



El triunfo del antihéroe

Trabajo de Fin de Grado

Autor: Carlota M^a West Colín

Titulación: Grado en Comunicación Audiovisual

Profesor: Virginia Guarinos Galán

Fecha: Septiembre, 2014

ÍNDICE

	Pág.
Resumen y Palabras clave	2
Introducción	3
Hipótesis y Metodología	5
1. La metamorfosis del héroe	6-22
1.1 La figura mítica.....	6
1.2 El camino hacia el héroe moderno.....	8
1.3 Los rasgos anti-heroicos.....	10
1.4 Los arquetipos del neo-héroe.....	14
2. Identificación del espectador contemporáneo	23-30
2.1 Héroes desafortunados.....	26
2.2 Héroes oscuros.....	26
3. Ejemplos en la cinematografía postclásica	31-52
Conclusiones	53
Anexo	54-62
Referencias	63-64

RESUMEN

El héroe, tal y como lo conocíamos, ya no encuentra su sitio en la ficción. Las producciones actuales, tanto televisivas como cinematográficas, vienen lideradas por una figura ambigua, compuesta por luces, pero sobretodo, por sombras: el antihéroe.

Los primeros personajes anti-heroicos encuentran su origen siglos atrás, en la literatura, siendo posteriormente adoptados por la industria cinematográfica, que no ha mostrado una clara predilección por estos protagonistas hasta bien entrados los años 70 y 80.

Es preciso señalar que existen tantas clases de antihéroes como defectos tiene el ser humano. No obstante, en el presente estudio analizaremos en profundidad los arquetipos más empleados por Hollywood y reduciremos la clasificación a cuatro grandes bloques: el psicópata, el canalla, el desencantado y el perdedor.

De los cuatro grupos propuestos, en los tres primeros observaremos, en distinto grado, una peligrosa proximidad a la villanía. Los tres encarnan figuras que, desde el punto de vista de la moral más pura, resultarían despreciables, pero que paradójicamente no sólo conectan con el espectador, sino que producen en él una tremenda fascinación. Abordaremos desde un punto de vista psicológico y sociológico las razones de ese extraño magnetismo que poseen los personajes imperfectos, con la intención de cercar algo más este asunto sobre el que no hemos hallado una excesiva investigación previa, aproximándonos a la clave del éxito actual de la figura anti-heroica.

PALABRAS CLAVE

Antihéroe, Villano, Héroe, Personaje, Cine postclásico, Psicología del cine.

INTRODUCCIÓN

La frontera entre el bien y el mal nunca ha estado más difusa. Tras una larga tradición ficcional, en la que el villano quedaba centrifugado y relegado a enaltecer la virtud del héroe, actualmente asistimos a una reivindicación de lo defectuoso, de lo deleznable; en definitiva, un grito a favor de lo humano, en un sentido desmitificador. Según el periódico El Mundo, casi 20 millones de estadounidenses abandonan su vida real durante 50 minutos para ver un nuevo capítulo de *Juego de Tronos*. Mientras tanto, Walter White eleva a *Breaking Bad* a los anales de la historia, con cada vez más expertos del audiovisual desentrañando sus secretos en publicaciones y con constantes referencias planeando sobre su atrayente figura. La televisión de la última década es, sin duda, el escaparate estrella para este nuevo protagonista que, aunque ahora vive su mejor momento, no es hijo del siglo XXI, pues aunque con relativa discreción, ha pasado por las pantallas de cine desde los comienzos del séptimo arte.

Esta metamorfosis de la figura protagonista afecta a todos los géneros, a todos los formatos, pero también a todos los públicos. Atrás quedaron los tiempos en los que los ojos de los niños rebosaban idolatría cada vez que su impoluto héroe libraba con éxito una batalla. Los que entonces miraban absortos hacia esa intachable figura, hoy por hoy cambiarían de canal o sencillamente se abstendrían de adquirir todo ese arsenal de *merchandising* que las productoras les tienen preparado. Quizás el héroe, en el sentido más clásico del concepto, no les cause un rechazo tan frontal como cabría esperar en un adulto en la actualidad, pero si hay algo claro, es que no genera en sus mentes aquel fervor de antaño. Disney, la fábrica por excelencia de caballeros y princesas, es consciente de lo que demanda la nueva generación y por eso, desde hace algunos años, ha puesto en marcha su maquinaria para ofrecer personajes más reales, menos perfectos e incluso con un cierto grado de perversión, eso sí, sin abandonar su esencia moralista. Clara evidencia de este reajuste industrial es su último largometraje, *Maléfica* (Stromberg, 2014), un *spin off* protagonizado por la villana de uno de sus clásicos que arrasa en taquilla. Y este no es el único intento que ha hecho por acercarse al lado oscuro, pues la productora de Mickey Mouse ya prepara *Descendents*, una película donde reunirá a los hijos de sus villanos más célebres, como Cruella de Vil o Jafar.

Queda claro que somos testigos y parte activa en esta corriente escéptica que el filósofo y escritor Fernando Savater (1982) denomina como “sospecha del heroísmo”. En

palabras del autor, “en la época contemporánea hay una esclerosis de los valores paternos”. En este momento crepuscular que vivimos, no es por tanto extraño que el héroe clásico haya quedado desterrado hasta el punto de llegar a la ridiculización. Buenos ejemplos de ello son el personaje de Johnny English, que conforma una mofa hacia la mítica figura del agente 007, James Bond, o las parodias sobre el aventurero Indiana Jones. Ni siquiera el clásico superhéroe se libra de la caricaturización.

Valores como el altruismo o la bondad resultan hoy ingredientes insípidos a la hora de crear una imagen de masas y esto se traduce en una inmensa proliferación de personajes anti-heroicos, un maremágnum que, como veremos más adelante, hace necesaria una categorización sobre el asunto.

El corpus elegido para este estudio ha sido seleccionado en base a varios criterios. Por un lado, todas las cintas del corpus pertenecen a la etapa postclásica del cine y ofrecen un personaje bien estructurado, narrativamente coherente, que aporta suficiente información para el análisis y la posterior conclusión en una clasificación. Por otra parte, algunos de los personajes aquí analizados han supuesto un referente para posteriores producciones (Bridget Jones en la comedia romántica o Jack Sparrow en el cine Disney), así como el éxito de su fórmula se ha visto reflejado en la voluntad de la industria por alargar su existencia mediante secuelas (el caso de Hannibal Lecter).

Vivimos tiempos mediocres, señora Dunn. La gente empieza a perder la esperanza. A algunos les cuesta creer que haya cosas extraordinarias dentro de ellos y de los demás.

El protegido (Night Shyamalan, 2000)

HIPÓTESIS

El principal objetivo de esta investigación es esclarecer los motivos por los cuales el espectador siente tal atracción por personajes que, o bien atentan contra la moral o simplemente no guardan ninguna similitud con lo que anteriormente podía ser considerado admirable.

Nos aproximaremos a la razón del cambio, a las causas contextuales que han derivado en la exaltación y profusión de este tipo de personajes. Se trata de indagar desde el punto de vista de la sociología en la naturaleza del nuevo héroe, en el origen de sus características más significativas y en la manera en la que estas conforman un reflejo de la sociedad contemporánea. En otras palabras, con este estudio nuestra intención es la de dar respuesta a la pregunta: ¿Cómo son y por qué triunfan hoy los antihéroes?

METODOLOGÍA

Dado que hemos establecido una clasificación de elaboración propia basada en el ámbito cinematográfico, para llevar a cabo esta investigación hemos encontrado apoyo y ejemplo en ocho largometrajes, de producción norteamericana y británica. El *corpus* comprende los siguientes títulos: *El silencio de los corderos* (Demme, 1991), *American Psycho* (Harron, 2000), *Gran Torino* (Eastwood, 2008), *Hijos de los hombres* (Cuarón, 2006), *El Lobo de Wall Street* (Scorsese, 2013), *Piratas del Caribe: La maldición de la perla negra* (Verbinski, 2003), *El Diario de Bridget Jones* (Maguire, 2001) y *La vida secreta de Walter Mitty* (Stiller, 2013). Los protagonistas de esos filmes constituyen representaciones de los cuatro modelos de antihéroe obtenidos tras el análisis general de las tendencias en la narrativa cinematográfica actual.

Así mismo, hemos hecho uso de una amplia bibliografía de la cual se ha extraído la base teórica para el análisis. Dentro de esa bibliografía se encuentran publicaciones tanto en castellano como en inglés, de una variedad compuesta por libros, artículos en revistas y otros trabajos de investigación.

1. La metamorfosis del héroe

1.1 La figura mítica

Para adentrarnos de lleno en el cosmos del anti-heroísmo, primero es necesaria la autopsia minuciosa de su predecesor, una figura que ha ocupado el trono en el epicentro narrativo durante siglos de Historia: el héroe clásico.

Si atendemos a una de las definiciones que nos ofrece la Real Academia de la Lengua Española, un héroe, en el sentido más genérico de la palabra, es el personaje central de un relato que narra una acción. Hasta ahí, estamos ante la sinonimia que se establece en narrativa entre el héroe y el protagonista de una historia. Sin embargo, otras entradas de la propia RAE, son bastante más específicas y lo definen como un hombre (varón), conocido y reconocido por sus hazañas, así como por sus virtudes. Con esto, nos vamos acercando al concepto clásico de la palabra. Como última propuesta, la Academia dibuja al héroe como aquel ser nacido de la unión entre un dios o diosa y un humano, una afirmación que incita a retroceder en el tiempo y nos da la clave para comprender mejor la primera señal de identidad del héroe clásico.

En la mitología griega, el héroe se nos presenta como la criatura engendrada por una divinidad que a su vez convive con la humanidad en la Tierra, dado que el segundo progenitor no pertenece al mundo celestial. Esa dualidad, que compone la esencia del héroe mítico, lo sitúa en la línea que separa lo divino de lo humano, una posición limítrofe que le permite estar por encima de resto de los comunes. Joseph Campbell, reconocido mitólogo estadounidense del pasado siglo, así lo afirma en *El héroe de las mil caras* (1949) una publicación con perspectiva psicoanalista que se ha convertido en un completo manual de referencia para los estudios relacionados con la narrativa literaria y audiovisual. En su obra, Campbell sostiene que “el héroe es un ser superior, un rey nato”, algo que plasma de forma literal en el héroe mítico, dada su condición de semidiós. La desintegración del mito da paso a un héroe humano que, aunque no tiene un origen divino, mantiene una estrecha relación con los valores encarnados por el ente creador. En otras palabras, más allá del mito, el héroe ya no es el hijo carnal de un dios, pero sigue manteniendo esa posición olímpica que obliga al común de los mortales a mirar hacia las alturas.

Otra definición de héroe es la que nos brinda Christopher Vogler en *El Viaje del escritor* (2002), que se apoya en el sentido etimológico de la palabra para sacar a relucir el segundo atributo de la figura clásica: la capacidad de sacrificio. En la raíz griega del término, se encuentra esta cualidad intrínseca al héroe, “proteger y servir”. Vogler habla de alguien capaz de sacrificar las necesidades de uno mismo con el propósito de alcanzar un bien mayor que repercute sobre el conjunto de una sociedad.

En cuanto a los valores que integran la moral del héroe clásico, a lo largo de la Historia se han destacado ciertos atributos por encima de otros, dependiendo de la época. Por ejemplo, en la caballerescas Edad Media, con el trasfondo de una sociedad aferrada con fuerza al cristianismo, algunas de las cualidades de mayor reconocimiento eran el honor, el autosacrificio y la lealtad (Vargas, 2014: 10).

En resumidas cuentas, el héroe, descendiente del mito y protagonista, como veremos a continuación, de la etapa clásica de la historia del cine, es un ser que destaca por encima de la sociedad, un salvador capaz de entregar su vida a cambio de la de sus protegidos y un firme representante del bien, reflejado en cualidades admirables como la valentía, el altruismo, la prudencia o el honor.

El héroe, en el sentido más tradicional del concepto, existe en tanto que existe una tarea que debe desempeñar. Sin tarea, no hay héroe clásico. Esa tarea, que por lo general es puramente física, suele estar marcada por otra persona, a la que llamamos Destinador, siguiendo el esquema actancial de Greimas (1987). Según su planteamiento, el héroe sería el sujeto que desea obtener el objeto, fin último de una tarea encomendada y alentada por una figura que suele representar unos valores morales, como la ley o Dios: el Destinador. Este personaje realiza el encargo al héroe para un tercer elemento, el Destinatario, que es quien recibirá finalmente el objeto anhelado y conseguido por el héroe. De modo que, por poner un ejemplo práctico, Noé sería el sujeto de la historia dirigido por Dios, el Destinador, con el objetivo de exterminar a todos los seres de corazón impuro y regenerar la raza humana. La tarea, que conlleva la elaboración de una gran embarcación, tiene como Destinatario al conjunto de humanidad, aunque si lo mirásemos desde un punto de vista algo más teocéntrico, el Destinatario último bien podría ser el propio Dios, incapaz de aceptar la imperfección de los seres que ha creado. En cualquier caso, Noé, la personificación de los valores cristianos y agente de una divinidad en el mundo terrenal, dedica una eternidad a la construcción del arca. El esfuerzo del noble hombre es un sacrificio voluntario para alcanzar un bien superior a él mismo, la salvación moral de la especie; entrega que lo eleva al pedestal del héroe.

