

José Luis EVANGELISTA ÁVILA

Universidad Autónoma de Chihuahua, México

jevangelista@uach.mx

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9066-2440>

José Alejandro GARCÍA-HERNÁNDEZ

Universidad Autónoma de Chihuahua, México

jgarciah@uach.mx

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5159-3334>

Recibido: 15/5/2025 - Aceptado: 23/9/2025

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

Evangelista Ávila, José Luis y José Alejandro García-Hernández. "A la sombra del heroísmo en *V for Vendetta*: el concepto del antiheroísmo y complicidad en su recepción". *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, n° 18, (2025): e1813. <https://doi.org/10.25185/18.13>

A la sombra del heroísmo en *V for Vendetta*: el concepto del antiheroísmo y la complicidad en su recepción

Resumen: La cultura pop, desde finales del siglo XX, ha presentado un auge significativo de las denominadas figuras antiheroicas. Sin embargo, la conceptualización teórica de las mismas no se ha realizado con el mismo dinamismo. Ante esta situación, el presente estudio tiene por objetivo aportar a la construcción de una caracterización del antiheroísmo a partir de un análisis descriptivo de corte literario y filosófico basado en la narrativa gráfica, lo anterior, con la finalidad de realizar un aporte a la conformación conceptual del antiheroísmo. Para tal efecto, se plantean un recorrido literario y una reflexión filosófica sucintos que permitan esbozar el heroísmo y, a partir de tal, postular una caracterización del antiheroísmo con base en diversos ejemplos de la narrativa gráfica. Esta construcción se aplica a la novela gráfica *V for Vendetta* para considerar su viabilidad. Por último, se reflexiona sobre los cuestionamientos del antiheroísmo en relación a la complicidad de su auditorio y a las dinámicas narrativas y extranarrativas de tales en relación a la conformación de unidad política.

Palabras clave: narrativa gráfica; héroe; antihéroe; teoría literaria; filosofía; ética.

In the shadow of heroism in *V for Vendetta*: the concept of antiheroism and the complicity in its reception

Abstract: Since the late 20th century, pop culture introduced a significant rise in so-called antiheroic figures. However, their theoretical conceptualization has not been realized with the same dynamism. Given this situation, this study aims to contribute to a characterization of antiheroism through a descriptive literary and philosophical analysis based on graphic narrative. This contributes to the conceptualization of antiheroism. To this end, a concise literary overview and philosophical reflection are proposed to outline heroism and, from this, propose a characterization of antiheroism based on various examples of graphic narrative. This construction will be applied to the graphic novel *V for Vendetta* to consider its viability. Finally, it is reflected on the questions surrounding antiheroism in relation to the complicity of its audience and the narrative and extra-narrative dynamics of such figures in relation to the formation of political unity.

Keywords: graphic narrative; hero; antihero; literary theory; philosophy; ethic.

À sombra do heroísmo em *V de Vingança*: o conceito de anti-heroísmo e a cumplicidade em sua recepção

Resumo: Desde o final do século XX, a cultura pop tem visto um aumento significativo nas chamadas figuras anti-heroicas. No entanto, sua conceituação teórica não tem sido tão dinâmica. Diante dessa situação, este estudo visa contribuir para a construção de uma caracterização do anti-heroísmo por meio de uma análise literária e filosófica descritiva baseada na narrativa gráfica. Isso contribui para a conceituação do anti-heroísmo. Para tanto, um panorama literário conciso e uma reflexão filosófica são propostos para delinear o heroísmo e, a partir disso, propor uma caracterização do anti-heroísmo com base em vários exemplos de narrativa gráfica. Essa construção será aplicada à graphic novel *V de Vingança* para considerar sua viabilidade. Por fim, o autor reflete sobre as questões que cercam o anti-heroísmo em relação à cumplicidade de seu público e a dinâmica narrativa e extranarrativa de tais figuras em relação à formação da unidade política.

Palavras-chave: narrativa gráfica; herói; anti-herói; teoria literária; filosofia; ética.

«I'm the king of the Twentieth Century. I'm the
bogeyman, the villain... the black sheep of the family»

V for Vendetta.¹

I. Introducción

La presencia y significación del antiheroísmo es innegable en la cultura contemporánea. Para comprender esta presencia es preciso indicar que su auge se encuentra entrelazado con la cultura pop y, en este ámbito, la narrativa gráfica² ha tenido un auge importante debido a su transición al cine y el carácter transmediático que implica. No obstante, por décadas se le percibió situada en el infantilismo, la mal denominada baja cultura y fue presa de la moralina, perspectivas que signaron su percepción social por décadas³. Por su parte, la significación cultural del antiheroísmo puede comprenderse desde el entrecruce de diversos factores, especialmente de corte filosófico y literario. Sin embargo, en torno a su significación, en términos conceptuales y teóricos, la figura del antiheroísmo parece mantenerse tan ambigua como lo son las guías morales de diversos personajes que encarnan este arquetipo (si es que podemos hablar de tal).

Antes que apelar a un carácter normativo, el presente trabajo tiene por objetivo abonar a la construcción de una caracterización del antiheroísmo a partir de un análisis descriptivo centrado en el entrecruce de rasgos literarios

1 Alan Moore, *V for Vendetta* (DC Comics, 2005), 13.

2 Con narrativa gráfica nos referimos a un género narrativo en el cual convergen imágenes y texto para contar una historia. Según sus características de origen, suelen catalogarse como historieta (elaboradas en español), cómic (en habla inglesa) o manga (para las producidas en Japón), aunque también se les suele agrupar como novela gráfica a aquella de un contenido y profundidad afines a una «madurez adulta» con una habitual extensión mayor, o como historieta a las de extensión breve (no suelen superar las diez viñetas) y tono cómico. Asimismo, se le ha indicado como noveno arte. Para efectos de este artículo nuestros referentes se concentran en el cómic debido a su difusión y presencia.

3 Un ejemplo significativo es la generación del *Comics Code Authority* que buscó regular, de 1954 a 2011, los contenidos del cómic estadounidense. Su presencia es bastante significativa debido a que, en alguna medida, imposibilitó el surgimiento y profundización del antiheroísmo ya que, según dicta la primera entrada de su código «Crimes shall never be presented in such a way as to create sympathy for the criminal, to promote distrust of the forces of law and justice, or to inspire others with a desire to imitate criminals», a la cual siguen otras que dificultaron la generación de la profundidad propia del antiheroísmo al reducirla a una villanía prácticamente unidimensional. «The Comics Code of 1954», Comics Magazine Association of America, acceso el 4 de mayo de 2025, <https://cblfd.org/the-comics-code-of-1954>.

y filosóficos en la lectura de la narrativa gráfica, lo anterior, con la finalidad de realizar un aporte a la conformación conceptual del mismo. Se consideran como antecedentes las figuras literarias de Zeus, Prometeo y Medea dentro del legado de la literatura griega, el cuestionamiento por el protagonismo de la antiheroína y el antihéroe, así como la significación derivada del Romanticismo en personajes que componen el universo narrativo de Edgar Allan Poe; asimismo, las novelas que critican al comunismo y fascismo: *Rebelión en la granja* y *1984* de George Orwell; los últimos, principales referentes literarios de *V for Vendetta*. Asimismo, se abordarán las implicaciones filosóficas del heroísmo, como presupuesto del antiheroísmo.

Para tal efecto, se aborda, primero, un sucinto abordaje literario del héroe clásico al líder del siglo XX a partir de la evolución narrativa de distintas composiciones protagónicas clásicas, románticas y modernas que caracterizan uno o más criterios del término establecido por Northrop Frye. Luego, sigue un breve abordaje filosófico de rasgos que se han asumido como propios del heroísmo. Lo anterior nos permite proponer rasgos puntuales sobre el antiheroísmo y su posterior aplicación a la novela gráfica *V for Vendetta*. A partir de un estudio descriptivo, esto permite echar luz a preguntas como ¿qué es el antiheroísmo? y ¿cómo se distingue el antiheroísmo en *V for Vendetta*?

II. Recorrido literario desde el héroe clásico al protagonista romántico

La composición del héroe en la herencia homérica introduce la figura protagónica capaz de sacrificar la propia individualidad en beneficio de una causa común, hablese de patria, familia o principios que componen al heroísmo clásico. El primer ejemplo de ello es el troyano Héctor, pues enfrenta con valentía su muerte predestinada: «Es un juguete de los dioses, su coraje irrumpe cada instante siendo terriblemente humano. Junto a Aquiles representa el lado trágico. Amado por los hombres, pero abandonado por los dioses».⁴ Héctor, Aquiles y Odiseo demuestran estos arquetipos, quienes enfrentan cuestionamientos y adversidades que implican riesgo a su integridad y vida.

El destino de Héctor se caracteriza por la condición de ser abandonado hacia una muerte determinada por la diosa Atenea. Los versos siguientes

4 Carlos Muriel, «El universo homérico: hombres y dioses», *Florentia Iliberritana*, n° 3 (1992): 120.

expresan la percepción que el héroe manifiesta sobre el destino, así como su valentía para enfrentarlo: «Morir con tal valor y tanta gloria, / Que inmortal sea siempre mi memoria. / Dijo así, y empuñó su aguda espada, / Que al lado le pendía grande y fuerte».⁵ A pesar del descubrimiento sobre la maquinación de su sacrificio, el héroe combate a su rival, el semi-dios Aquiles, y entrega la vida por su ciudad. Por el lado de los aqueos, el rey de Ítaca muestra su integridad con el objetivo de retornar a su patria. Odiseo confronta monstruos míticos, e incluso al dios Poseidón, conforme consolida las características del héroe. En la rapsodia primera de *La Odisea* se establece el arquetipo: «Háblame, Musa, de aquel varón de multiforme ingenio que, después de destruir la sacra ciudad de Troya [...] padeció en su ánimo gran número de trabajos en su navegación por el monto, en cuanto procuraba salvar su vida y la vuelta de sus compañeros a la patria».⁶

Homero destaca la astucia del héroe que desea retornar a la patria como parte de las habilidades del protagonista, quien emplea los recursos necesarios para preservar la vida de sus colegas y, en especial, la propia. El contraste entre Héctor y Odiseo, como figuras canónicas del legado heroico, define al troyano como el héroe trágico que entrega la vida valerosamente al destino, mientras que el griego representa un heroísmo más clásico que emplea los recursos a su alcance para superar las adversidades; ambos con el ideal de salvar la patria.

La *Teogonía* de Hesíodo introduce el proceso de creación del universo mediante el cual titanes y dioses manifiestan comportamientos de naturaleza humana. La primera figura que difiere de las características heroicas es Cronos, quien devora a sus propios hijos, futuros olímpicos, para evitar ser destronado. Ante tal acto, la ironía del destino narra el triunfo de su hijo Zeus y el establecimiento de las divinidades que rigen el cosmos del mundo antiguo: «Zeus libró de sus cadenas abrumadoras a sus tíos, los Uranidas, a quienes había encarcelado su padre [...] Desde aquella sazón, confiado en sus armas, Zeus manda en los hombres y en los dioses».⁷ Si bien, titanes y dioses no se considerarían héroes o antihéroes debido a su jerarquía superior a los límites mortales, muestran las características de un humano que representa tanto los valores superiores como la moralidad propia de su época.

