y por qué tus hijos no te llaman.”

De esta manera podemos ver que Mitch no se siente bien con lo que se ha convertido. Quiere dejar de ser lo que es: una persona atrapada en su trabajo y su familia. Su esposa, en el inicio de la película, le menciona que cada cumpleaños lo deprime, es decir, el gran problema para el paso del tiempo para Mitch es su mayor miedo. Sabe que está llegando a los cuarenta y su vida no es la que él se imaginó y no puede escapar. Su naturaleza es la de un padre de familia frustrado con su trabajo y deprimido por el paso del tiempo que quiere tener una aventura antes de morir que le permita salir de su vida como ciudadano y ser un verdadero vaquero, como lo soñaba de niño.

No obstante y conforme va ganando confianza y mejora en sus destrezas cabalgando y enlazando a los potros, descubre que cual es su naturaleza, es un *cityslacker*. Empero pudo ser un buen vaquero, al salvar la vida de un pequeño ternero al cual llamó Norman, y llevar el rebaño que estaba en peligro a su destino; aunque, al final, iba a ser sacrificado para la venta de carne. Todo esto desencadenó en él una respuesta contraria a lo que pensaba sobre todo lo que estaba pasando sobre su mundo ordinario y su conflicto. Se dio cuenta que lo único que realmente quería era de lo que estaba harto y

huyendo en primer lugar: su familia.

Matriz de evaluación:

	Variables	Valores	
1	Número de Protagonistas	<u>1.1- El protagonista es uno solo.</u>	1.2.- Hay varios protagonistas. Número __
2	Mundo Ordinario: ¿Cómo mira el protagonista a su mundo ordinario?	<u>2.1.- Se siente(n) inconforme(s) con su mundo ordinario y lo muestra(n) expresamente.</u>	2.3.- Se siente(n) conforme(s) con su mundo ordinario o no piensa que éste pueda cambiarse o es muy difícil hacerlo, esto se muestra en su vida cotidiana.
		2.2.- Está(n) conforme(s) con su mundo ordinario, sin embargo este último lo aparta, expulsa o lo obliga a exiliarse o huir de él.	
3	Conflicto: ¿Es su conflicto interno o externo?	<u>3.1.- ¿El(los) protagonista(s), por voluntad propia o porque es (son) obligados, van en contra de su propia naturaleza convirtiéndose esta lucha en su conflicto principal y permanente durante toda la historia?</u>	3.2.- ¿El(los) protagonistas(s) luchan(n) contra una fuerza exterior y esa misma lucha se convierte en su conflicto principal y permanente?
4	Temperamento: ¿qué características cumple el personaje?	4.1.- El personaje presenta un temperamento flemático: a) tiene actitud fría y distante con los personajes a su alrededor o solo muestra una faceta de sí mismo; b) Casi no muestra o no muestra emociones de cualquier índole; c) Es reflexivo en sus decisiones; d) Es introvertido; e) Su relaciones con el resto son poco expresivas. e) es calmado y pensativo	4.3.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento sanguíneo: a) Es equilibrado; b) Es comunicativo y sociable, le es fácil relacionarse; c) Tiende a tomar decisiones importantes con calma; d) No oculta sus emociones; e) Es seguro de sí mismo
		<u>4.2.- El protagonista presenta un temperamento melancólico: a) tiende a revivir traumas; b) miente sobre sí mismo y sobre sus estados de ánimo; c) es depresivo; d) Tiene remordimientos de consciencia; e) es dubitativo; f) es sensible.</u>	4.4.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento colérico: a) Es impulsivo, precipitado en sus decisiones; b) Sus estados de ánimo tienden a la euforia; c) Se deja llevar por sus pasiones; d) tiende a ser iracundo; e) Son inestables o desequilibrados.

Conclusión: Antihéroe

3.7.- William Munny

Título Original: Unforgiven

Título España: Sin perdón

Año: 1992

Género: Western, Drama

Género del protagonista: Masculino

Sexualidad del protagonista: Heterosexual

Descripción del mundo ordinario del protagonista:

En el inicio de la película, en la secuencia de apertura, se nos muestra una especie de epígrafe que nos pone de manifiesto quién era William Munny antes de que la historia empiece: “Ella era un mujer atractiva y no le faltaban los pretendientes. Por lo tanto, a su madre le entristecía que contraiga matrimonio con William Munny, conocido ladrón y homicida, hombre de notoria tendencia viciosa y agresiva. Cuando ella falleció, no fue por él, como hubiera esperado ella, sino fue por la viruela. Esto sucedió en 1878.”. El conocer a su esposa hizo que William cambie para bien, por lo que después de muerta, se dedicó a su granja y a cuidar a sus hijos. Sin embargo, podemos ver que no es bueno en ello, le cuesta mucho arrear a los cerdos dentro de su granja y muchos de ellos están enfermos con fiebre.

William tiene dos hijos y, por lo que podemos apreciar, para él son todo su mundo. Ya está envejecido por el paso de los años, su semblante no es el de un bandido sanguinario sino, más bien, el de un granjero común; eso mismo pone en evidencia el encuentro con Schofield Kid, quien le dice que no parece a ese ser tan despreciable y asesino a sangre fría que podría ser su compañero. William es pobre, aunque es dueño de una pequeña granja, por lo que el dinero de la recompensa lo seduce para mejorar su situación. William tiene un único amigo, Ned Logan, quién además de ser su vecino, fue su compañero de robos cuando eran jóvenes y el único que conoce verdaderamente a William. El mundo ordinario de William se reduce a solamente esto: su familia, su granja y su amigo. Por esta razón podemos ver que quiera salir de ahí y quiera darles una mejor vida a sus hijos, además que si Schofield Kid, es muy probable que alguien

más lo haga.

Descripción interna-psicológica del protagonista (temperamento):

William es un tipo melancólico porque, en primer lugar, es sensible por la muerte de su esposa, Claudia, a la cual no puede superar. También, es vulnerable ya que se encuentra enfermo, tiene problemas para montar a caballo y disparar un arma, esto es muy importante en un ambiente hostil como es el Oeste. Will está mintiendo sobre su identidad porque no quiere ser reconocido por su pasado como maleante que quiere esconder a toda costa, pero que todavía lo persigue. Es por esto que podemos decir que es una persona deprimida, el recuerdo de su esposa está latente en cada cosa que hace y esto se contrapone a lo que está por hacer y el bien sabe que su esposa no lo permitiría.

Es un personaje que revive traumas, un ejemplo de esto nos lo menciona cuando habla con Ned sobre cómo había matado a un caporal al dispararle en la boca, menciona lo siguiente: “No hizo nada para que yo lo disparara, al menos lo recuerdo ya estando sobrio”. También, cuando estuvo delirando por la fiebre pudo ver varias imágenes como la del “Ángel de la muerte” o la de Claudia, llena de podredumbre en su rostro. Es así como el miedo se apodera de William y esto acrecienta aún más su estado de vulnerabilidad, para él la muerte está cerca y no puede detenerla. Esto nos muestra una parte inestable de la condición de Will, la que claramente atrae al sexo opuesto, así se evidencia cuando habla con la prostituta que fue víctima de la agresión, ella se siente atraída por Will, no obstante, Will miente para no irrespetar el recuerdo de su esposa.

William tiene una constante duda sobre lo que tiene que hacer, aunque sabe que la única manera de cobrar la recompensa es asesinando a los hermanos Bunting. Él no quiere hacerlo con sus propias manos sino que se ve obligado. En primera instancia, porque Ned no logra atinarle con su rifle a uno de los vaqueros, así que Will toma la posta y con la última bala lo hiere de tal forma que aunque no muere en el acto, sí agoniza; esta escena es repudiada por William, quien siente compasión por su víctima. Después, porque la única forma de vengar la muerte de Ned es yendo a la taberna y enfrentar al comisario. William, nunca se muestra feliz, sino todo lo contrario, es una persona completamente triste que no puede esconder su estado y cada acción que realiza no remedia su sentir.

Descripción del conflicto:

“Ya no soy el mismo, el efecto de la bebida me hacía actuar así. No tomé gota en más de diez años, mi esposa me curó, me retiró del alcohol, del vicio” le dice William a Schofield Kid cuando le propone ser su socio para cobrar la recompensa que han puesto sobre Mike y "Davey-Boy" Bunting por su proceder hacia la prostituta. Además, en una conversación con Ned, él afirma no ser el mismo de años atrás, gracias a su esposa quién lo reformó, según sus propias palabras.

William claramente odia quién era y no quiere volver a esa vida. Para William el haber matado a tantos y haber provocado sufrimiento a mujeres y niños le produce un profundo malestar. Él ahora es un hombre nuevo, claramente su naturaleza ya no es la de un asesino vicioso y de sangre fría, sino la de un hombre de familia que todavía lleva el luto de su esposa. Esto se evidencia cuando habla con Ned durante la noche, frente a la fogata, antes de llegar al pueblo de Big Whiskey: “Ahora soy persona, no soy diferente a ningún otro, no más”. No ha disparado un arma en más de diez años y no ha matado a un hombre en el mismo periodo. Sin embargo, tiene que luchar contra esta constante melancolía sobre su pasado. Él sabe que ya no es así, pero la llegada de la recompensa hará que cambie de opinión y que se asocie a Ned y Schofield Kid para hacer un último trabajo y poder mejorar su situación familiar, y así poder educar a sus hijos para que tengan un futuro mejor.

Aunque se podría presumir que la naturaleza verdadera de William es la de un asesino a sueldo con un corazón de piedra, esto no es así. Primero, podemos ver esto cuando prueba su arma con unas latas; lo que nos muestra que, por lo menos ahora, ya no es un pistolero eficiente, así que asesinar a alguien le resultará mucho más trabajoso, es decir, ha perdido su habilidad fundamental, ya no es parte de él. Segundo, al cabalgar una yegua que no le hace caso, esto es muy importante es su vehículo con el cual movilizarse, y para él resulta difícil hacerlo, o sea, que su huida de algún sitio estará llena de inconvenientes. Tercero, está viejo y enfermo por lo que pelear con alguien se le hace casi imposible.

Con base en esto, estamos viendo como el hecho de volver a matar a una persona se le hace muy problemático debido ha envejecido de mala manera, su naturaleza es otra y

esta lucha es la que hace que su conflicto sea interno. Una prueba clara se da cuando le dispara con el rifle en el estómago a uno de los hermanos Bunting: después de verlo agonizar lo único que hace es sentir remordimiento, incluso permite que uno de sus secuaces le dé agua. Siente, además, pena por Schofield Kid quien está consternado después de cometer su primer asesinato, además que se da cuenta que él no es como William, o más bien, que no es como el William Munny de años atrás, a quien todos temían. Para Will, este último trabajo significó luchar contra todo lo que quería dejar en el pasado, contra lo que su esposa luchó por cambiar y lo logró.

Para William esto resultaba en una pelea interna: volver a ser quién era o seguir siendo quién es ahora. Y es precisamente lo que hace, dado que al final del filme podemos leer en una especie de epílogo: "...William Munny hacía tiempo que había desaparecido con sus hijos, algunos dijeron que a San Francisco, donde se rumoraba que había prosperado con textiles." Y es que la película, nos cuenta la historia de quién era el verdadero William Munny y no del que se hablaba, aquel ladrón, asesino, vicioso y hombre agresivo; sino, más bien, del ser humano, padre de familia, buen amigo y buena persona, es decir, su verdadero "yo" y su lucha para no convertirse en su pasado, aunque su objetivo sea asesinar otros hombres que, según muchos de los personajes, se lo merecían.

Matriz de evaluación:

	Variables	Valores	
1	Número de Protagonistas	<u>1.1- El protagonista es uno solo.</u>	1.2.- Hay varios protagonistas. Número __
2	Mundo Ordinario: ¿Cómo mira el protagonista a su mundo ordinario?	<u>2.1.- Se siente(n) inconforme(s) con su mundo ordinario y lo muestra(n) expresamente.</u> <u>2.2.- Está(n) conforme(s) con su mundo ordinario, sin embargo este último lo aparta, expulsa o lo obliga a exiliarse o huir de él.</u>	2.3.- Se siente(n) conforme(s) con su mundo ordinario o no piensa que éste pueda cambiarse o es muy difícil hacerlo, esto se muestra en su vida cotidiana.
3	Conflicto: ¿Es su conflicto interno o externo?	<u>3.1.- ¿El(los) protagonista(s), por voluntad propia o porque es (son) obligados, van en contra de su propia naturaleza convirtiéndose esta lucha en su conflicto principal y permanente durante toda la historia?</u>	3.2.- ¿El(los) protagonistas(s) luchan(n) contra una fuerza exterior y esa misma lucha se convierte en su conflicto principal y permanente?
4	Temperamento: ¿qué características cumple el personaje?	4.1.- El personaje presenta un temperamento flemático: a) tiene actitud fría y distante con los personajes a su alrededor o solo muestra una faceta de sí mismo; b) Casi no muestra o no muestra emociones de cualquier índole; c) Es reflexivo en sus decisiones; d) Es introvertido; e) Su relaciones con el resto son poco expresivas. e) es calmado y pensativo	4.3.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento sanguíneo: a) Es equilibrado; b) Es comunicativo y sociable, le es fácil relacionarse; c) Tiende a tomar decisiones importantes con calma; d) No oculta sus emociones; e) Es seguro de sí mismo
		<u>4.2.- El protagonista presenta un temperamento melancólico: a) tiende a revivir traumas; b) miente sobre sí mismo y sobre sus estados de ánimo; c) es depresivo; d) Tiene remordimientos de consciencia; e) es dubitativo; f) es sensible.</u>	4.4.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento colérico: a) Es impulsivo, precipitado en sus decisiones; b) Sus estados de ánimo tienden a la euforia; c) Se deja llevar por sus pasiones; d) tiende a ser iracundo; e) Son inestables o desequilibrados.

Conclusión: Antihéroe

3.8.- Drácula

Título Original: Bram Stoker's Dracula

Título España: Drácula de Bram Stoker

Año: 1992

Género: Terror, romance, Fantasía

Género del protagonista: Masculino

Sexualidad del protagonista: Heterosexual

Descripción del mundo ordinario del protagonista:

El conde Drácula, al ser un personaje de gran longevidad, tiene un mundo ordinario que se presenta desde la secuencia de apertura. Lo primero que sabemos del él es que era un antiguo caballero cristiano de la Orden del Dragón. Estuvo casado con Elizabeth a quién quería por sobre cualquier cosa en la mundo. Cuando los invasores turcos musulmanes invadieron Rumania, él tuvo que enfrentarse con su ejército contra una legión casi invencible, por lo que su empresa se podría considerar suicida. Sin embargo, logró su cometido y, al ser un caballero de Dios, agradeció su victoria al altísimo con esperanzas guardadas de volver a los brazos de su esposa. No obstante, esto no sucedió ya que los derrotados, para vengarse, enviaron un mensaje falso sobre la muerte del Conde, ocasionando el suicidio de Elizabeth, quién se lanzó de lo más alto del castillo al río para tratar de unirse con él en el cielo, pero como la ley de Dios no permite el suicidio, ella acarreó consigo una maldición para la eternidad, su alma había sido condenada.

Esto es muy importante porque es aquí cuando empieza su desconexión con su mundo ordinario, debido que condena y hecha la culpa a Dios por no haber salvado a su amada, en compensación por sus esfuerzos para evitar que el cristianismo pierda fuerza y sea sometido en tierras rumanas. Para Drácula, este acto es el detonante para que él reniegue de su fe y deseche a Dios de su vida. En consecuencia, abandona su condición humana, cometiendo sacrilegio en la iglesia y convirtiéndose en el monstruo con sed insaciable de sangre. Al morir su amada y al renegar de Dios, se ve en la posición de exiliarse de su mundo ordinario para, literalmente, vivir en la tinieblas.

Posteriormente, en 1890 vemos a Drácula viviendo en su castillo o como él lo llama, su casa. Es un lugar lúgubre, lleno de oscuridad y alimañas. Él nos cuenta que es el último de su familia. Ahora tiene el dinero para poder comprar propiedades en el área de Londres. Gracias a esto podemos evidenciar que todavía extraña a su amada Elizabeth, y lo que está haciendo es salir de su castillo y mundo ordinario en ese momento para ir en busca de la reencarnación de su eterna novia. Drácula dice: “Mi vida, en el mejor de los casos, es trágica”. Además, añade después, “El castillo es viejo y tiene muy malos recuerdos.”

Descripción interna-psicológica del protagonista (temperamento):

Drácula presenta un temperamento melancólico, su característica más prominente es el revivir el trauma de la muerte de su novia Elizabeth, su único amor, una y otra vez. Esto le produce profunda tristeza, al punto de llorar tan solo con mencionar el tema. El recuerdo de la muerte de su amada Elizabeth es un trauma que no lo deja vivir, o más bien, que le hace morir en vida. Aunque por su apariencia de criatura de la tinieblas se podría pensar que no es vulnerable, esto no es así, de hecho, frente a Mina se encuentra completamente indefenso y no puede más que sentirse melancólico por el recuerdo que ella le produce, es aquí que podemos ver su sensibilidad evidente que se expresa en sus sentimientos.

Aunque su estado eufórico, en primera instancia, podría hacernos pensar que tiene algún tinte colérico, tenemos que recordar que estos estados solo sirven de distracción sobre lo que realmente siente. Drácula es un tipo que está deprimido, mira a su vida como una tragedia y al mundo y a Dios como sus enemigos. Piensa que la humanidad no tiene salvación, lo que lleva pesimismo a ser evidente. Él mismo menciona que mira a su vida como una tragedia, y de algún modo lo es: está completamente solo y condenado a vivir eternamente sin paz alguna, inclusive cuando encuentra a Mina, esta no le produce tranquilidad, sino una angustia creciente que lo aflige.

Aunque no tiene problemas al tomar decisiones, si comete errores al hacerlo dado su amor incondicional por Elizabeth, lo que no le permite pensar con claridad y resulta en su asesinato, irónicamente a manos de ella. Esto nos confirma su inestabilidad emocional latente, debido a su constante introversión y aislamiento del mundo, que lo

lleva a desconfiar de todos a su alrededor. Además, siempre se está agobiando por la decisión de haber ido a la guerra en vez de haberse quedado con su amada.

Por último, y esto es indiscutible, que es un maestro del engaño, miente sobre sí mismo y sobre sus sentimientos, con excepción de Mina. Pero es un genio de las estratagemas, sus poderes hipnóticos permiten que manipule a la gente a su antojo, a las mujeres logra seducirlas para poseerlas aún estando en su forma más monstruosa y animal, con Mina logra que ella recuerde su vida pasada, es decir, cuando era la princesa Elizabeth para que así vuelva a enamorarse de él. Todo esto con base en mentiras.

Descripción del conflicto:

El Conde Drácula tiene un conflicto interno, esto se explica porque aunque él ha perdido su humanidad y se ha convertido en una criatura de la noche que no tiene compasión, su parte humana, la que le recuerda a Elizabeth, es la que no le permite vivir en paz. Él está enamorado, y ese sentimiento es lo que lo hace todavía humano. Él ama realmente a Elizabeth, al punto que es capaz de vivir una eternidad en la oscuridad solo para buscarla y poseerla de nuevo. En este punto establecemos dos facetas del Conde: la del monstruo como tal frente a la del ser humano que se presenta a Mina y la enamora. Estas dos están en constante lucha, ya que el objetivo primordial de Drácula es volver a estar con Elizabeth y, dado que Mina es su reencarnación, él no puede presentarse como el monstruo en el que se ha convertido, sino como el príncipe del que ella estaba enamorada y por el que fue capaz de quitarse la vida. Por lo tanto, podemos establecer que su parte oscura, es decir, su naturaleza, está luchando constantemente contra su parte humana, la que expresa amor y sentimientos.

También, podemos ver, en la escena cuando Jonathan ha llegado a su castillo y conversa con el Conde, la sombra de este último indica lo que realmente quiere hacer, mientras que su cuerpo se contiene hasta poder cerrar el trato y Jonathan pueda enviar las cartas a su compañía, familiares y a su amada Mina, para así poder atraparlo. Sin embargo, no es el Conde quién lo hace, sino sus acólitos quienes lo seducen y lo encierran hasta que este logra huir.

Además, podemos presenciar esta lucha, cuando posee a Lucy, amiga de Mina, pero en su forma de monstruo. Sin embargo, cuando Mina llega al lugar, él desaparece porque no quiere ser visto por el amor de su vida en ese estado, “¡No me veas!” grita cuando ella se aparta con Lucy a la casa nuevamente.

Posteriormente, cuando se transforma en un humano, en el príncipe que antaño fue y se acerca a Mina en las calles de Londres, este logra atraerla hasta que se quedan a solas y le expresa en un diálogo que permite saber su lucha interna. Drácula le dice a Mina que “se puede aprender mucho de las bestias”, en el mismo momento en el que permite que el lobo, un animal salvaje, sea acariciado por ella sin ningún problema, casi como un perro. De esta manera podemos ver que ella es la única que puede domarlo, si cabe el término, porque sus únicos sentimientos existentes son dirigidos hacia ella. Él sería incapaz de hacerle daño, cosa que no sucede con las demás personas que se han cruzado en su camino.

Poco después, Mina describe al hogar de Drácula como si ella habría estado ahí, lo que permite de nuevo que la humanidad del Conde aflore y se ponga de manifiesto, ella le responde “Quizá es su voz, es tan familiar, como una voz en un sueño que no puedo ubicar y me da consuelo cuando estoy sola”. A esta última frase, le acompaña y completa la propia voz del Conde quién está suspirando mientras recuerda su vida como un ser humano junto a ella, lo que será imposible lograr al estar ambas almas malditas ante la ley de Dios.