Aunque puedan presentarse como dos modelos opuestos, nuestro antihéroe no es más que el producto de una larga evolución de aquella silueta maniqueísta, fruto de unos valores arraigados en los cimientos de aquella sociedad. No debemos olvidar que el héroe es una creación del hombre, un símbolo necesario en el que concentrar los valores que imperan en el sistema social. Su imagen ha sido diseñada como ejemplo, como un instrumento para sentar cátedra; un molde que constituya para la humanidad un referente poseedor de todas esas cualidades que, en un determinado momento de la Historia, se han encontrado en valor. “En tanto que el acto del héroe coincide con aquello para lo que su sociedad está preparada, se hallará dirigiendo el gran ritmo de los procesos históricos” (Campbell, 1959: 47). A este respecto, es interesante volver al ejemplo de Noé, uno de los más célebres héroes bíblicos. Si prestamos atención a la motivación primordial del Destinator, podemos deducir algo muy significativo. La intención de Dios al encomendar a Noé el trabajo no es otra que la de exterminar a las personas moralmente impuras de la faz de la Tierra para, de esta forma, asegurarse de que el nuevo mundo esté habitado únicamente por seres rectos de espíritu, es decir, por personas que representen los valores cristianos. Esto es, Noé es elegido para repoblar la Tierra porque de él se pretenden extraer las réplicas de lo que representa, pues era el hombre ideal, “un varón justo entre sus contemporáneos”. Y esa es la gran verdad del héroe clásico. Se trata de un modelo a seguir, un prototipo que debe ser imitado si se desea alcanzar la perfección. Pero, ¿y si no es la perfección a lo que aspiramos? ¿Y si los valores han cambiado de forma tan radical que lo verdaderamente plausible es simplemente lo real? Ante una variación general en la corriente de pensamiento de una sociedad, se producirá también una transformación o incluso una desaparición total de los símbolos que abanderan sus valores.

“En el héroe se encarnan las virtudes a las que los hombres aspiramos en cada momento de la historia” (Aguirre, 1996: 1). En definitiva, obsoletos los valores, la existencia de una figura que los represente pierde todo su sentido.

1.2 El camino hacia el héroe moderno

Identificados los principios del héroe clásico, advertimos que distan enormemente de los del modelo que impera en la actualidad. Es entonces cuando nos topamos de frente con un interrogante: ¿es el antihéroe una creación contemporánea? La respuesta es

rotundamente negativa. Es preciso rebuscar en el pasado para encontrar las raíces de lo que hoy denominamos antihéroe y a este respecto, Vargas (2014) afirma identificar al eslabón perdido en la personalidad del centurión romano. En el contexto histórico de una Roma Imperial, se trataba de un guerrero cuyos propósitos pasaban por encima de la moral; un estratega que, “como Julio César, amaba la traición pero odiaba al traidor y asociaba el bien a los vencedores y el mal a los derrotados”. De acuerdo con este autor, este bien podría ser antepasado de nuestro héroe moderno.

Pero si dejamos a un lado las abstracciones, los modelos y los arquetipos y nos centramos en personajes armados para la ficción, en España encontraremos claros antecedentes en el Siglo de Oro. Los siglos XVI Y XVII alumbraron dos de las obras más importantes de la literatura española, cuyos protagonistas se aproximan más al héroe moderno que al modelo que preponderaba en su propio tiempo: *El Lazarillo de Tormes* y *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

En el caso del cine, campo del que se ocupa el presente estudio, la tendencia a cargar el peso del relato sobre lo que hoy llamamos “antihéroe”, se dio durante las décadas de los 70 y 80 del siglo XX. González Requena (2006) recoge en su estudio *Clásico, manierista, postclásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood*, las tres etapas del cine de estadounidense, en las que se aprecian cambios en el modo de narrar, así como diferencias en cuanto al modelo de protagonista. Durante el período clásico (años 20, 30 y 40), el héroe del relato seguía las directrices clásicas. El espectador estaba ante un guerrero, un hombre de acción cuya misión implicaba principalmente un esfuerzo físico (una aventura, un viaje, una batalla...), pero apenas ahondaba en el aspecto psicológico.

Sin embargo, a partir de los años 40 y sobretodo en los 50, se desarrolló una narrativa paralela en la industria hollywoodiense, algo que González Requena denomina como “etapa manierista”. No quiere decir que esta corriente sustituyese a la anterior, sino que emergió como una discreta alternativa al modelo tradicional de narración, conviviendo con el cine clásico y ganando cada vez más terreno con el paso de las décadas. Autores procedentes de Europa o influidos por las vanguardias europeas, como Alfred Hitchcock, Billy Wilder y Orson Welles, encontraron dificultades para romper radicalmente con el sistema imperante en Estados Unidos, por lo que tuvieron que adaptar su cine y encontrar un punto medio. Es decir, el manierista no sigue la recta de la cinematografía clásica, pero tampoco es el tipo de cine que predomina en la

actualidad. Lo que sí es cierto, es que supuso un paso adelante en cuanto a la profundidad en el tratamiento de los personajes, teniendo los manieristas un interés especial en el autodescubrimiento y la introspección durante el reto, que por lo general, seguía siendo físico. La importancia del manierismo norteamericano también radica en la sospecha que se cierne sobre la figura del Destinador, que se vuelve cada vez más hueca e innecesaria y con ella, la tarea que asigna al héroe.

González-Requena sitúa el salto cinematográfico hacia el antihéroe en torno a los años 70 y la proliferación de este tipo de protagonista en los 80; un modelo que llega hasta nuestros días y que él designa como “cine postclásico”. Pero, ¿qué caracteriza al héroe moderno?

1.3 Los rasgos anti-heroicos

A diferencia de lo que veíamos anteriormente sobre el héroe mítico, el antihéroe es un hombre o una mujer que nada tiene que ver con lo divino; es un ser absolutamente terrenal, en todo el sentido de la palabra. Tiene defectos, virtudes y bien podría parecerse a cualquiera de nosotros, pues el protagonista moderno no está por encima de los hombres, sino a su mismo nivel. Es uno más entre los humanos aunque es posible que destaque, bien por determinadas características propias (físico, nivel social) o por los actos que realiza, pero no suele partir de una posición distintiva con respecto al resto de los hombres. Esto viene ligado a la falta de poderes sobrenaturales, algo que solía caracterizar a los héroes de la mitología, como Heracles, y que aún sobrevive en la narrativa de superhéroes. Se trata, por tanto, de tipos corrientes, desprovistos de cualquier atributo que los eleve y los divinice.

1.3.1 La decadencia de lo físico

Vivimos una época de absoluto enaltecimiento de la belleza, de obsesiva adoración y culto al cuerpo, así como somos parte de una sociedad en la que el deporte es glorificado y aupado hacia esos altares donde antes solo podrían estar los míticos. Creamos héroes nacionales cuyos méritos, por lo general, no traspasan la barrera de lo físico; sin embargo, paradójicamente, la ficción actual funciona a contracorriente. Lo físico se debilita. La pura acción no es suficiente para deslumbrar. El héroe moderno no

se forja por sus logros materiales sino por la sacudida que estos provocan a su mundo interior. Poco importa que consiga el tesoro ansiado si con esto no logra resolverse a sí mismo. Esto es, no alcanzar el objetivo físico no supone una derrota si al menos durante el trayecto se produce un viaje interno, una batalla mental que pueda acabar por erradicar los fantasmas del héroe. Como afirma Cano-Gómez (2012), en el cine postclásico hay dos subtramas entrelazadas que conforman la historia; una en la que el héroe desempeña un desafío físico y otra paralela que tiene que ver con un reto que afecta a su universo interno. Por su parte, Vargas (2014) también hace referencia a esto: “El mcguffin, que Hitchcock definía como objeto deseado por los personajes pero sin verdadero interés argumental, el eje gravitatorio del relato, ya no es un simple “objeto” [...] Los personajes no resuelven misterios sino que los misterios resuelven a los personajes”.

En esa misma línea podríamos situar el aspecto físico del héroe moderno. Mientras en la etapa clásica el referente representaba fielmente los cánones de belleza, actualmente hay una tendencia a lo opuesto, con la intención de restar importancia a la apariencia del héroe y sumársela a aspectos más profundos de su persona. En realidad, el físico del héroe moderno dependerá en gran parte del género cinematográfico al que pertenezca la película, siendo la comedia el ámbito donde más enfatizada queda la falta de belleza del protagonista (el estereotipo del feo gracioso). Así mismo, según el tipo de antihéroe, teniendo en cuenta la división que haremos más adelante, la apariencia física jugará un papel mayor o menor en la atracción hacia el personaje. Algunos “canallas”, como Jack Sparrow, mantienen un equilibrio entre belleza y descaro que resulta magnético, pero igualmente los kilos de más de una “perdedora” como Bridget Jones hacen especialmente atractivo a su personaje. No se trata de sentirse abducido sexualmente (en algunos casos es influyente) sino de que la combinación entre el físico del protagonista y el resto de cualidades que posee resulte convincente. Por ello la industria tiende a calibrar con precisión las características de sus personajes, de manera que, si el pirata se presenta como un manipulador sin escrúpulos, el atractivo físico no resultará sobranante, mientras que en el caso de la chica, cargada de agradable espontaneidad, un “corriente” aspecto físico constituirá un acertado contrapunto para el personaje. Si el héroe goza de un físico inmejorable, pero además actúa altruistamente y bajo buenas intenciones, es más que probable que espectador sufra una especie de indigestión ante el exceso de

perfección. Esto es justo lo que rehúye nuestro héroe moderno y a lo que Savater (1982) hace alusión cuando habla de la “sospecha del heroísmo”.

Por todo esto, ante una figura apolínea, cabe esperar dos reacciones. Por un lado, una respuesta instintiva, relacionada, como mencionábamos anteriormente, con la atracción sexual, que evidentemente no sirve para el conjunto de los espectadores, o por el contrario, y esta es la reacción generalizada, un rechazo frontal, que se corresponde con la sensación de inferioridad que podría experimentar quien observa en la pantalla a un ser físicamente superior. En este aspecto volveríamos a esa voluntad por igualar al héroe con el resto de la sociedad.

A modo de resumen, en la ficción, el físico del héroe tiende a desvalorizarse en favor de su personalidad y actitud, aunque en ocasiones Hollywood sigue haciendo uso del atractivo envoltorio como arma de seducción para determinado tipo de personajes.

1.3.2 La relación con la sociedad

Como ya hemos visto, el protagonista actual no es ningún hijo de dios, sino un tipo cualquiera que realiza sus propias hazañas en busca de un fin concreto, que nada tiene que ver con el que perseguía el héroe mítico. La tarea de este se orientaba hacia el bien común, hacia una meta que le superaba como individuo. Es decir, la sociedad estaba por encima del interés particular; por encima del héroe y de sus propias inquietudes y esto exigía un sacrificio que estaba dispuesto a asumir. Lo que ocurre hoy, es algo más complejo que un simple rechazo a la entrega altruista que demanda el heroísmo.

El héroe ha cortado el cordón umbilical que le unía a la sociedad, aunque en algunos casos, puede que haya ocurrido al revés. De cualquier manera, nuestro héroe es un ser descolgado. Ya no “protege y sirve” y no sólo no ejerce como salvador de su rebaño, sino que ni siquiera se siente cerca de él. Las razones de este divorcio social son diversas pero se resumen en dos opciones: por un lado puede que el héroe se sienta decepcionado con la sociedad por algún motivo o bien es posible que sea la propia sociedad quien lo aparte por ser diferente (ser un criminal, tener una enfermedad mental...).

Esta individualización, reflejo de la realidad que vivimos, se materializa en un cambio en el esquema de Greimas (1987), pues el héroe moderno, salvo excepciones, desempeña la tarea por y para sí mismo y por tanto la figura del Destinador tiende a

desaparecer, al menos como un concepto abstracto. Se trata de una reivindicación del egoísmo más puro, del derecho a buscar la propia felicidad; tan personal y diversa que puede encontrarse tanto en la práctica del canibalismo como en el amor de una pareja.

Sánchez-Escalonilla (2002) critica este individualismo del protagonista actual, pues para él, un héroe que sólo busque su beneficio particular resulta inconcebible. Para el autor, “se trata de una moda cínica de finales de siglo XX que intenta diluir al héroe con el villano”. En la misma línea, Nicolás Casariego (2002) describe al antihéroe como un “hijo del pesimismo”. “El problema actual de la especie humana es, por lo tanto, precisamente opuesto al de los hombres de los periodos comparativamente estables de aquellas mitologías poderosamente coordinadoras [...] No existe ningún significado en el grupo ni el mundo; todo está en el individuo. Pero en él el significado es absolutamente inconsciente. El individuo no sabe hacia dónde se dirige, tampoco sabe lo que empuja” (Campbell, 1959: 212).

Como comprobaremos en este estudio, existen personajes totalmente opuestos que aun así comparten el título de antihéroe, dado que se alejan de la figura clásica, aunque lo hacen en diferentes direcciones. Los que toman el camino hacia la villanía son quizás los que más preocupan a la hora de analizar la relación del héroe con la sociedad. Estos ya no creen en los valores que la rigen y por eso crean su propia moral, sus propias normas, por las que ellos mismos juzgarán la corrección o incorrección de las acciones. Es decir, los villanos heroicos viven totalmente al margen de la ley, una situación que contrasta enormemente con el cometido del héroe clásico, que constituía una especie de instrumento para el Estado o al menos para los valores sobre los que este se cimentaba. Por eso, resulta muy potente la paradoja que envuelve a los antihéroes con oficios de ley, como ocurre en el caso de policías, abogados o jueces.

El uso indiscriminado de la violencia también es una constante en este híbrido de héroe y villano. Frente a la comedida agresividad de los actos del héroe clásico, siempre justificada y sólo empleada contra los oponentes cuando es preciso, nos encontramos ante alguien que desprecia la contención de los instintos, alguien que saca los puños o aprieta el gatillo por iniciativa propia. La figura clásica apenas se mancha las manos, pues sus principios, los valores que publicita, no le otorgan esa licencia a menos que sea estrictamente necesario, pero en cualquier caso, jamás encontraríamos ensañamiento y mucho menos placer en el acto violento. Solo es preciso hacer memoria y visualizar

mentalmente ese último enfrentamiento en el que, tras unos cuantos golpes recíprocos, el villano cae accidentalmente por el precipicio mientras el héroe observa jadeante, con una mirada casi indulgente, el horrible final de su enemigo.