5 Homero, *La Ilíada* trad. Ignacio García Malo (Madrid: Pantaleón Aznar, 1788), Libro V, vv 918-921.

6 Homero, *La Odisea* trad. Manuel Alcalá (Ciudad de México: Editorial Porrúa, 2007), 1.

7 Hesíodo, *Teogonía* trad. José Manuel Villalaz (Ciudad de México: Editorial Porrúa, 1990), 10.

En *Teogonía* se canta uno de los primeros actos de antiheroísmo de la tradición griega. Zeus negó el fuego a los mortales, y Prometeo, a partir del hurto, desobedece la orden del rey de los dioses: «robándole una porción espléndida del fuego inextinguible, que ocultó en una caña hueca. Fue mordido en el fondo de su corazón Zeus, y la cólera conmovió todo su corazón en cuanto vio resplandecer entre los hombres el brillo del fuego».⁸ El texto del poeta griego introduce las diversas fábulas que componen las primeras explicaciones sobre el orden de la naturaleza. La narración de Prometeo introduce a un antihéroe, pues se rebela contra el mandato de su superior, roba el elemento y lo otorga al género humano. La composición de esta figura posee tres elementos del antihéroe: rebeldía, hurto, beneficio comunitario. Los dos primeros elementos pueden considerarse cuestionables socialmente, mientras que el tercero responde al bien mayor... por lo menos, desde la perspectiva humana.

En la épica medieval destacamos dos figuras: Beowulf, en la tradición anglosajona y El Cid, en la española. El escandinavo es venerado como un rey que derrotó a seres extraordinarios mediante sus propias manos, como el combate contra Grendel en el canto XI: «los dos lo haremos sin espadas durante la noche, si se atreve a buscar guerra sin armas, y después el sabio Dios otorgará fama a quien bien le plazca».⁹ El Cid es reconocido como el vasallo del rey en busca de su perdón conforme obtiene victorias durante la Reconquista: «Los vasallos del mío Cid muy fuertes golpes les daban / A poco de estar luchando a trescientos moros matan / [...] Luego llegan los demás, la victoria es consumada / Tomó así Alcocer el Cid».¹⁰ Ambas figuras poseen atributos de fuerza, liderazgo de tropas y victoria para la patria, pues en las respectivas leyendas se destacaron como reyes y nobles ejemplares para la tradición cultural de sus naciones.

El puente entre el Medioevo y Renacimiento integra la recreación de hazañas históricas mediante la composición lírica y épica. Con el arte literario fue posible ilustrar, por medio de la poética, las hazañas de los protagonistas de los grandes momentos de la humanidad. La Conquista de los imperios del Nuevo Mundo fue narrada en primer término como una sucesión de relaciones de los actores que combatieron en el continente. Décadas después, poetas criollos, para el caso novohispano, escribieron los poemas épicos de América con influencia del universo homérico, donde se atribuyeron características del héroe clásico a

8 Hesíodo, *Teogonía*, 11.

9 *Beowulf* (New York: Dover thrift editions, 1992), Libro XI, vv 13-15.

10 *Poema de Mío Cid* (Barcelona: Edicomunicación, 1994), Libro XXIX, vv 36-42.

los asuntos del Nuevo Mundo. El siguiente fragmento de *La Araucana* describe la ejecución del caudillo Caupolicán, en símil con el sacrificio de Héctor: «pues el hado y suerte mía / me tienen esta muerte aparejada, / Venga, que yo la pido, yo la quiero, / Que ningún mal hay grande si es postrero».¹¹ El héroe indígena comparte los rasgos del héroe homérico: valentía, fuerza, liderazgo de tropas, sacrificio y victoria para su patria (obtenida mientras vivió). De esta forma, los atributos del considerado héroe clásico persisten como arquetipo que definieron el marco de los siglos posteriores.

A partir del Romanticismo y de la crisis del siglo XX el molde comenzó su evolución hacia el antihéroe contemporáneo. El Romanticismo literario se caracteriza por la priorización de las pasiones humanas y la subjetividad. Dentro de este tramado, uno de los autores con mayor influencia en la literatura moderna es Edgar Allan Poe, cuyos personajes atraviesan la ruptura de cuestionamientos éticos y sociales: ebrios, ladrones, asesinos y vengadores. Los protagonistas justifican sus acciones mediante razonamientos ambiguos que rompen con los principios del héroe clásico. En *La máscara de la Muerte Roja*, la figura principal es la Muerte Roja, alegoría de la epidemia, quien se introduce en la fiesta del príncipe Próspero y termina con la vida de los asistentes, perteneciente a la clase privilegiada: «Había entrado como un ladrón de noche. Y uno por uno fueron desplomándose [...] Y la Oscuridad, y la Ruina, y la Muerte Roja ejercieron su ilimitado imperio sobre todo».¹² El protagonista se presenta como una figura cubierta que ajusticia a aquellos que impidieron el acceso al castillo a la clase baja. El empleo de máscara y capa en el personaje que busca igualdad de oportunidades es uno de los principales referentes visuales del justiciero V, mismo que se complementa con el referente histórico de Guy Fawkes.

III. Notas filosóficas sobre el heroísmo

La conformación, o por lo menos aparición, del héroe ha sido previa a la reflexión filosófica. Por ello, su presencia en las diversas narrativas ha matizado su caracterización en consonancia con el protagonismo, estructura narrativa y otras notas de corte literario. Sin embargo, pese a los esfuerzos académicos

11 Alonso de Ercilla, *La Araucana* (Ciudad de México: Espasa-Calpe, 1981), Libro XVIII, vv 85-88.

12 Edgar Allan Poe, *Narraciones extraordinarias* trad. José Juan Dávila (Ciudad de México: Editores Mexicanos Unidos, 2001), 91.

de los últimos años que han acompañado el auge del super heroísmo en el mercado, todavía resta para alcanzar su desarrollo conceptual, situación que se redobla en torno al antiheroísmo que lo supone. Esto puede constatarse por la ausencia de entradas para el concepto heroísmo en diccionarios filosóficos especializados.¹³ Comprender al antiheroísmo supone la comprensión del heroísmo o, por lo menos, algunos de sus rasgos básicos y las relaciones que guardan entre sí, por lo que conviene revisar algunas notas filosóficas en torno al heroísmo que permiten asentar al antiheroísmo.

Las figuras heroicas se conforman principalmente desde la tradición griega y moderna, así como en heredad de las implicaciones de las mismas, en tanto que el medioevo apela a diversas figuras de la santidad e incluso el martirio. Por su parte, el auge del antiheroísmo es ubicable a finales del siglo XX y principios del XXI. Si aquellas se plantean desde antes de conformación del cuestionamiento filosófico por el Bien, estas lo hacen cuando hay una crisis en torno al Bien a causa de la denominada condición posmoderna y lo que, con Primo Levi, podemos denominar como la «zona gris» de la ética¹⁴.

En cualquier caso, abordar el antiheroísmo supone asumir la ruptura con las figuras del heroísmo, pero también la ambigüedad derivada de la ausencia de parámetros éticos universales y no solo lo relativo a la narrativa o el rol protagónico. Para efectos de esta propuesta, postulamos cinco criterios de análisis que atraviesan al heroísmo y cómo son modificados en relación al antiheroísmo: 1) El vínculo (necesario) entre la hazaña y el sacrificio o su posibilidad; 2) una dimensión moral compartida entre la figura heroica y la sociedad; 3) su dimensión y alcance político; 4) una forma de subjetividad transparente, 5) enmarcados por una idea de justicia.

13 El *Diccionario de filosofía* de Ferrater Mora, todavía de uso común en nuestro idioma, posee esta ausencia. La entrada de «héroe» en el *Diccionario de filosofía* de Nicola Abbagnano, actualizado y aumentado por Giovanni Fornero posee una entrada de apenas media página. La ausencia de entradas también puede considerarse en trabajos más recientes, como el *Diccionario de filosofía* de Walter Brugger, el *Diccionario de ética y de filosofía moral* dirigido por Monique Canto-Sperber, la *Enciclopedia de la política* de Rodrigo Borja e, incluso, en la *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

14 Sin adentrarnos en la denominada condición posmoderna expuesta por Lyotard, podemos señalarla como la caída de los grandes relatos tras la muerte de Dios expuesta por Nietzsche donde una de sus consecuencias es la ausencia de criterios únicos y universales, incluido el relativo al Bien. Cfr. Jean-François Lyotard, *La condición posmoderna* (Madrid: Cátedra, 1991); Cfr. Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia* en *Nietzsche I* (Madrid: Gredos, 2014). En el caso de Primo Levi, este título «La zona gris» al segundo apartado de *Los hundidos y los salvados*, a su vez, tercera parte de la *Trilogía de Auschwitz* y, desde entonces, se ha considerado como el espacio donde no es posible alcanzar un consenso sobre lo éticamente correcto, en especial en situaciones límite como fueron los campos de concentración. No obstante, en estos casos, nos recuerda: «[...] hay que afirmar que ante casos humanos como éstos es imprudente precipitarse a emitir un juicio moral. Debe quedar claro que la culpa máxima recae sobre el sistema, sobre la estructura del Estado totalitario; la participación en la culpa de los colaboradores individuales, grandes o pequeños (y nunca simpáticos, nunca transparentes!) es siempre difícil de determinar. Es un juicio que querríamos confiar sólo a quien se haya encontrado en condiciones similares y haya tenido ocasión de experimentar por sí mismo lo que significa vivir en una situación apremiante». Primo Levi, *Trilogía de Auschwitz* (Barcelona: Océano, 2012), 504.

Para estos criterios tomamos inspiración de una interpretación de *Temor y temblor*, trabajo de Søren Kierkegaard (bajo el seudónimo Johannes de Silentio) de 1843. Si bien el autor danés se concentra en la reflexión sobre Abraham, esta surge desde su comparativa con los héroes trágicos, lo cual nos ha permitido este proceder. Kierkegaard retoma al «héroe trágico» para situarlo como aquél quien, comprendido por lo general, lleva a cabo actos que le producen sufrimiento y que, sin el contexto específico, incluso serían considerados condenables. La obra remite a Agamenón, Bruto y Jefe, quienes sacrifican a su descendencia por el mandato divino, el amor a la patria o el cumplimiento de su palabra, respectivamente. En ellos encontramos el vínculo entre la hazaña y el sacrificio, la comprensión de una sociedad que llora con ellos (dimensión moral), incluso les enaltece (dimensión política). El proceder de los héroes trágicos es comprensible y coincide con los ideales de la época, debido, precisamente, a la manera en la cual encarnan las virtudes que se asume como más altas (subjetividad transparente). Todo esto, enmarcado por la consideración de la justicia.

Antes de transitar al antiheroísmo, cabe considerar estas características en la figura heroica, pues aquél las asume o supone, aunque guarde una relación diferente con sus rasgos constitutivos. En este sentido, las características señaladas resultan en alguna medida mutuas a las figuras heroicas y antiheroicas; no obstante, hay variaciones en el tipo de relación que guardan con ellas, pues ahí se encuentra lo propio de cada una.

1. Vínculo (necesario) entre la hazaña y el sacrificio o su posibilidad

Para Agustín de Hipona, «No es la pena, sino la causa lo que hace un mártir»¹⁵, con ello clarifica que no por la muerte, sino por la defensa de la verdad —en el sentido bíblico, según la cual Jesús es «el Camino, la Verdad y la Vida»¹⁶—, es por lo que deviene el martirio para el cristiano. En el caso del heroísmo, ha de considerarse la hazaña y la posibilidad del sacrificio que esta involucre como un distintivo necesario, su causa, como veremos en el punto 5, será la justicia. Por ello, aunque entre las divinidades griegas parezca haber actos heroicos, no se les suele predicar el heroísmo, ya que son raros los casos en los cuales cabe el sacrificio. Por el contrario, en el caso

15 San Agustín, “Sermón 94”, en *Obras completas X*, trad. Lope Cilleruelo, Moisés M.^a Campelo, Carlos Moran y Pio de Luis (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1983), 624.

16 Juan 14:6.

de humanos o semidioses, la confrontación con la posibilidad de la muerte propia les convierte en héroes. Sin una implicación mutua entre la hazaña y la posibilidad del sacrificio, es impensable el heroísmo.

Concentremos la atención en la posibilidad del sacrificio, pues la hazaña quedará determinada por los criterios morales y políticos. Así, por ejemplo, la práctica y perseverancia en diversas formas de moderación pueden considerarse heroicas o banales, según determinantes contextuales, no obstante, la puesta en riesgo de la propia vida tiende a asumirse como un criterio general para el heroísmo y, en este sentido, los dioses (inmortales), por definición, parecen quedar fuera del heroísmo. Hay excepciones a la regla en casos como el de Prometeo cuyo sufrimiento, precisamente debido a su inmortalidad, pareciera carecer de fin.