Matriz de evaluación:

	Variables	Valores	
1	Número de Protagonistas	<u>1.1- El protagonista es uno solo.</u>	1.2.- Hay varios protagonistas. Número __
2	Mundo Ordinario: ¿Cómo mira el protagonista a su mundo ordinario?	<u>2.1.- Se siente(n) inconforme(s) con su mundo ordinario y lo muestra(n) expresamente.</u> <u>2.2.- Está(n) conforme(s) con su mundo ordinario, sin embargo este último lo aparta, expulsa o lo obliga a exiliarse o huir de él.</u>	2.3.- Se siente(n) conforme(s) con su mundo ordinario o no piensa que éste pueda cambiarse o es muy difícil hacerlo, esto se muestra en su vida cotidiana.
3	Conflicto: ¿Es su conflicto interno o externo?	<u>3.1.- ¿El(los) protagonista(s), por voluntad propia o porque es (son) obligados, van en contra de su propia naturaleza convirtiéndose esta lucha en su conflicto principal y permanente durante toda la historia?</u>	3.2.- ¿El(los) protagonistas(s) luchan(n) contra una fuerza exterior y esa misma lucha se convierte en su conflicto principal y permanente?
4	Temperamento: ¿qué características cumple el personaje?	4.1.- El personaje presenta un temperamento flemático: a) tiene actitud fría y distante con los personajes a su alrededor o solo muestra una faceta de sí mismo; b) Casi no muestra o no muestra emociones de cualquier índole; c) Es reflexivo en sus decisiones; d) Es introvertido; e) Su relaciones con el resto son poco expresivas. e) es calmado y pensativo <u>4.2.- El protagonista presenta un temperamento melancólico: a) tiende a revivir traumas; b) miente sobre sí mismo y sobre sus estados de ánimo; c) es depresivo; d) Tiene remordimientos de consciencia; e) es dubitativo; f) es sensible.</u>	4.3.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento sanguíneo: a) Es equilibrado; b) Es comunicativo y sociable, le es fácil relacionarse; c) Tiende a tomar decisiones importantes con calma; d) No oculta sus emociones; e) Es seguro de sí mismo 4.4.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento colérico: a) Es impulsivo, precipitado en sus decisiones; b) Sus estados de ánimo tienden a la euforia; c) Se deja llevar por sus pasiones; d) tiende a ser iracundo; e) Son inestables o desequilibrados.

Conclusión: Antihéroe

3.9.- Nick Curran

Título Original: Basic Instinct

Título España: Instinto básico

Año: 1992

Género: Suspense

Género del protagonista: Masculino

Sexualidad del protagonista: Heterosexual

Descripción del mundo ordinario del protagonista:

Nick Curran es un detective de homicidios de mediana edad que ha sido asignado, junto a su compañero, a un caso de asesinato premeditado a una estrella de rock adicto a la cocaína, en su cama, con un picahielos como arma. La víctima contribuía para la campaña política del alcalde de la ciudad, por lo que el caso es de suma importancia para sus superiores. Según se nos cuenta, su mundo ordinario es principalmente el Cuerpo de Policía. En general, lleva una buena relación con sus colegas con los que llega a bromear inclusive frente a la escena del crimen. Su jefe confía en él y lo quiere ayudar porque sabe que es un buen policía. Su compañero Gus es su mejor amigo y quien lo apoya en todo, quiere cuidarlo de Catherine, la presunta culpable y primera sospechosa.

Además, podemos saber que tiene que acudir a la psiquiatra de la policía, Beth, porque hace un tiempo atrás estuvo envuelto en un caso de asesinato a unos turistas del que salió absuelto. Cuando se entrevista con Beth, podemos saber que tuvo problemas con el alcohol y el abuso de cocaína, también que ha dejado de fumar pero no del todo. También, dentro del plano personal amoroso, tiene una relación con Beth desde hace algún tiempo, pero que no representa nada serio para él, pero sí para ella. Vive solo en apartamento cómodo, no se nos dice que tenga familia alguna.

En este caso no podemos ver que en ningún momento su mundo ordinario quiera expulsarlo o que él trate de huir o salir de ahí de alguna u otra forma. De hecho, está conforme con su entorno, inclusive hace uso de las herramientas que este le da. Tiene

apoyo por parte de sus amigos en todo momento y lo que lo obliga a salir de él, pero solo de la parte sentimental, es algo externo, es decir, Catherine, de quien se enamora y con la que continúa hasta el final de la historia. Por lo demás, vemos que después es felicitado porque llega a resolver el caso.

Descripción interna-psicológica del protagonista (temperamento):

En esta historia tenemos a un tipo colérico en todo con todas sus características. Primero, vemos que es extrovertido, dado que tiene facilidad palabra y de relacionarse con las personas a su alrededor: hace bromas, expresa sus sentimientos, no se calla y, sobretodo, nunca lo vemos cavilando ni mucho menos dubitativo. Se expresa con espontaneidad y aunque a veces sus comentarios son recibidos de buena manera y hasta provocan gracia, en otros casos produce todo lo contrario y, más bien, da paso a silencios incómodos.

Igualmente, podemos ver que es inestable y se comprueba por su relación con su psiquiatra, Beth, y su forma de actuar con ella. Es muy fácil verlo pasar de un estado tranquilo a una euforia total y agresiva. Esto se explica por su impulsividad y su pasión al hacer las cosas, tanto en el ámbito sexual como en el profesional. En el primero, por ejemplo, lo evidenciamos cuando tiene relaciones con Beth, a quién parecería que quiere violar por la gran dureza con la que la trata y mantiene relaciones con ella. En el segundo caso, en cambio, podemos verlo cuando sin importar su integridad física, persigue a Roxien su auto para atraparla: en una ocasión se salva de estrellarse frente a un camión en la carretera; en otra, es Roxi quién muere al intentar evadir a Nick que conducía a toda velocidad en contra de su coche llevado por el “juego”.

Su pasión no le permite reflexionar en las posibles consecuencias que podrían resultar de su relación con Catherine, quién claramente es la principal sospechosa del asesinato; dicho suceso crea un conflicto de intereses. Además, Catherine manipula y crea pasiones con gente de la que se rodea, a tal punto de convertirse en un amenaza para Nick. Nunca lo vemos detenerse ni para pensar en sus actos, todo lo que hace es resultado de sus sentimientos al extremo, debido a su constante estado de cólera, ya sea con los psiquiatras o con Beth, con otros detectives y hasta con Catherine.

Nick no está interesado en lo que piensan de él, solamente está enfocado en cumplir con sus deseos tanto de resolver el crimen como con su relación con Catherine. Esta misma razón provoca rechazo a veces de su jefe, muchas veces de su amigo Gus y la mayoría del tiempo de Beth. Aunque esto atrae mucho a Catherine quién es todo lo contrario a él, esto hace que Nick se obsesione y hasta se enamore de ella, ya que se muestra tan impenetrable que se convierte en su objeto del deseo. Como Nick se deja llevar por sus instintos primarios, podemos relacionar el porqué del nombre del film.

Descripción del conflicto:

El conflicto de Nick es claramente externo. Antes que nada tenemos a Catherine, quien se presenta como un elemento atrayente desde un ámbito netamente erótico que lo aleja y confunde de su investigación. Ella es la principal razón por la que Nick no puede encontrar al asesino pero, al mismo tiempo, también es la clave para encontrarlo. Por otro lado, tenemos a Beth, la verdadera asesina y antagonista, que ha escondido todas las evidencias para que el homicidio no se resuelva, sumado a otros asesinatos que cometió previamente; en consecuencia, podemos también incluir a Beth dentro del conflicto externo de Nick, dado que su problema es netamente amoroso. Los sentimientos que tiene Nick se externalizan con Catherine lo que hace evidente que todo el conflicto gira en torno a Catherine, ella es su conflicto.

Dado que Beth tiene una conexión con Catherine por su pasada relación amorosa en la Universidad de Berkeley, ayuda a que el conflicto externo crezca y la desconfianza no permita a Nick pensar con claridad. Ella es quién manipula los hechos para que Nick sospeche continuamente de Catherine y quiera ir por ella y así encerrarla o hasta matarla, pero también es quién tiene un pasado completamente ignorado por Nick. Nunca vemos a Nick luchando por irse en contra de su naturaleza, más bien, todo lo contrario: es feliz siendo como es y no quiere cambiar. Le da igual lo que los demás piensen y su lucha principal es contra fuerzas externas a él.

Matriz de evaluación:

	Variables	Valores	
1	Número de Protagonistas	<u>1.1- El protagonista es uno solo.</u>	1.2.- Hay varios protagonistas. Número __
2	Mundo Ordinario: ¿Cómo mira el protagonista a su mundo ordinario?	2.1.- Se siente(n) inconforme(s) con su mundo ordinario y lo muestra(n) expresamente. 2.2.- Está(n) conforme(s) con su mundo ordinario, sin embargo este último lo aparta, expulsa o lo obliga a exiliarse o huir de él.	<u>2.3.- Se siente(n) conforme(s) con su mundo ordinario o no piensa que éste pueda cambiarse o es muy difícil hacerlo, esto se muestra en su vida cotidiana.</u>
3	Conflicto: ¿Es su conflicto interno o externo?	3.1.- ¿El(los) protagonista(s), por voluntad propia o porque es (son) obligados, van en contra de su propia naturaleza convirtiéndose esta lucha en su conflicto principal y permanente durante toda la historia?	<u>3.2.- ¿El(los) protagonistas(s) luchan(n) contra una fuerza exterior y esa misma lucha se convierte en su conflicto principal y permanente?</u>
4	Temperamento: ¿qué características cumple el personaje?	4.1.- El personaje presenta un temperamento flemático: a) tiene actitud fría y distante con los personajes a su alrededor o solo muestra una faceta de sí mismo; b) Casi no muestra o no muestra emociones de cualquier índole; c) Es reflexivo en sus decisiones; d) Es introvertido; e) Su relaciones con el resto son poco expresivas. e) es calmado y pensativo	4.3.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento sanguíneo: a) Es equilibrado; b) Es comunicativo y sociable, le es fácil relacionarse; c) Tiende a tomar decisiones importantes con calma; d) No oculta sus emociones; e) Es seguro de sí mismo
		4.2.- El protagonista presenta un temperamento melancólico: a) tiende a revivir traumas; b) miente sobre sí mismo y sobre sus estados de ánimo; c) es depresivo; d) Tiene remordimientos de consciencia; e) es dubitativo; f) es sensible.	<u>4.4.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento colérico: a) Es impulsivo, precipitado en sus decisiones; b) Sus estados de ánimo tienden a la euforia; c) Se deja llevar por sus pasiones; d) tiende a ser iracundo; e) Son inestables o desequilibrados.</u>

Conclusión: Héroe

3.10.- Frank Horrigan

Título Original: In the line of fire

Título España: En la línea de fuego

Año: 1993

Género: Drama, Acción, Thriller, Crimen

Género del protagonista: Masculino

Sexualidad del protagonista: Heterosexual

Descripción del mundo ordinario del protagonista:

Frank Horrigan es un veterano y experimentado agente del Servicio Secreto de los Estados Unidos, institución encargada de la seguridad presidencial. Fue parte de la seguridad del presidente Kennedy y estuvo el día de su asesinato como parte de la comitiva de guardaespaldas. Su mundo ordinario se presenta como un lugar cómodo para él. Si bien, cuando es asignado nuevamente a la seguridad presidencial debido a las amenazas hechas por Booth, algunos de sus compañeros no lo ven amigablemente, esto no se puede apreciar como una forma hostil, sino más bien hasta afable debido a las bromas por su edad. En ningún momento pretenden excluirlo o hacerle la vida imposible. Por otro lado, tampoco se puede apreciar que él odie su mundo ordinario, de hecho es todo lo contrario: le gusta su trabajo y es bueno en ello, es la única conexión que hay con Booth y es el más experimentado de todo el equipo.

Aunque su edad y su pasado juega un poco en su contra al ser “el único agente del Servicio Secreto que dejó morir al presidente”; solo es un obstáculo, no una forma de excluirlo de su entorno. Su jefe lo respalda y aunque es separado del servicio de guardaespaldas, no lo es de la investigación sobre el posible atentado contra el Presidente. Cabe destacar que dentro de lo concerniente a su mundo familiar, su ex-esposa e hija ya no son parte de su vida. Tiene una relación con la agente Lilly Raines quien está enamorada de él. Además, logra mantener una muy buena amistad con su nuevo compañero Al D'Andrea, lastimosamente después es asesino a manos de Mitch Leary.

Descripción interna-psicológica del protagonista (temperamento):

Frank es un tipo sanguíneo, aunque tuvo un pasado turbio después de la muerte de Kennedy, cuando perdió a su esposa y tuvo problemas del alcohol; no obstante, en el momento en que se desarrolla la historia, estamos frente a un hombre estable. Si bien podríamos considerar que al estar enfermo cometió una equivocación, esto no lo hace una persona vulnerable. Aunque Leary intenta hacerle sentir culpable por su pasado, por la muerte de Kennedy, él cree que Frank puede entenderlo, por eso quiere meterse en su cabeza aunque no lo logra.

Frank es un personaje extrovertido, muy comunicador y, en ocasiones, muy sincero con lo que piensa: si está enojado lo dice inmediatamente, no tiene ningún reparo en expresar sus emociones y sentimientos, especialmente frente a Lilly, pero también lleva calma cuando debe hacerlo, en especial cuando habla con Booth. Aunque su compañero Al menciona que sobre él se dice que es un “dolor en el culo” esto no es un impedimento para que entablen una relación de amistad. Igualmente con la agente Lilly Raines, con la que llega a intimar y tener una relación amorosa. Además, con sus demás compañeros hay una relación amigable que inclusive llegan a gastar bromas, lo que implica confianza en el trato.

Tiene mucha seguridad de sí mismo, esto lo evidenciamos en su convencimiento sobre sus corazonadas y sobre la capacidad de leer a las personas por sus ojos, lo que le sirvió para, la primera vez, identificar a Booth cuando estaba disfrazado. Sin embargo, esto juega un tanto en su contra con sus superiores que dicen que está exagerando. Además, es gracias a su capacidad de deducción sobre Booth y el alias que utilizó para hacer la contribución de la campaña, que logra detener el disparo y salvar al Presidente.. Tiene una capacidad innata para afrontar los problemas gracias a su experiencia y esto se demuestra en su enfrentamiento con Leary al final de la película, un ejemplo de cómo tomar decisiones rápidas y bajo presión; empero, Booth siempre lo pone en duda. Por esta razón, Frank es visto por los demás como un líder y, de hecho, es quien está a cargo de la investigación. Inclusive Booth lo tiene en un buen concepto porque se identifica con él y hasta el final afirma que Frank es un buen hombre.

Descripción del conflicto:

El conflicto de Frank netamente es externo, aunque llega a mencionar que ya está un tanto viejo, esto no es un impedimento o un pensamiento que lo carcoma y lo haga irse en contra de su naturaleza. Él es veterano pero utiliza eso a su favor, no quiere volver a ser joven ni tampoco piensa que podría ser otra persona, sabe quién es, lo que debe hacer y cuando hacerlo.

Para él el conflicto radica en Booth especialmente, aunque este último intente hacerle dudar de sí mismo, no lo logra. La imposibilidad de atrapar a Booth, que es su objetivo principal, está construida por el mismo antagonista. Está luchando contra esta fuerza externa que es Booth y su capacidad de mimetizarse y escabullirse de toda la maquinaria del Servicio Secreto, del FBI y hasta de la CIA. Por lo que lo único que le queda a Frank es confiar en sí mismo y sus habilidades. En ningún momento vemos a cavilar a Frank hasta el punto de que esto se convierta en un problema para él. Nunca lo vemos luchar contra su verdadero yo. Él toma el caso como algo personal, quiere vengar a su amigo y quiere restaurar el orden porque tiene las herramientas para hacerlo.

Matriz de evaluación:

	Variables	Valores	
1	Número de Protagonistas	<u>1.1- El protagonista es uno solo.</u>	1.2.- Hay varios protagonistas. Número __
2	Mundo Ordinario: ¿Cómo mira el protagonista a su mundo ordinario?	2.1.- Se siente(n) inconforme(s) con su mundo ordinario y lo muestra(n) expresamente. 2.2.- Está(n) conforme(s) con su mundo ordinario, sin embargo este último lo aparta, expulsa o lo obliga a exiliarse o huir de él.	<u>2.3.- Se siente(n) conforme(s) con su mundo ordinario o no piensa que éste pueda cambiarse o es muy difícil hacerlo, esto se muestra en su vida cotidiana.</u>
3	Conflicto: ¿Es su conflicto interno o externo?	3.1.- ¿El(los) protagonista(s), por voluntad propia o porque es (son) obligados, van en contra de su propia naturaleza convirtiéndose esta lucha en su conflicto principal y permanente durante toda la historia?	<u>3.2.- ¿El(los) protagonistas(s) luchan(n) contra una fuerza exterior y esa misma lucha se convierte en su conflicto principal y permanente?</u>
4	Temperamento: ¿qué características cumple el personaje?	4.1.- El personaje presenta un temperamento flemático: a) tiene actitud fría y distante con los personajes a su alrededor o solo muestra una faceta de sí mismo; b) Casi no muestra o no muestra emociones de cualquier índole; c) Es reflexivo en sus decisiones; d) Es introvertido; e) Su relaciones con el resto son poco expresivas. e) es calmado y pensativo	<u>4.3.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento sanguíneo: a) Es equilibrado; b) Es comunicativo y sociable, le es fácil relacionarse; c) Tiende a tomar decisiones importantes con calma; d) No oculta sus emociones; e) Es seguro de sí mismo</u>
		4.2.- El protagonista presenta un temperamento melancólico: a) tiende a revivir traumas; b) miente sobre sí mismo y sobre sus estados de ánimo; c) es depresivo; d) Tiene remordimientos de consciencia; e) es dubitativo; f) es sensible.	4.4.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento colérico: a) Es impulsivo, precipitado en sus decisiones; b) Sus estados de ánimo tienden a la euforia; c) Se deja llevar por sus pasiones; d) tiende a ser iracundo; e) Son inestables o desequilibrados.

Conclusión: Héroe

3.11.- Andrew Beckett

Título Original: Philadelphia

Título España: Filadelfia

Año: 1993

Género: Drama

Género del protagonista: Masculino

Sexualidad del protagonista: Homosexual

Descripción del mundo ordinario del protagonista:

Andrew Beckett es un joven y prestigioso abogado de una de los mayores bufetes de la ciudad de Filadelfia, llamado Wyant, Wheeler, Hellerman, Tetlow & Brown. Tal es su profesionalismo que es invitado a ser socio mayoritario de la firma para que los represente en un caso clave para el futuro de la firma. En el caso antes mencionado, Andy, como la mayoría lo llama, trabaja durante varios días, pero sufre varios contratiempos que propiciarán que sea expelido de su mundo ordinario aunque él no lo quiera.

Primero, dado que fue diagnosticado con VIH, sufre un quebranto de salud por su excesiva carga laboral y su ansiedad por ganar el caso. Cabe decir que nunca informó sobre su padecimiento a sus jefes, fue la aparición de manchas en su rostro el suceso que lleva a que ellos sospechen sobre su salud y esto influya en su decisión de apartarlo de la compañía, alegando negligencia en el proceso. Segundo, si bien él cumplió con su trabajo a carta cabal, dejando la demanda completa en su escritorio y en su ordenador, ambos en su oficina, dichos documentos no aparecieron. Así descubrimos que esto fue parte del boicot para poder despedirlo sin que esto incurra, a simple vista, en ninguna violación de los derechos de Andy.

En su ámbito familiar, es apoyado por sus padres, hermanos y amigos, en estos últimos podemos incluir a Joe Miller. Sin embargo, ellos también son víctimas del mundo ordinario de Andy, quien se ve perseguido tanto por su condición como por su orientación sexual, situación que implica un distanciamiento. A esto se suman las burlas

y ataques por parte de varias personas, exhibidos claramente con Joe en el bar, dónde se ve incapaz de reaccionar ante tales insinuaciones en contra de lo que se supone que él está defendiendo. A esto hay que añadir que Andy sufrió varios tipos de discriminación, no solo por los medios de comunicación que cubrían su caso, sino en lugares como la biblioteca pública, situación que deviene en la decisión de Joe de defenderlo. Por último, Andy se va deteriorando cada vez más porque toda la presión del caso está influyendo en su salud lo que a la postre hará que sufra una recaída de la que no podrá reponerse.

Descripción interna-psicológica del protagonista (temperamento):

Andy es un personaje flemático, a pesar de estar en una posición o estado de indefensión, literal, frente a sus jefes que también ejercen de abogados y que manifiestan una actitud conservadora y completamente homofóbica, Andy nunca pierde la calma. Es personaje completamente reflexivo, piensa cada cosa que tiene que decir debido a su trabajo se da cuenta de la importancia de las palabras y sobre lo que esas puedan llegar a significar, para él es muy importante hablar lo necesario. Esto lo lleva a no perder la esperanza porque sabe que tiene el conocimiento de su parte. En ocasiones también se muestra silencioso frente a lo que le acontece, no quiere que nadie se preocupe por él y aunque es discriminado por su condición no pierde la calma ni deja de mostrar una sonrisa. Es como si nada lo perturbara, aunque todo esté en su contra él siempre piensa que hay una solución.

Es bueno para guardar secretos, sobre todo acerca de su enfermedad y su orientación sexual hasta que ambas se hacen evidentes. Esconde quién es, lo cual se nos muestra explícitamente en la escena cuando Andy está declarando en la corte acerca de su relación laboral con uno de sus superiores, Whyant Wheeler, quién en una ocasión lo invitó a un club campestre e hizo comentarios sexistas y homofóbicos, acontecimiento que hizo repensar las aspiraciones que tenía Andy de sincerarse frente a ellos y contarles sobre quién era realmente.

El aislamiento que esto le produce hace que se vuelva introvertido, dado que en un momento está completamente solo frente al caso que quiere presentar en contra de su antigua firma. Su dominio de las pasiones es impresionante, esto lo vemos en todo

momento cuando la gente lo está rechazando o hasta inquiriendo sobre su vida frente a cámaras. En el momento en que conocemos a su verdadero yo, no al abogado litigante, sino al ser humano, vemos que derrocha genialidad y ternura. La gente a su alrededor lo quiere y esto hace que el propio Joe cambie de parecer sobre su idea de los homosexuales.

Andy sabe que va a morir, pero esto no se traduce en pesimismo, de hecho lo que vemos es una aceptación latente que no deja que esto cambie su semblante frente a la vida. Un claro ejemplo es la escena cuando, frente a Joe, traduce el aria de la ópera de Andrea Chenier de Umberto Giordano interpretada por Maria Callas, donde nos expone el sentimiento de asentimiento sobre el futuro, así podemos ver a su verdadero yo claramente.

Descripción del conflicto:

El conflicto de Andy es interno debido a que su mundo ordinario lo obliga a irse en contra de su propia naturaleza, en sus dos ámbitos: en lo sexual y a nivel de salud. El tiene que esconderse porque si acepta quién es frente a otros, atraería resultados catastróficos para su carrera como efectivamente sucedió. El juicio contra la firma de Whyant Wheeler revela que la realidad de su despido no solo se dio por su enfermedad, sino más bien por su orientación sexual, y es el hecho de ser portador del VIH un factor que acrecienta esta amenaza. Así, aunque acepta su homosexualidad en su ambiente más íntimo, no sucede así fuera de él.