A pesar de que esos “buenos villanos” puedan mostrarse impasibles y hasta crueles en ocasiones, tienen algo que marca una gran diferencia con respecto al villano puro y esto tiene que ver con la motivación de sus acciones. Puede que nuestro protagonista tuviera un pasado doloroso, alguna herida que no terminó de cicatrizar y que escuece tanto que sentir el sufrimiento ajeno le provoca el mayor de los alivios. O quizás su objetivo último está tan al alcance del entendimiento y la comprensión humana que cualquier barbarie nos parece admisible con tal de que llegue a su meta. En cualquiera de los casos, conocer por qué nuestro héroe se comporta como un villano es importante para nosotros como espectadores y así lo defienden diversos autores, como veremos en el siguiente capítulo de este estudio. Sean cuales sean, el antihéroe tiene razones para hacer lo que hace y este es quizás el punto más poderoso de todos los atributos del héroe moderno, el que lo aleja definitivamente de esa figura blanda que solía ser; el que acaba por culminar su conformación.

1.4 Arquetipos del neo-héroe

1.4.1 El psicópata

Tabla 1. Características del antihéroe psicópata

Defectos	Narcisismo, manipulación, frialdad, falta de remordimiento, sentimiento de culpa o empatía.
Virtudes	Inteligencia, capacidad de seducción.
Motivación	Ejercer un control, sentirse superior, satisfacer sus impulsos.

Relaciones sociales	Son seres que aparentan sociabilidad. A veces resultan educados y hasta encantadores.
Ejemplos en el cine	<ul style="list-style-type: none"> • Hannibal Lecter – <i>El silencio de los corderos</i> (Demme, 1991) • Patrick Batesman – <i>American Psycho</i> (Harron, 2000)

Fuente: elaboración propia.

El psicópata es un ser frío, plenamente consciente de lo que hace, cuyo comportamiento resulta enigmático para el espectador, que intenta comprender sus motivaciones y ahondar en el funcionamiento de una mente perversa.

Son personas egocéntricas, con un inmejorable concepto de sí mismas que necesitan sentir constantemente su superioridad frente al resto y para ello no dudan en cometer actos cruentos, pues la víctima no es para ellos más que un ser inferior, un mero instrumento para la consecución del objetivo: la excitación, la satisfacción de un instinto. Es tal su practicidad que no sienten ningún remordimiento por el crimen cometido y en ningún caso muestran signos de empatía hacia su víctima. Su opositor siempre es la Ley, ante la cual se muestran desafiantes y arrogantes.

En cuanto a las relaciones sociales, los psicópatas son maestros del disfraz, pues son conscientes de que para avanzar en sus propósitos, deben deslizarse entre la gente sin levantar sospechas. Por ello, se presentan como personas educadas e incluso cautivadoras, llegando a veces a resultar verdaderamente seductores con el fin de engatusar a una posible presa.

El psicópata puede mantener una relación de pareja estable, aunque no experimenta ningún sentimiento amoroso hacia esa persona, pues no posee la capacidad de sentir afecto hacia nadie más que no sea él mismo. Tienen un don para el engaño y son capaces de manipular a su entorno a su antojo, ya que gozan de una gran inteligencia que les permite mantener el control de la situación, algo que les obsesiona. En el caso de

no contar con ese control, surge en ellos un sentimiento de frustración que puede desembocar en un brote de ira, normalmente con terribles consecuencias.

La sensación que el espectador puede experimentar cuando se enfrenta a personajes de este tipo en la pantalla depende en gran parte del enfoque que se le ha dado a la película. Habitualmente, las historias protagonizadas por un personaje villanesco como el psicópata suelen estar contadas en primera persona por el sujeto en cuestión o, en todo caso, mostrar lo que acontece desde su perspectiva. De este modo, seguimos sus pasos y nos adentramos mucho más en sus pensamientos, sintiendo una extraña proximidad hacia un ser que, en la vida real, jamás desearíamos tener cerca.

1.4.2 El canalla

Tabla 2. Características del antihéroe canalla

Defectos	Codicia, egoísmo, cinismo, egolatría, deslealtad, deshonra.
Virtudes	Astucia, ingenio, decisión, carisma, capacidad de liderazgo.
Motivación	El dinero y el placer que este puede comprar.
Relaciones sociales	No conocen el verdadero amor. La amistad tiene lazos débiles, sustentados en el interés.
Ejemplos en el cine	<ul style="list-style-type: none"> • Jordan Belfort – <i>El Lobo de Wallstreet</i> (Scorsese, 2013) • Jack Sparrow – <i>Piratas del Caribe: la maldición de la Perla Negra</i> (Verbinski, 2003)

Fuente: elaboración propia.

Astuto, egocéntrico, ambicioso y ante todo, carismático, son algunos de los adjetivos que mejor definen a este héroe. Para empezar, es preciso señalar la escasez de personajes femeninos que cumplan estas características, de forma que la gran mayoría de los personajes que conforman la categoría de los canallas son hombres estereotipados, que a veces se presentan con ciertos tintes machistas. Dicho esto, el canalla es una versión actualizada del pícaro, un término que, basándonos en las entradas que ofrece la RAE, define a una persona avispada, inteligente y perspicaz, pero que a la vez resulta innoble y mezquina y cuyo comportamiento sobrepasa en numerosas ocasiones la barrera de la moralidad. Pues bien, esa definición encaja justamente con los protagonistas de las películas analizadas en esta categoría.

Procede, por lo general, de un nivel social bajo o a veces simplemente se trata de un ciudadano de clase media, pero en cualquier caso, su origen suele ser humilde. Esta posición inicial es la que genera en él el deseo de ascender, de escalar socialmente, una meta por la que comete actos delictivos (estafar, atracar y hasta matar) y utiliza todos los instrumentos que estén a su alcance, incluidas las personas.

No sienten apego real más que por sus objetivos últimos: la riqueza, la fama y la satisfacción de los vicios. Por eso son seres solitarios, espíritus libres que no tienden a atarse a las relaciones interpersonales, pues esto solo supondría un lastre en su carrera hacia las alturas. De esta forma, la mayoría de las veces, el sentimiento amoroso no llega a germinar en estos héroes y en el caso de que lo haga, este queda relegado a un segundo plano, a la sombra del dinero, su verdadero amor. A este respecto, esa religión del dólar que profesan, les incita a pensar que todo puede ser comprado, por lo que no muestran un gran empeño por cuidar el vínculo con sus parejas, en el caso de tenerlas. No es extraño, por tanto, encontrarlos en prostíbulos donde pueden satisfacer sus instintos y continuar con la espiral hedonista de su vida. Allí comprobamos su concepción de la mujer como un objeto puramente sexual. Siguiendo en la línea de las relaciones personales, la fidelidad para el canalla se encuentra sobrevalorada, aunque en todo caso y en raras ocasiones, puede que muestren algún ligero destello de lealtad hacia la amistad, o más bien hacia la camaradería, pues como ya hemos mencionado, suelen vagar en la más absoluta soledad afectiva, rodeados a veces de muchos conocidos, pero de pocos verdaderos amigos.

Poco les preocupan las consecuencias que sus actos puedan ocasionar al resto de la humanidad, siempre y cuando se presenten beneficiosos para ellos mismos, pues son personalidades egocéntricas, sedientas del reconocimiento público. Sin embargo viven con pasión, toman riesgos y se aventuran hacia lo peligroso, lo que los hace inconscientes a la par que decididos y este es quizás uno de los puntos por los que nos resultan fascinantes. Otro aspecto que lo hace especialmente atractivo es su capacidad resolutive, pues la astucia, no tanto la inteligencia, con la que se desliza en la sociedad es digna de atención.

La evolución del canalla durante el largometraje suele derivar en la autodestrucción aunque también es posible un final en el que consiga escapar y continúe exprimiendo la vida, eso sí, siempre al filo de la ley.

1.4.3 El desencantado

Tabla 3. Características del antihéroe desencantado

Defectos	Hosquedad, insociabilidad, apatía, intransigencia, terquedad, rudeza.
Virtudes	Tenacidad, resistencia, capacidad de lucha.
Motivación	Su propia redención.
Relaciones sociales	Son seres solitarios, sin fe en la sociedad.
Ejemplos en el cine	<ul style="list-style-type: none"> • Walt Kowalski – <i>Gran Torino</i> (Eastwood, 2008) • Theo Faron – <i>Hijos de los hombres</i> (Cuarón, 2006)

Fuente: elaboración propia.

Este es quizá el arquetipo más ambiguo de los cuatro y por lo tanto, el más difícil de definir. Se trata de un protagonista capaz de realizar actos condenables, como puede ser el asesinato, pero que muestra su fragilidad de forma tan sutil que acaba por despertar en el espectador una total simpatía hacia su situación. No son personajes lastimeros, sino seres férreos que no dejan que sus sentimientos sean transparentes para los demás, pero cuya humanidad puede apreciarse en los pequeños detalles. Es un héroe que se rompe, un tipo que sufre sin llegar a resultar pesados, pero a la vez es capaz de realizar actos que podrían considerarse heroicos y es ahí donde radica el atractivo del personaje desencantado.

Lo que caracteriza principalmente a este protagonista es su ruptura total con la sociedad. Anteriormente, veíamos en las características generales que el antihéroe es un ser apartado del conjunto social, bien por voluntad propia o por el rechazo de la misma. En el caso del desencantado, es el propio héroe el que se aísla del resto, pues por alguna razón, siente una decepción que endurece su carácter y lo convierte en una persona melancólica y hasta apática. Ese desengaño, normalmente, se debe a la pérdida de un ser querido, ante la cual, la reacción del sujeto es encerrarse en sí mismo. Caben infinitas opciones por las cuales el protagonista siente tal frustración, pero si hay algo claro es que este tipo de héroe carga con una herida que no ha sido capaz de cerrar.

Otro motivo bastante frecuente en este tipo de personajes es la existencia de un trauma del pasado, un dolor no relacionado con los seres amados sino que tiene que ver con otras circunstancias en las que se ha visto envuelto. Algo impactante que sucedió y lo marcó de forma permanente, como ocurre con todos los supervivientes de experiencias desgarradoras, como es el caso de luchar en el campo de batalla.

De esta forma, el héroe atormentado intenta disipar sus fantasmas a través de algún cometido, algo que le ayude a estar en paz consigo mismo. En ocasiones esto le lleva por el camino de la venganza, aunque también puede ocurrir que encuentre sosiego a través de otras vías. En cualquier caso, lo que deba llevar a cabo para alcanzar ese objetivo no resulta de ninguna manera reprochable a ojos del espectador, pues el fin último justifica la metodología en el caso de estos personajes.

No son seres totalmente asociales, pero al tener un resentimiento, no resultan personas afables, aunque su hosquedad no es percibida de forma extremadamente negativa y puede, incluso, llegar a parecer carismática en determinadas ocasiones.

1.4.4 El perdedor

Tabla 4. Características del antihéroe perdedor

Defectos	Introversión, falta de valor, torpeza, inseguridad
Virtudes	Ausencia de malicia
Motivación	Dejar de ser un perdedor
Relaciones sociales	Su inseguridad los entorpece a la hora de sociabilizar
Ejemplos en el cine	<ul style="list-style-type: none"> • Bridget Jones – <i>El Diario de Bridget Jones</i> (Maguire, 2001) • Walter Mitty – <i>La vida secreta de Walter Mitty</i> (Stiller, 2013)

Fuente: elaboración propia.

Si tuviésemos que situar estas cuatro categorías de antihéroe en función de su grado de villanía, en una escala del 1 al 10, encontraríamos al psicópata en el máximo, seguido del canalla y el desencantado, por ese orden. El perdedor, por su parte, ni siquiera obtendría valores positivos, pues carece absolutamente de cualquier rasgo relacionado con la violencia, la perversión, la egolatría o simplemente con la generación de un mal sobre otros seres. Él sí vive dentro de las normas sociales y por tanto, jamás realizaría actos deplorables como matar o tan siquiera robar. Es una figura totalmente opuesta a la

del villano. De hecho, incluso el héroe clásico se situaría en un puesto más elevado en esa escala de la malignidad, pues aunque actúa altruistamente, por un bien mayor a sí mismo, sí es capaz de hacer daño a sus opositores. En ese sentido, el perdedor es un ser inofensivo, incapaz de sembrar el mal pero muy propenso a recogerlo, lo cual le otorga un papel de víctima en la historia.

El grupo de los perdedores es quizás el más heterogéneo de los cuatro, pues dentro de él podemos establecer una distinción en base al tipo de infortunio que envuelve sus vidas.

El perdedor más común es el desafortunado en el amor, un prototipo especialmente recurrente en el género de comedia. Concretamente es muy frecuente el uso del estereotipo de mujer entrada en los 30 años que siente, o más bien la sociedad le hace sentir, que su vida está vacía sin el amor de un hombre. Algunos ejemplos, de entre los muchos casos que existen, son *27 vestidos* (Fletcher, 2008) o *Bajo el sol de la Toscana* (Wells 2003). Para los hombres también sirve este estereotipo aunque no es tan frecuente como en el caso femenino y funciona de forma diferente. Se trata de tipos algo infantilizados o simplemente retraídos, con dificultades para seducir, por lo que generalmente suelen ser seducidos. Resulta curioso el uso que Hollywood hace de la virginidad masculina como rasgo vergonzoso, convirtiendo así a quien lo posea en un completo perdedor, entendiéndose por tanto que cuantas más relaciones sentimentales mantenga un hombre, más podrá ser considerado un triunfador. En esto se basan cintas como *Virgen a los 40* (Apatow, 2005) o la famosa saga adolescente *American Pie* (Weitz, 1999).

Por otro lado, existen otros ámbitos en los que el protagonista podría presentarse como un ser desgraciado, como el trabajo o la salud. De la misma forma, también hallamos personajes que encuentran rechazo en la sociedad por algún rasgo o hábito que hace que no parezcan encajar en ella, como ocurre con *Billy Elliot* (Daldry, 2000) con su amor por la danza clásica. Pero por lo general, el perdedor es un tipo sin suerte en la vida, alguien que, ya sea por enfermedad, pérdida de un ser amado o simple mala racha, está muy lejos de su propia felicidad. Habitualmente, a lo largo de la historia asistimos a un cambio de actitud que hace que su vida experimente también un giro definitivo, que le ayudará a desprenderse del cartel de víctima.