El sacrificio supone abnegación, de modo que «[e]l héroe trágico renuncia a sí mismo para expresar lo general»¹⁷. Sin embargo, al renunciar a sí mismo, el héroe trágico encuentra su afirmación a través de lo general con el cual comparte una misma dimensión moral y comprende sus actos.

2. Dimensión moral compartida

Los primeros héroes clásicos, Héctor, Aquiles y Ulises se gestaron de manera previa a la conformación ética. Este rasgo no es secundario, pues el heroísmo tiende a asentarse en una conformación moral antes que ética. Distingamos de manera sucinta la ética de la moral al plantear la moral como las prácticas aceptadas socialmente como apropiadas para el sostén de la comunidad y sus integrantes, mientras que la ética es la reflexión filosófica sobre la moral, lo cual la lleva a la pregunta por el Bien y no solo a la práctica que perpetúa lo general, el *statu quo*. Así, la moral no posee de modo necesario un cuestionamiento filosófico respecto al Bien (lo cual sería la ética).

El heroísmo se conforma en relación a una moral establecida, de ahí, por ejemplo, los héroes nacionales o militares cuya aceptación como tales se ha modificado en consonancia con los cambios en la moral vigente. La consagración de las figuras heroicas atiende a una dimensión moral compartida cuyo cuestionamiento ético puede modificar su carácter heroico. En el caso de la tradición griega, el pensamiento homérico y su asimilación resultan

17 Søren Kierkegaard, *Temor y temblor*, en *Escritos 4/1 La repetición. Temor y temblor*, trad. Darío González y Óscar Parcero (Madrid: Trotta, 2019), 160.

ilustrativos. Alasdair MacIntyre planteó que, en este período, «los juicios más importantes que pueden formularse sobre un hombre se refieren al modo en que cumple la función social que le ha sido asignada»,¹⁸ de su cumplimiento o no, deriva la posibilidad de considerar su heroísmo. En este sentido, Odiseo engaña, roba, traiciona y abandona a sus compañeros, no obstante, logra aquello que se espera de él, más aún, lleva al límite la función social asignada y encuentra en ello su heroísmo. Por el contrario, para quienes no corresponde enfrentar dichos peligros, confrontar una hazaña (incluso bajo los criterios más éticos) resultaría en *hybris*, con lo cual se asumiría la condena de su ejecutante y la imposibilidad de asumir su heroísmo. Derivado de la reflexión de MacIntyre citada, podemos reforzar el planteamiento de que el heroísmo griego y, en términos generales, el heroísmo, se asocian con la moral vigente, de la cual dependerán su proceder y sus fines. Ahí, el cuestionamiento ético pasa a segundo plano, ya sea al darse por sentado u omitirse.

Tras Sócrates, Platón y Aristóteles, aparece el cuestionamiento filosófico por el Bien, mismo que quedado asentado de la mano de la filosofía en la tradición ética. No obstante, la reflexión filosófica no siempre ha permeado en la moral vigente, por lo que no es extraño encontrar prácticas sociales que no se han cuestionado éticamente. Aun si el heroísmo comienza a pensarse desde una dimensión ética, este vínculo no es del todo claro en la tradición griega por dos motivos. En primera instancia, hay una subordinación de la ética a la política; en segunda, no hay una unificación social de todo el pueblo griego, por lo cual las figuras heroicas —tanto como el tributo dado a los dioses griegos— dependerá, en cada caso, del espacio en el cual se asienten¹⁹. La proximidad entre la moral imperante y el enaltecimiento de una figura heroica es una constante que atraviesa la construcción, ya no sólo narrativa, sino también histórica. Además, es preciso considerar que la ética, como un cuestionamiento filosófico sobre la moral, no significa la desaparición de la última, por lo cual el heroísmo tiende a asociarse más con la homogeneidad contextual de la moral (lo bueno y útil para la sociedad) que con la ética (el Bien por encima de la afirmación identitaria de la sociedad). En el siguiente punto, se observa cómo esto se concretó en el *Comics Code Authority* de 1954.

18 Alasdair MacIntyre, *Historia de la ética* (Barcelona: Paidós, 1991), 15.

19 Recuperamos la crítica de Hermann Cohen en *La religión de la razón desde las fuentes del judaísmo*, quien señala: «En el politeísmo no puede surgir la diferencia religiosa y, por tanto, absoluta entre el bien y el mal. Los dioses conceden sus favores a su antojo según anden de humor. (...) Los dioses en efecto, en efecto, no pueden estar de acuerdo ni siquiera en su modo de reinar; de lo contrario no podrían ser individuos diferentes. El monoteísmo se basa, por consiguiente, en la concepción coherente de la diferencia entre el bien y el mal y, por tanto, en la actitud congruente de Dios hacia el ser humano, así como el ser humano hacia Dios. (...) El monoteísmo crea la moralidad única con la deidad única. Por tanto, el Dios único unifica el concepto de ser humano...» (Barcelona: Anthropos, 2004), 100).

3. Función política

Las figuras heroicas apelan al orden establecido como la vía para fundar y perpetuar la polis y su historia. Platón, en *La República*, es claro al desterrar no solo a los poetas, sino a toda figura heroica y canto que contravengan su ideal, pero mantiene a quienes sean afines²⁰. Lo individual como la ética, quedan supeditados a la política. Aristóteles, comparte esta idea, y es claro al respecto al plantear que la política «ha de ser la suprema y directiva en grado sumo»²¹. «Pues aunque sea el mismo el bien del individuo y el de la ciudad, es evidente que es mucho más grande y más perfecto alcanzar y salvaguardar el de la ciudad; porque procurar el bien de una persona es algo deseable, pero es más hermoso y divino conseguirlo para un pueblo y para ciudades»²². Según Platón, el proceder político involucra la reflexión en torno a la crianza y educación de los habitantes de la polis y, en consecuencia, «supervisar a los forjadores de mitos»²³. De este modo, la presencia de los héroes se enlaza con la manera en la cual sus hazañas permiten la conformación y perpetuación del ideal, en este caso, la polis, al subordinarse como individuos a lo general.

Esta subordinación reafirma una moral compartida que permite la permanencia de la institución estatal. Así, las figuras heroicas propician la conformación de toda individualidad a condición de que pueda plantear un ideal formativo afín a la perpetuación de la polis, el Estado u otro ideal. Bajo este matiz político, el heroísmo implica, por una parte, la subordinación del individuo a lo general en dependencia de los criterios dados por el ideal, de ordinario asentado en una dimensión política que lo valida y se valida a través de él, y, por la otra, de su utilidad para la conformación de una historia oficial.

La política, además, asume la conformación de una ciudadanía. A manera de ejemplo, consideremos la exposición de Aristóteles cuando señala que «la política pone el mayor cuidado en hacer a los ciudadanos de una cierta cualidad»²⁴ o, también, que «el verdadero político se esfuerza en ocuparse, sobre todo de la virtud, pues quiere hacer a los ciudadanos buenos y sumisos

20 Se indica el reconocimiento de un poeta: «digno de culto, maravilloso y encantador, pero le diríamos que en nuestro Estado no hay hombre alguno como él ni está permitido que llegue a haberlo, y lo mandaríamos a otro Estado tras derramar mirra sobre su cabeza y haberla coronado con cintillas de lana. En cuanto a nosotros, emplearemos un poeta y narrador de mitos más autores y menos agradable, pero que nos sea más provechoso, que imite el modo de hablar del hombre de bien y que cuente sus relatos ajustándose a aquellas pautas que hemos prescrito desde el comienzo, cuando nos dispusimos a educar a los militares [...]». Cfr. Platón, en *Diálogos IV. La República*, trad. Conrado Eggers Lan (España: Gredos, 2020), 169.

21 Aristóteles, «Ética nicomaquea», en *Aristóteles III*, trad. Julio Pallí Bonet (Madrid: Gredos, 2014) 14.

22 Aristóteles, «Ética nicomaquea», 14.

23 Platón, *La República*, 135.

24 Aristóteles, *Ética nicomaquea*, 27.

a las leyes»²⁵. Este planteamiento atraviesa la reflexión política, como podemos ver en la crítica de Sade quien planteó la existencia de «un gobierno cuyo único deber consiste en conservar, por cualquier medio que sea, la forma esencial para su mantenimiento: tal es la única moral de un gobierno republicano»²⁶, e incluso en Foucault, «[g]obierno entendido en el sentido lato: manera de formar, transformar y dirigir la conducta de los individuos»²⁷. Estas exposiciones permiten ver cómo la configuración de la política y, por ende, cualquier exposición avalado por ella (lo cual incluye al heroísmo), ha de asumir la conformación de ciertas formas de ciudadanía.

En el ámbito de los cómics, la conformación de un heroísmo apegado a los criterios morales y políticos puede verse en la conformación del *Comics Code Authority* de 1954, cuya implementación se hizo patente, por ejemplo, en la serie televisiva de *Batman* (de 1966 a 1968) donde el «Caballero de la noche» no sólo combatía al crimen de día, sino que realizaba visitas escolares y otras actividades formativas de la juventud. No sin cierta nota paródica, esta situación es recuperada por el Capitán América del Marvel Cinematic Universe y las cápsulas que realiza para las escuelas. Ambos casos plantean la presencia de un heroísmo a tono con la conformación de cierta ciudadanía a la cual fomentan y validan, al tiempo que esta les valida de vuelta, a través de una conformación histórica a la cual colaboran. Es por esto que el heroísmo supone la identificación y subordinación a la moral y política vigente que, con independencia de un cuestionamiento por el Bien, apelan a lo útil para su perpetuación. Este suceso no es ajeno a la conformación del heroísmo, sino una forma en la cual se concreta en la práctica un ideal social supuesto.

4. Subjetividad transparente

En su desarrollo comparativo entre el padre de la fe y los héroes trágicos, Johannes de Silentio señala: «[e]l héroe trágico no conoce la terrible responsabilidad de la soledad»²⁸. Esto se debe a que Abraham es incapaz de comunicarse, de volcar su interioridad en un lenguaje que permita su comprensión. No se trata, pues, de un ocultamiento o un conflicto entre lo expuesto (que ha sido comprendido) y su auditorio; no se debe a una discrepancia, sino a una imposibilidad para hacerse comprensible. El héroe

25 Aristóteles, *Ética nicomáquea*, 32.

26 Marqués de Sade, *La filosofía en el tocador* (Buenos Aires: Tusquets, 2016), 177.

27 Michel Foucault, *Obrar mal, decir la verdad* (México: Siglo XXI, 2016), 33.

28 Kierkegaard, *Temor y temblor*, 191.

trágico, por su parte, si bien «se sacrifica a sí mismo y a todo lo suyo por lo general; su acto, cualquier emoción suya, pertenece a lo general, él se manifiesta, y por esta manifestación es el hijo amado de la ética»²⁹, es decir, no solo se expresa, sino que al expresarse expresa lo general, en lo cual encuentra plena aceptación, pues su exposición coincide con lo establecido, esperado e, incluso, exigido. El héroe aún podría permanecer sin palabras y, no obstante, ser comprendido. En el heroísmo no hay motivos ocultos, no hay silencios ni ocultamiento alguno, de él puede predicarse transparencia y, ante su recepción, comprensión. En palabras de Byung-Chul Han: «[l]as cosas se hacen transparentes cuando abandonan cualquier negatividad, cuando se *alisan* y *allanan*, cuando se insertan sin resistencia en el torrente liso del capital, la comunicación y la información. Las acciones se tornan transparentes cuando se hacen *operacionales*, cuando se someten a los procesos de cálculo, dirección y control».³⁰

La transparencia del héroe supone la coincidencia de medios y fines, pero también de su subjetividad con los de su sociedad e intérpretes. En este sentido, diversas figuras heroicas de los cómics coinciden con un nacionalismo enaltecido en el cual reflejan valores que, se asume, son los propios y esperados de la nación que les da soporte: Capitán América, Superman e incluso Asterix dan cuenta de esta transparencia y todavía la llevan más allá, en más de una ocasión, al fungir como el medio a través del cual se expresan otras naciones³¹... estas últimas, habitualmente reflejan al enemigo de actos viles, fines condenables y pobreza interior.

