

Agustín RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ

Universidad Autónoma Metropolitana, México

agustin.rodriguez@xanum.uam.mx

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8499-1283>

Victor Miguel GUTIÉRREZ PÉREZ

Tecnológico de Monterrey, México

vmgtzp@tec.mx

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0000-4717-8445>

Recibido: 15/5/2025 - Aceptado: 29/8/2025

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

Rodríguez Hernández, Agustín y Victor Miguel Gutiérrez Pérez. «Antihéroes: máscaras de la sociedad».

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, n° 18, (2025): e186. <https://doi.org/10.25185/18.6>

Antihéroes: máscaras de la sociedad

Resumen: La categoría de antihéroe se ha visto regularmente como una tipología de personaje que se contrapone al personaje protagonista. Sin embargo, esta forma de conceptualizarlo se dificulta cuando son las personas quienes no siguen los valores establecidos y no pueden considerar héroes a los que ocupan el lugar de protagonista en las historias. El artículo utiliza la película de *Watchmen*, historia original de Alan Moore y Dave Gibbons, para analizar cómo se construyen estos personajes. Se hace un recorrido por algunos de los personajes protagonistas de la historia con la intención de analizar sus motivaciones, preocupaciones y formas de resolver los problemas. Todos estos personajes se encontrarán en una suerte de frontera cuando tengan que decidir entre hacer las cosas de forma correcta o resolver sus conflictos a como dé lugar, sin importar si para esto dañan a otros o no. *Watchmen* se presenta como un relato de su tiempo, capaz de reescribir la historia reciente y representar los grandes peligros para el futuro. Al repasar la historia de estos personajes y sus motivaciones se podrán encontrar ciertas características similares con las narrativas actuales y con una realidad que propicia el surgimiento de estos personajes.

Palabras clave: antihéroe; *Watchmen*; falla trágica; héroe neoliberal

Antiheroes: masks of society

Abstract: The antihero category has been regularly portrayed as a character typology that contrasts with the protagonist. However, this conceptualization becomes difficult when the story protagonists do not follow established values and cannot be considered heroes. This article uses the film *Watchmen*, an original story by Alan Moore and Dave Gibbons, to analyze how these characters are constructed. It explores some of the story's main characters to analyze their motivations, concerns, and ways of solving problems. All these characters find themselves on a sort of frontier when they have to decide between doing things the right way or solving their conflicts by any means necessary, regardless of whether it harms others. *Watchmen* is presented as a story of its time, capable of rewriting recent history and presenting great dangers for the future. By reviewing the history of these characters and their motivations, one can find certain similarities with current narratives and with a reality that fosters the emergence of these characters.

Keywords: antihero; *Watchmen*; tragic flaw; neoliberal hero

Anti-heróis: máscaras da sociedade

Resumo: A categoria anti-herói tem sido regularmente vista como um tipo de personagem que contrasta com o personagem protagonista. Entretanto, essa forma de conceitualizá-la se torna difícil quando são pessoas que não seguem valores estabelecidos e não podem ser consideradas heróis que ocupam o papel de protagonista nas histórias. O artigo usa o filme *Watchmen*, uma história original de Alan Moore e Dave Gibbons, para analisar como esses personagens são construídos. É feita uma revisão de alguns dos personagens principais da história com a intenção de analisar suas motivações, preocupações e formas de resolver problemas. Todos esses personagens se encontrarão em uma espécie de fronteira quando terão que decidir entre fazer as coisas do jeito certo ou resolver os problemas a qualquer custo, independentemente de isso significar prejudicar os outros ou não. *Watchmen* se apresenta como uma história de seu tempo, capaz de reescrever a história recente e apresentar os grandes perigos para o futuro. Ao rever a história desses personagens e suas motivações, é possível encontrar certas semelhanças com narrativas atuais e com uma realidade que propicia o surgimento desses personagens.

Palavras-chave: anti-herói; *Watchmen*; falha trágica; herói neoliberal

A Eduardo Gorosteta, amigo, maestro, mito

Quis custodiet ipsos custodes?
Juvenal, *Sátiras*, VI

Antihéroe: una categoría poco asible

Una dificultad quizá ya clásica en los estudios de personajes protagonistas es la complejidad de definir el término «antihéroe». En muchas ocasiones, lo más común ha sido acudir al pícaro, ese personaje que es protagonista de una historia y cuyo aspecto principal es la inversión de los valores de la sociedad. Para lograr su propósito cuenta con el ingenio, que le permite distinguir en qué momento y bajo qué circunstancia puede sacar provecho de una situación sin sufrir consecuencias graves, en caso de que el hecho en cuestión pueda ponerlo en peligro.¹ No obstante, por paradigmático que resulte, es evidente que su actuar es esencialmente paródico.²