Suelen ser seres faltos de confianza, con un físico no demasiado agraciado, algo torpes y poco resolutivos, con escaso o nulo coraje para enfrentar sus problemas y miedos. La

clave para la identificación del espectador con este tipo de antihéroe, como veremos a continuación, está en costumbrismo que rodea al personaje: una vida sin sobresaltos, un trabajo aburrido, el monótono día a día, reveses cotidianos que complican la existencia y un largo etcétera.

2. Identificación del espectador contemporáneo

Ya conocemos al nuevo héroe; lo hemos diseccionado y hemos realizado un análisis quirúrgico de sus cualidades generales y particulares, pero sería imposible intentar explicar su éxito quedándonos en el simple plano de la objetividad. No solo se trata de un personaje incapaz de crear indiferencia, sino que el poder de atracción del antihéroe supera los límites del agrado, pudiendo incluso llegar a generar una especie de enamoramiento inconsciente en el espectador. De forma similar a lo que ocurre cuando leemos un libro, es curiosa la capacidad que tiene la ficción audiovisual para atrapar por completo al que la contempla; de abducir a aquel frente a la pantalla hasta el punto de abandonarse a sí mismo para, durante unas horas, convertirse en otra persona. Las Ciencias de la Psicología, del mismo modo, encuentran en este fenómeno un interesante objeto de estudio y por ello, las ramas especializadas en la comunicación se han encargado de ahondar en ello. ¿Qué hay en los personajes que despierta tal fascinación? O más bien, ¿qué puede ocurrir dentro de nuestra mente para llegar a amar a un personaje tan aparentemente poco deseable?

Jonathan Cohen, profesor de la Universidad de Haifa, nos introduce en la psicología de lo audiovisual a través de su artículo *Defining identification: A theoretical look at the identification of audiences with media characters* (2001), en el que trata de pulir el concepto de identificación. A diferencia de lo que pueda pensarse, la identificación no implica que el espectador deba guardar parecido con el personaje, aunque bien es cierto que esto ayuda. Cohen, tras estudiar las definiciones de varios autores, entre los que se encuentra Freud, padre del psicoanálisis, llega a la conclusión de que la identificación es un proceso imaginativo, una experiencia durante la cual, la conciencia de la propia identidad acaba rindiéndose ante la oportunidad de ver el mundo a través de los ojos del otro.

A partir de esa afirmación, podríamos decir entonces que ver una película es casi como jugar a disfrazarse. El niño se enfunda una ropa que no es la suya y deja de ser él para pasar a ser otro ser; para sentir como otro ser. Pero como ningún juego dura eternamente, tras un rato de diversión él mismo acaba por desprenderse del disfraz, dispuesto a volver a su vida normal con esa sensación de haber disfrutado enormemente con la experiencia de ser otro. Sin embargo, siempre hay algún reacio a abandonar ese lugar de fantasía, por lo que no sería raro que otro niño se negara a quitarse ese disfraz

que tanto le entusiasma y continuara usándolo en su día a día incluso como uniforme escolar. Este segundo niño va un paso más allá, pues se transforma en una especie de aprendiz y trata de imitarlo en la vida real, en un deseo por ser ese personaje. Con este sencillo ejemplo podemos ilustrar la diferencia entre identificación e imitación. Cohen, explica que, mientras la imitación es un mecanismo externo y comportamental, la identificación conlleva un componente interno. El niño que cuelga el disfraz y vuelve a su vestimenta habitual se ha sentido durante un tiempo el personaje. El segundo chico, en cambio, se ha empeñado en adoptar aquellos rasgos que le deslumbran del personaje y que le provocan ese deseo de ser como él (su ropa, su conducta...). Esto pasa incluso con algunos actores, que quedan tan absorbidos por el papel que lo acaban emulando, convirtiéndose en una copia fuera de la ficción.

Como vemos, la identificación es algo diferente a la imitación, pero como afirma Cohen, también es posible confundirla con otras reacciones del espectador respecto al personaje de ficción: afinidad, similitud y atracción.

Al espectador puede resultarle positivos determinados puntos del personaje, así como puede aprobar o desaprobar su comportamiento, por lo que experimentará una mayor o menor afinidad con él, pero el agrado o desagrado por un personaje de ficción es la emisión de un juicio de valor y para juzgar algo, es necesario situarse en una posición externa. En este caso el espectador no estaría dentro de la piel del personaje. De la misma forma, puede que haya aspectos del personaje o de la vida de este que resulten familiares para la audiencia, pero en este caso también es necesario separarse del personaje, puesto que para establecer una comparación de uno mismo con otra cosa, se requiere primero una conciencia del propio yo.

Por último, además de sentir afinidad o similitud, también es posible sentirse atraído sexual o románticamente hacia una figura de ficción, algo de lo que es consciente la industria y que, como ya vimos en el capítulo anterior de este estudio, las producciones cinematográficas no descuidan. Esta es la respuesta que quizás más distanciamiento del espectador demande, pues nos sentimos atraídos sexualmente por otro ser, lo que nos hace situarnos frente a él, no dentro de él.

En resumen, la identificación consiste en vivir a través del otro, en “meternos de lleno en sus zapatos” y olvidarnos de nuestra identidad por unos minutos. Por ello, una valoración positiva, un parecido con él o un sentimiento amoroso pueden ser factores

que ayuden en el camino hacia la identificación, pero desde luego no se trata de sinónimos, pues en ninguna de esas sensaciones la posición del espectador es la misma que la del personaje. En definitiva, el espectador que experimenta la identificación se encuentra en un estado emocional y cognitivo, es decir, está en la fase culminante de un proceso, de un fuego que pudo haber empezado por una chispa de atracción o quizás de familiaridad.

Siguiendo con este acercamiento al término, Cohen afirma que el grado de identificación con un personaje debe medirse en base a parámetros de frecuencia e intensidad. Esto significa que, cuanto más absorba al espectador, más empatice con él y consiga que este apoye sus metas, más puede decirse que lo ha sumergido en ese estado emocional. Entonces, ¿resulta influyente el tiempo de exposición del personaje para el espectador? Podríamos decir que sí. De hecho, esto podría servir para explicar la ligera ventaja con la que cuentan los personajes de televisión respecto a los cinematográficos.

Aunque no siempre es vinculante, cuanto más tiempo cuente una producción para su desarrollo, más oportunidad tendrá de mostrar los matices que encierra el personaje y de dibujar gradualmente unas características que induzcan al espectador a abandonarse por completo ante él. Es como observar el crecimiento de un bebé hasta su adultez; se trata de un viaje de mecánica lenta. Basándonos en esto, la televisión tendría un molde bastante más efectivo sobre el cual desarrollar personajes con los que el espectador se identifique. Una estructura dosificada en capítulos alarga la permanencia del personaje en nuestras vidas y con ello se crea una especie de vínculo familiar. Como defienden R.B Rubin y McHugh (1987) “al igual que en las relaciones interpersonales, la duración de la familiaridad es importante para la naturaleza de la relación entre el espectador y el personaje”. O sea, que cuánto más se exponga la audiencia al personaje, más probable será que llegue al punto de imaginar ser él. Pero, ¿qué hay del cine? ¿Consigue arrastrar de esa forma al espectador? La respuesta es afirmativa, aunque evidentemente, dada la duración media de una película, que oscila en torno a las 2 horas, y el carácter de experiencia temporal con la que es concebida, penetrar en el público se convierte en un logro ciertamente meritorio. Los personajes analizados en este estudio poseen ese don, esa capacidad de persuasión que, como en publicidad, se basa en el atractivo del mensajero más que en el del mensaje en sí.

Vistas las bases de la identificación, podemos plantearnos de nuevo lo que este capítulo pretende abordar: el motivo por el cual personajes perversos, antisociales, arribistas o

incluso gafes resultan tan fascinantes a nuestros ojos. Para ello, es preciso establecer de nuevo una separación entre los personajes con atributos “villanescos” y los que carecen de ellos. Hablemos de héroes desafortunados y de héroes oscuros.

2.1 Héroes desafortunados

Ya hemos visto que es preciso que los espectadores vean a través de los ojos de los personajes para poder llegar a ese estado de identificación, por lo que la similitud entre espectador y personaje juega un papel fundamental en el proceso. Esa similitud puede basarse en la apariencia física, en el sexo, la edad, la raza, etc., pero también en aspectos más psicológicos como sentimientos compartidos (miedo, ridículo) que están relacionados con la vivencia de situaciones similares (Cohen, 2001: 259). Cohen da el ejemplo de dos clásicos de Disney, *Dumbo* (Sharpsteen, 1941), del cual extrae la sensación del protagonista de ser ridiculizado, y *Bambi* (Hand, 1942) un personaje asustadizo y dependiente. El sentimiento de inseguridad es inherente al ser humano y en él radica la clave de la empatía con personajes que poco tienen que ver con la figura del triunfador.

Con este tipo de héroe, asistimos a la “potenciación de lo ordinario” (García-Mingorance, 2013: 76), a la reivindicación de lo corriente, del protagonista al que acontecen los mismos problemas que podrían afligir al espectador.

2.1 Héroes oscuros

Tradicionalmente se ha tendido a equiparar el disfrute con la recepción de emociones positivas. Sin embargo, Igartua y Muñiz (2008) hacen mención a la llamada “paradoja del drama o de la tragedia” que se refiere a ese extraño placer que sentimos cuando sufrimos ante una obra dramática. Pues bien, esto mismo podríamos aplicarlo a esos personajes cuyas acciones dejan bastante que desear desde el punto de vista de la moral. Los disfrutamos con su carga negativa, con sus fechorías, con su desfachatez, con su falta de escrúpulos. Pero ¿por qué? ¿Acaso nos sentimos reflejados? ¿Vemos en ellos algo que nos gustaría imitar? ¿Existe algún aspecto en ellos que nos haga valorarlos positivamente? En base a diversas opiniones sobre el tema, hemos establecido cuatro

teorías; cuatro puntos de vista desde los cuales dar definitivamente con el *quid* de la cuestión.

2.2.1 Teoría I: La constante justificación.

“Un personaje real, como cualquier persona real, no es un simple rasgo, sino una combinación única de muchas pulsiones y cualidades, siendo así que algunas de ellas pueden entrar en conflicto” (Vogler, 2002: 57).

Vogler está en lo cierto. Somos seres poliédricos y por esa razón los personajes, a nuestra imagen y semejanza también lo son. Esta primera teoría vendría a defender la existencia de los grises, frente a la clásica dicotomía entre el bien y el mal; el blanco y el negro. Cuando nos enfrentamos a personajes oscuros, tendemos a buscar en ellos, casi de forma instintiva, un rayo de luz que nos evite reparar en toda esa oscuridad que los envuelve. Es como si los seres humanos tuviésemos la capacidad de suprimir la moralidad cuando se trata del ámbito del entretenimiento, como si los actos deleznable no nos resultaran censurables, sino comprensibles y por eso los observáramos desde el área del entendimiento y no desde la posición de un juez. Volviendo a ese pequeño rayo de luz, hay que tener en cuenta que, salvo excepciones, somos seres compasivos; es intrínseco a nosotros buscar ese lado bueno (no necesariamente en términos de bondad, sino de positividad) en los personajes turbios. De este modo, los crímenes de un asesino en serie como Hannibal Lecter, parecen quedar en un segundo plano frente a los momentos en los que este hace gala de su aguda inteligencia. Esto es, la cualidad positiva, prevalece para el espectador y se antepone a los aspectos negativos, por horribles que sean. Nos aferramos a cualquier detalle, aunque parezca mínimo, para sentirnos de alguna forma aliviados.

Por otra parte, nuestra naturaleza racional, hace que sintamos necesaria una justificación para cada acontecimiento. Nada ocurre porque sí y de la misma forma, la maldad no brota en el ser humano por azar. En el caso de estos personajes, solemos buscar dos atenuantes: una herida del pasado o un objetivo aceptable. Por un lado, puede que el personaje se comporte de tal modo debido a algo que le ha acontecido con anterioridad, algo que le ha trastocado de tal manera que ha llegado a afectar a su modo de operar. En cambio, puede la clave para su absolución no se encuentre en su pasado, sino más bien en su futuro, en lo que quiere conseguir; un objetivo que nos parece tan lícito y

comprensible que nos lleva a perseguir con él la meta, aunque alcanzarla implique realizar los actos más repugnantes. En otras palabras, el fin justifica los medios.

Sobre esta afirmación, Maja Krakowiak y Mina Tsay-Vogel, catedráticas de la Universidad de Colorado, llevaron a cabo un estudio en el año 2011, mediante el cual llegaron a esta misma conclusión: somos capaces de aprobar los peores comportamientos siempre y cuando el motivo que haya detrás lo merezca. Para demostrar su hipótesis, plantearon la siguiente historia.

John y Craig son dos amigos que van a la montaña a practicar escalada pero de pronto, uno de ellos, John comienza a sentirse mal y cae enfermo. Craig deja a su amigo a su suerte y es aquí cuando la historia se bifurca: en una versión, el abandono se debe a que Craig se marcha a auxiliar a un grupo de escaladores que se encuentran en peligro, pero en la otra, lo hace porque su amigo enfermo le supone un lastre para alcanzar la cima de la montaña. En una de las versiones John acababa muriendo, pero esto no fue relevante para los participantes del estudio, que reaccionaron positiva y negativamente ante la actuación de Craig en base a los motivos que lo habían llevado a actuar así. La mayoría valoró de forma positiva la actitud de Craig en la primera versión. En cualquier caso, quedó claro, y en eso se basa esta primera teoría, que lo verdaderamente relevante es la motivación del personaje. Todo lo que ocurra alrededor no son más que efectos colaterales.

2.2.2 Teoría II: El efecto moralizante

Por más atractivos que nos resulten, debemos tener en mente que el final de estos “fuera de ley” no suele ser muy feliz. Quizás lleguen a alcanzar su objetivo pero el precio suele ser alto, pues tienden a acabar solos, arrestados o, en el peor de los casos, bajo tierra. Santaularia (2009) apunta que, al ser tener semejante fin, el sujeto queda derrotado, lo que genera en el espectador una sensación de superioridad moral frente a él. En otras palabras, nos hace sentir mejores personas y hace que nuestro sistema social y sus normas cobren sentido: “Afortunadamente, al final nuestra fascinación por estos personajes no compromete nuestro sentido de lo que es moral y justo”. Siguiendo el planteamiento de esta investigadora, podríamos llegar a una conclusión en la que el antihéroe sería una especie de excusa enaltecida para el espectador y no sólo eso, sino que además sería un mero instrumento para constatar lo que es correcto y lo que no.