5. Encuadre de la justicia.

La nota distintiva que engloba los rasgos previos es la justicia misma, que ha de entenderse más como una práctica compartida (dimensión moral y política enunciadas) que en su sentido filosófico. Se trata de una justicia encuadrada desde un consenso social que la plantea como tal. Las exposiciones iniciales

29 Kierkegaard, *Temor y temblor*, 189.

30 Byung-Chul Han, *La sociedad de la transparencia* (España: Herder, 2013), 11-12.

31 Como ejemplo de lo enunciado apuntaremos al filme *Superman* (dir. Richard Donner [EEUU: Warnes Brothers Entertainment, 1978], donde el súper héroe afirma representar el estilo de vida americano, con su opuesto, el cómic *Action comics* #900 (junio 2011). A ellos sumamos la nota de la BBC al respecto: «Superman no quiere ser ciudadano estadounidense» (*BBC New Mundo*, 29 de abril de 2011, https://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/04/110429_superman_ciudadano_estadounidense_az) donde se expone la controversia de que Superman, emblema del estilo de vida estadounidense, ya no desea ser representante de los valores de dicha nación. En alguna medida, esto vuelve a aparecer en el filme *Superman* de 2025, con lo cual apuntamos a la permanencia temporal de esta idea, su dimensión transmediática y su influencia en los medios de comunicación como reflejo de su impacto en la vida externa a los cómics.

de Platón en *La República* son útiles a esta lectura, así, la justicia «consiste en decir la verdad y en devolver lo que se recibe», «hacer el bien a los amigos y mal a los enemigos» e incluso «lo que conviene al más fuerte»³², no porque sean la justicia, sino porque en determinados contextos pueden hacerse valer como tal.

Los actos heroicos se comprenden desde la justicia o un estado de excepción³³ validado por lo general. Suponen un grado de moderación que limita las formas de actuar, pensar y sentir apropiadas. El sacrificio para mantener una moral o política, cuyos actos, fines y motivaciones sean claras, no implican el heroísmo si su fin no es la justicia. Los cuestionamientos de, por ejemplo, J. J. Jameson a Spider-Man o la condena que recae sobre los mutantes en el universo Marvel, derivan de asumir la falta de justicia en su proceder: aunque haya transparencia en un sacrificio cuyo fin es mantener el *statu quo*, sin identificarlo con la justicia, su heroísmo siempre será cuestionable. En cualquier caso, aspecto que precisamente reflejan estos últimos superhéroes, es que, si los asumimos como tales, es porque hay una complicidad de nuestra parte, como lectores, pues recordemos que en su universo ficcional, su heroísmo es puesto en duda, por lo que hay un amplio margen de consideración: superhéroes para unos, antihéroes para otros e, incluso, supervillanos para algunos más.

IV. Distinción entre heroísmo, antiheroísmo y el antiheroísmo de V

Para comprender al antiheroísmo debe asumirse la existencia del heroísmo y la villanía, sin embargo, no se limita solo a ser un punto entre tales. Con propiedad, se trata de una figura contemporánea o posmoderna, dado que supone una forma de subjetividad vinculada a una interioridad que se encuentra en crisis, incluso confrontación, con los modelos morales y políticos de su contexto. No se trata solo de la conciencia desdichada de Hegel, que es incapaz de integrarse a lo general a lo cual debería subsumirse, sino de una forma de interioridad que hace frente, desde criterios éticos y

32 Platón, *La República*, 63,64 y 78.

33 Entendido como el posicionamiento fuera de la ley que permite el cumplimiento de la ley, su creación o renovación. Cfr. Giorgio Agamben, *Estado de Excepción* España: Pre-Textos, 2021).

políticos asumidos como superiores, pero que también pueden ser estéticos e «inapropiados», a esa dimensión general. El individuo tiene valía y se resiste a reducirse a la imposición de lo general. En este sentido, el resultado de sus actos apela a un bien superior, al cuestionamiento del bien asumido por lo general o a la imposibilidad de un bien general, ante el cual plantea otras posibilidades.

Acorde a lo expuesto, para comprender la figura del antihéroe debe remitirse a un abordaje interdisciplinar en el cual convergen elementos literarios, filosóficos y sociales. La exposición literaria plantea, por una parte, una ruptura con la estructura del camino del héroe y, por la otra, una dinámica de adhesión, propia de la narrativa, literaria y no literaria, que supone la complicidad de quien se relaciona con ella. El abordaje filosófico agrega las notas de una configuración subjetiva, moral, ética y política que pone en juego en tanto apoya, crítica o rompe con ellas. Por último, el componente social remite continuamente hacia un *statu quo* manifestado por formas de moral y política entendidas como aquello que se espera, configura y valida de manera social.

Así, podemos caracterizar al antiheroísmo como una figura que supone y en la cual convergen las características del heroísmo. Sin embargo, mientras que las características del heroísmo se identifican con los valores sociales y validan la sociedad a la que pertenecen, tanto como la sociedad valida a la figura heroica; en el antiheroísmo no se da esta validación mutua: la figura antiheroica no valida la dimensión social, ni la sociedad valida a la figura antiheroica. El antiheroísmo se relaciona de una manera distinta con las características heroicas. Por ello, el antiheroísmo no es una figura transparente entre la subjetividad, los medios empleados y los fines, cuyos resultados o parte de estos, pueden (o no) afirmarse como un bien o un bien alternativo al supuesto socialmente. Lo mismo sucede con las características indicadas para la denominada estructura del héroe y su protagonismo, son supuestos, mas no afirmados a cabalidad. Derivado de lo anterior, la figura antiheroica se caracteriza por un contenido filosófico y un modo de narrarse específicos que, además, suponen un grado de complicidad con quien interpreta la condición antiheroica.

En lo relativo a su contenido filosófico, la figura antiheroica asume, por lo menos, cinco rasgos principales:

- 1) La relación entre hazaña y sacrificio es opcional. Las hazañas antiheroicas suponen el peligro, sin embargo, la posibilidad del sacrificio (abnegación y subordinación al bien mayor, principalmente social) puede o no estar presente,

ni tampoco es clara. Derivado de ello, no se da la doble afirmación de lo social a través de la figura antiheroica, ni de la figura antiheroica mediante lo social. Así, el riesgo también puede ser entendido como un pago por la afirmación de sí a la par o por encima de la afirmación de un bien mayor o lo social, aspecto que puede compartir con la villanía. En este sentido, el riesgo, aunque presente, no se vincula de manera necesaria a la posibilidad del sacrificio: sin abnegación, los mercenarios y cazarrecompensas enfrentan el peligro como parte de un riesgo laboral o a la manera del coste de una transacción o inversión que los afirma. Este aspecto podemos apreciarlo en *Deadpool* (Marvel) o *Deathstroke* (DC); algo similar sucede con el riesgo asumido por la venganza en *Punisher* (Marvel) o *Batman* (DC), quienes enfrentan el peligro desde la afirmación de la subjetividad propia a partir de motivos y formas de proceder no necesariamente éticos, morales o compartidos con su contexto, en donde el otro o un ideal compartido devienen irrelevantes. Sin embargo, reiteramos, aunque la relación entre hazaña y sacrificio no es necesaria, tampoco es imposible, como sucede en *V for vendetta* cuando Evey coloca el cuerpo de V en el vagón con pólvora y reflexiona para sí el legado de su mentor: «dame un funeral vikingo, dijiste. No es pedir mucho. No después de todo lo que hiciste. Escapaste ileso del matadero, pero no sin alterar. Y viste la necesidad de la libertad: no solo para ti, sino para todos nosotros»³⁴.

2) Cuestionamiento de la moral compartida. No hay una moral compartida con la sociedad y ambas, la moral y la sociedad, pueden ser cuestionadas con miras a un bien mayor desde una dimensión ética. Este cuestionamiento tiene, al menos, tres dimensiones:

a) El fin cuestiona los medios y lo general con lo que se identifican (¿la búsqueda de un bien superior valida romper con un «bien menor» o un *statu quo* supuestamente pacífico?). Este es el caso de *V for vendetta*, así como sucede con otras distopías, donde hay una ruptura con el estado de cosas social desde un bien superior que es condenado por la moral concretada en lo social y legal.

b) Los medios cuestionan el fin (¿es bueno un fin que se realiza por medios inapropiados?, en las palabras de Gerardo Escobar en *Death and the Maiden*: «No podemos usar sus mismos métodos y decir que somos diferentes»)³⁵. Wolverine (Marvel), quien utiliza la violencia desmedida, asesinatos incluidos, en su lucha por un bien superior ejemplifica este caso.

c) Cuestionamiento del universal moral (el *statu quo* asumido como un bien general, ¿es el único posible?). Este punto se ilumina por Magneto

34 Alan Moore, *V for Vendetta* (DC Comics, 2005), 260.

35 Roman Polanski (dir.) *Death and the Maiden*.

(Marvel), quien ante la imposibilidad de una convivencia pacífica entre humanos y mutantes, opta por una separación radical como vía alternativa. Además, problematiza su relación con el ideal heroico a la manera de los puntos previos.

3) Ambigüedad respecto a su uso formativo en lo político e histórico. Al cuestionar, de modo parcial o total, la conformación de un ideal político e histórico, las figuras antiheroicas poseen una relación ambigua con ellos. Si bien no validan el ideal, éste todavía puede validarse a través de ellas al signarlas como enemigas. En términos de la memoria, estas figuras pueden ser recuperadas y transformadas en modelos antiheroicos e, incluso, heroicos. Considérese, por ejemplo, el caso de la horrorificación femenina que recae tradicionalmente sobre Medusa y Medea por no cumplir el rol que les corresponde, no obstante, la relectura feminista les permite transitar al antiheroísmo como víctimas combatientes contra un sistema opresivo (sin por ello validar todo acto de Medea)³⁶. Medea expresa: «[h]e resuelto, matar cuanto antes a mis hijos y huir de tierra, y no perderé el tiempo encomendando su muerte a manos enemigas; sin remedio deben morir, y como es preciso, yo que los procreé, los mataré también. ¿Por qué titubeo en perpetrar males crueles pero necesarios?».³⁷

Al cuestionar la dimensión política vigente, las figuras antiheroicas subvierten la relación de dependencia de la ética a la política, para subordinar la segunda a la primera y, en ese mismo movimiento, lo general a lo individual. Así, cuestionan la construcción política de una sociedad e, incluso, su historia. En el caso de los cómics, la transición del Capitán América a Nomad es un ejemplo significativo de lo anterior. En el arco de diciembre 1974 a abril de 1975, Steve Rogers deja el manto de Capitán América debido a una ruptura con el gobierno de EE. UU. a causa de descubrir que un alto representante es el líder de la organización criminal Secret Empire. Una situación similar aparece en el núcleo del crossover Civil War (Marvel), centrado en la ruptura de un grupo de súper héroes con el gobierno, mismos que pasan a convertirse en criminales perseguidos por una justicia que, incluso, hace uso de súper villanos para darles caza bajo un respaldo legal. En concordancia con esto, los «súper héroes oficiales» terminan por aliarse con el gobierno en turno y con los intereses internacionales a través del pacto realizado por Stark quien afirma lo general en un doble nivel, por una parte, al poner a los súper héroes al servicio del Estado y, por otra, a través de las implicaciones económicas que esto implica y de las cuales será beneficiario en tanto inversor, con lo cual dan

36 Cfr. Adriana Cavarero, “TV. El alarido de Medusa”, en *Horrorismo* (Barcelona: Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2009), 33 y ss.