En este caso, la caracterización de antihéroe se da por poner de cabeza los valores establecidos, transgrediendo la mayoría y empujando los límites de aquellos que no transgrede. Según Correa, «Los héroes de la picaresca tienen conciencia de que en sus vidas se cumple una reversión de los valores

1 Para Juan Carlos Rodríguez, dos personajes medulares serían *Lazariilo de Tormes* y la *Lozana andaluza*, quienes, junto a *Celestina*, «constituyen el primer intento de construcción «literal» de la actitud de «respuesta» de las clases inferiores ante la nueva situación que las reestructura. Pero esto es sólo una primera etapa de la picaresca. En cierto modo podemos decir que estos primeros libros picarescos son obras hechas desde una perspectiva que ha captado el «desorden» y que lo ha localizado, además y precisamente, en el lugar donde sus efectos son más destellantes: el lumpen del hombre (*Lazariilo*) y del sexo (*Lozana*)». Juan Carlos Rodríguez Gómez, *La literatura del pobre* (Granada: Comares, 1994), 60. Un aspecto fundamental que se aprecia en esta caracterización es que estatus social del cual provienen estos personajes, pues al no tener poder económico se pueden mover con cierta secrecía y discrecionalidad. Este aspecto entrará en tensión en *Wachtmén* donde los personajes no siempre tendrán esta característica de la pobreza para mostrar una cara de la sociedad que no siempre es la que se desea ver.

2 Para Gustavo Correa, «La respuesta del héroe pícaro a su situación de inferioridad en el mundo social es la de convertirse en un burlador de los demás que utiliza las armas de la disimulación y el fraude. Por lo demás, todas las derivaciones de la picaresca en el siglo XVII acentúan sin excepción la estafa como una de las características esenciales de los héroes». Gustavo Correa, «El héroe en la picaresca y su influencia en la novela moderna española e hispanoamericana», *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cúervo* 32, nº1 (1977), 80. Desde este punto de vista se mantiene la perspectiva donde se pueden marcar dos estadios: uno arriba y otro abajo. Será desde el estadio bajo donde el antihéroe realiza sus acciones y desde aquí se presenta ante la sociedad. Conviene, asimismo, esclarecer que el actuar paródico al que se hace alusión se enmarca en la definición tradicional de «la deformación lúdica, la transposición burlesca de un texto o la imitación satírica de un estilo, que tienen como elemento común el efecto cómico». Dulce María González Doreste, «Notas (hipertextuales) sobre la parodia genettiana: a propósito de *Palimpsestos*», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, nº 12 (1993): 86.

tradicionales consagrados, y utilizan las fórmulas de la parodia lingüística y literaria para describir numerosas situaciones en que se encuentran».³ De este modo, además, rompe con cierta expectativa de quien lee y se acerca a la historia con la idea de que los personajes principales son un reflejo de las mayores virtudes y valores de la sociedad. Sin embargo, esta categoría no siempre llega a ser válida para todos los protagonistas que se encuentran en una frontera muy delgada entre el villano y el antihéroe.

Sin duda alguna, una primera pregunta sería por qué llamar antihéroe a un personaje en vez de denominarlo villano. La posible respuesta se asociaría con la necesidad de ver en el villano regularmente alguien que es contrario al héroe y que se enfrenta a él. Es decir, es el segundo término de un binomio de personajes centrales: aquel que busca hacer el bien y aquel que busca impedirlo, cuando no declaradamente persigue hacer el mal. Por ejemplo, para Demetrio Estébanez Calderón, este término se utilizaría para

referirse al antagonista, que se opone o lucha contra el personaje central de la trama en una determinada obra literaria, o bien para designar al protagonista al que se ha privado de las cualidades con las que habitualmente se presenta al héroe en la tragedia clásica, en los relatos fantásticos, en los cuentos y en las novelas de aventuras (belleza, juventud, valor, nobleza, etc.).⁴

En este sentido, es imposible no volver la vista a Joseph Campbell y a su célebre viaje. Al aproximarse a su teoría, es posible determinar con claridad quién es un héroe y, por lógica consecuencia, quién no lo es, ya sea porque se opone a su configuración heroica (villano) o porque la subvierte (antihéroe).

Según la teoría del monomito, los relatos clásicos —entendidos no solo como aquellos que pertenecen a la tradición grecolatina, sino también como ese incommensurable universo de narraciones, poemas o cantares que forman parte del folclore de cada pueblo; los cuentos fundamentados en la oralidad o las modernas historias que se han consolidado como referentes culturales atemporales, complejo conjunto que Estébanez Calderón se esfuerza por englobar en una rápida clasificación provisional— son, a la poste, «siempre la misma historia [repetida] de forma variable y sin embargo maravillosamente constante».⁵ Dicho de otro modo, en todos los casos ofrecen el indefectible

3 Correa, «El héroe en la picaresca», 81.

4 Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios* (Madrid: Alianza, 1999), 40.