Pero ¿realmente nos determina el final del antihéroe? Ya vimos en el capítulo anterior que, en el protagonista moderno, lo verdaderamente destacable no es el fin último, sino el camino que ha recorrido hasta llegar allí. Es el viaje del héroe, no en el concepto clásico de Campbell (1959) sino en un sentido que tiene que ver más con las emociones. Si durante toda la proyección, el espectador lo ha apoyado en sus malos hábitos o simplemente ha sentido adoración por su actitud despreocupada ante la vida, ¿qué nos hace pensar que cambiará de opinión ante el final?

2.2.3 Teoría III: La liberación de los deseos

Según Northrop Frye (1957), “el factor común de los héroes es que estos son una manifestación de esos deseos que todos y cada uno de nosotros tenemos”. Este investigador afirma que, cuando empatizamos con este tipo de héroe lo que hacemos no es sólo conectar de algún modo con él, sino encontrar en nosotros mismos algo que prácticamente habíamos olvidado. Es decir, el personaje provoca el autodescubrimiento en el espectador, aunque lo que desempolva se halla en lo más profundo de nuestro subconsciente, allá donde la moral estipula la inconveniencia de hurgar. Lo que estos protagonistas nos hacen recordar es que somos seres salvajes por naturaleza, animales que, bajo el yugo de unas normas sociales, vivimos reprimiendo nuestros instintos más bajos. Pero ellos no se contienen, hacen lo que quieren cuando quieren y como quieren. Pasan por encima de esas normas hasta el punto de crear su propia justicia, alejando su imagen de la de una sociedad borreguil que no les interesa lo más mínimo. Este antihéroe nos permite, liberar a la bestia, desfogar nuestro lado más retorcido o sencillamente experimentar, aunque sea en la ficción, la adrenalina de vivir al límite. Al espectador le gustaría poder satisfacer esos impulsos pero debido a que vive en un sistema social, existen unas restricciones que se lo impiden, encontrando en el personaje una fuga para esos deseos ocultos.

El concepto de identificación de Cohen (2001) cobra especial sentido en esta tercera teoría: vivimos la historia en la piel del personaje, desde el deseo de ser como él pero sin llegar al punto de imitar su conducta.

2.2.4 Teoría IV: El neo-romanticismo

Esta es la teoría que planteamos con mayor firmeza y que podría explicar las anteriormente expuestas.

Es algo evidente que la sociedad se ha vuelto cada vez menos impresionable. Poco a poco, gracias en gran parte a los medios de comunicación, vamos sintiendo un menor impacto ante las atrocidades que presenciamos, por lo que parecemos estar entrando en una especie de estado anestésico ante el horror. A este respecto nos encontramos ante un nihilismo pasivo de la sociedad, un derrumbamiento de los valores que provoca la desorientación generalizada, agudizada por un hecho que Vargas (2014) destaca como punto de inflexión en el neo-héroe: el 11-S.

¿De qué manera pudo determinar ese acontecimiento en la masiva proliferación de los arquetipos anti-heroicos? Tras la Segunda Guerra Mundial, una vez destapados los crímenes cometidos por el nazismo, la sociedad se sumergió en una profunda crisis de razón (una de tantas en la Historia), pues la asociación de los artífices a pensadores de influencias humanistas debilitó por completo esta corriente de pensamiento. Ante ese desencanto, surgieron teorías deshumanizadoras, de las que se nutre en gran parte el héroe de la postmodernidad. Pues bien, del mismo modo, el 11-S provocó una situación similar, pues el inesperado impacto a la robustez del sistema estadounidense generó un shock social, lo cual se tradujo en una pérdida total de la confianza. Todo está en duda; ya nadie ni nada resulta seguro. Y de esta forma, esta sensación se ha trasladado en masa a las pantallas, primero televisivas y posteriormente en el cine, a través de personajes desidiosos, egoístas y autocomplacientes, que viven dibujando una constante línea que los separe del resto de la sociedad.

Esta reivindicación del “yo” frente al “nosotros”, del individualismo frente a la universalidad, nos hace afirmar que nos encontramos en un período que bien podríamos denominar como “neorromántico”. El hombre romántico superpone su libertad individual a cualquier yugo social que le impida realizarse por completo, incluidas las normas, por lo que su moral y su permanente sensación de incompreensión se acercan bastante a la figura de los actuales héroes. Hemos retornado de forma parcial a los valores románticos que florecieron, principalmente, durante el siglo XIX, aunque esta vez, no se trata de una corriente idealista y revolucionaria, pues el romanticismo del siglo XXI es pasivo, escéptico: no hay más aspiración que la de mantener el *statu quo*.

3. Ejemplos de la cinematografía postclásica

3.1 El psicópata

3.1.1 *Hannibal Lecter: el sofisticado caníbal.*



Imagen 1: Hannibal Lecter en un fotograma de *El silencio de los corderos*.

Es un monstruo, un psicópata absoluto.

De esta forma se refieren al doctor Hannibal Lecter desde la propia película, aunque quedarse en la simpleza de esa afirmación sería desprestigiar la riqueza y la complejidad de este enigmático personaje.

Lo cierto es que Lecter es como una serpiente: encantador a la par que letal. Por eso no ha de extrañarnos el hecho de que lo mantengan preso en una especie de urna de cristal que recuerda a un terrario para reptiles; o aquella otra escena en la que lo vemos en el centro de una habitación, encerrado en una jaula, aislado del resto de la humanidad, lo cual nos incita a reparar en que se trata de una criatura verdaderamente peligrosa. Al igual que una pitón, Hannibal puede atacar en cualquier momento, de forma impredecible y lo que resulta más aterrador es el hecho de que cualquier persona humana es una víctima potencial. En ningún momento el doctor muestra signos de culpa

o compasión por alguna por sus víctimas, a las que aniquila con total frialdad, haciendo gala de una absoluta falta de empatía.

El canibalismo es indudablemente una de las alteraciones del comportamiento más espeluznantes y que más extrañas resultan al entendimiento humano. Lleva al sujeto a la deshumanización a ojos de la sociedad, pues alguien que es capaz de devorar a otro ser de su misma especie no es visto como un humano, sino casi como un animal. Sin embargo, es en este punto donde radica la genialidad del personaje de Hannibal Lecter. No se trata de un ser primitivo y violento sino de un hombre extremadamente culto, que escucha música clásica y pinta cuadros de extraordinaria belleza gracias a su poderosa memoria fotográfica. Posee un olfato refinado, y una inteligencia que apreciamos en su dialéctica. Además es un tipo educado, que contrasta con el resto de presos, cuyos comentarios obscenos hacia Clarice le resultan inapropiados, hasta el punto de disculparse en su nombre por ello. A todo esto hay que sumarle el dato crucial que lo hace distinto al resto: es psiquiatra forense. Es decir, maneja los códigos, tiene conocimientos sobre la psique humana y sabe cómo ahondar en la mente de un psicópata, algo que sin duda juega muy a su favor. En definitiva, se trata de un preso especial y no sólo porque no necesite más que sus dientes para sembrar el terror.

Su fuerza opositora es la ley, representada por los agentes de la policía, los celadores, la senadora y su propio psiquiatra, a los que engaña y manipula para zafarse de su jaula y poder así continuar con sus prácticas caníbales. A su vez, la ley lo necesita para resolver el caso de un asesino en serie al que apodan Buffalo Bill y es entonces cuando más apreciamos la personalidad narcisista del doctor Lecter. Es un tipo de elevada autoestima que se considera intelectualmente superior a la autoridad y por ello la maneja a su antojo, en una especie de juego que parece resultarle estimulante. En *El silencio de los corderos* (Demme, 1991), Hannibal Lecter no es realmente el “asesino oficial” de la historia, lo cual puede hacer que relativicemos en cierto modo su condición psicopática. Aunque al final escape y se convierta en el objetivo de la caza policial, no es él a quien buscan desde un principio, pues, al comienzo, está más que apresado y aislado en su cristalina celda. Esto es, el hecho de que ayude a Clarice a “ascender”, como él mismo afirma, dándole pistas sobre el perfil psicológico de Buffalo Bill, lo convierte, de algún modo en un ayudante de la aprendiz de FBI.

Por su parte, la relación entre Lecter y Clarice es tan extraña como fascinante. El doctor conoce el arte de la manipulación y lleva a la joven a abrirse por completo ante él a cambio de información sobre Buffalo Bill, algo que le permite conocer sus más profundos traumas de la infancia. En otras palabras, Lecter seduce a Clarice y la acaba psicoanalizando, de tal manera que esta deposita toda su confianza, sus recuerdos y sus temores más ocultos en manos de un psicópata al que todos desearían tener a kilómetros de distancia.

3.1.2 Patrick Bateman: el yuppie homicida



Imagen 2: Patrick Bateman en una imagen promocional de *American Psycho*.

En *American Psycho* (Harron, 2000), asistimos a la completa disección de una mente psicopática. Contada en primera persona por su protagonista, Patrick Bateman, avanzamos en una historia de terror psicológico a través de los ojos del monstruo, desde su propia visión y consciencia de lo que le ocurre.

Patrick es hijo del dueño de una compañía de Wall Street, tiene 27 años, éxito social y económico. Pertenece a la alta sociedad vive en un lujoso apartamento y frecuenta los clubes y restaurantes más exquisitos de la ciudad. Una “supuesta novia”, Evelyn, y

varias amantes, prostitutas y películas pornográficas completan su vida sexual. Pero es precisamente esa sensación de tenerlo todo lo que lo vuelve insatisfecho y genera en él unas ganas insaciables de matar.

Es tan frío como la materialista sociedad que le rodea, formada por hombres vestidos con carísimos trajes idénticos que solo se preocupan por sus propios asuntos. No siente lástima ni piedad por nadie más que sí mismo y esto lo vemos en todos sus asesinatos, destacando especialmente los del gato callejero y el mendigo, seres que se encontraban ya de por sí en una posición de indefensión absoluta. Resulta escalofriante la crueldad con la que se dirige al vagabundo:

¿Sabes lo mal que hueles? Apesta a mierda [...] ¿Sabes que eres un jodido perdedor?

Sobre su carencia empática, él mismo reflexiona en varias ocasiones, siempre dándole vueltas a una misma palabra: humano.

Tengo todas las características de un ser humano, carne, sangre, piel, pelo, pero ninguna sola emoción clara e identificable, excepto avaricia y aversión.

Sin embargo, y aunque él mismo confiesa sentirse letal cuando mata, experimentando una especie de frenesí con cada víctima, hay ocasiones en las que atisbamos en él un intento por considerarse normal. Es el caso de dos conversaciones que mantiene con Evelyn. En la primera ella le pregunta por qué, siendo el hijo del dueño de la empresa, no abandona el trabajo, a lo que él contesta que nunca lo hará porque desea hacer algo “normal”. La otra charla tiene lugar casi al final de la película, en la escena del rompimiento con su novia. En ese momento ella, entre lágrimas por la ruptura, lo acusa de ser inhumano, obteniendo una inmediata y resentida réplica de Patrick:

No. Estoy en contacto con la humanidad.

Bateman es un joven culto, con un vasto conocimiento sobre música, tanto que suele emplearla como elemento de fondo en sus crímenes. Se trata de un hombre vanidoso, que incluso cuando mantiene relaciones sexuales lo hace admirando su físico en un espejo. Es atractivo, maniático y mantiene una actitud obsesiva hacia su apariencia, haciendo dieta, practicando ejercicio y usando decenas de productos, entre mascarillas,

cremas y lociones para el rostro, su tesoro máspreciado. De hecho, cuando la prostituta a la que llama Christie le da una patada en el intento de la chica por escapar, él exclama:

¡En la cara no!

Vemos en él el vivo retrato de un narcisista y como buen narcisista, se auto-eleva a un nivel superior al que nadie más puede llegar. Por eso, cuando nota el más mínimo indicio de que alguien es mejor o tiene más que él, se frustra y decide eliminarlo, para así seguir siendo el número uno. Esto es lo que ocurre con su compañero Paul, que no sólo lo confunde con otro sino que además elabora una tarjeta de presentación más perfecta que la suya, un detalle que le cuesta el cuello. Cuando Bateman llega al apartamento de Paul, tras haberlo asesinado, mira a su alrededor y a través de la voz en off declara:

Siento un momento de pánico total cuando me doy cuenta de que el piso de Paul da a Central Park y evidentemente, es más caro que el mío.

Patrick es un perfecto fingidor pero a veces comenta la pesadez de llevar esa máscara de normalidad cuando en realidad por dentro es diferente. Ese asco por su propio disfraz lo vemos, por ejemplo, cuando le dice sonriente a la camarera del club que la matará a navajazos por no aceptar un vale como pago, o cuando le dice a Jean, su secretaria, que no se vuelva a poner ese conjunto, para después suavizarlo con un encantador:

Eres demasiado guapa para eso.

El final de la película ha sido muy debatido, pues ante la ambigüedad del desenlace hay quien piensa que realmente no comete esos crímenes, sino que todo se trata de alucinaciones de una mente enferma. Otros defienden la veracidad de los asesinatos y apuntan hacia una sociedad individualista que, en base a sus propios intereses, trata de ocultar las atrocidades cometidas por Bateman. Por otra parte, hay quienes se inclinan por la mezcla entre realidad y fantasía. De cualquier manera, lo que es cierto es que, materializados o no los homicidios, la psicopatía habita en él, en su interior; está dentro de Patrick, aunque, en definitiva, según el joven asesino:

Dentro no importa.

3.2 El canalla

3.2.1 Jordan Belfort: el lobo feroz.



Imagen 3: Jordan Belfort en una imagen promocional de *El Lobo de Wall Street*.