En su ambiente laboral se ve obligado a ser otro, como el mismo dice en la corte: “tú llevas tu vida personal a la firma, se supone que no tienes una vida personal”. Esta afirmación va seguida por su intento de exponer quién era él frente a su jefe, pero este último se encargó de que no sea así. Por lo tanto, Andy se vio obligado a esconder quién era, es decir, a irse en contra de sí mismo por su bien profesional. De hecho, Andy menciona que se sintió aliviado de no habérselo dicho a su jefe.

Para Andrew, no se está poniendo en duda su capacidad de ejercer su profesión, aunque se trate de poner desde ese punto de vista, sino que lo que se está haciendo es una clara discriminación a su ser, a su naturaleza; es esto por lo que lucha Andrew. Andrew ya ha

dejado de ser para convertirse en el acusador en pro de lo que no está establecido, sentando un precedente. Podemos decir, que dado el contexto de la historia, en ese entonces es un antisistema, porque como él mismo menciona sobre su pensamiento acerca de la ley: “Lo que amo más de la ley es que, ocasionalmente, no siempre, llegas a ser parte de que se haga justicia”. Sin embargo, la abogada defensora de la firma, posteriormente, pone en duda si su condición de portador de VIH es culpa de su naturaleza, a la que adjetiva como una “vida riesgosa”.

En este caso, lo que hace el sistema es acusar su modo de vida, su ser como tal, la causante o la culpable de su condición física, afirmando que, al contrario de la testigo también infectada de sida, su enfermedad era enteramente culpa de él. Así podemos ver cómo se establece, evidentemente, el argumento contra su condición de ser humano, dándonos a entender que la culpabilidad de todo lo que a él le está pasando es por su naturaleza de homosexual y su vida libertina. Lo que ocasiona un quebranto en su salud, lo que coincide con su conflicto interno proyectado y reflejado de esta manera en el filme. Lo que le pasa internamente, su enfermedad, es una lucha constante en contra de todo el discrimen hacia lo que es internamente.

Matriz de evaluación:

	Variables	Valores	
1	Número de Protagonistas	<u>1.1- El protagonista es uno solo.</u>	1.2.- Hay varios protagonistas. Número __
2	Mundo Ordinario: ¿Cómo mira el protagonista a su mundo ordinario?	2.1.- Se siente(n) inconforme(s) con su mundo ordinario y lo muestra(n) expresamente. 2.2.- Está(n) conforme(s) con su mundo ordinario, sin embargo este último lo aparta, expulsa o lo obliga a exiliarse o huir de él.	2.3.- Se siente(n) conforme(s) con su mundo ordinario o no piensa que éste pueda cambiarse o es muy difícil hacerlo, esto se muestra en su vida cotidiana.
3	Conflicto: ¿Es su conflicto interno o externo?	<u>3.1.- ¿El(los) protagonista(s), por voluntad propia o porque es (son) obligados, van en contra de su propia naturaleza convirtiéndose esta lucha en su conflicto principal y permanente durante toda la historia?</u>	3.2.- ¿El(los) protagonistas(s) luchan(n) contra una fuerza exterior y esa misma lucha se convierte en su conflicto principal y permanente?
4	Temperamento: ¿qué características cumple el personaje?	<u>4.1.- El personaje presenta un temperamento flemático: a) tiene actitud fría y distante con los personajes a su alrededor o solo muestra una faceta de sí mismo; b) Casi no muestra o no muestra emociones de cualquier índole; c) Es reflexivo en sus decisiones; d) Es introvertido; e) Su relaciones con el resto son poco expresivas. e) es calmado y pensativo</u>	4.3.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento sanguíneo: a) Es equilibrado; b) Es comunicativo y sociable, le es fácil relacionarse; c) Tiende a tomar decisiones importantes con calma; d) No oculta sus emociones; e) Es seguro de sí mismo
		<u>4.2.- El protagonista presenta un temperamento melancólico: a) tiende a revivir traumas; b) miente sobre sí mismo y sobre sus estados de ánimo; c) es depresivo; d) Tiene remordimientos de consciencia; e) es dubitativo; f) es sensible.</u>	4.4.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento colérico: a) Es impulsivo, precipitado en sus decisiones; b) Sus estados de ánimo tienden a la euforia; c) Se deja llevar por sus pasiones; d) tiende a ser iracundo; e) Son inestables o desequilibrados.

Conclusión: Antihéroe

3.12.- Oskar Schindler

Título Original: Schindler's List

Título España: La lista de Schindler

Año: 1993

Género: Drama

Género del protagonista: Masculino

Sexualidad del protagonista: Heterosexual

Descripción del mundo ordinario del protagonista:

Oskar Schindler es un empresario alemán de origen checo, miembro del partido nazi en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. La historia se desarrolla en la Polonia ocupada por los nazis, dentro de los años 1939 hasta 1944. Schindler es una persona influyente dentro de las altas esferas de las SS. El tener mucho dinero le permite gozar de una posición acomodada y así, mediante favores y regalos, hacerse de contratos con el Estado Alemán para la provisión de menaje esmaltado.

Gusta mucho de beber licores muy caros y de estar con muchas mujeres, se puede decir que durante toda la película siempre está bebiendo un trago. Debido a la situación polaca, Oskar Schindler aprovecha su posición y la de los judíos polacos para utilizar una fábrica de menajes metálicos, anteriormente propiedad de empresarios judíos, que por la situación no podían seguir al frente de la misma. Es así, que contrata a judíos por razones de costes de producción baratos y, de esta manera, hacerse millonario.

Dentro de su ámbito familiar y fraternal podríamos decir que tiene a dos personas cercanas: a su esposa Emilie y a su contable y único amigo, Itzhak Stern, quién lo acompañará durante toda la historia y redactará la lista. Oskar tiene mucha confianza en este último y prueba de ello es que se niega a que lo lleven a un campo de concentración, salvándolo al último minuto y permitiéndole sobrevivir. La situación de Schindler es diametralmente opuesta a la de los judíos, perspectiva que ayuda a vislumbrar, desde la comparación, cómo vive este personaje. No obstante, también podemos incluir dentro de su mundo ordinario a “Los judíos de Schindler” ya que son

ellos los que complementan al protagonista y quienes se convierten al final en su objetivo primario. Él no quiere que ninguno sea sacrificado, inclusive les permite celebrar el Sabbat. No podemos decir que odie a su mundo ordinario, de hecho, se beneficia de él. También, no se puede decir que está intentando huir de él o que éste lo intente excluir, sino que hace todo lo posible por permanecer en él, aunque al finalizar la guerra, está obligado a escapar, al ser parte del partido nazi y aunque no haya comulgado con sus ideas. Por dicha razón es que sus empleados le otorgan un “salvoconducto” que le permita salvarse si es que es apresado por las fuerzas aliadas.

Descripción interna-psicológica del protagonista (temperamento):

Oskar Schindler es un tipo con un temperamento sanguíneo. La principal característica que podemos ver en él es su extroversión, lo cual se evidencia en su forma de relacionarse con las altas esferas nazis, a través de fiestas y cenas costosas. Es estable en su accionar, no pierde el control nunca de alguna situación ni con sus sentimientos. La capacidad comunicativa de Schindler le permite persuadir a la gente a su alrededor para que actúen a favor suyo. Su facilidad para iniciar relaciones con desconocidos le permite escalar en la jerarquía de la Alemania Nazi sin problema alguno.

Es expresivo en sus emociones, hasta el punto de besar a una judía frente a todos los oficiales de la SS, aunque esto le representó ir a la cárcel por unos cuantos días. Igualmente esto lo podemos percibir con más claridad cuando finaliza la Segunda Guerra Mundial y tiene que marcharse. Él se muestra arrepentido por no haber podido salvar a más gente de la que hasta ese momento logró y lo hace frente a una multitud que termina abrazándolo en agradecimiento.

Todas estas características se condensan y le permiten ser un líder dentro del grupo, no solamente en un principio frente a los oficiales de la SS a los que logra convencer, por medio de diferentes estratagemas y gracias a sus influencias, de permitir la libertad de Stern, por ejemplo, o de hacer que sus trabajadores puedan laborar sin dificultades y sin sentir miedo, lo que en un principio lo enriqueció abrumadoramente, pero sin perjuicio a hacia sus subordinados. A esto hay que añadir su capacidad para influir, aunque sea un poco en el accionar del oficial Göth.

Sus capacidades para tomar decisiones con calma, permiten que “sus judíos” sobrevivan, ya sea sobornando a los oficiales nazis o bien engañando al sistema al comprar municiones a otras fábricas y que la suya no ayude en nada a las aspiraciones bélicas de la Alemania Nazi. Además, gracias a su forma de actuar con serenidad, nunca realmente algo le representó, en la mayoría de casos, una amenaza para su integridad, aunque sí para sus subordinados. La elaboración de la lista es un resultado de su sacrificio por sus queridos trabajadores y por la que ellos lo tengan en la más alta estima.

Descripción del conflicto:

El conflicto de Oskar Schindler es evidentemente externo, él no lucha contra su naturaleza sino más bien con la injusticia del régimen en el que vive y del que, paradójicamente, se beneficia. De esta manera su conflicto se refleja en la maquinaria burocrática nazi a la que él logra superar, por medio de sobornos y regalos, para poder salvar 1100 vidas.

Hay que tomar en cuenta que si bien, en un principio, su objetivo claro era enriquecerse gracias a las circunstancias que evidentemente estaban a su favor, no lo hizo como lo habría hecho cualquier nazi. Esto no quiere decir que lucha contra su propia naturaleza, ya que la naturaleza de Schindler era la de un oligarca antes que la de un empresario, debido a que no era un gran administrador, para eso estaba Stern, sino más bien es un gran relacionista público. Por lo tanto, su conflicto externo se ve materializado en todos los problemas que significaban llevar a todos sus empleados judíos hacia su nueva fábrica de municiones en Checoslovaquia.

Matriz de evaluación

	Variables	Valores	
1	Número de Protagonistas	<u>1.1- El protagonista es uno solo.</u>	1.2.- Hay varios protagonistas. Número __
2	Mundo Ordinario: ¿Cómo mira el protagonista a su mundo ordinario?	2.1.- Se siente(n) inconforme(s) con su mundo ordinario y lo muestra(n) expresamente. 2.2.- Está(n) conforme(s) con su mundo ordinario, sin embargo este último lo aparta, expulsa o lo obliga a exiliarse o huir de él.	<u>2.3.- Se siente(n) conforme(s) con su mundo ordinario o no piensa que éste pueda cambiarse o es muy difícil hacerlo, esto se muestra en su vida cotidiana.</u>
3	Conflicto: ¿Es su conflicto interno o externo?	3.1.- ¿El(los) protagonista(s), por voluntad propia o porque es (son) obligados, van en contra de su propia naturaleza convirtiéndose esta lucha en su conflicto principal y permanente durante toda la historia?	<u>3.2.- ¿El(los) protagonista(s) luchan(n) contra una fuerza exterior y esa misma lucha se convierte en su conflicto principal y permanente?</u>
4	Temperamento: ¿qué características cumple el personaje?	4.1.- El personaje presenta un temperamento flemático: a) tiene actitud fría y distante con los personajes a su alrededor o solo muestra una faceta de sí mismo; b) Casi no muestra o no muestra emociones de cualquier índole; c) Es reflexivo en sus decisiones; d) Es introvertido; e) Su relaciones con el resto son poco expresivas. e) es calmado y pensativo	<u>4.3.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento sanguíneo: a) Es equilibrado; b) Es comunicativo y sociable, le es fácil relacionarse; c) Tiende a tomar decisiones importantes con calma; d) No oculta sus emociones; e) Es seguro de sí mismo</u>
		4.2.- El protagonista presenta un temperamento melancólico: a) tiende a revivir traumas; b) miente sobre sí mismo y sobre sus estados de ánimo; c) es depresivo; d) Tiene remordimientos de consciencia; e) es dubitativo; f) es sensible.	4.4.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento colérico: a) Es impulsivo, precipitado en sus decisiones; b) Sus estados de ánimo tienden a la euforia; c) Se deja llevar por sus pasiones; d) tiende a ser iracundo; e) Son inestables o desequilibrados.

Conclusión: Héroe

3.13.- Vincent Vega

Título Original: PulpFiction¹⁵

Título España: PulpFiction

Año: 1994

Género: Thriller, Gansters, Comedia Negra

Género del protagonista: Masculino

Sexualidad del protagonista: Heterosexual

Descripción del mundo ordinario del protagonista:

Vincent Vega es un tipo relajado que recientemente ha llegado de su viaje de tres años por Ámsterdam. Trabaja como matón para un jefe de una organización delictiva, Marsellus Wallace, junto a Jules Winnfield. Debido a su contacto con el crimen, tiene mucho dinero. Aunque es adicto a la heroína, es funcional. Su mundo ordinario está lleno de violencia y sangre. Tiene una muy buena relación con su jefe, Marsellus, inclusive podría decirse que es de mucha confianza, por lo que es elegido para que lleve a Mía, esposa de Marsellus, a una cita y la “acompañe y no se sienta sola”, mientras él se ausenta por asuntos referidos a su “profesión”.

Aparte de Jules, Vincent tiene otro amigo que, a su vez, es su expendedor de drogas. Su mundo ordinario se reduce a este pequeño espacio de crimen organizado y drogas, sin lugar a una familia o a una novia. Podemos decir que al momento de empezar su historia con Mía Wallace, él es obligado a salir de su mundo ordinario para tener una cita normal, lo que evidentemente, lo hace sentir incómodo.

Descripción interna-psicológica del protagonista (temperamento):

Vincent Vega entra en la clasificación de introvertido-estable por lo que su temperamento es Flemático. Él es silencioso, habla estrictamente lo necesario, como un ejemplo claro tenemos la escena del “silencio incómodo” con Mia Wallace en el bar,

¹⁵ Esta película tiene más de un protagonista y estos varían sus roles (protagonistas, antagonistas o ayudantes), según la historia que se muestra.

dado que piensa antes de decir cualquier cosa que lo pueda poner en algún aprieto con su jefe. Es muy difícil que algo lo perturbe, su actuar reflexivo y calmado lo hace ser un matón perfecto. Debido a su adicción a la heroína, su comportamiento es el de un personaje en constante estado de éxtasis y relajamiento, lo que lo hace casi inexpresivo. Es obvio que sabe guardar secretos debido a su actividad criminal, pero también esto se ve reflejado en su conversación con Mía Wallace después de acabada la noche de su cita.

Descripción del conflicto:

Vincent tiene un conflicto interno que se ve reflejado en su gusto por Mía Wallace, pero sabe que no puede tenerla por ser la esposa de su jefe. Este conflicto se expresa en su negación que lo que realmente tiene con ella es una cita y no solo, cómo insinuó a Jules “un rato de compañía”. Su temor se ve acrecentado por la historia del masaje de pies, que hace que Vincent se sienta incómodo.

Él debe resistirse a su naturaleza sexual y a su evidente gusto por Mía para poder terminar la noche con tranquilidad y no tener problemas con su jefe. No obstante, al volver a casa de Mía, él se encierra en el baño para tomar fuerzas para decirle que no va a pasar nada -acción que nos dice que está luchando contra sus instintos, contra su naturaleza- y meterse en la cabeza cuál sería el inminente resultado si su jefe llegara a saberlo.

Por eso es que su monólogo, aunque pequeño, sobre que la lealtad es lo más importante, se nos muestra para permitirnos notar lo que está pasando por la cabeza de Vincent. Empero en un principio podríamos pensar que el conflicto de Vincent sería devolver sana y salva a Mía a su casa, esto realmente sería su objetivo mas no su conflicto, claro está, dentro de la historia que él protagoniza.

Matriz de evaluación:

	Variables	Valores	
1	Número de Protagonistas	1.1- El protagonista es uno solo.	1.2.- Hay varios protagonistas. Número: 3
2	Mundo Ordinario: ¿Cómo mira el protagonista a su mundo ordinario?	2.1.- Se siente(n) inconforme(s) con su mundo ordinario y lo muestra(n) expresamente. 2.2.- Está(n) conforme(s) con su mundo ordinario, sin embargo este último lo aparta, expulsa o lo obliga a exiliarse o huir de él.	2.3.- Se siente(n) conforme(s) con su mundo ordinario o no piensa que éste pueda cambiarse o es muy difícil hacerlo, esto se muestra en su vida cotidiana.
3	Conflicto: ¿Es su conflicto interno o externo?	3.1.- ¿El(los) protagonista(s), por voluntad propia o porque es (son) obligados, van en contra de su propia naturaleza convirtiéndose esta lucha en su conflicto principal y permanente durante toda la historia?	3.2.- ¿El(los) protagonistas(s) luchan(n) contra una fuerza exterior y esa misma lucha se convierte en su conflicto principal y permanente?
4	Temperamento: ¿qué características cumple el personaje?	4.1.- El personaje presenta un temperamento flemático: a) tiene actitud fría y distante con los personajes a su alrededor o solo muestra una faceta de sí mismo; b) Casi no muestra o no muestra emociones de cualquier índole; c) Es reflexivo en sus decisiones; d) Es introvertido; e) Su relaciones con el resto son poco expresivas. e) es calmado y pensativo	4.3.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento sanguíneo: a) Es equilibrado; b) Es comunicativo y sociable, le es fácil relacionarse; c) Tiende a tomar decisiones importantes con calma; d) No oculta sus emociones; e) Es seguro de sí mismo
		4.2.- El protagonista presenta un temperamento melancólico: a) tiende a revivir traumas; b) miente sobre sí mismo y sobre sus estados de ánimo; c) es depresivo; d) Tiene remordimientos de consciencia; e) es dubitativo; f) es sensible.	4.4.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento colérico: a) Es impulsivo, precipitado en sus decisiones; b) Sus estados de ánimo tienden a la euforia; c) Se deja llevar por sus pasiones; d) tiende a ser iracundo; e) Son inestables o desequilibrados.

Conclusión: Antihéroe

3.14.- Butch Coolidge

Título Original: Pulp Fiction

Título España: Pulp Fiction

Año: 1994

Género: Thriller, Gansters, Comedia Negra

Género del protagonista: Masculino

Sexualidad del protagonista: Heterosexual

Descripción del mundo ordinario del protagonista:

Butch es un boxeador obligado por Marcellus Wallace a perder un pelea muy importante en el quinto asalto, para que así el gánster gane mucho dinero en una apuesta arreglada. Por hacer esto, a Butch se le entrega una generosa cantidad de dinero. El mundo ordinario de Butch se asemeja al de Vincent Vega, pero en otra posición, él no es un matón sino una simple herramienta de Marsellus para enriquecerse dentro del negocio de las apuestas ilegales y las peleas de boxeo arregladas.

Dentro de su ámbito familiar, vemos que tiene un gran aprecio por su padre, a quién no conoció pero al que está ligado debido a su reloj dorado que le legó después de haber muerto en combate en la Guerra de Vietnam. Además, tiene una novia llamada Fabianne, de la que, al parecer, está muy enamorado y con la que piensa seguir el resto del destino que ha escogido al engañar a la mafia.

Butch, obviamente, se siente descontento con su mundo ordinario, él quiere más que solo un puñado de dólares, su deseo es estar por encima de Marsellus. De hecho, el mismo Butch llega a afirmar que “siempre lo subestiman”. También, esto lo podemos justificar con su conversación telefónica con su amigo Scotty, cuando comenta que “ya fue suficiente del pobre y desgraciado Sr. Floyd (boxeador asesinado a manos de Butch), hablemos del rico y próspero Sr. Butch”.

Descripción interna-psicológica del protagonista (temperamento):

Butch es eminentemente un tipo melancólico y esto se confirma con su recurrente sueño sobre el origen del reloj dorado de su padre que ahora está en su posesión. Para él, esto representa una pesadilla, un trauma, que revive cada momento que duerme y que lo despierta cada momento estrepitosamente. Aunque quiere a su novia, él no le cuenta todo lo que le pasa, podemos decir que le esconde la verdad, una forma de mentir. Si bien no lo era antes de haber empezado la historia, después de matar sin querer a su rival en la pelea a la que apostó a su favor y así enriquecerse, se ha convertido en un asesino que no siente remordimiento alguno por matar.

Sin embargo, y por otro lado, no puede despegarse de la conexión que tiene con su reloj, lo que nos muestra su faceta más humana. Tiene constantes estados de euforia aunque trata de controlarlos, un ejemplo más específico se da con su novia Fabianne, cuando esta ha olvidado su reloj en el departamento; el otro, en cambio, es con Marsellus al que atropella y quiere matar, por lo que podemos decir que es un tanto inestable emocionalmente, aunque esto no lo quiere mostrar frente a Fabianne.

Descripción del conflicto:

El conflicto en primera instancia podría considerarse externo por la amenaza de Marsellus y el reloj. No obstante, lo cierto es que lo que hace que no huya de toda la mafia que lo está buscando para matarlo hacia otra ciudad, es su apego sentimental por el reloj de su padre, único patrimonio familiar que le queda. Porque bien podría haberse comprado otro gracias a la gran cantidad de dinero que había ganado después de la pelea, pero se niega a eso. Esto lo podemos apreciar como un elemento interno su deseo de volver por su reloj, a pesar del inminente peligro que esta decisión acarrea, lo lleva a arriesgarse más de la cuenta y pasar por el día más absurdo de su vida. Además, este sentimiento hacia el reloj solo lo sabe Butch en sus adentros y nadie más, afecto que lo obliga a hacer cosas en contra de sus intereses, es decir irse en contra de su naturaleza.

Si bien ahora es un asesino consumado que, al parecer, ha perdido su humanidad, el reloj representa lo único realmente importante para él y, por ende, sus retazos como un ser humano que siente algo verdaderamente. En su conversación con Esmeralda Villalobos, podemos inferir esta problemática, él ahora es un asesino y esa es su naturaleza.

Si bien eso se pone en duda cuando salva al que, en principio, quería asesinarlo, Marsellus Wallace. Así es como se muestra su lucha interna, salvar a su posible verdugo, aunque no sin mostrar muchas dudas antes de hacerlo. Al final todo esto lo lleva a un desenlace más relacionado a sus intereses, aunque esto no minimiza todos los periplos por los que tuvo que pasar, el viaje accidentado que ha tenido y que lo llevó al borde la muerte, pero ha tenido a la suerte de su lado la mayoría del tiempo.