37 Eurípides, *Medea*, traducido por Carlos Varela (Ciudad de México: Editores Mexicanos Unidos, 2013), 199.

cumplimiento a la subordinación del individuo a lo general, en concreto, a los ideales económico-políticos mediante los cuales se valida y mediante los cuales es validado, al tiempo que se convierte en pieza clave de la conformación de una historia oficial que, en este caso, criminaliza a los otrora súper héroes y heroifica a los antes considerados villanos que han decidido subordinarse al nuevo ideal. Todo esto en observancia de la ley. Los súper héroes del «bando del Capitán América» se transforman, ante el ojo público y político, en villanos y, para quienes guardan complicidad con ellos, antihéroes.

4) Opacidad subjetiva. El antiheroísmo, a diferencia del heroísmo, supone una opacidad ante lo general, debido a la discrepancia de sus motivaciones y la posible ausencia de abnegación, que se concreta en la forma de un silencio que supone un secreto o incomunicabilidad que no compagina ni permite la identidad entre medios, fines y subjetividad del heroísmo con la sociedad. Será ocultamiento ante lo general cuando las motivaciones sean silenciadas, incomunicabilidad cuando la ruptura entre lo individual y lo general no pueda ser expresada o comprendida pese a sus intentos. En cualquier caso, el antiheroísmo no resulta transparente, incluso si expresa o se conocen sus motivaciones más profundas. La imposibilidad de situarlas en los marcos morales, políticos, históricos y en la abnegación propias del heroísmo generan figuras sin transparencia e identidad heroicas. En el caso del ocultamiento se ubican, de nueva cuenta, las figuras asociadas a cazarrecompensas, pero también en la figura clásica de Antígona; mientras que en la incomunicabilidad aquellas para quienes se ha naturalizado una diferencia que hace imposible la comunicación como el caso de X-Men. No obstante, esta incomunicabilidad, en su sentido más eminente, es más propia de la fe, retornando a los análisis de Kierkegaard en *Temor y temblor*.

5) La idea de justicia no funciona como criterio de encuadre. El antiheroísmo se resiste a determinar su proceder por los criterios de legalidad o la idea de un «justo merecido» generales. Criterios como la venganza, pero también el amor o la fe, plantean éticas del exceso (dar más de lo que se merece, lo cual puede remitirse a términos de violencia, pero también del perdón) o una supra-ética³⁸ condenables desde lo general³⁹. En el antiheroísmo, aunque su proceder pueda resultar comprensible, esto no lo hace justo a los ojos de lo general. Un ejemplo paradigmático resultaría Punisher (Marvel), de quien podemos comprender su deseo de venganza, sus formas de proceder y fines, mas resulta imposible encuadrarlos en la justicia, pues la violencia ejercida resulta excesiva e, incluso si con ella «se devuelve» lo realizado a los criminales, plantea el cuestionamiento por su criminalidad.

38 Cfr. Paul Ricœur, *Amor y justicia* (México: Siglo XXI, 2009).

39 Cfr. Georges Bataille, *La literatura y el mal* (Barcelona: Nortésur, 2015).

Considérese, ahora lo relativo a la forma de exposición del antiheroísmo en torno a su presentación narrativa. El antiheroísmo apela a una forma de exposición que no se circunscribe al viaje del héroe, ya que el antihéroe no recorre el mismo sendero ni realiza hazañas mediante métodos similares. Tómese como punto de comparación el acercamiento realizado por Northrop Frye en la definición de «irónico» como primera acepción de antihéroe: «[e]l irónico actúa sin moralizar y no tiene mayor objetivo que el propio. El irónico naturalmente es sofisticado [...] meramente afirma y permite al lector agregar el tono irónico a sí mismo».⁴⁰ El teórico canadiense no acuña el término de antiheroísmo, pero a partir de su ensayo «Teoría de los modos» distingue entre las acciones del héroe clásico y trágico con los métodos del irónico. Es importante destacar que el lector es partícipe del procedimiento del irónico, punto que caracteriza la complicidad entre la exposición del antiheroísmo y éste, a diferencia del realizado por el heroísmo.

La compaginación de ambos rasgos da como resultado la exigencia de un tercer criterio. Mientras la hazaña heroica se caracteriza por el sacrificio de su ejecutante a una moral y una justicia superiores asumidas por lo general que los valida, la hazaña antiheroica sacrifica a la moral para lograr una justicia cuyo resultado es cuestionado. Además, como individuo, el antiheroísmo solo encuentra refugio al apelar a una interioridad que no siempre se identifica con los valores comúnmente aceptados, a los cuales suele cuestionar, junto con la comprensión de justicia vigente. Esta apelación a la interioridad es también una apelación a la complicidad de quien se aproxime a dicha figura. A quien se aproxima a la figura antiheroica se le exige una adhesión a ella, un voto de confianza en que sus motivaciones, modos de proceder o resultados, en efecto, son válidos, necesarios y competen a un bien superior. De no ser así, el antiheroísmo quedaría reducido a la villanía: actos egoístas, innecesariamente violentos y que contravienen el bien común por la mera imposición de un capricho subjetivo.

Debido a la complicidad entre personajes y auditorio, puede comprenderse la progresiva conversión de diversos personajes en los cómics, quienes han transitado de la villanía al antiheroísmo a raíz de la construcción de personajes con mayor profundidad, cada vez más alejados del mero «hacer el mal» o la «búsqueda de poder». Al «convertirse» al antiheroísmo, estos personajes permiten apelar a otras concepciones de justicia. La búsqueda del bien por medios alternativos, la propuesta de otras formas de bien e incluso los

40 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton: University Press, 1957), 41.

conflictos internos de sujetos asentados en fines egoístas (como la búsqueda de recompensas) apelan a realizar actos cuyos efectos pueden considerarse enmarcados por el bien y negarse a los que consideren antiéticos... aunque también a la inversa: la realización de un bien superior a través de actos antiéticos. Consideremos la Tabla I como una exposición sintética de lo expuesto al momento:

Tabla 1. Comparativo entre categorías del heroísmo y el antiheroísmo.

Criterio	Heroísmo		Antiheroísmo		
	Tipo de relación	Ejemplo	Tipo de relación		Ejemplo
Relación entre hazaña y sacrificio	Necesaria	Héctor	Opcional	Afirmación	V
				Negativa	Mercenarios y caza recompensas
				Ambigua	Deadpool
Dimensión moral compartida	Necesaria	Odiseo	Cuestionada	El fin (ético) cuestiona la moral	V
				Los medios cuestionan el fin	Wolverine
				Cuestionamiento del universal moral	Magneto
Función formativa (política e histórica)	Necesaria	Héroes bélicos y sagas fundacionales	Ambigua		Bando del Capitán América en <i>Civil War</i> , Medusa, Medea, Nomad
Subjetividad	Transparencia	Capitán América, Superman	Opacidad		Antígona, X-Men
Encuadre	Idea de justicia	Héroes nacionales	Subordinación de la justicia		Punisher, Batman
Relación con público	Identidad	Héroes clásicos	Complicidad		Héroes en distopías

Funte: Elaboración propia.

La definición de antihéroe presentada, sustentada en la caracterización de V, toma como base el monomito de Joseph Campbell, donde describe que el héroe «inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, enfrenta fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos». ⁴¹ Dado Teseo como ejemplo, el recorrido inicia la aventura hacia Creta, derrota al minotauro, retorna y restablece el orden de su patria. Estas características no se ajustan a la concepción del justiciero V: de su origen solamente se conoce que fue sujeto de pruebas del campamento Larkhill, enfrenta fuerzas de un sistema similar al fascismo, no retorna de su aventura con la fuerza de otorgar dones. Si bien la exposición del antihéroe V es distinta al viaje del héroe, sienta las bases para el camino de un futuro héroe, centrado en la anarquía. Como ejemplo en *V for Vendetta*, el investigador Finch analiza las acciones del justiciero tras conocer el antecedente de Larkhill: «¿[q]ué tal si él solamente está preparando el terreno? ¿Qué tal si está planeando algo más?». ⁴² El temor sobre las acciones de V se sustenta sobre el posible resultado de destituir el orden propuesto por el partido gobernante.

Campbell divide la aventura del héroe en tres partes: la partida, la iniciación y el regreso. Nuestra premisa propone que el antihéroe V establece la partida para posibles héroes, en este caso Evey, quien al término de la novela gráfica toma la máscara de Fawkes, continúa con el plan de V y motiva a la turba que está en las calles: «[m]añana Downing Street será destruida, la Cabeza reducida a ruinas. Esta noche, deben decidir qué sigue. La vida para ustedes mismos, o regresar a las cadenas. Elijan cuidadosamente». ⁴³ En este sentido, la exposición de V formó parte de la iniciación de Evey, así como del investigador Finch cuyo camino es desconocido; recorren la aventura del héroe de una forma distinta. Con lo anterior, proponemos la siguiente tabla comparativa entre la partida del héroe propuesta por Campbell, el camino del antihéroe V, la partida de Evey y la partida de Finch:

41 Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2014), 28.

42 Moore, *V for Vendetta*, 85.

43 Moore, *V for Vendetta*, 258.

Tabla 2. Síntesis de «La partida del héroe» de Joseph Campbell y las características de V, Evey y el investigador Finch en *V for Vendetta*.

La partida del héroe	El camino de V	La partida de Evey	La partida del investigador Finch
Llamada de la aventura: el destino llama al héroe y le transfiere a una zona desconocida.	V no es llamado. Es sujeto de experimentos farmacéuticos y es señalado como esquizofrénico.	Evey es huérfana y está a punto de iniciar en la prostitución. Es rescatada por V de oficiales corruptos.	No hay llamado. Es el sumergimiento en el intento por comprender y apresar a V. Su llamado es una suerte de despertar consecuente.
Negativa al llamado: puede resultar en una desintegración de conciencia, pero puede integrar nuevas fuerzas de autoconciencia.	No tiene oportunidad de negativa, pero adquiere nuevas fuerzas de autoconciencia.	Constantemente rechaza realizar actividades que tomen vidas ajenas.	No tiene oportunidad de negativa, rompe con su mundo previo, queda a la deriva y no puede retornar.
Ayuda sobrenatural: primer encuentro del héroe con una figura protectora.	No cuenta con ayuda. La Dra. Delia refiere que no desarrolló anomalías celulares.	Durante su estancia en la Galería oscura, le es revelada la realidad en la que vive.	No hay ayuda. Al contrario, cae en un desierto de sinsentido y soledad.
Cruce del primer umbral: avanza en su aventura hacia fuerzas magnificadas.	Con recursos a su alcance explotó los edificios del campamento Larkhill y escapó hacia su libertad.	Vestida de infante, apoya a V en su misión para eliminar al Clérigo pederasta. (Desconoce la intención mortal de V).	Rompe los lazos con el pasado al renunciar a su puesto.
Vientre de la ballena: es tragado por lo desconocido y pareciera que hubiera muerto.	Tras la tragedia de Larkhill se desconoce su paradero. Reaparece cuando rescata a Evey y detona el Parlamento.	Evey cree que es apresada por las fuerzas del partido. Durante su encierro (dentro de los aposentos de V) nunca traiciona a V, entra en conciencia y adquiere una nueva noción sobre libertad.	Desaparece de la sociedad de la cual formó parte, pero tampoco da seguimiento al modo heroico en que lo hace Evey.

Fuente: Elaboración propia.