Es una versión perversa de Robin Hood que roba a los ricos para dárselo a sí mismo.

De esta forma, describe la prestigiosa revista Forbes a Jordan Belfort, con un artículo que, además de bautizarlo como “El Lobo de Wall Street”, consigue provocarle un inesperado subidón de adrenalina, mayor aún que el que pueda proporcionarle cualquiera de las drogas que consume. Su auténtica adicción lleva estampado el símbolo del dólar, algo que advirtió ya desde muy joven. Él mismo narra su historia en primera persona, haciéndonos partícipes de cada paso que ha de dar hasta llegar a la cima:

“Tengo 22 años, estoy recién casado y soy un mocoso loco por la pasta. ¿Y qué hago? Irme al único sitio de la tierra que encajaba con mis nobles ambiciones”.

Jordan parte de una posición mediocre, forma parte de la clase media-baja de la Norteamérica de mediados de los 80 y está casado con una peluquera, pero tiene recursos suficientes para prosperar, para salir de ese rebaño social en el que cree que está metido y destacar de una vez por todas, siendo su falta de escrúpulos el arma más poderosa para lograrlo. Pero aunque en un principio, como él mismo describe, no es

más un crío ambicioso, entrar en la jungla bursátil desarrollará sus instintos salvajes hasta desbocarlo.

Sus comienzos en Wall Street lo presentan como un corderito avisado, obediente a las demandas de sus jefes, pero que ya desde el principio apunta maneras, demostrando las ganas por desmarcarse del común de los mortales. Pues, ¿quién tendría las agallas de intentar vender acciones en su primera entrevista de trabajo? “Tenía que intentar destacar, ¿no, señor?”, se excusa Jordan ante sus superiores. Este carácter arriesgado y atrevido del joven Belfort le resultará muy útil en su maratón hacia el éxito.

En los comienzos demuestra algo de rectitud moral o más bien de ingenuidad. En una comida con su jefe, el bróker al que interpreta Matthew McConaughey, ambos mantienen una conversación sobre cómo funciona el negocio de las acciones. Jordan, sostiene la inocente idea de que el objetivo es que tanto *brokers* como clientes obtengan beneficios, pero pronto el jefe, que ya está metido hasta el cuello en esa vorágine de sexo, drogas y *rock & roll* que le espera al protagonista, le abre definitivamente los ojos. Para subir, hay que pisar cabezas, algo que en un primer impacto puede sonar deplorable, pero que a ojos del espectador parece suavizarse si las cabezas a pisar son las de los millonarios que pueblan el mundo. He ahí la razón de la comparativa con Robin Hood. Incluso recluta un ejército de personas que no han tenido suerte en la vida, pero que también poseen ese hambre voraz de prosperar, convirtiéndolos en su manada, en “sus guerreros” y a su vez en sus compañeros de juergas.

Es un líder nato y posee un carisma innegable. Ya en su segundo trabajo, en Long Island, hace que sus compañeros se arrodillen ante su capacidad de persuasión con el cliente, ante la garra y la pasión que demuestra en cada operación. Por eso mismo, Jordan, que tiene un gran concepto de sí mismo, no repara en la ilegalidad e inmoralidad de sus acciones, sino en las cualidades que le han llevado a alcanzar su nivel, pues está cegado con su propio reflejo. De esta forma, el conformismo y la mediocridad son concebidos por El Lobo como los peores males que un hombre puede tener y así se lo hace saber a sus trabajadores:

Os diré una cosa: no hay nobleza en la pobreza. He sido un hombre rico y he sido un hombre pobre y prefiero ser rico todas las veces. Porque siendo rico, cuando tengo que enfrentarme a mis problemas voy sentado en una limusina, llevo un traje de 2.000 dólares y un reloj de 40.000. [...]

Y si alguien de aquí cree que eso es superficial o materialista que busque trabajo en un puto McDonalds porque ese es su sitio.

La euforia de ir acumulando triunfos profesionales y con ello, escalando posiciones en la sociedad, hace que su apetito se acentúe y empiece a llevar una vida de insatisfacción permanente, tanto en terreno de las drogas como en su parcela sentimental. Cambia a su esposa peluquera por una duquesa, a la que tampoco es fiel, pues no conforme con ella, no deja de contratar los servicios de prostitutas y strippers. En cuanto a la amistad, únicamente vemos desarrollar un vínculo muy débil con su socio Donny, una relación sustentada en las ganancias y en las orgías compartidas, sobre la que tampoco guarda una lealtad férrea. Al final de la cinta, cuando El Lobo es cazado y se enfrenta a una enorme deuda económica, Donny, como amigo y discípulo fiel, se ofrece a cubrirle económicamente las espaldas. Sin embargo, él acaba por delatarle junto al resto de la manada, aunque es justo apuntar que previamente realiza un fallido por salvarlo y evitarle la cárcel. Esto contrasta con la actitud de Brad, un delincuente a baja escala que trabaja para Jordan y sus socios, que cuando es atrapado por la policía sorprende a todos guardando silencio, demostrando cierto honor al cumplir íntegramente con la condena, sin dar un sólo nombre a cambio de su pellejo.

Jordan Belfort pasa de ser un aprendiz de bróker a fundar su propia empresa millonaria, estafando sin control y viviendo día a día al límite, rozando la muerte con los dedos, así como la gloria. Su final aunque resulta moralizante, pues termina perdiendo a su familia y la posición que había conseguido, dejando una sensación contradictoria. Aprovecha su don de palabra, su fiereza como empresario para inculcar sus valores en aspirantes a ganadores, futuros empresarios que asisten maravillados a sus conferencias sobre cómo alcanzar el éxito. Es decir, después de todo, se erige como ejemplo, como modelo de triunfador a pesar de haber sido juzgado y condenado por la ley, lo cual dice bastante de la sociedad, cada vez más condescendiente en favor el objetivo último: sobrevivir y prosperar.

3.2.2 Jack Sparrow: el rufián de Disney



Imagen 4: Sparrow en un fotograma de *Piratas del Caribe: La maldición de la Perla Negra*.

Para acercarnos a la figura de Jack Sparrow es necesario considerar se trata de un personaje fabricado en la factoría Disney, por lo que en él encontraremos una versión más amable y caricaturizada del canalla.

Sparrow es un tipo práctico, movido por el interés, que vendería a cualquiera con tal de alcanzar sus propósitos en la vida, los cuales resume bastante bien en una escena:

Me propongo tomar una de estas naves, reunir una tripulación en Tortuga y atracar,
saquear y robar como una comadreja hasta reventar.

Es un cínico que no tiene reparo en confesar sus lúdicas intenciones y de hecho, las proclama con orgullo; plenamente consciente de que es un auténtico canalla. En ese sentido es un personaje transparente:

No soy honesto. Y de un hombre que no es honesto solo se puede esperar que no sea honesto. Honestamente, es con los honestos con los que hay que tener cuidado porque nunca se puede prever cuando harán algo extraordinariamente absurdo.

Está claro cuáles son sus vicios: las mujeres, el ron y los tesoros. Por ello, menciona constantemente su voluntad de zarpar hacia el que parece considerar su paraíso, Isla

Tortuga, un lugar decadente donde se concentran los peores maleantes de los mares, que encuentran allí prostitución y alcohol a raudales.

Dos símbolos fundamentales de la figura de Jack Sparrow son su sombrero y su brújula, elementos que le acompañan durante toda la saga y a los que tiene un gran apego, pues representan dos de los rasgos más prominentes de su personalidad. El sombrero significa para él la reafirmación de su rango, de su liderazgo, de su poder como capitán de un barco, aunque precisamente esta película comienza con un Sparrow destronado por su propia tripulación y que ha sido privado de su adorado navío, La Perla Negra. Por otro lado, la brújula deja entrever la egolatría desmedida del pirata, pues se trata de un objeto mágico que no señala hacia el norte sino hacia el lugar donde se encuentra aquello que más desea Jack en cada momento. Con esa brújula como guía, moviliza a toda la tripulación, aun sabiendo que en muchas ocasiones lo que anhela no se corresponde con lo que quiere el resto del barco.

El capitán Jack Sparrow (como exige ser llamado) siente un profundo amor por sí mismo lo que le hace incapaz de amar a nadie más. Es un mujeriego, aspecto que comprobamos en una cómica escena en la que, al llegar a Isla Tortuga, es recibido por varias mujeres que, casi en fila india, van propinándole, una a una, sonoras bofetadas. Aunque apreciamos síntomas de atracción hacia su nueva compañera de aventuras, Elizabeth, interpretada por Keira Knightley, lo cierto es que se convierte en algo pasajero que no pasa del plano sexual, pues incluso es capaz de usarla como rehén, amordazarla con un grillete y amenazar con ahorcarla con tal de conseguir escapar a la justicia. Jack no conoce el amor pero tampoco desea conocerlo, así como en ningún momento parece sentir necesidad por nadie, a menos que le sea útil para hacerse con un botín, pero desde luego, no muestra necesidad afectiva.

De la misma forma, la relación que mantiene con Will Turner resulta, cuanto menos, enigmática. Will es todo lo opuesto a Jack. Es un muchacho noble, de firmes principios que detesta a los piratas y lo que estos representan. Sin embargo son varias las ocasiones en las que cree en la bondad de Sparrow, una esperanza que comparte con Elizabeth y que Jack siempre se encarga de evaporar con su comportamiento egoísta. Son numerosas las ocasiones en las que el pirata los utiliza como moneda de cambio para un beneficio propio. Es el caso de lo que ocurre hacia el final del relato, cuando después de todo un viaje junto al muchacho, Jack entrega a Will al enemigo, el capitán

Barbosa, que necesita su sangre para romper la maldición de la Perla Negra, maldición que también afecta a Sparrow; de ahí su traición.

No obstante, y aunque el 99% de las acciones de Jack están motivadas hacia su propio bienestar, hay algunos instantes, ciertos flashes de nobleza que despistan al espectador. En su primer encuentro, Will y Sparrow mantienen un enfrentamiento, pues Will desea cumplir con su deber de ciudadano entregando al pirata a las autoridades, una lucha que termina con el capitán apuntando a la cara del chico con un revólver. Entonces, cuando creemos que Jack será capaz de disparar con tal de librarse de la cárcel, este nos rompe los esquemas:

- ¡Apártate!

- ¡No!

- ¡Por favor!

Sparrow suplica, incluso con la mirada, que no se interponga, ya que no está en su voluntad matarlo, aun cuando el muchacho se encuentra empeinado en mandarlo al calabozo. Otro ejemplo lo encontramos al comienzo del largometraje, cuando Elizabeth cae al mar accidentalmente y Jack acude altruistamente a su rescate, sin pensárselo dos veces, actuando más como un caballero al servicio de una dama en apuros que como un verdadero pirata.

Entonces, ¿es Jack Sparrow un héroe? ¿Es tan siquiera un verdadero pirata? En ambas cuestiones la respuesta es no. Se trata de una figura ambigua y desconcertante que como le ocurre a Elizabeth, nos provoca preguntarnos constantemente: “¿De qué lado está Jack?”. Lo que está claro es que no se trata de un pirata al uso, pues si analizamos la figura de los clásicos, como Barbanegra, que aparece como personaje en la cuarta entrega de la saga, las diferencias se hacen evidentes. Sparrow ni siquiera respeta el código de los piratas, un síntoma de su individualismo absoluto, de su rechazo por cualquier norma social, aunque sea la de su propio gremio. Él no se siente perteneciente a la sociedad de la que provienen Will y Elizabeth, pero tampoco a la que se supone debería corresponderle como pirata. En una ocasión confiesa a Will:

La única regla que realmente importa es esta: lo que un hombre puede hacer y lo que no puede hacer.

3.3 El desencantado

3.3.1 *Walt Kowalski: el veterano de guerra.*



Imagen 5: Walt Kowalski en un fotograma de *Gran Torino*.

Walt Kowalski es un superviviente de la guerra de Corea, un excombatiente americano que presencié y tomó parte en los horrores de aquel enfrentamiento. Esto generó en él un profundo trauma que lo convirtió en un hombre de hierro, huraño y malhumorado.

Walt no cree en la sociedad. Ha conocido lo peor de ella, ha experimentado la bajeza más absoluta del ser humano y por ello ahora desconfía de todo y de todos. No cree en la propia justicia, pues en la batalla, la única ley válida es la obligación de sobrevivir, actuar rápido y atacar antes de ser atacado. De esta forma, ante los problemas, desenfunda su escopeta y resuelve él mismo el conflicto a través de la violencia, siendo capaz, incluso, de golpear a un adolescente.

Estuve casi tres años en Corea. Pegábamos tiros, apuñalábamos con bayonetas, matábamos a críos de diecisiete años a balazos. Cosas que recordare hasta el día que me muera, cosas horribles, pero con las que tengo que vivir.

El desencanto de Kowalski por la sociedad en la que vive empieza en su propio núcleo familiar. Acaba de enviudar, perdiendo así a la persona que más le importaba en el

mundo, lo cual hace que se sienta aún más solo. Sus hijos lo consideran un auténtico cascarrabias, incapaz de relajarse y sus nietos sienten más aprecio por su coche que por él. Para Walt son todos unos hipócritas, algo que manifiesta en el funeral de su esposa, donde lanza constantes gruñidos y miradas acusadoras ante la falta de respeto de sus nietos, que no paran de bromear durante la misa:

¿Cuántas ratas de alcantarilla caben en una habitación?

La relación de Walt con su familia es totalmente fría, ausente de afectividad. Únicamente contactan con él por obligación, para pedirle algún favor o convencerle de las ventajas de vivir en una residencia para ancianos. Es tan poca la confianza que el viudo tiene en sus propios hijos que no es capaz de contarles que tiene una enfermedad incurable. Por su parte, su nieta muestra una sensibilidad nula hacia su abuelo cuando le pregunta qué hará con el Gran Torino cuando muera, con la esperanza de ser ella la heredera del preciado tesoro de Walt. Por todo esto, cuando conoce a sus vecinos asiáticos y los valores que estos encarnan, su visión sobre sus parientes más cercanos se vuelve aún más negativa:

Tengo más cosas en común con estos amarillos que con mi malcriada familia. ¡Hay que joderse!