Matriz de evaluación

	Variables	Valores	
1	Número de Protagonistas	1.1- El protagonista es uno solo.	1.2.- Hav varios protagonistas. Núm.: 3
2	Mundo Ordinario: ¿Cómo mira el protagonista a su mundo ordinario?	<p>2.1.- <u>Se siente(n) inconforme(s) con su mundo ordinario y lo muestra(n) expresamente.</u></p> <p>2.2.- Está(n) conforme(s) con su mundo ordinario, sin embargo este último lo aparta, expulsa o lo obliga a exiliarse o huir de él.</p>	2.3.- Se siente(n) conforme(s) con su mundo ordinario o no piensa que éste pueda cambiarse o es muy difícil hacerlo, esto se muestra en su vida cotidiana.
3	Conflicto: ¿Es su conflicto interno o externo?	<u>3.1.- ¿El(los) protagonista(s), por voluntad propia o porque es (son) obligados, van en contra de su propia naturaleza convirtiéndose esta lucha en su conflicto principal y permanente durante toda la historia?</u>	3.2.- ¿El(los) protagonistas(s) luchan(n) contra una fuerza exterior y esa misma lucha se convierte en su conflicto principal y permanente?
4	Temperamento: ¿qué características cumple el personaje?	4.1.- El personaje presenta un temperamento flemático: a) tiene actitud fría y distante con los personajes a su alrededor o solo muestra una faceta de sí mismo; b) Casi no muestra o no muestra emociones de cualquier índole; c) Es reflexivo en sus decisiones; d) Es introvertido; e) Su relaciones con el resto son poco expresivas. e) es calmado y pensativo	4.3.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento sanguíneo: a) Es equilibrado; b) Es comunicativo y sociable, le es fácil relacionarse; c) Tiende a tomar decisiones importantes con calma; d) No oculta sus emociones; e) Es seguro de sí mismo
		<u>4.2.- El protagonista presenta un temperamento melancólico: a) tiende a revivir traumas; b) miente sobre sí mismo y sobre sus estados de ánimo; c) es depresivo; d) Tiene remordimientos de consciencia; e) es dubitativo; f) es sensible.</u>	4.4.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento colérico: a) Es impulsivo, precipitado en sus decisiones; b) Sus estados de ánimo tienden a la euforia; c) Se deja llevar por sus pasiones; d) tiende a ser iracundo; e) Son inestables o desequilibrados.

Conclusión: Antihéroe

3.15.- Jules Winnfield

Título Original: Pulp Fiction

Título España: Pulp Fiction

Año: 1994

Género: Thriller, Gansters, Comedia Negra

Género del protagonista: Masculino

Sexualidad del protagonista: Heterosexual

Descripción del mundo ordinario del protagonista:

Jules, al igual que Vincent, tiene un mundo ordinario que gira en torno al crimen organizado y él es el otro asesino de confianza de el jefe Masellus Wallace. La única persona cerca de él es Vincent, su único amigo, con el que puede conversar de cualquier tema, pero al que también llega a vilipendiar por haber cometido un el asesinato por accidente que lo puse dentro de una situación potencialmente insostenible.

Por lo de más, al parecer tiene una muy buena relación con Marsellus, a quién hasta le llega a increpar e incluso insultarlo. En consecuencia, podemos decir que no es simplemente un subordinado, sino que está en la cúspide de la pirámide del crimen. Antes de cometer algún asesinato recita un pasaje bíblico¹⁶lo que nos permite vislumbrar su apego a la creencia de Dios que será importante en su cambio de vida.

Descripción interna-psicológica del protagonista (temperamento):

Jules es de temperamento flemático. Aunque se podría pensar en un inicio que es un tanto colérico, esto solo es una faceta, es su forma de hablar al resto de gente para que tengan miedo de él, sin embargo siempre se lo ve calmado y reflexivo sobre las acontecimientos que se le ponen por delante. Es imperturbable antes al actuar, puede asesinar y conversar con su víctima sin sentir nada. Tiene sangre fría.

¹⁶En realidad ese pasaje de la Biblia no existe, es una invención de Tarantino en su guion.

Lo que vemos de él es la parte de su verdadero yo, cualquier flemático, al exponerlo ante la gente, muestra un radicalismo o extremismo en su pensar y accionar. En este caso, vemos que Jules es violento en extremo pero, por otro lado, también es muy sereno en sus decisiones. Su forma de manejar cualquier situación siempre está por encima de resto lo que lo convierte en un sujeto a temer porque sus reacciones son imprevisibles.

Descripción del conflicto:

Claramente vemos que el conflicto de Jules es interno. Después de lo sucedido en el apartamento y lo que él llama “el milagro de haber sobrevivido”, Jules decide cambiar su vida, es decir, ir en contra de su forma de vivir como criminal, así como dedicarse a vivir en el camino de Dios. Después de entregar el maletín a Marsellus, quiere irse a peregrinar y así expiar sus culpas y encontrar a Dios.

Este pensamiento o mejor dicho, lucha interna, lo podemos presenciar en la parte final de la película, cuando Jules no permite que “Pumpking” se lleve el maletín sin asesinarlo, de hecho, cuando habla con la pareja de ladrones en la cafetería, en medio del intento de asalto, sus palabras son las siguientes,: “Normalmente, ustedes estarían tan muertos como un pollo frito, pero estoy en un estado de transición y no quiero matarlos. Los quiero ayudar.” Y más adelante afirma “...la verdad es que tú (Pumpking) eres el débil y yo la tiranía del perverso, pero estoy tratando, Ringo, estoy tratando con gran esfuerzo, de ser el pastor”. Frase que nos permite corroborar el intento de cambiar su naturaleza.

Matriz de evaluación

	Variables	Valores	
1	Número de Protagonistas	1.1- El protagonista es uno solo.	<u>1.2.- Hay varios protagonistas. Núm.: 3</u>
2	Mundo Ordinario: ¿Cómo mira el protagonista a su mundo ordinario?	<p>2.1.- <u>Se siente(n) inconforme(s) con su mundo ordinario y lo muestra(n) expresamente.</u></p> <p>2.2.- Está(n) conforme(s) con su mundo ordinario, sin embargo este último lo aparta, expulsa o lo obliga a exiliarse o huir de él.</p>	2.3.- Se siente(n) conforme(s) con su mundo ordinario o no piensa que éste pueda cambiarse o es muy difícil hacerlo, esto se muestra en su vida cotidiana.
3	Conflicto: ¿Es su conflicto interno o externo?	<u>3.1.- ¿El(los) protagonista(s), por voluntad propia o porque es (son) obligados, van en contra de su propia naturaleza convirtiéndose esta lucha en su conflicto principal y permanente durante toda la historia?</u>	3.2.- ¿El(los) protagonistas(s) luchan(n) contra una fuerza exterior y esa misma lucha se convierte en su conflicto principal y permanente?
4	Temperamento: ¿qué características cumple el personaje?	4.1.- El personaje presenta un temperamento flemático: a) tiene actitud fría y distante con los personajes a su alrededor o solo muestra una faceta de sí mismo; b) Casi no muestra o no muestra emociones de cualquier índole; c) Es reflexivo en sus decisiones; d) Es introvertido; e) Su relaciones con el resto son poco expresivas. e) es calmado y pensativo	4.3.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento sanguíneo: a) Es equilibrado; b) Es comunicativo y sociable, le es fácil relacionarse; c) Tiende a tomar decisiones importantes con calma; d) No oculta sus emociones; e) Es seguro de sí mismo
		<u>4.2.- El protagonista presenta un temperamento melancólico: a) tiende a revivir traumas; b) miente sobre sí mismo y sobre sus estados de ánimo; c) es depresivo; d) Tiene remordimientos de consciencia; e) es dubitativo; f) es sensible.</u>	4.4.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento colérico: a) Es impulsivo, precipitado en sus decisiones; b) Sus estados de ánimo tienden a la euforia; c) Se deja llevar por sus pasiones; d) tiende a ser iracundo; e) Son inestables o desequilibrados.

Conclusión: Antihéroe

3.16.- Stanley Ipkiss

Título Original: The mask

Título España: La máscara

Año: 1994

Género: Fantasía, Comedia, Superhéroe.

Género del protagonista: Masculino

Sexualidad del protagonista: Heterosexual

Descripción del mundo ordinario del protagonista:

Stanley Ipkiss es un trabajador bancario, tímido, fanático de los dibujos animados de los Looney Tunes y con muy mala suerte en su vida: no tiene familia alguna, vive solo con su perro, en un edificio donde su casera, una mujer de edad madura e histérica, lo odia e insulta cada vez que lo ve; por otro lado, las mujeres se aprovechan de él por su generosidad e ingenuidad; su amigo Charly Schumaker, aunque tiene buenas intenciones, no logra ayudar a que se sienta mejor; por último, trabaja en el banco más grande de la ciudad y, por lo tanto, el más importante, pero donde su jefe está cuestionando, a cada momento, su accionar.

Además de todo esto, vive en una ciudad (Edge City) muy insegura, lleno de pandillas y malhechores, manejada desde el bajo mundo del crimen organizado liderado por Niko y Dorian Tyrell, los que llevan a cabo toda clase de negocios ilegales. Este último trata de matar a Niko por el control de la ciudad, situación en la que Stanley se verá envuelto como resultado de sus actos usando la máscara.

Estos criminales también son dueños de la discoteca más famosa de la ciudad, el Coco Bongo. Para ingresar se debe pertenecer a un grupo selecto o como Charly lo llama “la crema de la crema” y va a ser el lugar que representa los deseos internos de Stanley: la estrella del lugar, Tina Carlyle, novia y cómplice de Dorian, que se presenta como posible cliente de Stanley, para poder filmar los interiores del banco y planear su robo.

Stanley odia cada parte de su mundo ordinario, excepto a su perro Milo. Asimismo, su mundo ordinario lo rechaza constantemente y él, aunque lo desea internamente, no hace nada para cambiarlo porque no tiene el valor suficiente para hacerlo. Su vida da un giro de 180° cuando encuentra la máscara y todo este mundo que otrora lo rechazaba, se volverá a sus pies, hasta el punto de convertirse en el verdadero jefe de la ciudad.

Descripción interna-psicológica del protagonista (temperamento):

Stanley tiene un temperamento melancólico. Ante todo miente sobre sus verdaderos sentimientos, porque tiene miedo de enfrentarse al mundo. Sin embargo, poco después de adquirir la máscara, tendrá que mentir sobre su segunda identidad, la cual resulta ser su yo interno, proyectado sin ninguna limitación. Además, es un personaje vulnerable debido a que siempre trata de mostrarse como un buen hombre, pero esto ocasiona que algunas personas se aprovechen de ello.

Por otra parte, también se nos muestra su lado sensible: ese muchacho lindo que escribió una carta titulada “Los buenos hombres nunca ganan” y publicada en una columna de una revista y a la que muchas mujeres mostraron interés. A esto se suma su inexistente malicia con las personas que lo tratan mal. Otra característica resaltable es su constante pesimismo sobre la vida, dada su muy mala suerte.

Stanley Ipkiss si no tiene la máscara duda constantemente de sí mismo, no se siente como un hombre que pueda ser del agrado de cualquier mujer, aunque esto cambia cuando Tina es secuestrada. Tiene un constante estado de introversión que se muestra cuando está solo en su casa, donde entabla soliloquios frente al espejo. Asimismo, podemos ver sus sueños y sus verdaderos deseos. Su estado de constante duda e inestabilidad provoca compasión por parte del sexo femenino, en un principio con Peggy, quien lo engaña para cobrar el dinero de su recompensa; poco después con Tina, con la que termina quedándose y entablando una relación amorosa.

Descripción del conflicto:

En este caso podemos ver una clara lucha interna del protagonista por irse en contra de su propia naturaleza: después de encontrar la máscara, Stanley se muestra como una especie de personaje de caricatura animada de televisión. Sin embargo, esto solo es la muestra de sus deseos reprimidos. No puede ser así, es su entorno el que lo obliga a comportarse en su versión más timorata, con la que se presentó desde un inicio: un sujeto aterrorizado por el mundo, pesimista y con mala suerte en el amor y la vida.

No obstante, la máscara le muestra un yo que solo se puede ver en sus sueños y es así como Stanley debe luchar contra su “yo interno no-reprimido” y su “yo externo reprimido” es decir, el Stanley Ipkiss que todos conocen. Al final, sabe que no necesita de la máscara y que puede ser él sin necesidad de ayuda, así es como su naturaleza sale a flote y consigue un final feliz, después haber atravesado un periplo que lo hizo aceptarse a sí mismo y que el entorno que le rodea también.

Matriz de evaluación:

	Variables	Valores	
1	Número de Protagonistas	<u>1.1- El protagonista es uno solo.</u>	1.2.- Hay varios protagonistas. Núm.: 3
2	Mundo Ordinario: ¿Cómo mira el protagonista a su mundo ordinario?	<u>2.1.- Se siente(n) inconforme(s) con su mundo ordinario y lo muestra(n) expresamente.</u>	2.3.- Se siente(n) conforme(s) con su mundo ordinario o no piensa que éste pueda cambiarse o es muy difícil hacerlo, esto se muestra en su vida cotidiana.
		2.2.- Está(n) conforme(s) con su mundo ordinario, sin embargo este último lo aparta, expulsa o lo obliga a exiliarse o huir de él.	
3	Conflicto: ¿Es su conflicto interno o externo?	<u>3.1.- ¿El(los) protagonista(s), por voluntad propia o porque es (son) obligados, van en contra de su propia naturaleza convirtiéndose esta lucha en su conflicto principal y permanente durante toda la historia?</u>	3.2.- ¿El(los) protagonistas(s) luchan(n) contra una fuerza exterior y esa misma lucha se convierte en su conflicto principal y permanente?
4	Temperamento: ¿qué características cumple el personaje?	4.1.- El personaje presenta un temperamento flemático: a) tiene actitud fría y distante con los personajes a su alrededor o solo muestra una faceta de sí mismo; b) Casi no muestra o no muestra emociones de cualquier índole; c) Es reflexivo en sus decisiones; d) Es introvertido; e) Su relaciones con el resto son poco expresivas. e) es calmado y pensativo	4.3.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento sanguíneo: a) Es equilibrado; b) Es comunicativo y sociable, le es fácil relacionarse; c) Tiende a tomar decisiones importantes con calma; d) No oculta sus emociones; e) Es seguro de sí mismo
		<u>4.2.- El protagonista presenta un temperamento melancólico: a) tiende a revivir traumas; b) miente sobre sí mismo y sobre sus estados de ánimo; c) es depresivo; d) Tiene remordimientos de consciencia; e) es dubitativo; f) es sensible.</u>	4.4.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento colérico: a) Es impulsivo, precipitado en sus decisiones; b) Sus estados de ánimo tienden a la euforia; c) Se deja llevar por sus pasiones; d) tiende a ser iracundo; e) Son inestables o desequilibrados.

Conclusión: Antihéroe

3.17.- Louis de Pointe du Lac

Título Original: Interview with the Vampire

Título España: Entrevista con el vampiro

Año: 1994

Género: Terror dramático.

Género del protagonista: Masculino

Sexualidad del protagonista: Indeterminado¹⁷

Descripción del mundo ordinario del protagonista:

“Sigo siendo el mismo, pero no soy humano no lo he sido por siglos” son las palabras Louis de Pointe du Lac al empezar a hablar de su historia. Esta inicia en 1791, cuando solamente tenía veinticuatro años, pero como el mismo aclara, en esos tiempos ya era considerado un hombre maduro: era propietario de plantaciones en el Sur de Nueva Orleans, esclavos y una mansión. Su esposa e hija habían muerto en el parto medio año antes, lo que le supuso una depresión gigantesca, al punto de querer quitarse la vida a cualquier costo o como él mismo dice “liberarse de la pena de vivir”. Fue en ese entonces cuando conoce a Lestat de Lioncourt su “creador”.

Desde este punto, la vida de Louis y, por lo tanto, de su mundo ordinario cambia: ya no podrá volver a ver la luz del sol, ni comer nada; tendrá que alimentarse solo de sangre su “una nueva necesidad”. Dormirá dentro de un féretro todo el día y no podrá envejecer nunca. Además, su nuevo compañero será ahora su familia y su único laso son su nueva vida. Si bien sigue siendo un ser potentado, dueño de varios sirvientes, esclavos y plantaciones, esto ya no es algo que le importe. Después de su transformación en un vampiro, decide quemarlo todo y así intentar empezar desde cero, su mundo ordinario se convirtió en una búsqueda para tratar de calmar la sed insaciable de sangre, junto a Lestat.

¹⁷Cuando hablamos de este personaje, tenemos que tener en cuenta que si bien en un inicio él menciona qué estaba desbastado por la pérdida de su esposa, posterior a su transformación no tuvo relación con otra mujer sexualmente hablando, pero es menester mencionar que su relación con Lestat se puede considerar de pareja hasta el punto de llegar a adoptar una niña. Por su condición vampírica, no podemos establecer su sexualidad dado todo el contexto que engloba esta afirmación.

Por último, su mundo ordinario se expande al entrar una nueva integrante a su círculo, Claudia, una niña a la que Louis permite que Lestat convierta en uno de ellos, para así evitar que muera víctima de la peste. Ella entrará a conformar el último eslabón de su nueva familia. Como se puede evidenciar, Louis no estaba de acuerdo con su mundo ordinario en ningún momento desde que su historia comienza: como humano, quería acabar con su vida después de perder a su familia; como vampiro, no quería vivir asesinando a otros humanos.

En conclusión, en ningún momento se sintió seguro de pertenecer a su mundo ordinario, por eso lo rechazó y tomó las decisiones que tomó, como aceptar volverse un vampiro, o también intentar asesinar a Lestat. Este último aspecto es importante recalcar, ya que podemos ver cómo, en este caso también, el protagonista antiheroico desecha a su mentor sea asesinándolo o alejándose de él, para continuar con su viaje y aprender por su cuenta desechando todo lo que su mentor representaba.

Descripción interna-psicológica del protagonista (temperamento):

Louis es un personaje de temperamento melancólico, de condición inestable desde el primer momento de la historia: su deseo de morir en el juego de cartas, cuando pelea constantemente con Lestat, cuando quema sus propiedades, cuando asesina a todo el clan de vampiros en París, son claros ejemplos de su inestabilidad y depresión constantes. Su pesimismo sobre la vida lo lleva a querer morir en repetidas ocasiones y la tristeza a tomar decisiones de las que a cada momento, durante toda la historia, se arrepiente. Es por dicha razón que se convierte en una persona vulnerable en todos los sentidos.

Podemos afirmar que, dado que la historia de Louis es una remembranza de su vida como vampiro es, por lo tanto, también el recuento de todos sus traumas que lo convirtieron en lo que es. Vemos como el recuerdo de su esposa e hija muertas lo llevan a la desesperación y también, derrama lágrimas por la muerte de Claudia, su hija vampírica. Su narración nos permite saber qué piensa desde su propia voz. Podemos decir que Louis también se miente a sí mismo por su condición, al sentirse todavía humano y no aceptarse como un vampiro. Esto lo lleva a estar dudando de cada decisión que toma, porque no reflexiona en las consecuencias de las que, posteriormente, se vive

lamentando. Por último, vemos que su inestabilidad provoca que no solamente el sexo opuesto sienta compasión por él, sino también Lestat. Aunque nunca usa esto a su favor, sino más bien es manipulado en muchas ocasiones.

Descripción del conflicto:

Louis claramente tiene un conflicto interno, su humanidad y su vampirismo están en constante lucha. Él se ha convertido en un vampiro y, por lo tanto, debe asesinar para sobrevivir; no obstante, se niega a eso porque el respeto por la vida humana no se ha despegado de su ser. Es así que intenta, primero, buscar una forma de no cometer ningún homicidio y alimentarse de sangre de animales, después, de tratar de que estas no sufran. Louis se niega a ser un monstruo, como él mismo se define, para él su nueva vida y su vida anterior tienen una semejanza: no tienen un sentido alguno.

En todo momento se niega a ser lo que es y por esa misma razón es que tiene tantos problemas con Lestat, quién de alguna manera, lo lleva al límite para que despierte su instinto asesino y abrace su naturaleza vampírica. Lestat le llega a interpelar que acabe con el sufrimiento de su víctima (una prostituta) matándola y así también poder terminar con el suyo. De alguna manera, la llegada de Claudia a su vida hizo que se vuelva menos vampiro o, por lo menos, pueda vivir más humanamente, ya que fue la muerte de su esposa e hija, en primera instancia, la que lo llevó a aceptar la propuesta de Lestat.

Matriz de evaluación:

	Variables	Valores	
1	Número de Protagonistas	<u>1.1- El protagonista es uno solo.</u>	1.2.- Hay varios protagonistas. Núm.: 3
2	Mundo Ordinario: ¿Cómo mira el protagonista a su mundo ordinario?	<u>2.1.- Se siente(n) inconforme(s) con su mundo ordinario y lo muestra(n) expresamente.</u> 2.2.- Está(n) conforme(s) con su mundo ordinario, sin embargo este último lo aparta, expulsa o lo obliga a exiliarse o huir de él.	2.3.- Se siente(n) conforme(s) con su mundo ordinario o no piensa que éste pueda cambiarse o es muy difícil hacerlo, esto se muestra en su vida cotidiana.
3	Conflicto: ¿Es su conflicto interno o externo?	<u>3.1.- ¿El(los) protagonista(s), por voluntad propia o porque es (son) obligados, van en contra de su propia naturaleza convirtiéndose esta lucha en su conflicto principal y permanente durante toda la historia?</u>	3.2.- ¿El(los) protagonistas(s) luchan(n) contra una fuerza exterior y esa misma lucha se convierte en su conflicto principal y permanente?
4	Temperamento: ¿qué características cumple el personaje?	4.1.- El personaje presenta un temperamento flemático: a) tiene actitud fría y distante con los personajes a su alrededor o solo muestra una faceta de sí mismo; b) Casi no muestra o no muestra emociones de cualquier índole; c) Es reflexivo en sus decisiones; d) Es introvertido; e) Su relaciones con el resto son poco expresivas. e) es calmado y pensativo	4.3.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento sanguíneo: a) Es equilibrado; b) Es comunicativo y sociable, le es fácil relacionarse; c) Tiende a tomar decisiones importantes con calma; d) No oculta sus emociones; e) Es seguro de sí mismo
		<u>4.2.- El protagonista presenta un temperamento melancólico: a) tiende a revivir traumas; b) miente sobre sí mismo y sobre sus estados de ánimo; c) es depresivo; d) Tiene remordimientos de consciencia; e) es dubitativo; f) es sensible.</u>	4.4.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento colérico: a) Es impulsivo, precipitado en sus decisiones; b) Sus estados de ánimo tienden a la euforia; c) Se deja llevar por sus pasiones; d) tiende a ser iracundo; e) Son inestables o desequilibrados.