A diferencia de la partida del héroe que establece Campbell, V realiza un camino distinto bajo el cual su inicio fue impuesto. Al sortear la primera adversidad comienza el llamado a la acción, no cuenta con ayuda, realiza su primera hazaña y genera una baja significativa al plan del partido. Tiempo después reaparece y explota el edificio del Parlamento, con lo cual origina

el punto de partida de la llamada de Evey. Con la exposición de motivos y acciones de V, se evidencia que realiza un recorrido paralelo a la partida del héroe, pero con las variantes que lo determinan como un camino distinto y ejecuciones fuera de la ley. Por ello, el antihéroe V se distingue al situarse como soberano al generar un estado de excepción a la ley (ley del partido, impuesta y aceptada socialmente) y actuar fuera del mismo con tal de abrir el camino, o partida de posibles héroes, como el caso de Evey y Finch. El sustento principal de V es la anarquía como el camino para erradicar los errores de gobierno. Por su parte, el caso del investigador Finch, inicia con la muerte de V, al concebir la libertad y, sin embargo, tampoco parece que abrace la senda heroica o tenga las posibilidades del retorno propias de la estructura campbelliana.

Batman es una de las figuras emblemáticas y actuales del héroe, reconocido por la ejecución de acciones moralmente ambiguas en función de la justicia. En un estudio semiótico, Juan Coca aplica un análisis semiótico con la propuesta de Pierce y refiere la complejidad del personaje y su incursión en la normativa social, con lo cual concluye que las representaciones y acciones de Batman «pueden ser concebidas como propias de un asesino, de un ser violento, de un héroe, de un salvador, etc.».⁴⁴ Esto permite derivar que la violencia ejercida hacia sus padres, generan el motivo de justicia ante un sistema que no beneficia a la víctima. Un acierto actual dentro del universo fílmico de DC es la denominación de esta figura por parte del director Christopher Nolan, pues en la segunda entrega de su trilogía, el Comisionado Gordon define la vertiente que repercute en la directriz del presente estudio: «es el héroe que Gótica merece, pero no el que necesita ahora. No es un héroe. Es un guardián silencioso, un protector vigilante... un Caballero Oscuro»⁴⁵. El contexto del filme presenta a una ciudad caracterizada por dirigentes y funcionarios corruptos, por lo tanto, el verbo «merece» se deriva a la correspondencia de la figura libertadora que se le debe. El soliloquio culmina con la definición que caracteriza a Batman como un símbolo distinto al heroísmo: la protección y lealtad de un caballero combinadas con aquello ajeno a la luz, acciones derivadas en la oscuridad.

Dentro de la novela gráfica se dedica la siguiente secuencia donde V invita al lector a sumarse en complicidad, mientras continúa hablando frente a la

44 Juan Coca, «Imaginaris sociales en la novela gráfica Batman. Deathblow», *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, n°2 (2020): 218. https://doi.org/10.26754/ojs_neuroptica/neuroptica.202025427

45 Christopher Nolan, dir., *The Dark Knight* (Warner Brothers Entertainment, 2008).

estatua de justicia. El antihéroe confiesa que también él le fue infiel, y en una pregunta alegórica de la estatua, responde: «[s]u nombre es anarquía. Ella me enseñó más como amante de lo que tú jamás hubieras logrado. Me enseñó que la justicia no tiene sentido sin libertad. Ella es honesta. Ella no hace promesas ni las rompe».⁴⁶ Bajo este sustento, V confirma al lector que la anarquía no responde a líderes y se centra en la libertad natural de los individuos. Con esta exposición *V for Vendetta* propone que la solución contra la tiranía del partido es la anarquía. El antihéroe actúa fuera de la norma establecida y prepara el camino para que los posibles héroes continúen con la llamada establecida.

V. Complicidad y antiheroísmo en *V for Vendetta*

Los principales referentes narrativos de la novela gráfica *V for Vendetta* son *Rebelión en la granja* y 1984 de George Orwell, pues V refiere la traición de los ideales políticos por parte de los líderes que encabezaron los movimientos sociales del siglo XX: comunismo y fascismo; además, explica que la ciudadanía comparte culpa por tales fracasos. Así lo describe en la primera transmisión que realiza al irrumpir en la cabina de La voz: «[t]uvimos una serie de embaucadores, fraudes, mentirosos y lunáticos que tomaron decisiones catastróficas. Es un hecho. Pero, ¿quién los eligió? ¡Ustedes! ¡Ustedes eligieron a estas personas! ¡Les dieron el poder para tomar decisiones por ustedes!».⁴⁷ En la secuencia de viñetas durante el manifiesto de V, se muestran imágenes de Hitler, Stalin y Mussolini, quienes son vistos por las pantallas de los ciudadanos, con lo cual revela la complicidad del pueblo por inactividad y sus consecuencias por perpetuar la corrupción de los líderes.

El primer tópico que aborda *Rebelión en la granja* es la esclavitud, el cual se evidencia cuando la yegua Marieta pregunta si podrá seguir usando cintas en la crin y el cerdo Bola de Nieve responde: «[c]amarada, esas cintas a las que tanto cariño les tienes, son el símbolo de la esclavitud. ¿No entiendes que la libertad vale más que esas cintas?»⁴⁸. El personaje alegórico de Trotsky, antes de traicionar los ideales del partido oficial, refiere el estado en que se encontraban los animales y la comodidad del estatus opresivo. En *V for*

46 Moore, *V for Vendetta*, 208.

47 Moore, *V for Vendetta*, 116.

48 George Orwell, *Rebelión en la granja* traducido por Ricardo Maldonado Gutiérrez (Ciudad de México: Ediciones Castillo, 2018), 43.

Vendetta es similar cuando Evey descubre que su encierro fue una simulación realizada por V, ante lo cual lo confronta por la crueldad de esta prueba. V responde: «[e]stás en una prisión, Evey. Naciste en una prisión. Has estado en prisión por mucho tiempo, que ya no crees que existe un mundo exterior». ⁴⁹ Tras este argumento, Evey continúa con su reclamo y grita que no quiere escuchar más. V concluye: «[t]ienes miedo porque puedes sentir acercarse la libertad. Tienes miedo porque la libertad es aterradora». ⁵⁰ El símil expone a la esclavitud como un estatus donde el ciudadano no es consciente de ello, y que el proceso de la libertad es arriesgado.

El segundo tópico de *Rebelión en la granja* consiste en la disciplina impuesta por los líderes, quienes se proclaman con capacidad para guiar el nuevo sistema. Durante el cambio administrativo de la granja, el cerdo Chillón, voz de los líderes, define a Napoleón como el animal adecuado para dirigir: «[n]adie cree con mayor firmeza que el camarada Napoleón en la igualdad de todos los animales. Le encantaría dejar que todos ustedes tomaran sus decisiones, pero a veces podrían equivocarse, camaradas». ⁵¹ Con esta declaración, la clase dirigente imposibilita la habilidad de gobierno de las clases trabajadoras. Posterior a este precepto, Chillón define la diligencia como atributo: «[l]a valentía no basta. La lealtad y la obediencia son más importantes. [...] ¡Disciplina, camaradas, disciplina de hierro! Ésa es hoy la consigna. Un paso en falso y los enemigos se nos echarán encima». ⁵² Los líderes emplean la disciplina como mecanismo de unión y progreso para la comunidad, pero efectúan el beneficio individual de la clase dirigente.

La disciplina que emplea Adam Susan, el líder en *V for Vendetta*, se expone en la secuencia de viñetas donde se encamina desde la salida de su auto hacia el cuarto de pantallas. Su monólogo defiende el fascismo como fortaleza del gobierno y preservación del orden:

Fascismo... fortaleza en unidad. Creo en fortaleza. Creo en la unidad. Y si esa fortaleza, esa unidad de propósito, demanda uniformidad de pensamiento, que así sea. No escucharé sobre libertad. No escucharé sobre libertad individual. Son lujos. No creo en lujos. La guerra puso precio al lujo, la guerra puso precio a la libertad. ⁵³

49 Moore, *V for Vendetta*, 170.

50 Moore, *V for Vendetta*, 171.

51 Orwell, *Rebelión en la granja*, 73.

52 Orwell, *Rebelión en la granja*, 74.

53 Moore, *V for Vendetta*, 37.

En este sentido, la libertad que emplea el líder en V está sujeta a la disciplina de obedecer los estatutos del partido para preservar la fortaleza y unidad ante lo ajeno al gobierno. Esta justificación es similar a la declaración de Chillón en *Rebelión en la granja* cuando define que la disciplina es necesaria para hacer frente al enemigo. La unidad de pensamiento es el orden y la ley del sistema de gobierno y todo lo ajeno a ello contrario a ese orden.

El antihéroe V es el personaje que se rebela ante la ley (ley del partido) con la consigna de abrir conciencia sobre el estatus de complicidad pasiva de la ciudadanía, al mismo tiempo que incita a liberarse de los líderes que preservan el beneficio individualista. El ideal que manifiesta V es la libertad individual como forma de contraponer la uniformidad que establece el líder. La omisión de acciones en beneficio de esta libertad ha sido el error que cometió la clase oprimida. Durante la transmisión, V expone lo siguiente: «[m]ientras admito que cualquiera puede equivocarse una vez, continuar cometiendo los mismos errores letales siglo tras siglo me parece deliberado. Ustedes han alentado a estos incompetentes maliciosos, quienes han convertido sus vidas en ruinas».⁵⁴ En primer término, V busca abrir conciencia sobre el error de complicidad pasiva, la cual permitió que los líderes continúen dentro del privilegio político a expensas del proletariado.

En 1984, el Partido determinaba los Dos Minutos de Odio donde figuraba el rostro de Emmanuel Goldstein, considerado enemigo del pueblo por sus acciones de rebeldía ante el orden: «[t]odos los actos de sabotaje, herejías, desviaciones y traiciones de toda clase procedían directamente de sus enseñanzas. En cierto modo, seguía vivo y conspirando».⁵⁵ Este punto de partida permite conocer la postura de Winston, quien comienza a cuestionar el sistema regido por el Gran Hermano. Esta característica distópica donde un personaje perteneciente a un enclaustrado descubre lo inhabitable del mismo, es similar al conflicto inicial de V, cuando la joven Evey es rescatada por V antes de ser detenida por oficiales corruptos. Para la ciudadanía, V es el rebelde que debe ser eliminado por perturbar la paz, por tanto, es enemigo del Estado. Como personaje, reúne aquello que un civil común no realizaría para la obtención de su libertad ante un sistema totalitario de gobierno.

Orwell expone que las ideas del rebelde, a pesar de ausentarse en aquel momento, se ejercen en perjuicio de los estatutos del gobierno, razón por la

54 Moore, *V for Vendetta*, 117.

55 George Orwell, 1984 traducido por Ana Fuentes Guerrero (Ciudad de México: Editores Mexicanos Unidos, 2014), 20.

cual su semblante debe protagonizar los minutos de odio. Esta premisa de *1984* es representada con el argumento que V concluye tras recibir los disparos del investigador Finch. «¿Pensaste en matarme? No hay carne ni sangre para asesinar bajo esta capa. Sólo hay una idea. Las Ideas son a prueba de balas».⁵⁶ Posterior al enfrentamiento, V muere y Finch termina su filiación ideológica con el partido y decide retirarse del cargo. La ruptura que origina V en Finch coincide con los efectos que realiza Goldstein en Winston: un rebelde del sistema —antihéroe para nuestro estudio— influye ideológicamente en un trabajador de este. Tras esta revelación el futuro héroe o antihéroe representaría el punto de reflexión crítica para cuestionar los gobiernos.

V for Vendetta refiere los efectos de los sistemas totalitarios de gobierno y la mezquindad de los líderes, mostrados en *1984* y *Rebelión en la Granja*: dirigentes que refieren la necesidad de la disciplina para fortalecer el orden social pero que benefician a la clase privilegiada. Ante esta perversión de la justicia, el protagonista V emplea elementos de los héroes clásicos: ingenio y sacrificio de la vida; así como los atributos de los antihéroes: rebeldía, asesinato, robo y justificación de acciones por un bien mayor. En síntesis, V es el antihéroe cuyo objetivo es liberar a la ciudadanía del sistema opresor y de los líderes mediante la rebelión y anarquía al otorgar valor a cada persona: «Todo mundo es especial, todo mundo es un héroe, amante, loco, villano. Todo el mundo».⁵⁷ Para lograr su cometido se autodefine como la figura representativa de la crisis de la modernidad: «Soy el Rey del siglo XX, Soy el Bogeyman. El villano... la oveja negra de la familia».⁵⁸ En V se representa la figura que genera una justicia libre de aquellos líderes que traicionaron los ideales de libertad, por tanto, *V for Vendetta* es una novela gráfica que muestra, desde sus influencias literarias, una ficción donde es posible obtener la libertad negada en los movimientos representativos del siglo XX.