Es un tipo arisco, sin pelos en la lengua, que no duda en decir lo que piensa hasta de un sacerdote que, inocentemente, se cree capaz de conducir el alma del viejo Walt hasta la salvación. Pero lo cierto es que a Kowalski la religión le enerva, pues considera que sabe más de la vida y la muerte de lo que puede saber “un niñato que acaba de salir del seminario”.

Por otro lado, también observa a la juventud con cierto desprecio, desde la rigidez y la disciplina a la que está acostumbrado, dada su formación militar. Sin embargo, ve algo en Thao, su vecino, que le hace pensar que aún existe algo de esperanza. Él y su hermana son su hilo conector con la sociedad, lo que acaban por reconciliarle de alguna forma con ella. Esto resulta paradójico teniendo en cuenta que Walt es un patriótico y conservador ciudadano americano, que no duda en expresar continuamente su fastidio ante la oleada de inmigrantes que “invaden” su territorio.

Es racista, algo que deja entrever en su humor, así como su menosprecio hacia los vehículos de fabricación extranjera, especialmente si son asiáticos. Haber combatido en Corea le ha provocado una sensación contradictoria pues, por un lado, siente una tremenda culpa por lo que allí realizó y por otro, sigue experimentando cierta animadversión hacia todo lo proveniente de Asia, incluidos sus vecinos, a los que se refiere como “cara-pomelos”, “amarillos” o “rollitos de primavera”. Por eso, cuando salva a Thao de los matones, rechaza radicalmente los obsequios con los que la familia del chico le agradece su hazaña, considerándose no merecedor de ningún elogio, a la vez que se sorprende por la actitud de las personas a las que solía considerar intrusas. Su relación con el chico pasa del rechazo al afecto, dejándonos ver a un Walt menos duro, algo que también percibe la hermana de Thao:

- Pasas el tiempo con él, le enseñas a arreglar cosas, le has salvado del gilipollas de nuestro primo... Eres buena persona.

- No soy buena persona.

Walt Kowalski sabe que su enfermedad acabará matándolo. Por eso, ante la violación de la hermana de Thao, encuentra la forma de redimirse de sus pecados y encontrar la paz que lleva tanto tiempo buscando. De esta forma, adelanta su inminente muerte para que el inocente Thao no se manche las manos y acabe arruinando su vida, como hizo él años atrás:

¿Quieres saber que se siente al matar a un hombre? Pues algo horrible, maldita sea. Lo único peor es que te den una medalla al valor por matar a un pobre crío que lo único que quería era rendirse. A un amarillo joven y asustado como tú. Le dispare en toda la cara con esa arma que tenías en las manos hace un segundo. No hay un solo día que no lo recuerde y no querrás vivir con eso.

3.3.2 Theo Faron: el activista desilusionado



Imagen 6: Theo Faron en un fotograma de *Hijos de los hombres*.

Theo es un tipo sin ilusión, fruto de una sociedad sumida en el caos total. El hambre, los durísimos controles a la inmigración, las bombas y la política del terror del gobierno Británico han acabado por confirmar una triste realidad que Theo observa con resignación: “El mundo se ha ido al carajo”.

La desilusión de Theo se entiende mejor al conocer su pasado como activista. Solía defender los derechos humanos y luchar ferozmente contra el sistema, hasta el punto de enfrentarse directamente a la policía. Era un soñador, un hombre que creía firmemente en la posibilidad de un mundo mejor, pero el tiempo ha acabado por quitarle la razón y hacerle perder la esperanza en la humanidad. Como Jasper, su único amigo, le define, era “un rebelde con causa perdida”. Sin embargo, la herida más dolorosa para Faron no es el derrumbamiento del mundo exterior, sino su propio hundimiento, que se volvió imparables a raíz del fallecimiento de su hijo. La muerte del bebé, además, supuso la separación de su mujer, Julian, una activista como él que, aun así, siguió luchando por los derechos de otros, cosa que Theo le recrimina:

- Nunca he conseguido entender cómo pudiste superarlo tan rápido”

- ¿Crees que lo he superado? Eso no lo supera nadie. Vivo con ello todos los días. Tú no tienes el monopolio del sufrimiento. Siempre llevas su recuerdo como una cruz.

Debido a esa pérdida, Theo, se levanta cada día sin metas en la vida, cambiando la lucha por un puesto de oficina. Ha tomado hábitos que no solía tener, como fumar o beber y su día a día se ha vuelto monótono e insoportable, algo que deducimos de sus conversaciones con Jasper:

- ¿Qué hiciste en tu cumpleaños?

- Nada, me desperté hecho polvo, fui a trabajar y seguí hecho polvo.

- Eso se llama resaca amigo.

- Al menos con la resaca siento algo.

En un principio, acepta el cometido de proteger a la embarazada por el dinero, aunque poco a poco y a raíz de la muerte de Julian, por la que aún sentía algo y, posteriormente, la de su amigo Jasper, su implicación personal en la misión se vuelve más intensa. Incluso, en el momento en el que Julian es enterrada, Theo se derrumba y comienza a llorar desconsoladamente apartado del resto, para que nadie pueda verlo. Es ahí cuando vuelven a él las ganas de combatir y rebelarse contra el nuevo y trastornado mundo, tal y como Julian lo habría hecho.

Resulta reveladora la trascendental conversación que mantienen Jasper, Kee y Miriam sobre la dicotomía entre azar y fe. Según cuenta él, Theo y Julian se conocieron gracias a la fe, a la creencia firme de ambos en los ideales que defendían, pero lo que les hizo coincidir en una manifestación multitudinaria fue la casualidad, esto es, el azar. Del mismo modo, el fruto de esa fe, de ese amor que se profesaban Julian y Theo les fue arrebatado por una terrible enfermedad, de nuevo, el azar fue determinante. De esta forma, reparamos en el hecho de que Theo Faron ha vivido utópicamente, empujando contra la corriente sin gran éxito, pues el destino ha sido más fuerte que sus principios y ha terminado por hacer de él un ser absolutamente escéptico.

Theo aparenta ser un hombre rígido, pero en ocasiones podemos ver su lado más sensible, especialmente en las escenas con Kee, donde atisbamos cierta ternura hacia la chica, a la que protege con su vida cuando es necesario. Uno de esos momentos entrañables, que nos permiten ver a Theo desde otra perspectiva, es aquel en el que enseña a Kee a sacarle un “aire” a su bebé:

Dale palmaditas. Suave, suave...

Kee y el milagroso niño que nace de sus entrañas hacen también renacer en cierto modo a Faron, brindándole la esperanza y la capacidad para volver a sentir después de tanto tiempo de encerramiento personal. Ayudar a Kee y a su hijo a escapar es ayudarse a sí mismo a encontrar la paz perdida, la paz que se fue con un niño y ahora regresa a través de otro.

3.4 El perdedor

3.4.1 *Bridget Jones: la eterna solterona*



Imagen 7: Bridget Jones en un fotograma de *El Diario de Bridget Jones*.

Soy el hazmerreír del país, tengo el culo del tamaño de Brasil, soy hija de un hogar deshecho y un desastre en todo.

Así se ve a sí misma y así nos lo hace saber la protagonista de *El Diario de Bridget Jones* (Maguire, 2001), una chica de 32 años, llena de complejos físicos y emocionales.

Para empezar, como ella reconoce, es bastante desastre en todo: Se le traba la lengua al hablar en público, mete la pata en sus entrevistas de trabajo, se viste de conejita cuando la fiesta ya no es de disfraces y cocina tan mal que solo es capaz de producir una extraña sopa azul. A esto hay que sumarle su apego a la botella de vino y el nada saludable hábito de fumar. En el trabajo tampoco le va mucho mejor, pues tiene un puesto mediocre en una editorial donde un superior pervertido no conoce ni su nombre y una compañera la menosprecia tratándola como si fuera su subordinada.

Bridget vive sola en su piso de Londres y aunque tiene familia y un grupo fiel de amigos, no puede evitar sentir un vacío que solo podría llenarse con la presencia de un hombre en su vida. Así se lo recuerda todo el que la rodea, desde su madre hasta los más desconocidos, que insisten en que tenga presente que el tiempo pasa:

¿Sigues sin novio? Tic tac, tic tac...

El amor de una pareja es su obsesión y en torno a la búsqueda de un novio afloran esos complejos que la atormentan. Pero su voluntad está en cambiar su mala suerte y para ello establece 3 propósitos que escribe en su diario:

- 1- Perder diez kilos.
- 2- Echar siempre las bragas de la noche anterior en el cesto de la ropa sucia.
- 3- Encontrar un novio amable y sensato y no seguir estableciendo lazos afectivos con ninguno de los siguientes tipos: alcohólicos, adictos al trabajo, fóbicos al compromiso, mirones, megalómanos, gilipollas emocionales o pervertidos. Y sobre todo no soñar con una persona en concreto que encarna todas estas cualidades.

Para empezar vive en constante inseguridad respecto a su físico, ya que es consciente de que no es una chica delgada aunque desea serlo a toda costa, pues considera, al igual que el resto de la sociedad, que así tendrá más posibilidades de “atrapar” a un hombre. Sin embargo, con todos sus kilos, consigue llamar la atención de su jefe Daniel aunque ella misma lo defina como uno de esos hombres que reúnen todas las cualidades de las que huye. Es un tipo mujeriego y egocéntrico pero siente una enorme atracción por él y lo que es más importante, el hecho de que él quiera estar con ella le es suficiente, pues

se siente infinitamente inferior a él. Que un ejecutivo atractivo y seductor como Daniel quiera estar con ella sube enormemente su autoestima por algún tiempo. Comienza a sentirse atractiva porque otro la ve atractiva, no porque realmente lo piense por sí misma. Por ello, el mazazo que recibe cuando descubre que Daniel tiene una amante de cuerpo escultural termina por intensificar aún más sus inseguridades. Y estas no son solo físicas. También encuentra dificultad para expresar lo que verdaderamente piensa sobre su entorno y por eso se muerde la lengua con frecuencia y acaba diciendo lo que los demás quieren oír. Además, es torpe en el arte de seducir y no sabe cómo comportarse en su primera cita con Daniel, por lo que pide consejo a sus tres amigos, como si se tratara de una adolescente que necesita del veredicto de su pandilla para dar un paso adelante.

De repente me di cuenta de que, a no ser que algo cambiara enseguida, iba a llevar una vida en la que mi relación más importante sería con una botella de vino y al final acabaría muriendo gorda y sola y me encontrarían tres semanas después medio devorada por pastores alemanes.

En esta afirmación, Bridget nos deja ver la desesperación por salir de esa vida decadente y en ocasiones la vemos compararse con el personaje de Glenn Close en *Atracción Fatal* y hasta con la mismísima Grace Kelly. Es una chica fantasiosa que busca vivir su romance de película, su cuento de hadas y por eso se lanza a los brazos del primer hombre que la corresponde, aunque este no encarne precisamente al príncipe azul soñado. Pero entonces aparece Mark, un tipo más introvertido y se declara con un “me gustas tal como eres” lo que repara el amor propio de Bridget y le da la fuerza suficiente para deshacerse de una relación tóxica.

Daniel la quiere porque es la única a la que ve dispuesta a aguantar sus escarceos, su falta de compromiso, su personalidad-desastre: por eso le repite constantemente que los dos son iguales. Le da a entender que es su última opción. Rechazando su oferta de volver con él, vemos definitivamente a una nueva Bridget Jones, que recupera la confianza en sí misma, sintiendo que vale lo suficiente como para no tener que conformarse con lo poco que Daniel le ofrece.

3.4.2 Walter Mitty: el héroe gris



Imagen 8: Walter Mitty en un fotograma de *La vida secreta de Walter Mitty*.

Walter Mitty es el claro ejemplo de la metamorfosis del perdedor. Comienza siendo un tipo gris, introvertido y miedoso y acaba enfrentándose a tiburones y volcanes en erupción en la otra punta del mundo, abandonando por completo su zona de confort. Pasa de tratar los negativos de las fotografías más espectaculares de la Tierra a sentir en primera persona la belleza de esos lugares. Se convierte en un aventurero, en una especie de figura admirable que, aunque tiene como objetivo aparente la búsqueda del negativo perdido, en realidad realiza un viaje hacia su propio descubrimiento personal.

Volviendo a sus comienzos, Mitty es un ciudadano corriente que, como cada mañana, acude en tren, maletín en mano a su puesto de trabajo en la prestigiosa revista de fotografía *LIFE Magazine*. Es la viva estampa de la monotonía, de lo ordinario, de lo cotidiano. Está suscrito a una página de internet para encontrar pareja pero no es capaz de rellenar la información sobre lo que ha hecho en su vida o los sitios que ha visitado, pues realmente no ha hecho nada que se salga de la mera rutina diaria. Ni tan siquiera ha estrenado el diario de viaje que le regalaron de adolescente, lo que nos da una idea del tiempo que lleva en esa lamentable situación.

Es un tipo algo infantil, lo cual podemos comprobar en el regalo de cumpleaños que tanta ilusión le hace, un muñeco elástico de su niñez, o en su afición por el *skateboarding*, un deporte generalmente asociado a adolescentes. Este rasgo le hace tener buena relación con los más pequeños con los que empatiza bastante bien, pues él mismo es como un niño grande. Esto puede tener explicación en la pérdida de su padre, que falleció cuando Walter apenas era un chaval, causándole una conmoción tal que el hecho hizo mella en su personalidad, volviéndole un ser retraído y sin grandes inquietudes o motivaciones en la vida:

Tenía una idea de quién quería ser.