Conclusión: Antihéroe

3.18.- Quasimodo

Título Original: The Hunchback of Notre Dame

Título España: El Jorobado de Notre Dame

Año: 1996

Género: Fantasía, Animación

Género del protagonista: Masculino

Sexualidad del protagonista: Heterosexual

Descripción del mundo ordinario del protagonista:

Quasimodo, cuyo nombre significa mal formado según tutor, es un hijo huérfano de unos gitanos que fueron asesinados por Frollo, un juez de París, a las puertas de Notre Dame. Sin embargo, este suceso es atestiguado por el Archidiácono de París quien lo obliga, al recordarle que ha manchado de sangre las puertas de un templo de Dios, a que se haga cargo del huérfano resultado de sus actos. Aunque acepta, lo esconde del mundo en el campanario de la catedral para que así tenga una vida aislada acorde con su aspecto físico. Por otro lado, hemos de señalar que aquí Frollo se convierte en parte de su mundo ordinario, al convertirse en su custodio y tutor, al que Quasimodo se va a referir como amo y quien también se convertirá en su única conexión con el mundo exterior, lugar al que Quasimodo siempre querrá acceder.

De esta manera, el campanario se convierte en un hogar para Quasimodo y, por ende, en parte de su mundo ordinario, especialmente cuando se siente en soledad absoluta. En este espacio encontramos a tres estatuas: Víctor, Hugo y Laverne. Dichos personajes, se pueden concebir como la familia de Quasimodo, aunque es preciso destacar que están en su cabeza y solo conversan con él cuando no hay nadie más en el campanario, Frollo los llega a llamar “amigos imaginarios” y es precisamente lo que son. Ellos son los únicos, en un inicio, que no lo juzgan por su aspecto, o por lo menos, reflejan el deseo intenso de Quasimodo de que así sea en realidad. Además, son quienes arengan a que Quasimodo explore el exterior y lo conozca ya que conocen de primera mano lo infeliz que se siente encerrado.

Tal es su obsesión por el exterior que ha construido una maqueta con todos los personajes de la ciudad alrededor de la catedral de Notre Dame, incluyendo sus respectivas casas y tiendas. Esto nos demuestra su formidable talento para tallar figuras, asimismo podemos observar su constante deseo de libertad en sus sueños y proyecciones con los pájaros que aprenden a volar, símbolos claros de sus ganas de salir de su mundo ordinario y conocer el mundo exterior.

Aunque Frollo tratará de prohibirlo a toda costa, porque él se avergüenza de Quasimodo, manipulándolo por su aspecto físico para que no se exhiba y sienta vergüenza de sí mismo. No le pesará la mano al humillarlo, para que siempre tenga en claro que su aspecto monstruoso el exterior lo rechazará. París es un sitio inaccesible para Quasimodo, aunque sea su mayor deseo el estar ahí.

Descripción interna-psicológica del protagonista (temperamento):

Quasimodo es un personaje melancólico. Posee una sensibilidad única que se muestra desde el primer momento que aparece en pantalla, al ayudar a volar a un pequeño pájaro. Además, su deformación y la recriminación constante de Frollo aumentan sus deseos de odiarse y sentirse inseguro del mundo exterior, temerlo como él mundo le temería a él. Quasimodo menciona una frase decidora que engloba todo este conjunto de características y que la pronuncia con tono melancólico: “nunca encajaría ahí (el exterior), no soy normal”.

Esto nos guían a otras dos características fundamentales: él revivir sus traumas y a una introversión persistente. Por un lado, tenemos a Frollo, un personaje malvado que le no permite olvidar ni un solo segundo que Quasimodo es un anormal frente a la gente, que es un monstruo y que por esa razón fue abandonado; por otro, en cambio, está su total aceptación a que Frollo es él único que lo soporta y, por lo tanto, llega también a creer que es la única persona buena que lo rodea, lo que ocasiona que imagine amigos como las gárgolas y no se vaya en contra de su despiadado amo. Sin embargo, al final, esto termina ocurriendo, por lo que podemos evidenciar un ejemplo más de la rebelión contra el mentor.

Quasimodo miente sobre lo que es él mismo, al evitar presentarse sin descubrirse el rostro; no obstante, debido a las acusaciones de Frollo, él tiene presente en todo momento que su aspecto es tan horripilante como para que el mundo lo acepte y hasta le permita vivir entre ellos. Además, solo con Esmeralda muestra su verdadero yo, porque la ama; mientras que con los otros, exhibe salvajismo digno de temer, con muestras fuerza más allá de la de una persona promedio.

Quasimodo también demuestra un estado duradero de depresión, como resultado de su constante encierro y aislamiento, aparte de su aspecto físico. A esto se suma que, debido a su amor por Esmeralda, también muestra estados coléricos que lo hacen revelarse contra el mismo Frollo y hasta querer matar al capitán Febo por celos. Es imposible no mencionar la duda constante de Quasimodo con respecto a tomar decisiones, porque sabe que las repercusiones pueden irse en contra suya, a razón de sus deformaciones.

No obstante, esto no lo hace capaz de advertir sus capacidades, su gran corazón y humanidad; características que lo hacen insuperable y que Esmeralda pudo realmente ver en él. Sus decisiones lo atormentan a cada momento porque se siente culpable de todo lo malo que sucede a su alrededor. Por último, es debido a su sensibilidad que se presenta como un personaje susceptible, lo que hace que Esmeralda sienta lástima por él, se fije en él y lo trate como nadie en el mundo lo había tratado: como un ser humano.

Descripción del conflicto:

Quasimodo tiene un conflicto interno que se explica en su deseo de ser normal y poder mezclarse con los demás en la ciudad, sin que lo juzguen, sin que lo miren diferente, sin que lo agravien. Su naturaleza de jorobado lo hace pensar que es un monstruo cuando realmente es un ser humano. Es así que constantemente está luchando contra su verdadera naturaleza, lo que se hiperboliza cuando se enamora de Esmeralda. Así lo vemos claramente cuando, al pensar que Frollo la había asesinado, dice: "...(a Frollo) toda la vida me ha dicho que el mundo es oscuro y cruel, pero ahora veo que lo único que hay oscuro es gente como usted."

Hay pues que diferenciar entre su condición física y su naturaleza: lo primero, aunque pueda considerarse su naturaleza porque es un defecto de nacimiento, esto solo es una percepción exterior de lo que se cree de él y no de lo realmente es; lo segundo, por su parte, es lo que en verdad vemos de él cuando está solo y cuando ayuda a Esmeralda, porque ahí se está mostrando su verdadero yo.

Así, su lucha radica en que mientras el exterior intenta hacerle creer que es, aparte de deforme y feo, un monstruo al que hay temer y rechazar; su yo interno le dice que no es así y que puede llegar a ser parte del mundo sin ser juzgado, esto expresado, claro está, por sus amigas las gárgolas. Aunque lo primero Quasimodo llega a creérselo, es Esmeralda quien le hace dar cuenta que se lo puede tratar como a cualquier otra persona y que su corazón es bueno y eso es lo que importa. Ahí radica su obsesión por salvarla, para no perder su único símbolo de humanidad.

Matriz de evaluación:

	Variables	Valores	
1	Número de Protagonistas	<u>1.1- El protagonista es uno solo.</u>	1.2.- Hay varios protagonistas. Núm.: 3
2	Mundo Ordinario: ¿Cómo mira el protagonista a su mundo ordinario?	<p><u>2.1.- Se siente(n) inconforme(s) con su mundo ordinario y lo muestra(n) expresamente.</u></p> <p>2.2.- Está(n) conforme(s) con su mundo ordinario, sin embargo este último lo aparta, expulsa o lo obliga a exiliarse o huir de él.</p>	2.3.- Se siente(n) conforme(s) con su mundo ordinario o no piensa que éste pueda cambiarse o es muy difícil hacerlo, esto se muestra en su vida cotidiana.
3	Conflicto: ¿Es su conflicto interno o externo?	<u>3.1.- ¿El(los) protagonista(s), por voluntad propia o porque es (son) obligados, van en contra de su propia naturaleza convirtiéndose esta lucha en su conflicto principal y permanente durante toda la historia?</u>	3.2.- ¿El(los) protagonistas(s) luchan(n) contra una fuerza exterior y esa misma lucha se convierte en su conflicto principal y permanente?
4	Temperamento: ¿qué características cumple el personaje?	4.1.- El personaje presenta un temperamento flemático: a) tiene actitud fría y distante con los personajes a su alrededor o solo muestra una faceta de sí mismo; b) Casi no muestra o no muestra emociones de cualquier índole; c) Es reflexivo en sus decisiones; d) Es introvertido; e) Su relaciones con el resto son poco expresivas. e) es calmado y pensativo	4.3.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento sanguíneo: a) Es equilibrado; b) Es comunicativo y sociable, le es fácil relacionarse; c) Tiende a tomar decisiones importantes con calma; d) No oculta sus emociones; e) Es seguro de sí mismo
		<u>4.2.- El protagonista presenta un temperamento melancólico: a) tiende a revivir traumas; b) miente sobre sí mismo y sobre sus estados de ánimo; c) es depresivo; d) Tiene remordimientos de consciencia; e) es dubitativo; f) es sensible.</u>	4.4.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento colérico: a) Es impulsivo, precipitado en sus decisiones; b) Sus estados de ánimo tienden a la euforia; c) Se deja llevar por sus pasiones; d) tiende a ser iracundo; e) Son inestables o desequilibrados.

Conclusión: Antihéroe

3.19- Jerry Maguire

Título Original: Jerry Maguire

Título España: Jerry Maguire

Año: 1996

Género: Comedia Dramática

Género del protagonista: Masculino

Sexualidad del protagonista: Heterosexual

Descripción del mundo ordinario del protagonista:

Jerry Maguire es un agente deportivo parte de SMI (Sport Manage International) por sus siglas en inglés, una agencia dedicada a la promoción de deportistas para que consigan contratos millonarios tanto dentro de sus clubes como por anuncios publicitarios. Para él, su vida es perfecta, en apariencia: tiene mucho dinero, maneja a los atletas más cotizados, tiene una prometida que lo apoya y unos compañeros que lo respetan y admiran.

Sin embargo, después de que uno de sus representados se lesiona, cambia su visión sobre el trato que tienen los agentes con los deportistas, a quienes ven como sumas de dinero y no como personas. Es por eso que escribe una reevaluación de propósitos donde expone la deshonestidad de los demás agentes, incluida la poca o casi nula preocupación por los deportistas a quienes representan, alegando que esto debe cambiar, que se los debe colocar por encima del dinero y tratarlos como lo que son: seres humanos, no alcancías.

Esto no gusta a las cabezas de SMI, lo que propicia su despido, irónicamente, a través de uno de sus agentes de confianza, a quién le enseñó todo y se había convertido en su protegido; pero que después de despedirlo robará todos sus clientes. En consecuencia, Jerry quedará completamente solo en el negocio y, peor aún, sin dinero. Así que aquí podemos evidenciar cómo su mundo ordinario lo expulsa por pensar diferente e irse en contra del sistema.

Por otro lado, también tenemos a Dorothy, una madre soltera y trabajadora de la agencia que está obsesionada con Jerry, a quién su reevaluación inspiró y será la única que lo acompañe después de que lo echen de la agencia. Cabe destacar que este vínculo que se construye entre los dos, es completamente opuesto al que tenía con su ex-prometida, dado que esta última veía al mundo como una competencia, idea justamente opuesta al tratado de metas que Jerry había escrito.

Es así que podemos decir que no solamente en el aspecto laboral Jerry es expulsado, sino que también se da cuenta de que su vida con su ex-novia no es más que un fantasía elaborada mientras haya dinero y fama de por medio. Razón por la cual decide también terminar con esta relación, es decir, él decide salir de esa parte de su mundo ordinario y empezar desde cero junto a Dorothy.

Descripción interna-psicológica del protagonista (temperamento):

Jerry es un personaje con un temperamento melancólico, la primera característica que salta a la vista es su capacidad para mentir sobre sí mismo y sobre los demás, lo que lo convierte en uno de los mejores agentes deportivos de SMI. Su trabajo básicamente consiste en vender una imagen y, cómo todo buen vendedor, manipula a las personas para que tomen decisiones que pueden estar en contra de su propia integridad. Es esta característica la que desencadena su epifanía, la misma que permite evidenciar otra de las facetas de este tipo de temperamento: sensibilidad y vulnerabilidad. La primera, cuando se da cuenta de la forma en que se tratan a los deportistas a favor de las ganancias multimillonarias; la segunda, porque al exhibir y criticar esta forma de negocio, es despedido y su carrera se desploma.

Aunque aparenta estados eufóricos, sobre todo, con su único representado, esto solo es una fachada de lo que verdaderamente siente, porque por dentro está devastado. Nada de lo que él consideró correcto lo es; ahora tiene que rogar a sus clientes que se queden con él y los que dicen que lo harán, al final lo traicionan. Así, podemos ver que Jerry sufre de una depresión que lo hace dudar de su propia vida y de sus decisiones. Para él su novia ya no es lo que pensaba; su trabajo mostró la cara más despreciable: llena de codicia e hipocresía. Lo que le queda es Dorothy, que le muestra un rostro de simpleza y lealtad, como él mismo menciona.

En este caso Jerry no es pesimista en plenitud, aunque sí sobre lo que su trabajo significa y sobre lo que los seres humanos son capaces de hacer por ambición y codicia. Por esta razón es que duda de sus capacidades, debido a que sus decisiones lo han llevado a la ruina, aunque moralmente estén en lo correcto. Esto lo obliga a replantearse sus verdaderas metas y su forma de ver la vida. Podríamos decir que emocionalmente es un tanto inestable, aunque no lo muestre a los otros, pero Dorothy lo percibe y es por eso que ella lo ama, porque siente una conexión con él a nivel sentimental. No solo porque, de algún modo, siente compasión por él, sino porque él representa lo que para ella es un hombre perfecto.

Descripción del conflicto:

El conflicto de Jerry Maguire es interno y esto se puede comprobar desde el primer momento en que el protagonista se da cuenta de lo que sucede con su carrera como agente. Desde su propia voz se puede escuchar su cuestionamiento al decir: “¿En qué me había convertido, en un tiburón con traje?”. Jerry reparó en el agente que estaba siendo con sus deportistas, a los que se supone debía proteger. Se había convertido en un codicioso que solo quería sacar el mayor provecho monetario, dejando de lado la integridad física de sus representados. Es así como esta sensación de odio hacia sí mismo, lo llevó hasta el punto de sentirse enfermo y producirle un ataque de nervios.

Así, podemos ver que la naturaleza verdadera Jerry Maguire, la del hombre sensible, la del ser humano que ponía por encima del dinero la vida de sus deportistas, había despertado. Sin embargo, esta epifanía, este despertar humanista que salió de su interior no es bien visto por su entorno, así que lo obligará a que luche contra esta sensación, al darle a entender que sino eres como el resto, no tienes futuro dentro del negocio. El mensaje se torna claro: “No puedes pensar que el dinero está por debajo de los seres humanos”. Por esto, Jerry es llevado hasta el extremo, y aunque él haga lo correcto esto no será suficiente, porque el mundo es una idea totalmente contraria a la que él piensa. Aunque al final termina consiguiendo su objetivo, esto no quiere decir que su lucha no era en contra de lo que él es verdaderamente: un ser humano que se preocupa por los demás.

Matriz de evaluación:

	Variables	Valores	
1	Número de Protagonistas	<u>1.1- El protagonista es uno solo.</u>	1.2.- Hay varios protagonistas. Núm.: 3
2	Mundo Ordinario: ¿Cómo mira el protagonista a su mundo ordinario?	<u>2.1.- Se siente(n) inconforme(s) con su mundo ordinario y lo muestra(n) expresamente.</u>	2.3.- Se siente(n) conforme(s) con su mundo ordinario o no piensa que éste pueda cambiarse o es muy difícil hacerlo, esto se muestra en su vida cotidiana.
		2.2.- Está(n) conforme(s) con su mundo ordinario, sin embargo este último lo aparta, expulsa o lo obliga a exiliarse o huir de él.	
3	Conflicto: ¿Es su conflicto interno o externo?	<u>3.1.- ¿El(los) protagonista(s), por voluntad propia o porque es (son) obligados, van en contra de su propia naturaleza convirtiéndose esta lucha en su conflicto principal y permanente durante toda la historia?</u>	3.2.- ¿El(los) protagonistas(s) luchan(n) contra una fuerza exterior y esa misma lucha se convierte en su conflicto principal y permanente?
4	Temperamento: ¿qué características cumple el personaje?	4.1.- El personaje presenta un temperamento flemático: a) tiene actitud fría y distante con los personajes a su alrededor o solo muestra una faceta de sí mismo; b) Casi no muestra o no muestra emociones de cualquier índole; c) Es reflexivo en sus decisiones; d) Es introvertido; e) Su relaciones con el resto son poco expresivas. e) es calmado y pensativo	4.3.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento sanguíneo: a) Es equilibrado; b) Es comunicativo y sociable, le es fácil relacionarse; c) Tiende a tomar decisiones importantes con calma; d) No oculta sus emociones; e) Es seguro de sí mismo
		<u>4.2.- El protagonista presenta un temperamento melancólico: a) tiende a revivir traumas; b) miente sobre sí mismo y sobre sus estados de ánimo; c) es depresivo; d) Tiene remordimientos de consciencia; e) es dubitativo; f) es sensible.</u>	4.4.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento colérico: a) Es impulsivo, precipitado en sus decisiones; b) Sus estados de ánimo tienden a la euforia; c) Se deja llevar por sus pasiones; d) tiende a ser iracundo; e) Son inestables o desequilibrados.

Conclusión: Antihéroe

3.20.- Armand Goldman

Título Original: The Birdcage

Título España: Una jaula de grillos

Año: 1996

Género: Comedia

Género del protagonista: Masculino

Sexualidad del protagonista: Homosexual

Descripción del mundo ordinario del protagonista:

Armand es un gay judío de mediana edad, dueño del club nocturno llamado The Birdcage, ubicado en South Beach, una zona del Este de Miami conocida por ser amigable con la comunidad LGBTI. En este lugar se realizan espectáculos de Drag Queens todas las noches, ahí Albert, la pareja de Armand, es la estrella del show estelar. Ellos viven juntos en un apartamento que se encuentra en el segundo piso del mismo edificio del local y ambos son de su propiedad, lo que nos dice la posición acomodada en la que se encuentran. Además, junto con ellos vive su amo de casa Agador, un guatemalteco que sueña con ser parte del espectáculo. Todo este entorno podemos establecerlo como el mundo ordinario de Armand, donde puede vivir su sexualidad sin esconderse de nada ni nadie.

Armand además es padre de Val, un veinteañero que ha decidido casarse a su corta edad con la hija de un senador republicano conservador católico de los EEUU. Esto representa un problema porque la familia de la novia de Val, Bárbara, desconoce la realidad de Albert y Armand. Val es el resultado de un desliz de una relación heterosexual de una sola noche con una mujer que compartía espectáculo con él veinte años atrás. Armand junto a Albert criaron a Val por lo que él también es parte de su mundo ordinario, específicamente del familiar. Debido al matrimonio y al pensamiento ultraconservador de los padres Bárbara, deberá travestir su mundo ordinario para poder ayudar a su hijo a recibir la bendición de los padres de Bárbara, lo que representa un especie de expulsión obligada, por parte de su hijo, de su mundo ordinario. Esto lo podemos evidenciar en el hecho de que, en primer lugar, deberá negar su relación con

Albert y, en segundo lugar, deberá redecorar su departamento para que este no se vea “abiertamente gay” y pueda levantar sospechas en los padres de Bárbara.

Descripción interna-psicológica del protagonista (temperamento):

Armand tiene un temperamento flemático dado que es un personaje introvertido pero estable. Armand a pesar de todo los problemas que le rodean no se perturba: las reacciones de su pareja Albert, la decisión de casarse de su hijo Val a su corta edad, el pedido de Val para que cambie su forma de actuar y la decoración de su apartamento frente a los padres de Bárbara, ninguna de estas situaciones llegan a cambiarle el ánimo. Armand es silencioso sobre lo que siente, por ejemplo, cuando acepta sin decirlo la decisión de cambiar su forma de vivir por la visita de los padres de Bárbara.

Armand piensa mucho antes de decir las cosas, es reflexivo ante cada situación, es el opuesto a Albert, ya que domina sus pasiones y en ningún momento exhibe sus emociones abruptamente. Trata de mantener la calma frente a situaciones de alto estrés y logra presentarse frente a los demás como un tipo sereno; aunque no es completamente inexpresivo, si es verdad que casi nunca exterioriza sus sentimientos frente a lo que sucede. Armand puede guardar secretos y esto se demuestra en la cena con los padres de Bárbara. Armand se revela como una persona llena de cariño por su familia aunque no lo exprese abiertamente, pero sus acciones así lo demuestran.

Descripción del conflicto:

Armand tiene un conflicto interno claro: actuar como si fuera heterosexual y negar su condición y pareja ante los padres de Bárbara. Es una muestra clara de una lucha obligada por irse en contra de su propia naturaleza. Esta lucha es resultado de una decisión proveniente de su mundo ordinario, es decir, su hijo, para que deje de ser quién es: niegue sus gustos, cambie su hogar a la medida de lo que es opuesto a él y, por último, negar a su pareja con la que ha vivido ya más de 20 años. Aunque Armand sabe quién es y no niega su estilo de vida, no puede irse en contra de la felicidad de su hijo porque para él, Val también es muy importante y haría todo para hacerlo feliz, inclusive negarse a sí mismo frente a los demás.