A continuación se presentan los cinco rasgos filosóficos manifestados en la narrativa de *V for Vendetta*:

1) Relación entre hazaña y sacrificio: V fallece tras los disparos de un Finch confundido de sus propios principios establecidos por el partido. La secuencia de imágenes muestra a Evey, después de hablar con la multitud, quien coloca el cuerpo de su mentor y acciona el vagón donde V colocó la pólvora. Luego menciona: «Viste y, al ver, te atreviste a actuar. ¡Qué intencionada fue tu

56 Moore, *V for Vendetta*, 236.

57 Moore, *V for Vendetta*, 26.

58 Moore, *V for Vendetta*, 13.

venganza! ¡Qué benigna, casi como una cirugía! Tus enemigos asumieron que buscabas venganza solo en su carne, pero no te detuviste ahí... también revelaste su ideología». ⁵⁹ V no buscó solo una venganza por los males que le realizó el partido, sino que también sentó las bases para exponer al partido y revelar el camino a quienes deseen su propia libertad. Este recorrido costó su vida. Su sacrificio resulta ambiguo por dos motivos, por una parte, se encuentra la venganza ya indicada por Evey; por otra, los comentarios de Finch, quien se cuestiona por qué V pareciera haberse dejado herir, así como la insistencia de V en acelerar y terminar el proceso, ¿acaso los efectos de los experimentos le llevarían a la muerte y prefiere buscar una suerte de martirio que haga avanzar a Evey y Finch?, ¿V muere como parte del «pago» para atravesar de la anarquía destructora a la creadora?

2) Cuestionamiento de la moral compartida: V encarna las tres formas de esta concepción. Que el fin cuestiona los medios y lo general con que se identifican es el posicionamiento de V, quien asume la necesidad de una fase destructiva para alcanzar la creación de una nueva sociedad. Evey, por su parte, en su negativa inicial al asesinato y en diversos diálogos al recriminar el proceder de V, pone en claro el cuestionamiento del fin previsto debido a los medios utilizados. Por último, el cuestionamiento del universal moral atraviesa toda la obra, en especial la disyuntiva entre la justicia y la anarquía. En alguna medida estos se sintetizan cuando V explica a Evey el camino de la anarquía como espacio donde la sociedad puede renovarse y beneficiar a cada persona: «La anarquía tiene dos caras: creadora y destructora. Así, los destructores derriban imperios, creando un lienzo de escombros limpios donde los creadores pueden construir un mundo mejor». ⁶⁰ La fase destructora es un mal necesario para erradicar mayores males de la sociedad. Cuando cumple su función comienza la etapa constructora, donde se continúa a partir de los principios de una mejor versión de la realidad.

3) Ambigüedad respecto a su uso formativo en lo político e histórico: Cuando Evey se dirige a la turba portando la máscara de Fawkes, expone que todos han compartido la responsabilidad con los líderes, y que por medio de la anarquía es posible la esperanza:

Desde el despertar de la humanidad, un puñado de opresores ha aceptado la responsabilidad sobre nuestras vidas que deberíamos haber asumido nosotros.

59 Moore, *V for Vendetta*, 260.

60 Moore, *V for Vendetta*, 260.

Al hacerlo, nos arrebataron el poder. Al no hacer nada, lo entregamos. Hemos visto hacia dónde conduce su camino, a través de campos y guerras, hacia el matadero. En la anarquía, hay otro camino. Con la anarquía, de los escombros surge una nueva vida, la esperanza se restablece. Dicen que la anarquía ha muerto, pero como podrán ver... los informes sobre mi muerte fueron... exagerados.⁶¹

Evey, tras haber cumplido su etapa de la partida del héroe, entra en conciencia sobre el sistema fascista dentro del cual ha vivido y, con ello, toma acción para extender la idea a sus compatriotas. Este punto puede verificarse con el cuestionamiento ¿es realmente la anarquía la solución? V menciona: «No, esta es solo la tierra del “toma lo que quieras”. Anarquía significa “sin líderes”. “¡No sin orden!” Con la anarquía llega una era de ordenamiento, de verdadero orden, es decir, de orden voluntario. Esta era de ordenamiento comenzará cuando el ciclo de locura e incoherencia de confusión que revelan estos boletines haya llegado a su fin. Esto no es anarquía, Evey. Esto es caos».⁶² V es la vía por la cual hay una salida del sistema fascista para el cual representa el enemigo; para quienes coinciden con él, encarna el héroe o antihéroe cuyos métodos son cuestionables.

4) Opacidad subjetiva: ¿Se comprende el proceder de V? Sus métodos son cuestionados de continuo por Evey, incluso, en el diálogo citado en el primer punto, aún se plantea la venganza como móvil y, recordemos, Evey nunca conoció el rostro de V. Siempre se planteó un ocultamiento de V, de sus motivos y su interioridad (no sólo de su identidad, como en otros héroes enmascarados), de ahí los reproches a que nunca respondiera directamente, sino mediante citas. V nos plantea una necesidad de mantener una interioridad oculta. Tanto en Evey quien representa la proximidad con V como en Eric Finch que sería la mirada distante, hay una dificultad, casi imposibilidad, para comprender a V. En el caso del inspector y, con él, de cualquiera que lo ha contemplado a la distancia, el proceso por buscar la interioridad de V es lo que entraña la dificultad, es lo que lo asusta y, por ello, para lograr aproximarse, recurre a sus dolores más profundos, así como al uso de drogas. No habrá vuelta atrás en su proceso, al final, en alguna medida comprende a V, pero ya no se comprende a sí mismo.

61 Moore, *V for Vendetta*, 258.

62 Moore, *V for Vendetta*, 195.

5) La idea de justicia no funciona como criterio de encuadre: De modo alegórico, V rompe su relación con la justicia, quien lo ha engañado, y, por ello, la subordina a la libertad, «la justicia carece de sentido sin libertad».63 V realiza un soliloquio frente a la estatua de la justicia. Mediante un diálogo alegórico entre éste y la figura, expone la justificación de sus acciones con la escena del amante que descubre una aventura:

—Eso te sorprendió, ¿no? Creías que desconocía sobre tu aventura. Pero sí. ¡Lo sé todo! Francamente, no me sorprendió cuando lo descubrí. Siempre te atrajeron los hombres en uniforme.

—¿Uniforme? Vaya, estoy segura de que no sé de qué hablas. Solo eras tú, V. Eras el único...

—¡Mentiroso! ¡Putá! ¡Niega que lo dejaste hacer lo que quisiera contigo, él, con sus brazaletes y botas militares! ¿Bien? ¿Te comió la lengua el gato? Muy bien. Así que al fin quedas al descubierto. Ya no eres MI justicia. Ahora eres su justicia. Te has acostado con otra. ¡Bueno, dos pueden jugar a ese juego!64

V encuadra su proceder en la lucha por la libertad, sin embargo, esta se ha cultivado en el dolor por el que ha atravesado, así como en el deseo de venganza y el deseo de refundar la sociedad desde una dimensión anárquica. Sin ello, no se arrojaría a una lucha contra el sentido de justicia que impera. V refiere que la inactividad de las personas en torno al abuso de autoridad que asumen como justicia también es problemática, pues preserva el estatus de los dirigentes y las carencias de los ciudadanos:

La gente está tan acobardada y desorganizada. Algunos podrían aprovechar la oportunidad para protestar, pero solo será una voz que clama en el desierto. El ruido es relativo al silencio que lo precede. Cuanto más absoluto es el silencio, más impactante es el estruendo. Nuestros amos no han escuchado la voz del pueblo durante generaciones, Evey... y es mucho, mucho más fuerte de lo que ellos quieren recordar.65

Los criterios narrativos y filosóficos de las figuras antihéroicas suponen la complicidad de quien se relaciona con ellas, ya sea en las narrativas o en la realidad. Hay una necesaria dinámica de adhesión subjetiva, según la cual una

63 Moore, *V for Vendetta*, 41.

64 Moore, *V for Vendetta*, 207.

65 Moore, *V for Vendetta*, 193-194.

misma figura puede atravesar del heroísmo a la villanía, antiheroísmo incluido, en función de los criterios del sujeto al que se le planteen. Esta situación es más visible en torno al heroísmo bélico. En el juicio a Eichmann, Hannah Arendt cita Robert Servatius, abogado defensor del imputado, cuando señaló que los actos bélicos «son recompensados con decoraciones, cuando se consigue la victoria, y conducen a la horca, en el momento de la derrota».⁶⁶ Con ello, se plantea el cuestionamiento por la universalidad de las acciones en el campo de batalla, enaltecidas en la victoria, repudiadas en la derrota, es decir, dependientes del juicio de los vencedores que escribirán la historia.

Para que una figura antiheroica sea tal, es preciso que quien así la considera crea en sus motivos, si no lo suficiente para adherirse a su causa, sí para cuestionar su realidad a través del símil de la lucha del antiheroísmo. En el caso de V, desde la dimensión lectora, podemos oponernos al fascismo imperante en su realidad, apoyar la lucha por la libertad y notar la perversión de la justicia que se ha planteado. Sin embargo, la adhesión al anarquismo, si bien no es necesaria, ha de ser en algún grado comprensible y propiciar el cuestionamiento de nuestra realidad. De la adhesión subjetiva de sus lectores dependerá la proximidad de la figura antiheroica al heroísmo o la villanía. Así, mientras el heroísmo representa la encarnación de los cinco criterios que hemos indicado y la villanía, en alguna medida su inverso, el antiheroísmo se ubicará en diversos tipos de relación (afirmación, neutralidad, negativa o de cuestionamiento) con ellos. En este sentido, al aumentarse la afirmación de los criterios del heroísmo por parte de la figura antiheroica, se tiende más hacia aquella categoría. Esto permite la generación de un antiheroísmo con mayores afinidades a la conformación social en la cual se ubica.

Hay diversas figuras antiheroicas que cuestionan e incluso niegan diversos puntos del heroísmo en su dimensión moral debido a la brutalidad de sus métodos, pero a un nivel mayor y, en especial, en la dinámica lectora, afirman la condición social e ideológica imperante. Así, encontramos a diversas figuras enmascaradas que luchan por los ideales del espacio que les ve nacer, no obstante, ejercen una violencia notoria y sus motivos se encuentran ocultos o son éticamente cuestionables. En este sentido, apelan a un sentimiento de rebeldía que, como sucede en la maquinaria capitalista, termina por ser aprovechado por el sistema. Esta situación, sin embargo, resulta afín a nuestra propuesta de caracterización y, en el mismo sentido, *V for Vendetta* nos permite ejemplificarlo mediante una breve comparación entre la novela gráfica y su versión cinematográfica.

66 Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalén* (España: DeBolsillo, 2014), 40.

Una de las críticas más usuales al filme de *V for Vendetta* (2005) ha sido la eliminación de una parte significativa de las referencias al contenido anarquista de la novela gráfica. Sin extendernos en la crítica puntual desde su dimensión ideológica, esta modificación resulta relevante en términos de la conformación de la figura heroica o antiheroica. Al modificar el trasfondo ideológico del personaje principal, así como algunos rasgos de la historia, no solo se la «actualiza» o «adapta», sino que inicia la transición a un heroísmo más afín a las condiciones en las cuales se muestra (el Hollywood real como una empresa vinculada al neoliberalismo) al reducir los cuestionamientos de corte ideológico para enfatizar ciertos aspectos morales. Es decir, el antiheroísmo de V en la novela gráfica se plantea contrario al universo narrativo en el cual se desarrolla, sin embargo, también cuestiona el universo de su público en lo moral y en lo ideológico; en el caso fílmico, V confronta su universo narrativo, pero las posibilidades de crítica para su público receptor se reducen en favor de una identificación con el sistema social que resulta más accesible al disminuir la carga anarquista. Considerar lo anterior permite, de nueva cuenta, afirmar la significación de los rasgos aquí planteados para la conformación del antiheroísmo.