En el trabajo, al que lleva dedicado 16 años de su vida, tiene un puesto acorde con su torpeza para las relaciones sociales, pues la sección de negativos es un área apartada del resto cuyas labores se desempeñan prácticamente en soledad. Walter es un tipo pacífico y nunca responde con agresividad ante ningún ataque por eso es el blanco perfecto para sus nuevos jefes, que no dudan en humillarle cada vez que se lo cruzan en las zonas comunes de la empresa. Ante el *mobbing* que sufre, Mitty no solo no se defiende sino que se hace más pequeño, abstrayéndose por completo de la situación e introduciéndose en su mundo interior para imaginar lo que le gustaría que ocurriese, en lugar de lo que está ocurriendo. Por ejemplo, cuando el nuevo y arrogante jefe se burla de su hombrecillo elástico, Walter se visualiza a sí mismo propinándole una brutal paliza que acaba en la calle, con salto por la ventana y caída al vacío desde un rascacielos; una espectacularidad que solo podría ser fruto de su mente.

No solo fantasea ante las ofensivas, sino también a la hora de tratar con Cheryl, una compañera de trabajo a la que le cuesta acercarse en persona. Por eso, la sigue a través de la página web, donde averigua las cualidades de su hombre perfecto: “aventurero, valiente y creativo”. En sus “idas de olla”, como él las denomina, se imagina siendo eso que la chica y la sociedad en general consideran deseable. Vemos cómo se juega la vida en un incendio, cómo recorre el Ártico con un halcón al hombro y cómo talla una estatua en bronce en pocos segundos ante la mirada atónita de Cheryl. Todo eso que le gustaría ser y no es sólo lo alcanza en la fantasía.

La figura de Walter se presenta como opuesta a la de Sean, el fotógrafo de la revista LIFE. Este es la encarnación del lema de la empresa:

Ver mundo, afrontar peligros, traspasar muros, acercarse a los demás, encontrarse y sentir.

Por su parte, Walter no sigue ninguno de estos principios. Sin embargo, Sean lo considera “su otra mitad”. Cuando por fin se encuentran cara a cara en Afganistán, Sean compara a Mitty con el gato fantasma, una criatura que apenas se deja ver. Walter intenta pasar desapercibido, lo cual no quiere decir que no albergue belleza en su interior. Como afirma el fotógrafo, “las cosas hermosas no buscan llamar la atención”.

Realmente, Walter no decide de buenas a primeras dejar de ser un perdedor. El cambio tiene lugar de forma gradual, a raíz de la desaparición de una fotografía crucial, la de la última portada de la edición impresa de LIFE. La necesidad por conservar su empleo lo lleva a dar un paso gigante lanzándose a la aventura de vivir y experimentar esas máximas que conoce de memoria. La canción de David Bowie, *Space Oddity*, está presente en varias escenas de la película, pues como dice Cheryl, “habla sobre el valor e ir hacia lo desconocido”. Un verso de la canción resume muy bien la esencia de esta cinta:

Es hora de dejar la cápsula, si te atreves.

CONCLUSIONES

Podríamos, por tanto, concluir que, en la cinematografía actual, cuyo liderazgo sigue en manos de la industria de Hollywood, asistimos a una producción masiva de arquetipos anti-heroicos; modelos que se repiten constantemente en los distintos largometrajes y comienzan a rozar la estereotipia en algunos casos. Al tiempo que se engrandece la figura del antihéroe, somos testigos del ocaso de su anticuado antecesor, una muerte que viene siendo anunciada desde hace algunas décadas, pero que definitivamente se hace oficial en la ficción contemporánea.

Esta predilección generalizada por los personajes poco ortodoxos o simplemente imperfectos, se ha hecho especialmente acusada en la última década y ha puesto de manifiesto la generalización de un sistema consecuencialista en la sociedad.

Por otro lado, estamos ante un regreso actualizado de los valores del romanticismo, provocado por una nueva crisis de la razón. Es decir, el protagonista actual es un héroe neorromántico, fruto de una sociedad desengañada e individualista, como lo fuera la de aquel período del pasado, aunque dotado además de un alarmante halo de escepticismo, reflejo de la actitud social descreída que lo ampara.

Ese nuevo romanticismo se cruza hoy con un avanzado capitalismo, que siguiendo la ley de oferta y demanda, adopta esa sensibilidad romántica, transformándola en productos comerciales: los nuevos héroes.

ANEXO

Fichas técnico-artísticas de las películas analizadas

El silencio de los corderos

TÍTULO ORIGINAL	<i>The Silence of the Lambs</i>
AÑO	1991
DURACIÓN	118 min.
PAÍS	EEUU
DIRECTOR	Jonathan Demme
GÉNERO	Terror/Drama/Thriller
REPARTO	Anthony Hopkins, Jodie Foster, Lawrence A. Bonney, Kasi Lemmons, Anthony Heald.
SINOPSIS	<p>Clarice Starling es una policía recién licenciada que tiene como primera misión atrapar a “Buffalo Bill”, un asesino en serie que está sembrando el terror por todo el país.</p> <p>Para dar con él necesitará la ayuda de otro criminal, el Doctor Lecter, un antiguo psiquiatra forense que se encuentra en una prisión de máxima vigilancia por sus prácticas caníbales.</p>

American Psycho

TÍTULO ORIGINAL	<i>American Psycho</i>
AÑO	2000
DURACIÓN	101 min.
PAÍS	EEUU
DIRECTOR	Mary Harron
GÉNERO	Terror/Drama psicológico
REPARTO	Christian Bale, Willem Dafoe, Jared Leto, Josh Lucas, Samantha Mathis, Matt Ross, Reese Witherspoon.
SINOPSIS	Patrick Bateman, un adinerado joven de Wall Street parece el hombre perfecto, con una posición económica cómoda y una apariencia física acorde con la sociedad materialista que le rodea. Sin embargo, detrás de su aparente normalidad, se esconde una terrible e insaciable sed de sangre que cada vez le cuesta más contener.

Gran Torino

TÍTULO ORIGINAL	<i>Gran Torino</i>
AÑO	2008
DURACIÓN	119 min.
PAÍS	EEUU
DIRECTOR	Clint Eastwood
GÉNERO	Drama
REPARTO	Clint Eastwood, Christopher Carley, Bee Vang, Ahney Her, John Carrol Lynch, Cory Hardrict, Bian Haley, Geraldine Hughes.
SINOPSIS	Walt Kowalski es un obrero jubilado que ha combatido en la guerra de Corea, lo que lo ha transformado en un hombre duro e intransigente, que desprecia a los inmigrantes hasta que, un día, conoce a sus vecinos asiáticos.

Hijos de los hombres

TÍTULO ORIGINAL	<i>Children of Men</i>
AÑO	2006
DURACIÓN	114 min.
PAÍS	Reino Unido
DIRECTOR	Alfonso Cuarón
GÉNERO	Ciencia Ficción/ Thriller
REPARTO	Clive Owen, Julianne Moore, Michael Caine, Chiwetel Ejiofor, Peter Mullan, Danny Huston, Claire-Hope Ashitey.
SINOPSIS	Año 2027: las mujeres han perdido la capacidad para procrear y la humanidad está a punto de extinguirse. Las alarmas saltan cuando el hombre más joven de la Tierra muere. En medio de todo ese caos, Theo Faron, un ex activista, tiene la delicada misión de proteger a la única mujer embarazada que queda sobre el planeta.

El Lobo de Wall Street

TÍTULO ORIGINAL	<i>The Wolf of Wall Street</i>
AÑO	2013
DURACIÓN	179 min.
PAÍS	EEUU
DIRECTOR	Martin Scorsese
GÉNERO	Drama/Comedia/Biográfico
REPARTO	Leonardo DiCaprio, Johan Hill, Margot Robbie, Kyle Chandler, Cristin Milioti, Rob Reiner, Matthew McConaughey.
SINOPSIS	El filme cuenta la historia real de Jordan Belfort, un chico ambicioso que con su astucia y métodos no muy legales consiguió llegar a la cima y hacer una gran fortuna sin haber llegado a cumplir ni tan siquiera los 30 años de edad.

Piratas del Caribe: La Maldición de la Perla Negra

TÍTULO ORIGINAL	<i>Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl.</i>
AÑO	2003
DURACIÓN	143 min.
PAÍS	EEUU
DIRECTOR	Gore Verbinski
GÉNERO	Aventuras/Comedia/Acción/Fantástico
REPARTO	Johnny Depp, Geoffrey Rush, Orlando Bloom, Keira Knightley, Jonathan Pryce, Mackenzie Crook, Kevin McNally.
SINOPSIS	Siglo XVIII. El Capitán Barbosa y su tripulación atacan Port Royal y secuestran a Elizabeth Swan, la hija del Gobernador. Will Turner su amigo de la infancia se unirá en su rescate a Jack Sparrow, un pirata de mala reputación que sólo mira por su objetivo, recuperar el barco que Barbosa le arrebató: La perla negra.

El Diario de Bridget Jones

TÍTULO ORIGINAL	<i>Bridget Jones's Diary</i>
AÑO	2001
DURACIÓN	97 min.
PAÍS	Reino Unido
DIRECTOR	Sharon Maguire
GÉNERO	Comedia romántica
REPARTO	Renée Zellweger, Hugh Grant, Colin Firth, Jim Broadbent, Gemma Jones, Sally Phillips, Shirley Henderson, James Callis.
SINOPSIS	<p>Bridget Jones es una solterona treintañera llena de complejos que busca desesperadamente un novio. De repente, de un día para otro, no solo su deseo se ve cumplido sino que además se encuentra en la encrucijada de tener que elegir entre dos hombres: su seductor jefe Daniel o el introvertido Mark Darcy, un antiguo amigo de la familia.</p>

La vida secreta de Walter Mitty

TÍTULO ORIGINAL	<i>The Secret Life of Walter Mitty</i>
AÑO	2013
DURACIÓN	114 min.
PAÍS	EEUU
DIRECTOR	Ben Stiller
GÉNERO	Aventuras/Comedia/Road Movie
REPARTO	Ben Stiller, Kristen Wiig, Adam Scott, Patton Oswalt, Shirley MacLaine, Sean Penn, Kathryn Hahn, Finise Avery, Joey Slotnick.
SINOPSIS	El retraído y fantasioso trabajador de una revista de fotografía, Walter Mitty, supera sus miedos y se lanza a la aventura en busca de una fotografía perdida, adentrándose en un viaje que cambiará su vida para siempre.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIRRE, Joaquín María (1996): “Héroe y sociedad. El tema del individuo superior en la literatura decimonónica”. *Espéculo: Revista de estudios literarios*, núm. 3.

CAMPBELL, Joseph (1949): *The hero with a thousand faces*, Princeton: Bollingen Series. Edición en español en CAMPBELL, J. (1992): *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, México: Fondo de cultura económica.

CANO-GÓMEZ, A. P (2012): “El héroe de la ficción postclásica. Interpretación de la teoría del postclasicismo fílmico en la serie de televisión Hijos de la anarquía”, *Palabra Clave* 15 (3), 432-457.

CASARIEGO, Nicolás (2002): *Héroes y antihéroes en la literatura*, Madrid: Grupo Anaya.

COHEN, Jonathan (2001): “Defining Identification: A Theoretical Look at the Identification of Audiences with Media Characters”, *Mass Communication & Society*, 4(3), 245-264.

FYRE, Northrop (1957): *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press.

GARCÍA-MINGORANCE, Gabriel (2013): “Fractura y fragmentación del héroe y el villano cinematográfico en *El protegido* de M. Night Shyamalan”. *Nueva época*, Julio 2013, núm. 2, 71-89.

GONZÁLEZ-REQUENA, Jesús (2006): *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Editorial: Castilla Ediciones.

GREIMAS, Julien (1987): *Semántica estructural*, Editorial: Gredos.

IGARTUA, J.J. y MUÑIZ, Carlos (2008): “Identificación con los personajes y disfrute ante largometrajes de ficción una investigación empírica”, Publicado en *Comunicación y Sociedad*, Volumen XXI, Núm. 1, 25-52.

KRAKOWIAK, M. y TSAY-VOGEL, M. (2011): “The impact of perceived character and identification on moral disengagement”, *International Journal of Arts and Technology*, 4(1), 102-110.

RUBIN, R.B. y MCHUGH, M.P. (1987): “Development of parasocial interaction relationships”, *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 31, 279-292.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (2002): *Guión de aventura y forja del héroe*, Editorial: Editex.

SANTAULARIA, Isabel (2009): *El monstruo humano*, Editorial: Laertes.

SAVATER, Fernando (1982): *La tarea del héroe*, Editorial: Ariel.

VARGAS, J. José (2014): *Los héroes están muertos*, Editorial: Dolmen.

VOGLER, Christopher (2002): *El viaje del escritor*, Editorial: Ma non troppo.

REFERENCIAS VIDEOGRÁFICAS

APATOW, Judd (Dir.) 2005. *Virgen a los 40*. 133 min. Color.

CUARÓN, Alfonso (Dir.) 2006. *Hijos de los hombres*. 114 min. Color.

DALDRY, Stephen (Dir.) 2000. *Billy Elliot*. 111 min. Color.

DEMME, Jonathan (Dir.) 1991. *El silencio de los corderos*. 118 min. Color.

EASTWOOD, Clint (Dir.) 2008. *Gran Torino*. 119 min. Color.

FLETCHER, Anne (Dir.) 2008. *27 Vestidos*. 111 min. Color.

HAND, David (Dir.) 1942. *Bambi*. 70 min. Color.

HARRON, Mary (Dir.) 2000. *American Psycho*. 101 min. Color.

MAGUIRE, Sharon (Dir.) 2001. *El diario de Bridget Jones*. 97 min. Color.

SCORSESE, Martin (Dir.) 2013. *El Lobo de Wall Street*. 179 min. Color.

SHARPSTEEN, Ben (Dir.) 1941. *Dumbo*. 64 min. Color.

SHYAMALAN, M. Night (Dir.) 2000. *El protegido*. 107 min. Color.

STILLER, Ben (Dir.) 2013. *La vida secreta de Walter Mitty*. 114 min. Color.

STROMBERG, Robert (Dir.) 2014. *Maléfica*. 97 min. Color.

VERBINSKI, Gore (Dir.) 2003. *Piratas del Caribe: La maldición de la Perla Negra*. 143 min. Color.

WEITZ, Paul (Dir.) 1999. *American Pie*. 96 min. Color.

WELLS, Audrey (Dir.) 2003. *Bajo el sol de la Toscana*. 113 min. Color.