Matriz de evaluación:

	Variables	Valores	
1	Número de Protagonistas	<u>1.1- El protagonista es uno solo.</u>	1.2.- Hay varios protagonistas. Núm.: __
2	Mundo Ordinario: ¿Cómo mira el protagonista a su mundo ordinario?	2.1.- Se siente(n) inconforme(s) con su mundo ordinario y lo muestra(n) expresamente. <u>2.2.- Está(n) conforme(s) con su mundo ordinario, sin embargo este último lo aparta, expulsa o lo obliga a exiliarse o huir de él.</u>	2.3.- Se siente(n) conforme(s) con su mundo ordinario o no piensa que éste pueda cambiarse o es muy difícil hacerlo, esto se muestra en su vida cotidiana.
3	Conflicto: ¿Es su conflicto interno o externo?	<u>3.1.- ¿El(los) protagonista(s), por voluntad propia o porque es (son) obligados, van en contra de su propia naturaleza convirtiéndose esta lucha en su conflicto principal y permanente durante toda la historia?</u>	3.2.- ¿El(los) protagonistas(s) luchan(n) contra una fuerza exterior y esa misma lucha se convierte en su conflicto principal y permanente?
4	Temperamento: ¿qué características cumple el personaje?	<u>4.1.- El personaje presenta un temperamento flemático: a) tiene actitud fría y distante con los personajes a su alrededor o solo muestra una faceta de sí mismo; b) Casi no muestra o no muestra emociones de cualquier índole; c) Es reflexivo en sus decisiones; d) Es introvertido; e) Su relaciones con el resto son poco expresivas. e) es calmado y pensativo</u>	4.3.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento sanguíneo: a) Es equilibrado; b) Es comunicativo y sociable, le es fácil relacionarse; c) Tiende a tomar decisiones importantes con calma; d) No oculta sus emociones; e) Es seguro de sí mismo
		4.2.- El protagonista presenta un temperamento melancólico: a) tiende a revivir traumas; b) miente sobre sí mismo y sobre sus estados de ánimo; c) es depresivo; d) Tiene remordimientos de consciencia; e) es dubitativo; f) es sensible.	4.4.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento colérico: a) Es impulsivo, precipitado en sus decisiones; b) Sus estados de ánimo tienden a la euforia; c) Se deja llevar por sus pasiones; d) tiende a ser iracundo; e) Son inestables o desequilibrados.

Conclusión: Antihéroe

3.21.- Fletcher Reede

Título Original: Liar Liar

Título España: Mentiroso Compulsivo

Año: 1997

Género: Comedia, Fantasía

Género del protagonista: Masculino

Sexualidad del protagonista: Heterosexual

Descripción del mundo ordinario del protagonista:

Fletcher Reede es un abogado privado sin escrúpulos a la hora de tomar un caso. Es muy reputado dentro de su oficina, pero lo más importante y lo que lo define es que está acostumbrado a mentir en todos los ámbitos de su vida. Es así que su trabajo radica en defender a gente que ha incumplido la ley y no a inocentes, como debería de ser. Fletcher es un divorciado de mediana edad y, como es de esperarse, la causa de su separación fue por sus constantes engaños a su ex-esposa; sin embargo, esta maraña de mentiras que engloban su vida llegan a afectar a su único hijo Maximilian, o Max como ambos padres lo llaman, a quien no presta la atención necesaria, llegando al punto de no acordarse ni siquiera de su cumpleaños.

Si bien su hijo Max lo adora y lo tiene en un pedestal, después de haber sido engañado tantas veces por su padre, deja de tener confianza en él. Como resultado, su más ferviente deseo de cumpleaños es que Fletcher deje de mentir por lo menos un día. Así podemos catalogar al mundo ordinario de Fletcher como un entorno lleno de farsas de las que él es la cabeza. Su especialidad es la manipulación, no solo de las personas, sino del sistema judicial del que se vale para lograr ganar los casos de clientes que deberían ser condenados por incumplir flagrantemente la ley.

Es por esto que es elegido por los socios más importantes de la firma de abogados para la que trabaja, para que lleve adelante un caso casi imposible de ganar: una mujer que ha sido infiel numerosas veces a su esposo millonario y contra la que hay demasiadas pruebas que lo confirman, quiere demandarlo por la mitad de sus bienes y así recibir

una millonaria suma a pesar de ser una mala madre y una pésima esposa.

Es en este preciso momento cuando empieza la expulsión obligada de Fletcher de su mundo ordinario, debido al deseo de cumpleaños de su hijo Max se hace realidad obligándolo a dejar de mentir. Ahora Fletcher, al verse imposibilitado de hacer su especialidad, hará que todo su entorno -trabajo y familia- vaya en contra de él, desde su secretaria hasta su propio hijo. Lo que ocasionará que él se replantee la forma de hacer las cosas dentro de su trabajo y de su familia.

Descripción interna-psicológica del protagonista (temperamento):

Fletcher es un personaje de temperamento melancólico. La primera característica que salta a la vista es su capacidad para mentir, sobre quién realmente es y, sobretodo, a su alrededor. Él se sabe a sí mismo como un hombre sin escrúpulos, pero muestra una cara totalmente diferente al resto, miente a su círculo más cercano sin remordimiento. Es por esa razón que, al verse imposibilitado e proferir mentira alguna, se convierte en un personaje vulnerable ante el resto, porque es gracias a ese mecanismo que él puede lograr sobrevivir dentro de su ámbito.

Gracias a esto, también se despierta su faceta sensible, que le permite darse cuenta del mal que está haciendo a su familia. Esto lo lleva a cometer actos desesperados, fruto del estado de euforia que le causa su incapacidad para mentir. Todo este cúmulo de sucesos lo llevan a deprimirse y a sentirse pésimo consigo mismo y, principalmente, con su actitud como padre hacia Max. Inclusive llega a pensar que su hijo lo odia. Todo esto lo vuelve inestable emocionalmente, es decir, lo deprime. Como resultado, duda de su condición de ser humano y de padre. La única forma de ser bueno en su trabajo es tergiversando la verdad, pero al verse imposibilitado de hacerlo también, se replantea su ideario sobre el ejercicio del derecho y que pone en tela de juicio su capacidad como abogado.

Descripción del conflicto:

El conflicto interno de Fletcher es evidente, la película entera es la lucha del antihéroe por irse en contra de su propia naturaleza: mentir es lo más natural para Fletcher, es su condición, su naturaleza; sin embargo, el deseo de su hijo lo obliga a irse en contra de ello, lo obliga a recorrer el camino de la verdad para recuperar a su familia, pero esto no antes de que se trastoque todo su mundo y caiga hasta el fondo.

Fletcher se ve incapacitado de ser él, un mentiroso compulsivo. La lucha por tratar de mentir se culmina con la frase bíblica que grita al ganar el juicio que parecía imposible: “Y la verdad os hará libres”. Intentar sobrevivir un día como abogado sin mentir es una lucha que el personaje lleva al extremo, se llega a violentar físicamente por la desesperación. No obstante, al final, cuando la maldición ya ha terminado al cumplirse el tiempo, él ya ha aceptado la verdad sobre sí mismo y sobre su condición.

Matriz de evaluación:

	Variables	Valores	
1	Número de Protagonistas	<u>1.1- El protagonista es uno solo.</u>	1.2.- Hay varios protagonistas. Núm.: __
2	Mundo Ordinario: ¿Cómo mira el protagonista a su mundo ordinario?	2.1.- Se siente(n) inconforme(s) con su mundo ordinario y lo muestra(n) expresamente. <u>2.2.- Está(n) conforme(s) con su mundo ordinario, sin embargo este último lo aparta, expulsa o lo obliga a exiliarse o huir de él.</u>	2.3.- Se siente(n) conforme(s) con su mundo ordinario o no piensa que éste pueda cambiarse o es muy difícil hacerlo, esto se muestra en su vida cotidiana.
3	Conflicto: ¿Es su conflicto interno o externo?	<u>3.1.- ¿El(los) protagonista(s), por voluntad propia o porque es (son) obligados, van en contra de su propia naturaleza convirtiéndose esta lucha en su conflicto principal y permanente durante toda la historia?</u>	3.2.- ¿El(los) protagonistas(s) luchan(n) contra una fuerza exterior y esa misma lucha se convierte en su conflicto principal y permanente?
4	Temperamento: ¿qué características cumple el personaje?	4.1.- El personaje presenta un temperamento flemático: a) tiene actitud fría y distante con los personajes a su alrededor o solo muestra una faceta de sí mismo; b) Casi no muestra o no muestra emociones de cualquier índole; c) Es reflexivo en sus decisiones; d) Es introvertido; e) Su relaciones con el resto son poco expresivas. e) es calmado y pensativo	4.3.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento sanguíneo: a) Es equilibrado; b) Es comunicativo y sociable, le es fácil relacionarse; c) Tiende a tomar decisiones importantes con calma; d) No oculta sus emociones; e) Es seguro de sí mismo
		<u>4.2.- El protagonista presenta un temperamento melancólico: a) tiende a revivir traumas; b) miente sobre sí mismo y sobre sus estados de ánimo; c) es depresivo; d) Tiene remordimientos de consciencia; e) es dubitativo; f) es sensible.</u>	4.4.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento colérico: a) Es impulsivo, precipitado en sus decisiones; b) Sus estados de ánimo tienden a la euforia; c) Se deja llevar por sus pasiones; d) tiende a ser iracundo; e) Son inestables o desequilibrados.

Conclusión: Antihéroe

3.22.- Melvin Udall

Título Original: As good as it gets

Título España: Mejor imposible

Año: 1997

Género: Comedia Romántica

Género del protagonista: Masculino

Sexualidad del protagonista: Heterosexual

Descripción del mundo ordinario del protagonista:

Melvin Udall es un novelista con un desorden obsesivo compulsivo. Vive en Nueva York, en un departamento ostentoso ubicado en un edificio de Manhattan. Su condición hace que las personas a su alrededor lo rechacen. No obstante, esto no le produce malestar alguno, sino todo lo contrario, Melvin se siente orgulloso de aquello, ya que prefiere su soledad antes que lidiar con el resto de gente, porque además de sus obsesiones también por si fuera poco, es un tipo lleno de prejuicios: antisemita, racista, homofóbico, odia a los animales, no mide sus palabras en ningún momento y misógino.

Como es de esperarse, su trastorno lo obliga a cumplir con una rutina diaria que va desde contar sus pasos al caminar, encender y apagar el interruptor de la luz un número específico de veces, lavarse las manos con agua extremadamente caliente utilizando un jabón nuevo cada vez que lo hace y frecuentar un restaurante para almorzar, entre otras cosas. En este lugar se encuentra la única persona que medianamente lo soporta, una mesera llamada Carol Connell que lo atiende con paciencia a pesar de que todo los empleados del restaurante lo odian y hacen lo imposible para evitarlo.

Dentro de su edificio también vive un artista plástico homosexual, Simon Bishop, su vecino que define a Melvin como alguien “que no ama a nada” y que es dueño de un perro que molesta de sobremanera a Melvin. Es así que se configura su mundo ordinario, un lugar donde solo existe él, dentro de su apartamento, escribiendo y sin ninguna persona a su alrededor que lo moleste. Esto cambia, en un inicio, cuando el hijo de Carol es hospitalizado debido al asma crónica que padece, por lo que ella no puede ir

a trabajar y, por ende, atender a Melvin.

Es así que él se ve obligado a salir de su mundo ordinario, lleno de rutinas obsesivas, para entrar en el mundo de Carol, su único amor. Para poder conquistarla deberá cambiar su actitud, aunque esto represente un suplicio para Melvin. Poco después, esto se ve maximizado cuando se encuentra en la obligación de hacerse cargo del perro de Simon, después de que este sea atacado dentro de su propio departamento por un hombre que fungía como modelo para una de sus pinturas. Es así que forzosamente sale de su mundo ordinario para acompañar a Simon a ver a sus padres en busca del dinero que permita subsanar la deuda de su hospitalización. Este viaje lo hará con Carol a quien define como la única que lo hace mejor persona.

Descripción interna-psicológica del protagonista (temperamento):

Melvin se podría considerar un personaje de temperamento melancólico. Aunque pueda presentar estados eufóricos de ira contra Simon, por ejemplo, esto solo es una fachada, porque realmente él tiene miedo a la gente, es un personaje completamente inestable, debido a su trastorno, odia que la gente lo toque pero también a que solo actúa así para intimidar a su alrededor, pero si alguien reacciona contra esta faceta, él se muere de miedo. Esto nos lleva a una característica fundamental de un melancólico: mentir sobre sí mismo. Aunque es un tipo intolerante y grosero, no es una mala persona y esto se demuestra en su cariño por Carol. Si bien en un inicio él la ayuda para que lo atienda nuevamente en el restaurante, él llega a sentir algo por ella más allá de una simple necesidad de atención, lo que lo convierte en un hombre sensible y, ante todo vulnerable, porque hará todo lo posible para agradarla.

En un punto podemos ver que siente depresión, aunque no lo quiera aceptar, cuando tiene que devolver al perro de su vecino Simon. Por tal razón, decide ir de nuevo a su psiquiatra para tratarse una vez más, ya que ahora se siente más furioso que de costumbre. A esto se suma que cuando llega a su restaurante acostumbrado la ausencia de Carol hiperboliza su malestar y, por consiguiente, su estado de ánimo que va en descenso. Por último, también vemos a un personaje sumamente dubitativo, claro está, porque al tener que cambiar sus hábitos acostumbrados, tomar una decisión se convierte en una tortura para él porque esto significa que tiene que hacer algo fuera de su

monotonía tan amada, lo que para Melvin podría representar un infierno.

Descripción del conflicto:

El conflicto de Melvin es completamente interno, dado que para agradar a Carol y conquistarla debe cambiar completamente su actitud, lo que conlleva a una lucha interna contra de su propia naturaleza: ser más cuidadoso con sus palabras y tratar de decir cosas halagadoras, por ejemplo; pero que para Melvin cada cosa representa un suplicio. El trastorno de Melvin se puede concebir como su yo verdadero, porque él se siente orgulloso de cómo es con el mundo, que la gente lo odie y no lo quiera cerca. Además, para él su soledad es la más importante inspiración para poder escribir sus novelas que, irónicamente, son románticas.

Aunque a él no le importa el resto del mundo, Carol hace que esto cambie por completo, ayudado por Simon, tal vez, su único amigo. El cambio de rutina y de patrones de conducta es, por decirlo de algún modo, la mayor lucha que Melvin tiene que enfrentar. Esto permite que él pueda tener una vida más normal, dentro de lo que cabe. Por otra parte, solo el hecho de tocar a otra gente para Melvin es una prueba de fuego si es que quiere superar en algo su trastorno, pero al final no solo toca y se deja tocar por Carol sino que hasta llega a besarla. Entonces, podemos decir que la lucha interna de Melvin por cambiar y ser una mejor persona es su conflicto interno con el que tiene que lidiar para conseguir su objetivo principal: enamorar a Carol y poder quedarse con ella.

Matriz de evaluación:

	Variables	Valores	
1	Número de Protagonistas	<u>1.1- El protagonista es uno solo.</u>	1.2.- Hay varios protagonistas. Núm.: __
2	Mundo Ordinario: ¿Cómo mira el protagonista a su mundo ordinario?	2.1.- Se siente(n) inconforme(s) con su mundo ordinario y lo muestra(n) expresamente. <u>2.2.- Está(n) conforme(s) con su mundo ordinario, sin embargo este último lo aparta, expulsa o lo obliga a exiliarse o huir de él.</u>	2.3.- Se siente(n) conforme(s) con su mundo ordinario o no piensa que éste pueda cambiarse o es muy difícil hacerlo, esto se muestra en su vida cotidiana.
3	Conflicto: ¿Es su conflicto interno o externo?	<u>3.1.- ¿El(los) protagonista(s), por voluntad propia o porque es (son) obligados, van en contra de su propia naturaleza convirtiéndose esta lucha en su conflicto principal y permanente durante toda la historia?</u>	3.2.- ¿El(los) protagonistas(s) luchan(n) contra una fuerza exterior y esa misma lucha se convierte en su conflicto principal y permanente?
4	Temperamento: ¿qué características cumple el personaje?	4.1.- El personaje presenta un temperamento flemático: a) tiene actitud fría y distante con los personajes a su alrededor o solo muestra una faceta de sí mismo; b) Casi no muestra o no muestra emociones de cualquier índole; c) Es reflexivo en sus decisiones; d) Es introvertido; e) Su relaciones con el resto son poco expresivas. e) es calmado y pensativo <u>4.2.- El protagonista presenta un temperamento melancólico: a) tiende a revivir traumas; b) miente sobre sí mismo y sobre sus estados de ánimo; c) es depresivo; d) Tiene remordimientos de consciencia; e) es dubitativo; f) es sensible.</u>	4.3.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento sanguíneo: a) Es equilibrado; b) Es comunicativo y sociable, le es fácil relacionarse; c) Tiende a tomar decisiones importantes con calma; d) No oculta sus emociones; e) Es seguro de sí mismo 4.4.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento colérico: a) Es impulsivo, precipitado en sus decisiones; b) Sus estados de ánimo tienden a la euforia; c) Se deja llevar por sus pasiones; d) tiende a ser iracundo; e) Son inestables o desequilibrados.

Conclusión: Antihéroe

3.23.- Truman Burbank

Título Original: The Truman Show

Título España: El show de Truman (una vida en directo)

Año: 1998

Género: Comedia Dramática, Ciencia Ficción

Género del protagonista: Masculino

Sexualidad del protagonista: Heterosexual

Descripción del mundo ordinario del protagonista:

Truman Burbank es el protagonista de un reality show del que él desconoce y que lleva su propio nombre. Su vida ha sido moldeada de acuerdo con las necesidades y aceptación, incluso antes de su nacimiento, del público a lo largo del globo que lo ha visto y seguido por más de treinta años. De esta manera, su mundo ordinario se reduce a una ciudad llamada Seahaven que no es más que un decorado construido para parecerse a un pueblo real con un cielo con firmamento, sol y luna, donde se supervisa la vida de Truman a tiempo real, los siete días de la semana y 365 días del año, ininterrumpidamente. Además, toda la gente alrededor de Truman, incluidos su esposa y mejor amigo, son actores que aparentan ser parte íntima de la vida de Truman.

Adicionalmente, la vida de Truman es controlada por el productor del show, Christof, quién ha hecho uso de diferentes artimañas y estratagemas para anular las ganas de Truman de explorar el mundo fuera de Seahaven. Entre la más importante está el ocasionarle un trauma por la pérdida de su padre en un accidente de pesca, dónde aparentemente murió ahogado. Esto repercutió en su psiquis, proyectándose posteriormente en una fobia intensa al agua.

Sin embargo, Cristof no ha podido inmiscuirse completamente en la mente de Truman, específicamente en sus sentimientos amorosos. Debido a que, aunque su esposa actual es la actriz escogida por Cristof para tal fin, él no ha podido olvidar a Sylvia, una de las tantas actrices que era parte del entorno de Truman en su adolescencia y la única que quiso contarle la verdad pero no pudo, porque según “el padre de ella” se la llevaron a

vivir a Fiji. Él la recuerda con gran devoción al punto de recortar fotos de mujeres de revistas que permitan reconstruir su rostro en forma de collage.

Es muy importante el aspecto de Fiji, porque es allá donde Truman querrá ir para salir de su mundo ordinario, espacio donde Truman no se siente contento ya hace mucho tiempo. Sabe que algo anda mal y sospecha que su vida es una mentira. Es eso precisamente lo que convierte a su mundo ordinario en un mundo invivible, un lugar del que quiere salir porque se ha dado cuenta nada es real, a excepción de Sylvia, quién, de alguna manera, abrió sus ojos y decide investigar que hay más allá de lo que su Seaheaven es y de lo que Christof ha hecho para que él se adapte y sea “feliz”. Pero Truman solo quiere huir de ahí a como dé lugar, está harto de todo, quiere saber cuál es el mundo real y no el que se ha construido para que una audiencia lo vea.

Descripción interna-psicológica del protagonista (temperamento):

El temperamento de Truman es completamente melancólico. Aunque Truman no miente en un principio porque es él quien es engañado por Christof, cuando se da cuenta de que su vida es una simple repetición diaria, decide mentir sobre lo que hace para poder escapar. Como está acostumbrado a hacer lo mismo todos los días no le representa ninguna dificultad. Tenemos también que Truman es un personaje por demás sensible y esto se ve reflejado en su recuerdo por Sylvia, tal vez, su único y verdadero amor. Él está reflexionando interior y constantemente en qué habría pasado con ella y cuál habría sido su vida si es que ella habría estado con él. Por eso su obsesión con ir a Fiji, porque es la única referencia que tiene para poder encontrarla.

En otro aspecto, Truman es un hombre con múltiples traumas, aunque todos ellos fueron provocados por Christof, que los revive constantemente, el más importante es, por obvias razones, la supuesta muerte de su padre y su fobia al agua. Es el impedimento más importante que Truman enfrenta para poder salir a explorar el mundo, es la única manera de salir del set de televisión. Sin embargo, su hidrofobia no le permite ni siquiera conducir su coche por encima de un puente que esté sobre un río, el recuerdo del accidente que su padre sufrió se reaviva y lo hace retroceder de su decisión.

En el momento en que se da cuenta que su mundo representa algo contradictorio, algo

confuso e irreal, es que empieza su inestabilidad, llegando al punto convertirse en una posible amenaza para su supuesta esposa y para sí mismo también. No obstante, también nos lleva a la vulnerabilidad que representa todo esto, porque cuando Truman se entera de la verdad, todos los que conforman el programa tratarán de impedir su salida del set, que descubra el más allá de Seahaven. Su única salida es superar su miedo al agua y embarcarse en busca de su libertad.

La duda es un factor importante en la vida de Truman, es el inicio de su travesía por conocer la verdad. Vacila con las decisiones a su alrededor y, por su puesto, de su vida misma. Irse a Fiji representa una gran dificultad porque eso implicaría irse en contra de sus fobias y traumas pero, por otro lado, es el único mecanismo para encontrar lo que fue su único contacto con la realidad, Sylvia. Es precisamente su estado de indefensión y vulnerabilidad lo que hizo que Sylvia se enamore de él y lo que hace que luche por su llegar afuera.

Descripción del conflicto:

El conflicto de Truman es interno, porque él sabe que su vida es una mentira. Como le dice Christof cuando está por cruzar la salida de Seahaven: “No hay más verdad allá afuera que en el mundo que creé para ti”. Para Truman, la lucha interna se da cuando quiere ser alguien más de lo que el mundo y Christof, especialmente, quiere para él. El mundo que conoce, es decir Seahaven, hace lo imposible para que él no descubra la verdad, su naturaleza.