No solo en la versión fílmica de *V de Vendetta* encontramos esta reducción del contenido contracultural del antiheroísmo. La ubicación de personajes en un antiheroísmo que cuestione la relación hazaña y sacrificio, al tiempo que afirma el riesgo como parte de una transacción económica en caza recompensas y mercenarios, por una parte, cuestiona al personaje (afinidad al antiheroísmo), pero, por la otra, afirma el contexto de recepción en el cual se recibe (afinidad a un heroísmo a modo de las dinámicas económicas y políticas). Lo mismo sucede al incrementarse el cuestionamiento por los medios utilizados, pero afirmar un «bien superior» que puede o no situarse en un plano crítico según las notas ideológicas que lo conformen. En el caso que aquí se ocupa, el bien superior asumido en la novela gráfica es indisoluble de la anarquía, no así en el filme, donde el uso de medios cuestionables sí permite la afirmación de un *statu quo* externo al filme y, en el mismo sentido, reforzar la unidad ideológica externa a la obra. Esto sucede en diversas figuras antiheroicas, cuya rebeldía al interior de la trama, afirma un estado de cosas extranarrativo afín a la dimensión política vigente. En este sentido, la ambigüedad en su uso político e histórico permanece en una dimensión similar, es decir, liberal y rebelde al interior de la historia, pero conservador fuera de la misma. Esta dinámica, sin duda, recuerda a los procesos económicos y sociales de las economías en las cuales surgen las figuras antiheroicas: liberales hacia el interior, conservadoras

al exterior, por lo que el antiheroísmo refleja esta condición y se subsume en las dinámicas sociales como una herramienta más.

La opacidad subjetiva se plantea entonces al modo del uso de la razón kantiana: «*¡Razonad todo lo que queráis y sobre lo que queráis, pero obedeced!*»,⁶⁷ con lo cual cuestionan ciertas dinámicas al interior de la narración, pero permiten afianzar las dinámicas sociales vigentes de su auditorio. Algo similar ocurre con el encuadre de la justicia, mientras que el resultado sea «justo» en lo general y público, poco importan los motivos personales y el encuadre dado por las figuras antiheroicas. Esta máxima parece enmarcar el quehacer antiheroico y su relación social al plantear, una vez más, su utilidad social extranarrativa a pesar de la rebeldía interna al universo narrativo como puede verse en las dos versiones de *V for Vendetta* y, en afinidad a lo aquí propuesto, remite a la adhesión al antiheroísmo.

VI. Conclusiones

Para distinguir entre el héroe clásico y el antihéroe es importante considerar que el segundo no es la antípoda de aquél, sino que comparte rasgos y fines mediante metodologías que salen de la norma. El héroe clásico es capaz de sacrificar la propia individualidad y emplear los recursos a su alcance para superar las adversidades en beneficio de una causa común. Por su parte, el antihéroe es una figura en la cual convergen características del heroísmo, pero cuya metodología suele ser cuestionable y no siempre es validada socialmente.

En el Romanticismo literario es visible la evolución del arquetipo heroico establecido en la épica homérica y se redefine hacia la figura del héroe, o voz protagónica, que involucra sus cuestionamientos internos y antepone su individualidad sobre la causa común. Aspectos como la violencia y venganza priorizan sus motivos y desencadenan la narrativa de los relatos. Las distopías del siglo XX, especialmente del universo narrativo de Orwell, presentan los escenarios donde los líderes de movimientos sociales traicionaron los ideales en los cuales confiaron sus seguidores, lo que dio origen a los sistemas autoritarios de gobierno que reprimen la libertad. Estas figuras caracterizan al «enemigo en común» de la ciudadanía y del antihéroe V.

67 Immanuel Kant, «Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?», en *¿Qué es Ilustración?*, ed. J. B. Erhard, et al (España: Tecnos, 2009), 25.

En su dimensión filosófica, las relaciones del heroísmo en el antiheroísmo con su sociedad y los valores imperantes son cuestionadas por una ruptura con el ideal conformado por el entrecruce de lo social, lo subjetivo, formas de proceder y fines compartidos. La ruptura de la figura antihéroe con una concepción universal de la moral en la cual se integra la subjetividad del personaje con la sociedad y el ideal viene a radicalizarse como resultado de la denominada condición posmoderna, en la cual hay un cuestionamiento de los grandes metarrelatos, así como de la idea un Bien único. De este modo, las prácticas del antiheroísmo reconfiguran las relaciones con los ideales sociales que el heroísmo encarna.

El lector es partícipe de la exposición del antihéroe: conoce sus argumentos y es invitado a validarlos, atestigua sus hazañas y experimenta la culminación de sus objetivos. Esta dinámica, expuesta por la secuencia de viñetas, escenarios, diálogos y acciones, compone la complicidad entre la exposición del antihéroe.

V, de *V for Vendetta* se distingue de otros antihéroes por los siguientes aspectos: en su venganza involucra liberar a sus compatriotas del sistema opresor; emplea la anarquía como el opuesto de liderazgos individualistas y un medio efectivo para evitar la continuidad de dichos sistemas; emplea argumentos históricos que evidencian la tiranía de distintos líderes, así como la complicidad de los oprimidos debido a su inactividad; sale de la norma establecida, como un bien necesario, para establecer el punto de partida de posibles héroes.

La figura antihéroe puede definirse como la encarnación de una opacidad subjetiva en su relación con la hazaña que realiza, de manera que sus actos no siempre pueden encuadrarse, ni por la abnegación del sacrificio, ni por la idea de una justicia social que les subyacen, lo cual afecta la forma de su exposición y los valores morales que asume el heroísmo, así como el tipo de relación entre estas figuras y su auditorio. En este sentido, el antiheroísmo rompe, en su exposición, con el denominado camino del héroe propuesta por Campbell, pero también con la uniformidad de un bien universal que engloba a la sociedad y a los sujetos que la integran, para cuestionar, en un diverso nivel, los medios y fines, la justicia y homogeneidad política. Por último, la presencia de estos elementos depende (y exige) formas de adhesión específicas del auditorio que se relaciona con ellas. Esta caracterización, derivada y aplicada al personaje V, permite englobar diversos rasgos venidos de la exposición de la narrativa gráfica como una vía para clarificar, desde una perspectiva descriptiva, la conformación del concepto del antiheroísmo a partir de la manera en la cual se ha hecho presente en el cómic.

Referencias bibliográficas:

- Agamben, Giorgio. *Estado de Excepción*. España: Pre-Textos, 2021.
- San Agustín. “Sermón 94^{av}”. En *Obras completas X*, 623-628. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1983.
- Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén*. España: DeBolsillo, 2014.
- Aristóteles. “Ética nicomaquea”. En *Aristóteles III*, 9-242. Madrid: Gredos, 2014.
- Bataille, Georges. *La literatura y el mal*. Barcelona: Nortesur, 2015.
- Biblia de Jerusalén. Nueva edición revisada y aumentada*. España: Desclée de Brouwer, 1999.
- Beowulf*. New York: Dover thrift editions, 1992.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Cavarero, Adriana. “IV. El alarido de Medusa”. En *Horrorismo*, 33-41. Barcelona: Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2009.
- Comics Magazine Association of America. The Comics Code of 1954. Acceso el 4 de mayo, 2025. <https://cblfd.org/the-comics-code-of-1954>
- Coca, Juan. “Imaginarios sociales en la novela gráfica Batman. Deathblow: un análisis socio-semiótico y hermenéutico”. *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, n°2 (2020): 211-225. https://doi.org/10.26754/ojs_neuroptica/neuroptica.202025427
- Cohen, Hermann. *La religión de la razón desde las fuentes del judaísmo*. Barcelona: Anthropos, 2004.
- Donner, Richard., dir. *Superman*. Warner Brothers Entertainment, 1978.
- Ercilla, Alonso. *La Araucana*. Ciudad de México: Espasa-Calpe, 1981.
- Eurípides. “Medea”. En *Tragedias griegas*, prólogo de Rafael David Oñate. Ciudad de México: Editores Mexicanos Unidos, 2013.
- Foucault, Michel. *Obrar mal, decir la verdad*. México: Siglo XXI, 2016.
- Gunn, James., dir. *Superman*, Warner Bros. Pictures, 2025.

- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press, 1957.
- Han, Byung-Chul. *La sociedad de la transparencia*. España: Herder, 2013.
- Hesíodo. *Teogonía*. Prólogo de José Manuel Villalaz. Ciudad de México: Editorial Porrúa, 1990.
- Homero. *La Ilíada*. Traducido por Ignacio García Malo. Madrid: Pantaleón Aznar, 1788.
- Homero. *La Odisea*. Traducido por Luis Segala y Estalella. Ciudad de México: Editorial Porrúa, 2007.
- Kant, Immanuel. “Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?”. En *¿Qué es Ilustración?* Editado por J. B. Erhard, et al, 17-25. España: Tecnos, 2009.
- Kierkegaard, Søren. *Temor y temblor*. En *Escritos 4/1 La repetición. Temor y temblor*, 105-199. Madrid: Trotta, 2019
- Levi, Primo. *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona: Océano, 2012.
- Liotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1991.
- MacIntyre, Alasdair. *Historia de la ética*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Moore, Alan. *V for Vendetta*. DC Comics, 2005.
- Muriel, Carlos. “El universo homérico: hombres y dioses”. *Florentia Iliberritana*, n°3 (1992): 117-126.
- Nietzsche, Friedrich. *La ciencia jovial*, en *Nietzsche I*, 305-593. Madrid: Gredos, 2014.
- Nolan, Christopher., dir. *The Dark Knight*. Warner Brothers Entertainment, 2008.
- Orwell, George. *1984*. Traducido por Ana Fuentes Guerrero. Ciudad de México: Editores Mexicanos Unidos, 2014.
- Orwell, George. *Rebelión en la granja*. Traducido por Marcial Souto. Ciudad de México: Ediciones Castillo, 2018.
- Platón. *Diálogos IV. República*. España: Gredos, 2020.
- Poe, Edgar Allan. *Narraciones extraordinarias*. Ciudad de México: Editores Mexicanos Unidos, 2001.

Poema de Mío Cid. Editado por Jorge Garza Castillo. Barcelona: Edicomunicación, 1994.

Polanski, Roman., dir. *Death and the Maiden*. Zima, 1994.

Ricœur, Paul. *Amor y justicia*. México: Siglo XXI, 2009.

Sade, Marqués de. *La filosofía en el tocador*. Buenos Aires: Tusquets, 2016.

Superman no quiere ser ciudadano estadounidense, *BBC New Mundo*, 29 abril, 2011. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/04/110429_superman_ciudadano_estadounidense_az

Contribución de los autores (Taxonomía CRediT): el único autor fue responsable de la: 1. Conceptualización, 2. Curación de datos, 3. Análisis formal, 4. Adquisición de fondos, 5. Investigación, 6. Metodología, 7. Administración de proyecto, 8. Recursos, 9. Software, 10. Supervisión, 11. Validación, 12. Visualización, 13. Redacción - borrador original, 14. Redacción - revisión y edición. J. A. G. H. ha contribuido en: 1, 2, 3, 5, 6, 7, 13, 14 y J. L. E. Á. en: 1, 2, 3, 5, 6, 7, 13, 14.

Disponibilidad de datos: El conjunto de datos que apoya los resultados de este estudio no se encuentra disponible.

Editor responsable José Antonio Saravia: jsaravia@correo.um.edu.uy