Incluso sus traumas son superados cuando se da cuenta que todo lo que le rodea es solo un montaje. Su miedo al agua se disipa y siente tranquilidad, es otro Truman, el verdadero Truman, aunque Christof quiera lo contrario. Su incansable búsqueda por salir de Seahaven hizo que luche contra todos sus demonios internos y conocerse a sí mismo, ya que como él mismo le replica a Christof: “No había una cámara en mi cabeza”. Esta frase es tan decidora sobre la realidad interna de Truman, quién después de haber sobrevivido a la tempestad, al fin encontró una salida para conocer el mundo y, por ende, a sí mismo.

Matriz de evaluación:

	Variables	Valores	
1	Número de Protagonistas	<u>1.1- El protagonista es uno solo.</u>	1.2.- Hay varios protagonistas. Núm.: __
2	Mundo Ordinario: ¿Cómo mira el protagonista a su mundo ordinario?	2.1.- Se siente(n) inconforme(s) con su mundo ordinario y lo muestra(n) expresamente. <u>2.2.- Está(n) conforme(s) con su mundo ordinario, sin embargo este último lo aparta, expulsa o lo obliga a exiliarse o huir de él.</u>	2.3.- Se siente(n) conforme(s) con su mundo ordinario o no piensa que éste pueda cambiarse o es muy difícil hacerlo, esto se muestra en su vida cotidiana.
3	Conflicto: ¿Es su conflicto interno o externo?	<u>3.1.- ¿El(los) protagonista(s), por voluntad propia o porque es (son) obligados, van en contra de su propia naturaleza convirtiéndose esta lucha en su conflicto principal y permanente durante toda la historia?</u>	3.2.- ¿El(los) protagonistas(s) luchan(n) contra una fuerza exterior y esa misma lucha se convierte en su conflicto principal y permanente?
4	Temperamento: ¿qué características cumple el personaje?	4.1.- El personaje presenta un temperamento flemático: a) tiene actitud fría y distante con los personajes a su alrededor o solo muestra una faceta de sí mismo; b) Casi no muestra o no muestra emociones de cualquier índole; c) Es reflexivo en sus decisiones; d) Es introvertido; e) Su relaciones con el resto son poco expresivas. e) es calmado y pensativo	4.3.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento sanguíneo: a) Es equilibrado; b) Es comunicativo y sociable, le es fácil relacionarse; c) Tiende a tomar decisiones importantes con calma; d) No oculta sus emociones; e) Es seguro de sí mismo
		<u>4.2.- El protagonista presenta un temperamento melancólico: a) tiende a revivir traumas; b) miente sobre sí mismo y sobre sus estados de ánimo; c) es depresivo; d) Tiene remordimientos de conciencia; e) es dubitativo; f) es sensible.</u>	4.4.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento colérico: a) Es impulsivo, precipitado en sus decisiones; b) Sus estados de ánimo tienden a la euforia; c) Se deja llevar por sus pasiones; d) tiende a ser iracundo; e) Son inestables o desequilibrados.

Conclusión: Antihéroe

3.24.- Malcolm Crowe

Título Original: The sixth sense

Título España: El sexto sentido

Año: 1999

Género: Suspense, Terror, Intriga, Drama.

Género del protagonista: Masculino

Sexualidad del protagonista: Heterosexual

Descripción del mundo ordinario del protagonista:

Malcolm Crowe es un psicólogo infantil radicado en la ciudad de Filadelfia, ha sido reconocido por su trayectoria y largo trabajo por la comunidad. Está casado con Anne con quien tiene una muy buena relación. Sin embargo, la noche después de recibir el reconocimiento, un antiguo paciente suyo, Vincent Grey, irrumpió en su casa con una pistola para matarlo porque, según el chico, Malcolm no pudo ayudarlo con sus alucinaciones que le causaban terror. Así que después de disparar en el estómago a Malcolm, se termina suicidando. Este suceso hará que el mundo ordinario del protagonista de un giro de 180° y toda su relación se vaya deteriorando hasta el punto en que su esposa ya ni siquiera lo tome en cuenta, pero por razones más allá de su conocimiento.

Poco después, en la vida de Malcolm entrará un nuevo paciente, Cole Sear. Un niño que alucina ver gente muerta que se tratan de comunicar con él, pero todo esto le causa un inmenso miedo, razón por la cual no les responde. Así, Malcolm será despojado de su mundo ordinario por su esposa, quién ya no lo verá como una presencia en su vida, dado que él está muerto. Es así que la única conexión que le queda con su trabajo en el mundo de los vivos será Cole.

Para Malcolm la relación con su esposa era lo más importante pero es imposible que esta vuelva a ser como antes, porque aunque él quisiera ya no podría ser parte del mundo ordinario, y eso lo hace sentir culpable. Todo lo que le queda ahora es su trabajo con su único paciente, Cole. Es así que siente toda la responsabilidad de ayudarlo,

aunque esto signifique que su matrimonio se termine por completo y, de hecho, Cole es el factor más importante para que Malcolm acepte su condición y deje de intentar volver a su mundo ordinario, que hace mucho lo excluyó y lo obligó sufrir el limbo entre vivos y muertos. Él ya no es parte de su entorno, sino solo de las visiones de Cole.

Descripción interna-psicológica del protagonista (temperamento):

Malcolm es personaje de temperamento melancólico. Es un tipo muy sensible resultado de su profesión. Esto se puede ver en su relación con Cole, con quién construye una relación muy personal. No quiere que le suceda lo mismo que pasó con Vincent Grey, caso por el que siempre se está culpando y le resulta un martirio a cada momento. Esto último nos lleva a otra característica propia de los melancólicos: revivir traumas. A todo momento se flagela sobre lo que no pudo hacer con su paciente y esto, según él, afecta sus relaciones con su esposa Anne.

Si bien Malcolm no miente sobre sí mismo, sí se niega a aceptar su condición de muerto. Pero lo más importante es su constante estado de depresión, no solo por la culpabilidad que siente por el caso de Vincent Grey, sino también porque piensa que su forma de ser, después del ataque, es el problema que produce el distanciamiento con su esposa porque según sus palabras: “Él ha dejado de ser la persona de antes y su esposa no le gusta la persona en la que se ha convertido”. Esto lo vuelve vulnerable y dubitativo. Ya no se siente que sea un buen psicólogo, incluso llega a mencionarle a Cole que él solía ser un buen profesional, incluso recibió un premio, pero ahora no sabe si es bueno todavía. Además, sus dudas se trasladan a su relación con Cole a quién no puede descifrar y esto maximiza su sentir sobre sus capacidades como terapeuta.

Por último, Malcolm está en constante estado de reflexión, no solo sobre el caso de Cole sino también sobre lo que sucede dentro de su vida actual. Al verse incapacitado de ayudarlo, también esto lo lleva a que se sienta imposibilitado de mejorar su matrimonio, porque ahora ya ni siquiera puede comunicarse con Anne y esto carcome su consciencia, aunque no sea su culpa. Él no deja de autoflagelarse por todo lo que está sucediendo. Esto lo lleva a un estado de constante introversión del que solo va a salir cuando descubra que está muerto.

Descripción del conflicto:

Malcolm tiene un conflicto interno que se refleja al no aceptar que está muerto. Todavía se piensa que puede cambiar las cosas con su esposa, pero ya es demasiado tarde. Sin embargo, sí puede ayudar a Cole y así dejar de sentirse culpable por sus errores del pasado. Ahí radica la importancia de su relación con Cole para que descubra su verdadero yo y así entienda y se dé cuenta de que ahora Cole es la llave que le permita lidiar con su lucha interna y así también permita que Cole mejore y deje de sentir miedo por sus visiones, aunque irónicamente Malcolm es una de ellas.

Su conflicto también se refleja en su intento de arreglar las cosas con su esposa con la que ni siquiera puede comunicarse. La lucha interna de Malcolm también se expone de manera más evidente cuando Cole le confiesa sobre sus visiones. Así es como empieza su periplo por entender quién es y qué debe de hacer para poder dejar el mundo de los vivos y descansar en paz. Toda la tristeza que lo oprime es una forma de mostrar que por dentro no quiere aceptar que todo ha terminado y es gracias a Cole que lo logra.

Matriz de evaluación:

	Variables	Valores	
1	Número de Protagonistas	<u>1.1- El protagonista es uno solo.</u>	1.2.- Hay varios protagonistas. Núm.: __
2	Mundo Ordinario: ¿Cómo mira el protagonista a su mundo ordinario?	2.1.- Se siente(n) inconforme(s) con su mundo ordinario y lo muestra(n) expresamente. <u>2.2.- Está(n) conforme(s) con su mundo ordinario, sin embargo este último lo aparta, expulsa o lo obliga a exiliarse o huir de él.</u>	2.3.- Se siente(n) conforme(s) con su mundo ordinario o no piensa que éste pueda cambiarse o es muy difícil hacerlo, esto se muestra en su vida cotidiana.
3	Conflicto: ¿Es su conflicto interno o externo?	<u>3.1.- ¿El(los) protagonista(s), por voluntad propia o porque es (son) obligados, van en contra de su propia naturaleza convirtiéndose esta lucha en su conflicto principal y permanente durante toda la historia?</u>	3.2.- ¿El(los) protagonistas(s) luchan(n) contra una fuerza exterior y esa misma lucha se convierte en su conflicto principal y permanente?
4	Temperamento: ¿qué características cumple el personaje?	4.1.- El personaje presenta un temperamento flemático: a) tiene actitud fría y distante con los personajes a su alrededor o solo muestra una faceta de sí mismo; b) Casi no muestra o no muestra emociones de cualquier índole; c) Es reflexivo en sus decisiones; d) Es introvertido; e) Su relaciones con el resto son poco expresivas. e) es calmado y pensativo <u>4.2.- El protagonista presenta un temperamento melancólico: a) tiende a revivir traumas; b) miente sobre sí mismo y sobre sus estados de ánimo; c) es depresivo; d) Tiene remordimientos de consciencia; e) es dubitativo; f) es sensible.</u>	4.3.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento sanguíneo: a) Es equilibrado; b) Es comunicativo y sociable, le es fácil relacionarse; c) Tiende a tomar decisiones importantes con calma; d) No oculta sus emociones; e) Es seguro de sí mismo 4.4.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento colérico: a) Es impulsivo, precipitado en sus decisiones; b) Sus estados de ánimo tienden a la euforia; c) Se deja llevar por sus pasiones; d) tiende a ser iracundo; e) Son inestables o desequilibrados.

Conclusión: Antihéroe

3.25.- Lester Burnham

Título Original: American Beauty

Título España: Belleza Americana

Año: 1999

Género: Drama.

Género del protagonista: Masculino

Sexualidad del protagonista: Heterosexual

Descripción del mundo ordinario del protagonista:

El mundo ordinario de Lester Burnham es descrito por el mismo desde el primer minuto de la película, un personaje que se siente sedado dentro de su monótona vida. Es un hombre de cuarenta y dos años que, según él, está muerto en vida. Incluso llega a decir que masturbarse en la ducha por la mañana es el punto cumbre de su día, después todo se viene abajo. De esta manera se nos presenta que su vida sexual es completamente insatisfactoria, pero también su vida en general. Vive en hogar de clase media alta con su esposa Carlyne, una vendedora de vides raíces, y su hija, Jane, una adolescente de dieciséis años. Ellas piensan que es un perdedor fracasado y Lester lo corrobora, porque él también piensa eso de sí mismo.

Por un lado, su relación con su esposa está completamente acabada, ella es una maniática del orden que está preocupada por su imagen frente al mundo, se siente por encima de Lester y Jane y, obviamente, también está insatisfecha. Para ella lo importante está en lo material y el dinero, porque odia su pasado, su mayor miedo es al fracaso. Por otro lado, tenemos a Jane, quién se siente mal con su cuerpo, en especial sus senos. Además, odia a Lester y a Carlyne, porque ellos la ignoran completamente aunque traten de ocultarlo fingiendo interés en lo que ella hace. Su relación ha llegado a un punto de distanciamiento en el que ella ya no tiene interés alguno en mejorarla; añadido a esto, Lester siente atracción por su mejor amiga, Angela, una adolescente que aparenta ser una promiscua y es la única persona que medianamente intima con ella.

El trabajo de Lester consiste en escribir para una revista, pero dado que su jefe pagó por una prostituta con dinero de la compañía se tiene que hacer recortes de personal. Es así que su trabajo depende de un reporte que tiene que escribir para poder exponer si es un empleado competente y necesario para la empresa. Como se puede evidenciar, Lester vive en un mundo ordinario más parecido a un infierno, desde su propia mirada. No hace nada de lo que le gusta, no tiene ganas de levantarse por las mañanas, su familia lo detesta, así que está completamente solo. Es por eso que decide escapar de todo este entorno para convertirse en una persona feliz, como lo era cuando joven, él lo define este estado como “haber estado en coma por veinte años y apenas estar despertando”.

Descripción interna-psicológica del protagonista (temperamento):

Desde el inicio podemos ver que el protagonista es una representación de lo que el temperamento melancólico es. En primer lugar, Lester es un personaje vulnerable por todos los lados posibles: es un hombre infeliz, tiene una relación de miedo y odio a su esposa que lo hace sentirse siempre por debajo de ella. Lester suele mentir sobre sí mismo, ya sea por pedido de su esposa o para chantajear a su jefe inmediato. Él siempre está recordando los tiempos en los que fue o se sintió verdaderamente feliz y aunque no es una forma de revivir traumas, si es una constante reminiscencia de lo que ahora no tiene.

En un principio duda de sí mismo y de lo que es capaz de hacer, pero conforme pasa la narración esto va cambiando. Hay varios estados de euforia que tiene, como cuando se enfrenta a su esposa o a su jefe o inclusive a su hija. Pero esto no lo hace estar en constante estado de cólera, sino que solo es un resultado de su intento de cambio. Podemos decir que Lester es un tanto inestable emocionalmente, porque está triste con su vida, pero su esposa le está recordando constantemente que no vale nada, factor que influye en que se presente como personaje dubitativo. El estado de introversión puede verse reflejado en la voz del personaje cuando habla de sí mismo, esto nos permite entrar en su mente y percibir sus sentimientos verdaderos, los mimos que su familia no tiene ni idea que existen.

Descripción del conflicto:

Podemos ver claramente que Lester tiene un conflicto interno porque todo su mundo ordinario hace que actúe completamente fuera de su verdadero yo, pero también cabe recalcar que cuando trata de cambiar su vida, lo que intenta es ser alguien que ya no puede ser, es decir, un adolescente que no se preocupa por el futuro. Es así que renuncia a su trabajo, pone en su sitio a su esposa al no permitirle que lo trate como una persona inferior y consigue el trabajo que alguna vez lo hizo feliz, vender hamburguesas. Él mismo lo dice que “es fantástico descubrir que tienes todavía la habilidad de sorprenderte, te hace preguntar de qué más eres capaz”.

Lester quiere dejar de ser lo que ha sido hasta el momento que conoció a Ricky, su vecino y distribuidor de marihuana, quién le hace recordar qué era lo que lo hacía feliz y luchar por ello. De alguna manera, aquí podemos ver un poco el conflicto quijotesco: un tipo que está harto de su vida y quiere ser algo que no puede ser por razones que van más allá de sus deseos. Para él trabajar en un restaurante de hamburguesas y fumar marihuana todo el día es el camino para volver a la felicidad plena que añora tanto. También está en comprar el auto de sus sueños así como empezar a vivir sin ninguna preocupación; el problema radica en que es cabeza de familia. Sin embargo, para él ahora se ha convertido en “un don nadie sin nada que perder”.

Así aunque logra obtener todo lo que se suponía lo haría feliz, al final, lo único importante para él, se da cuenta antes de morir, es su familia a la cual no podrá recuperar. Él conflicto interno radica en su percepción de la belleza: el mundo que te dicen que vives y lo que realmente quieres vivir y lo que te hace feliz; para Lester la belleza está dentro de las pequeñas cosas que no podrá vivir pero también de las que por, un momento solamente, pudo disfrutar.

Matriz de evaluación:

	Variables	Valores	
1	Número de Protagonistas	<u>1.1- El protagonista es uno solo.</u>	1.2.- Hay varios protagonistas. Núm.: __
2	Mundo Ordinario: ¿Cómo mira el protagonista a su mundo ordinario?	2.1.- Se siente(n) inconforme(s) con su mundo ordinario y lo muestra(n) expresamente. <u>2.2.- Está(n) conforme(s) con su mundo ordinario, sin embargo este último lo aparta, expulsa o lo obliga a exiliarse o huir de él.</u>	2.3.- Se siente(n) conforme(s) con su mundo ordinario o no piensa que éste pueda cambiarse o es muy difícil hacerlo, esto se muestra en su vida cotidiana.
3	Conflicto: ¿Es su conflicto interno o externo?	<u>3.1.- ¿El(los) protagonista(s), por voluntad propia o porque es (son) obligados, van en contra de su propia naturaleza convirtiéndose esta lucha en su conflicto principal y permanente durante toda la historia?</u>	3.2.- ¿El(los) protagonistas(s) luchan(n) contra una fuerza exterior y esa misma lucha se convierte en su conflicto principal y permanente?
4	Temperamento: ¿qué características cumple el personaje?	4.1.- El personaje presenta un temperamento flemático: a) tiene actitud fría y distante con los personajes a su alrededor o solo muestra una faceta de sí mismo; b) Casi no muestra o no muestra emociones de cualquier índole; c) Es reflexivo en sus decisiones; d) Es introvertido; e) Su relaciones con el resto son poco expresivas. e) es calmado y pensativo	4.3.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento sanguíneo: a) Es equilibrado; b) Es comunicativo y sociable, le es fácil relacionarse; c) Tiende a tomar decisiones importantes con calma; d) No oculta sus emociones; e) Es seguro de sí mismo
		<u>4.2.- El protagonista presenta un temperamento melancólico: a) tiende a revivir traumas; b) miente sobre sí mismo y sobre sus estados de ánimo; c) es depresivo; d) Tiene remordimientos de consciencia; e) es dubitativo; f) es sensible.</u>	4.4.- El(los) protagonista(s) presenta(n) un temperamento colérico: a) Es impulsivo, precipitado en sus decisiones; b) Sus estados de ánimo tienden a la euforia; c) Se deja llevar por sus pasiones; d) tiende a ser iracundo; e) Son inestables o desequilibrados.

Conclusión: Antihéroe

4.- Conclusiones

El antihéroe ha sido un personaje que, si bien ha estado en el foco del análisis de los críticos y teóricos de la narratología, sea esta audiovisual o literaria, de acuerdo a lo expuesto, no se ha podido llegar a un consenso de qué o cuáles son las características fundamentales que lo componen como un constructo narrativo y más específicamente de la Modernidad. Así, a lo largo de este estudio se ha podido llegar a evidenciar varios puntos principales que permiten identificar de una manera global a un antihéroe y diferenciarlo de un héroe por oposición o antonimia. De este modo hemos llegado a las siguientes conclusiones:

1.- **El no retorno.** Es importante señalar que, en el caso del héroe, el mundo ordinario se configura como el punto de partida al cuál, en su mayoría, este querrá volver y, al contrario del antihéroe, su sentimiento no será de hastío ni de odio, sino más bien, en un punto de su periplo, esté querrá volver a su lugar. En cambio, el antihéroe no lo hará, ya sea porque desde un principio lo odió o porque es el mismo mundo ordinario el que no le permite. En el caso de que, efectivamente, el antihéroe logre volver al mundo ordinario ya no será parte de él de ningún modo.

Entonces así podemos diferenciar los tres clases de destinos, en lo que respecta al mundo ordinario, que el antihéroe pueda llegar a tener: primero, el destino del pícaro, quién jamás querrá volver al lugar de donde partió porque siempre quiso otra vida; segundo, el destino kafkiano, que será cuando el mundo ordinario lo expulse pero con la imposibilidad de volver; tercero, el destino quijotesco, que tendrá un retorno a su mundo ordinario pero ya no vuelve a vivir de la misma manera que lo hacía antes de partir. Este último es imprescindible de valorar porque a diferencia del héroe, el antihéroe no quiere volver a este entorno sino que se ve obligado a hacerlo por diferentes razones que se explican su historia. En cambio, el héroe en la mayoría de ocasiones desea volver al mundo ordinario, en lo que se conoce como el *nostos*. Sin embargo, puede darse el caso que tenga un final trágico y no logre hacerlo.

2.- **Mundo ordinario.** Después del análisis detallado del corpus fílmico, pudimos comprobar que estos destinos, como los hemos denominado, se repiten en todos los casos en el que el protagonista es un antihéroe. De esta manera podemos afirmar que la sensación que el personaje tenga sobre su mundo ordinario es una característica preponderante a la hora de definirlo dentro de las categorías de héroe o antihéroe. También, es muy importante que al hacerlo se detalle cuáles son los tres campos que pertenecen al mundo ordinario: familiar, personal o individual y laboral. Dado que aquí podemos averiguar cómo funciona su relación con el mundo, porque se puede dar el caso que en una de estas áreas, haya una conexión por parte del personaje que sea algo único que él quiera de su mundo ordinario, claro está si es el caso del destino kafkiano.

Por otra parte, el análisis del mundo ordinario tiene que estar ligado al funcionamiento del personaje con su entorno, es decir, que gracias a este el personaje se configura como alguien con el que el espectador o lector pueda sentir empatía, dado que en muchos casos el mundo ordinario justifica el actuar del antihéroe que pueda parecer negativo moralmente si es que se toma el parámetro del espectador y su subjetividad, mas como este no es el caso, el antihéroe resulta llegar a tener un nivel de identificación con el receptor de la narración muy alto y así se produzca un distanciamiento de las concepciones morales de este último, para pasar a entenderlo como un ente autónomo que se ha visto obligado a comportarse como tal debido a sus circunstancias. También, es importante señalar, que en el caso del destino kafkiano, será el mundo ordinario el hilo conductor que permita sentir aún más empatía y hasta desesperación junto al protagonista, al presenciarse su exclusión.

No se debe olvidar también, que para obtener un análisis más apegado a una perspectiva objetiva, dentro de lo que cabe en el terreno de la interpretación narratológica, es menester que el protagonista no deba ser analizado desde una perspectiva moral proveniente del lector y sus creencias, sino desde una perspectiva del personaje como rol y no como persona. Sus dilemas morales, más allá de los propios del relato, no tienen una correspondencia con los de una persona real per se. El enfoque que se debe tener en cuenta siempre debe partir del texto o film analizado como única fuente de información que permita

recolectar datos sobre las características de los personajes, en este caso específico, del protagonista. Bajo esta premisa, el anihéroe se constituirá desde los valores morales presentes en el texto o film y estos se encontrarán en el mundo ordinario del personaje. Así, evitaremos entrar en un espiral de equivocaciones y divergencias al momento de definirlo como tal.

Por lo tanto, y después de haber analizado un corpus fílmico de más de veinte películas, hemos podido constatar que el mundo ordinario y la estructuración del antihéroe como personaje están intrínsecamente ligados. El antihéroe, en efecto, parte de un sentimiento de hastío hacia su mundo ordinario y es este mismo sentimiento el que hace que reniegue de él y quiera escapar o huir de cualquier manera. Sin embargo, puede darse también el caso en que el mundo ordinario del personaje sea el que lo deseché o excluya, y el personaje no tenga este sentimiento negativo, si cabe la palabra, hacia el mundo ordinario en primera instancia, sino que este se irá configurando a medida que transcurre la narración.

3.- **El conflicto.** El mundo ordinario podríamos considerarlo como la materia prima para empezar el análisis, ya que de ahí también es donde parte o se desprende el conflicto del protagonista antiheroico. El conflicto es la segunda herramienta, pero también una extensión de la primera para poder decodificar y caracterizar a un héroe o a un antihéroe. Es en la diferencia entre el conflicto externo y el interno donde se desprende la condición del protagonista y se lo podrá ubicar dentro de las dos distinciones que se han hecho a lo largo del estudio.

Es importante tener en cuenta que el conflicto externo, como se pudo comprobar, implica una o varias fuerzas que no permiten al héroe lograr su cometido, pero en ningún momento es una consecuencia directa de lo que su mundo ordinario significa para él o a la inversa. En la mayoría de los casos del héroe, el mundo ordinario es visto como un lugar a donde retornar o salvar, dependiendo del caso y de la historia. Así que lo que no permita lograr este cometido es considerado como el conflicto externo que será representado de diferentes maneras. Sin embargo, en los casos en los que él se ve obligado a salir de su mundo ordinario, se deben a que su mundo ordinario está en peligro o

porque ha sido elegido para cursar un periplo para salvarlo, es decir, una externalidad es la causa.

4.- **La exclusión.** Por el otro lado, y como pudimos evidenciar en el corpus fílmico y en los resultados que las fichas descriptivas nos han expuesto, es que con el antihéroe ambos elementos están unidos intrínsecamente, tanto así que se puede afirmar que uno es consecuencia de otro. Por ejemplo, en el caso del antihéroe con un mundo ordinario que lo excluye, esta situación se da en razón de que este lugar al que el protagonista solía pertenecer está en contra de su naturaleza como individuo y lo que hace es obligarlo a cambiar, pero esto último no viene de una iniciativa del personaje sino por una obligación a la que se ha visto forzado a llegar.

En el caso en el que el protagonista está en contra de su mundo ordinario, por ejemplo, la situación inicial o detonante que hace que el antihéroe trate de salir de su entorno es plenamente interna, viene desde él. De todos modos, en ambos casos, el mundo ordinario cumple una función importante como elemento influenciador de las decisiones de salir o huir de dicho sitio, aunque en el primer caso este no quiera. El conflicto interno se presenta, en las dos situaciones, como un dilema del personaje sobre quién es y qué debe hacer, lo que implica dudar de su entorno y de sí mismo.

La naturaleza del personaje se ve reflejada en el primer caso, cuando se da cuenta que, aunque en un principio es parte del mundo ordinario, al momento de su expulsión se ve obligado a repensarse, porque todo lo que se supone él conocía está en su contra. Así, pondrá en entredicho su naturaleza e intentará cambiar hasta llegar a ser aceptado por él y poco después por el mismo mundo a su alrededor, por decirlo de algún modo. Esto, claro está, sin cambiar completamente quién es, sino más bien entrará en una suerte de adaptación o morirá en el intento, tanto física como metafóricamente.

En el caso segundo, en el que es el protagonista quién toma la decisión de excluirse, el nunca fue parte del mundo ordinario, sino que fingía serlo. Su naturaleza sale a flote y así emprende su viaje que no implica ningún retorno. En

este caso, el conflicto interno está presente desde el principio y es el mundo ordinario el mayor causante de todo esto. Por decirlo de alguna manera, aquí el conflicto interno es la causa de todas sus decisiones desde el inicio de su historia. La naturaleza del protagonista es la que está en contraposición con el mundo ordinario y no viceversa, así que intentar destruirlo es una máxima del antihéroe para crear uno mejor, uno adaptado a él.

5.- Involución psicológica. Como pudimos ver, la naturaleza del protagonista antiheroico se presenta y desarrolla desde un inicio de su historia, mientras que al héroe será develada durante su viaje. La naturaleza como concepto se puede delimitar dentro de las características que son propias del actuar del protagonista, pero que en el caso del antihéroe son vistas desde su perspectiva como un problema que no le permite cumplir su objetivo, por esta razón es que quiere irse en contra de ella para así lograr su cometido.

Por último, todo esto se ve caracterizado o retratado en el temperamento. Como se mencionó en el apartado sobre los temperamentos, esta característica es la que no cambia sino que se expone gradualmente. El temperamento, como vimos en los análisis, es el cúmulo de elementos que construyen el yo interno o externo del protagonista. Entonces, bajo esta premisa también podemos comprobar que gracias a que este aspecto está relacionado con el actuar de la psique del protagonista, es decir, si es introvertido y extrovertido. Esto, como se pudo apreciar, es muy importante porque al igual que el mundo ordinario, el temperamento está relacionado con el tipo de conflicto que el protagonista pueda tener, dado que si el conflicto del protagonista es interno, esto significa que está conectado con su introversión y su constante pensar sobre el mundo, y es gracias a esta forma que podemos saber quién es el por dentro.

6.- El carácter. Una diferencia sustancial entre héroe y antihéroe es que el primero se construye con base en sus acciones sobre la historia, mientras que el antihéroe lo hace mediante su pensamiento sobre sus acciones y posteriores repercusiones. Es importante señalar, gracias a lo mencionado anteriormente, que el antihéroe, en general, tiende a ser de temperamento melancólico dado que sus características se parecen más a lo que denominamos “hombre moderno”, y

que por esa misma razón, es que el antihéroe se lo relaciona con el tipo pesimista, aunque esto no se dé en todos los casos; no obstante lo interesante de sus historias es su arco de transformación que los puede llevar a un final feliz o trágico.

Por otro lado, los antihéroes flemáticos representan una minoría, sin embargo son protagonistas que tienen a ser admirados por su frialdad al momento de tomar decisiones. Lo que los caracteriza es su soledad y esto es muy importante a la hora de identificarlos, porque aunque interactúen con otros personajes al final estarán destinados a seguir en la soledad o a morir en la soledad.

Aunque el antihéroe cruza un camino parecido al periplo del héroe, hay que resaltar la diferencia entre lo que significa el mentor para uno y otro. Así para el héroe, en ningún caso lo podremos ver irse en contra de su maestro dado que este representa un ideal al que el protagonista heroico quiere llegar o alcanzar. Es así que la muerte del mentor se da por un sacrificio. En el caso del antihéroe, en cambio, el mentor será un obstáculo por el cual el antihéroe tendrá que pasar. El mentor para el antihéroe, en un punto, representará todo lo contrario a su búsqueda y por eso, en vez de un sacrificio, el mentor del antihéroe morirá a manos de su discípulo. Sin embargo, no siempre se dará esta situación, ya que en otros casos el antihéroe prescindirá de su mentor ya sea dejándolo u olvidándolo.

Es así que el antihéroe, como pudimos comprobar a lo largo de esta investigación, es una figura que tiene varios aspectos generales que se repiten a modo de parámetro narrativo. Dichos aspectos, si bien nos ayudan a identificarlo, no pueden ser utilizados en películas o narraciones en las que no se tomen en cuenta los cuatro aspectos principales (narrador, personaje, tiempo y espacio), es decir, películas surrealistas o completamente simbólicas, donde no se busca contar una historia sino expresar una idea a través de metáforas audiovisuales o escritas, esto dependerá del texto.

No obstante, este método puede ser utilizado en cualquier tipo de narración que sí se someta a esta estructura. Los datos obtenidos dentro de esta investigación confirman que el antihéroe sí es un protagonista, que es producto de su mundo ordinario

y su conflicto interno, pero también que su forma de actuar se puede encasillar dentro de los límites temperamentales para así, al momento de construir y no solo de analizar un protagonista, podamos identificar claramente por donde se debe empezar.

Por la mencionada razón podemos decir que nuestra hipótesis se ha comprobado y que los objetivos planteados desde un inicio de la investigación se han logrado con éxito. El antihéroe es un arquetipo, un constructo psicológico que está conformado por varias características universales que se pueden aunar dentro de los tres aspectos mencionados y estudiados en esta tesis y así poder identificarlo y estudiarlo. Estas características han sido tomadas de lo que para nuestro estudio se consideró todo lo referente a lo antiheroico dentro de la narrativa.

Así que lo que se pretendió hacer durante esta investigación es un acercamiento lo más objetivo posible sobre cómo se puede fundamentar el concepto de una clase de protagonista, que aunque es muy conocido y reconocido, está todavía en tela de juicio a qué se le puede llamar antihéroe dadas todas las connotaciones subjetivas que cada receptor de historias pueda tener y lo que para cada un representante realmente ser un antihéroe.

Por lo tanto, este estudio ha hecho factible que se puedan tomar en cuenta ciertos aspectos de la construcción del personaje para llegar a un consenso, sin dejar de lado aspectos teóricos importantes dentro de la narratología. Dichos aspectos son un conglomerado de características tomadas de las grandes obras narrativas universales que tienen como protagonista a un antihéroe según los teóricos y estudiosos, quienes han llegado al consenso de que sí se pueden clasificar como tales, pero desde su estudio individual. Así, aunque se han presentado trabajos comparativos entre dos o máximo tres, al final no se pudieron rescatar los puntos en los cuales coincidían todos como personajes antiheroicos a lo largo de la narrativa: objetivo, en primera instancia, de esta tesis.

5.- Referencias Bibliográficas

- Abrams, M. H. (1999). *A Glossary of Literary Terms*. Fort Worth: Harcourt B. College Publishers.
- Abramson, N. R. (2007). The leadership archetype: A Jungian analysis of similarities between modern leadership theory and the Abraham myth in the Judaic-Christian tradition. *Journal of Business ethics*, 72(2), 115-129.
- Adams, P. G. (1976). The Anti-Hero in Eighteenth-Century Fiction. *Studies in the Literary Imagination*, 9(1), 29.
- Adorno, Th W. (1970), *Apuntes sobre Kafka* (en *Crítica cultural y sociedad*; Trad. Manuel Sacristán). Barcelona: Ariel. pp. 131-173.
- Adrados, F. R. (1962). El héroe trágico. *Cuadernos de la Fundación Pastor*, (6), 11-35.
- Adrados, F. R., & Zaranka, J. (1962). El héroe trágico y el filósofo platónico. Ideas y Valores. Madrid: Taurus. Cuadernos de la Fundación Pastor.
- Alemán, M., & Brancaforte, B. (1996). *Guzmán de Alfarache* (Vol. 6). Madrid: Ediciones AKAL.
- Aristóteles (1974). *Poética* (Valentín García Yebra, trad.) Madrid: Gredos.
- Auerbach, E. (1950)[1946] *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Axson, S. (1932). Goethe and Shakespeare. *Rice Institute Pamphlet-Rice University Studies*, 19(2).
- Balló, J. y Pérez, X. (2006): *La semilla inmortal, los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Bandera, C. (2005), “*Monda y Desnuda*” *La humilde historia de Don Quijote*. Madrid: Iberoamericana.

- Barthes, R. (1977). Introducción al análisis estructural de los relatos. *Análisis estructural del relato*, 4.
- Bauzá, H. (2009) *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Bowie, J. A. P. (2008). *Leer el cine La teoría literaria en la teoría cinematográfica* (Vol. 80). Salamanca. Universidad de Salamanca.
- Brans, J. (1984). The dialectic of hero and anti-hero in "rameau's nephew and dangling man". *Studies in the Novel*, 16(4), 435-447.
- Brombert, V. (1999). *In Praise Of Antiheroes : Figures And Themes In Modern European Literature*. CHICAGO: University of Chicago Press.
- Campbell, J. (2001). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cappello, G. (2008). Configuración y tiempo del antihéroe/Antihero configuration and time. *Contratexto*, (16), 171-181.
- Carlyle, T. (2003). *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History 1897*. Kessinger Publishing.
- Carrasco, C. (2006). La influencia del quijote en las ideas estéticas de luioipirandello. *400 años de Don Quijote. Pasado y perspectivas de futuro*, 27-32.
- Carreter, F. L. (1970). Para una revisión del concepto "novela picaresca". En *Actas del tercer congreso internacional de hispanistas* (pp. 27-45). El Colegio de México.
- Casariego, N. (2000). *Héroes y antihéroes en la literatura*. Madrid: Anayana.
- Casetti, F., & di Chio, F. (2003). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Chapman S. (1990). *Historia y Discurso: la estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus Humanidades.
- Cohen, S. (2012). La picaresca y la manifestación del pícaro, anti héroe y súper anti héroe. *Neophilologus*, 1-11.

Comparato D. (2005), *De la creación al guión. Arte y técnica de escribir para cine y televisión*. Buenos Aires: La cruzía Ediciones.

Cooperman, S. (1965). Shakespeare's anti-hero: Hamlet and the underground man. *Shakespeare Studies*, 1, 37. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/1297964119?accountid=14744>

Correa Forero, G. (1977). El héroe de la picaresca y su influencia en la novela moderna española e hispanoamericana. *Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 32(1), 75-94.

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

Cuevas, Efrén. (2014). La narratología audiovisual como método de análisis. Disponible en línea: http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?=&id=53 [Consulta: Septiembre 2015].

De Baecque, A. (2005). *Teoría y crítica del cine: avatares de una cinefilia* (Vol. 161). Barcelona. Paidós.

De Quevedo, F. (1996). *La vida del Buscón llamado don Pablos* (Vol. 11). Madrid: Ediciones Akal.

Djermanović, T. (2006). *Dostoyevski entre Rusia y Occidente*, Barcelona: Herder.

Dostoievski, F. M, (2004), *Memorias del Subsuelo* (trad. Rafael Cañete). Madrid: Lozada.

Dostoievski, F. M. (2000), Los hermanos Karamázov, edición de NATALIA UJÁNOVA, Barcelona, Ed. Cátedra, 5ta edición, , 4ª parte, libro 11, cap. 9, págs. 941/2

Dunn, P. N. (1993) *Spanish Picaresque Fiction. A new literary History*, Ithaca, Cornell University Press

Escribano, J. L. G. (1981). Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en la Teoría de la Literatura. *Archivum*, 31(31-32).

- Fitch III, J. (2016). Archetypes on screen: Odysseus, St. Paul, Christ and the American cinematic hero and anti-hero. *Journal of Religion & Film*, 9(1), 1.
- Forster, E. (2001), *Personajes Planos y Personajes Redondos*. Teoría de la novela, Antología de textos del siglo XX. Enric Sullá, ed. [compilador] Barcelona, España. Editorial Crítica.
- Foster E. M. (2003), *Aspectos de la novela* (Guillermo Lorenzo, trad.). Madrid: Debate. (Obra original publicada en 1927)
- Frutos Gómez De Las Cortinas, J. (1950). El antihéroe y su actitud vital (sentido de la novela picaresca). *Cuadernos de Literatura*, 7(19-20-21).
- Frank, J. (1993), *Dostoyevski. La secuela de la liberación*. 1860-1865, México: FCE.
- Furst, L. R. (1976). The Romantic Hero, or Is He an Anti-hero?. *Studies in the literary Imagination*, 9(1), 53.
- Fyeld, S. (2012), *El manual del guionista*. Madrid:Plot Ediciones.
- Gallo Botero, J. P. (2017). El surgimiento del héroe, una historia de pérdidas. Análisis del arquetipo Jungiano del héroe, basado en la trilogía Batman de Christopher Nolan: Batman inicia (2005), El caballero oscuro (2008) y El caballero oscuro: la leyenda renace (2012). *Poiésis*, 1(32), 22-31.
- García García, F. (2006): *Narrativa audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y publicitaria*, Madrid: Laberinto.
- Genette, G. (1970). *Fronteras del relato. Barthes, R. y otros, Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Genette, G. (1998), *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- Goethe, J. W. (2009). *Fausto* (trad. de Miguel Salmerón). Madrid: Espasa Calpe.
- Gonzales-Escribano, J. L.. (1981). Sobre los consejos de "héroe y antihéroe" en la Teoría de la Literatura. *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, (31), 367-408.

Greenberg, M. (1966). Kafka's "metamorphosis" and modern spirituality. *TriQuarterly*, 6, 5. Recuperado de <https://search.proquest.com/docview/1311942728?accountid=14744>

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

Harms, R. D. (1965). The development of the anti-hero in the american novel: 1883-1962 (Doctoral dissertation, Teachers College).

Hartmann, N. (1964). *Aristóteles y el problema del concepto: Sobre la doctrina del eidos en Platón y Aristóteles*. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Filosóficos.

Honigmann E. A. (1986). *Shakespeareans his contemporaries: Essays in Comparisson*. Manchester: Manchester UP.

Jiménez, M. D., Gago M., Paz M. y Enamorado V (eds.). (2014) *Espacios míticos: historias verdaderas, historias literarias*. Alcalá de Henares: Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos; Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.

Johnson, C. B. (1995). La construcción del personaje en Cervantes. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 15(1), 8-32.

Jonason, P. K., Webster, G. D., Schmitt, D. P., Li, N. P., & Crysel, L. (2012). The antihero in popular culture: Life history theory and the dark triad personality traits. *Review of General Psychology*, 16(2), 192.

Jung C. (2009), *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: España. Paidós.

Jung, C. (1995) *El hombre y sus símbolos* (1964). Barcelona: España. Paidós.

Jung, C. G. (2006), *Psicología y religión* (trad. Ilse T. M. de Brugger), Paidós: Barcelona.

- Kafka F. (1998), *Aforismos, visiones y sueños* (trad. Jasé Rafael Hernández Arias), Madrid: Titivillus.
- Kafka F. (2006), *El proceso* (trad. Miguel Vedda), Buenos Aires: Colihue Clásica.
- Knight, G. W. (1957). *The wheel of fire: interpretations of Shakespearean tragedy, with three new essays*. Meridian Books.
- Koseoglu, B. (2010) Shakespeare's King Richard III, A Hero or Anti-Hero?: The Idea of Heroism in Richard III, Pamukkale University, Proceedings of International Symposium of Western Cultural and Literary Studies. 07-09 Oct.2009, Turquía, p. 92-98.
- Lamont, R. C. (1976). From hero to anti-hero. *Studies in the Literary Imagination*, 9(1), 1.
- Librán Chico, E. (2015), *Manual de psicología de la personalidad*, Alicante: Editorial Club Universitario.
- Linenthal, E. T. (1980). From Hero to Anti-hero: The Transformation of the Warrior in Modern America. *Soundings*, 79-93.
- Martínez Carazo, Piedad Cristina; (2006). El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica. *Pensamiento & Gestión*, julio, 165-193.
- Marzal Felici, J & Gómez Tarín, F.J. (2007) *Metodologías de análisis del film*, Madrid: Edipo
- Mata, E. M. (1984). Notas sobre el realismo y verosimilitud literaria en el "Lazarillo de Tormes". *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, (34), 105-118.
- Mckee, R. (2013), *El guion*. Barcelona: España. Alba Editorial.
- McLean, B. P. (2004). Don Quijote:¿ héroe o antihéroe?. En Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002 (pp. 1318-1328). Iberoamericana.
- Morón Arroyo, C. (2005), *Para entender el Quijote*. Madrid: Rialp.
- Navarro, J. S. (2006). *Narrativa audiovisual* (Vol. 61). Barcelona: Editorial UOC.

- Neimneh, S. (2013). The Anti-Hero in Modernist Fiction: From Irony to Cultural Renewal. *Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature*, 46(4), 75-90.
- Pearson, C. S. (1986). *The hero within*. New York: Harpers Collins.
- Pérez, A. (2010). Don Quijote: ¿héroe o antihéroe? (1a ed.). Lima : Universidad del Pacífico. Recuperado de <http://hdl.handle.net/11354/272>
- Raglan, L. (1956). *The Hero*. New York: Vintage Books.
- Ribes, J. P. (2006). El héroe clásico en el relato cinematográfico. *Área abierta*, (13), 5-8.
- Rico, F. (2000). *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral.
- Robert, M. (1965). Kafka y el proceso de la literatura. *Eco. Revista de la cultura de Occidente* 66. pp. 553-581.
- Rodríguez Adrados, F. R. (1975), *La democracia ateniense*. Madrid: Alianza Editorial,
- Rodríguez Adrados, F. R. et al. (1976) *Raíces griegas de la cultura moderna*, Madrid: U.N.E.D.
- Rodríguez Zamora, J. M. (2012). El héroe. Literatura y psicología analítica. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica Vol. 35 Núm. 1*.
- Ruiz Noé, J. (2012). El camino del héroe: Entre lo sagrado y lo profano. *Acta Sociológica*, 1(57).
- Schafer, W. J. (1968). Ralph Ellison and the Birth of the Anti-Hero. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 10(2), 81-93.
- Schajowicz, L. (1990). *El mundo trágico de los griegos y de Shakespeare: consideraciones sobre lo sagrado*. San Juan: La Editorial, UPR.
- Spank, K. (1991): *Teoría del drama*, Pamplona: EUNSA.
- Steinhauer, H. (1983). Franz Kafka: A World Built on a Lie. *The Antioch Review*, 41(4), 390-408.

- Van der Laan, J. M. (2007). *Seeking meaning for Goethe's Faust*. A&C Black.
- Vargas-Iglesias, J. (2014) *Los héroes han muerto*. Madrid: España. Dolmen Books.
- Vedda Miguel (2006), *Introducción (en el Proceso)*, Buenos Aires: Colihue Clásica.
- Walker, W. (1985). *Dialectics And Passive Resistance : The Comic Antihero In Modern Fiction*. Berne: Peter Lang Publication.
- Williamson, E. [1991], *El Quijote y los libros de caballería*. (Fernández Prieto, M. J. [Trad.]) Madrid: Taurus.