5 Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* (Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1959), 11.

trayecto de un protagonista en su ascenso hacia la heroicidad, que no es otra cosa que alcanzar la libertad para vivir, última fase del viaje⁶. Lo anterior lleva a concluir, al menos de manera parcial, que el héroe, en primer lugar, se caracteriza por cumplir o alcanzar exitosamente el fin de su aventura, es decir, adquiere dicha categoría como resultado de una transformación trascendental que experimenta durante un viaje extraordinario.

El villano, por su parte, no se enfrenta a un proceso semejante; al menos no en los relatos tradicionales en los que el héroe es el protagonista. Su naturaleza como opositor a las acciones heroicas no resulta de los cambios sufridos durante el viaje, sino que se origina en las exigencias del viaje mismo. Dicho de otro modo, su papel es el de procurar las pruebas que el héroe superará y de las que extraerá herramientas, lecciones, experiencias que apuntalarán su consolidación heroica; no le corresponde acompañarlo en el crecimiento, sino obligarlo a crecer.

El antihéroe, en cambio, también se enfrenta a un viaje que lo transforma de manera profunda. Aun así, el resultado de su proceso no es —o no debería ser— heroico. Este planteamiento conduce a preguntarse qué más precisa el héroe para configurarse y consolidarse.

Hugo Francisco Bauzá ofrece una respuesta contundente: la predisposición moral del protagonista a convertirse en héroe.⁷ Este señalamiento recupera la necesidad de asociarlo de manera estrecha con el sistema axiológico de la sociedad que lo engendra. Sobre esta línea, ha de considerarse que el héroe es esencialmente bueno y que, motivado por el ideal supremo del bien común, es que enfrenta las pruebas, acomete las empresas más difíciles y encara los peligros más atroces.

6 En su particular estilo, Campbell refiere lo siguiente: «¿Cuál es el resultado del pasaje milagroso y del regreso? El campo de batalla es simbólico del campo de la vida, donde cada creatura vive de la muerte de otra. El caer en la cuenta de la inevitable culpa de vivir puede enfermar el corazón de tal modo que, como Hamlet o como Arjuna, el individuo puede rehusarse a seguir. Por otra parte, como casi todos nosotros, el individuo puede inventar una falsa y finalmente injustificada imagen de sí mismo como un fenómeno excepcional en el mundo, no culpable como los otros, sino justificado de sus inevitables pecados porque representa el bien. Esa actitud del yo lleva al mal entendimiento, no sólo de sí mismo, sino de la naturaleza del hombre y del cosmos. La meta del mito es despejar la necesidad de esa ignorancia de la vida efectuando una reconciliación de la conciencia del individuo con la voluntad universal. Y esto se efectuará a través de una valoración de la verdadera relación entre los fenómenos pasajeros del tiempo con la vida imperecedera que vive y muere en todos». Campbell, *El héroe de las mil caras*, 218.

7 Entre las diversas características en torno a la figura heroica que Bauzá evalúa, no puede soslayar la primacía del ideal del bien común, principal motor de su actuar y desencadenante esencial de sus aventuras: «Al margen de la superioridad en tal o cual empresa, lo que el mundo antiguo —y el moderno— más ha valorado en los héroes es el móvil ético de su acción, fundado éste en un principio de solidaridad y justicia social, y es por esa circunstancia que los han tomado como modelo y han tratado, en consecuencia, de emular sus acciones». Hugo Francisco Bauzá, *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica* (México: Fondo de Cultura Económica, 2007), 5.

Ambos elementos —el viaje y el móvil ético— constituyen los principios fundamentales de la condición heroica. Su incumplimiento deviene en la construcción del villano, mientras que su subversión apunta hacia la configuración del antihéroe.

Con lo anterior en mente, no sorprenderá que las narrativas más contemporáneas, alterando el modelo tradicional, se centren en personajes que, sin ser ni encarnar los altos valores sociales o la búsqueda de los mismos, son protagonistas de la narración. Como lo constata Francisco Álamo Felices,

la posición que ocupa el antihéroe en la estructura narrativa, desde un punto de vista funcional, viene a coincidir con la del propio héroe, ya que aquél realiza las mismas acciones que el protagonista y se mueve dentro de las mismas estructuras espacio-temporales de la trama.⁸

Es decir, ya desde hace un tiempo las historias no siempre se acercan a retratar los más altos valores o ideales de la sociedad, sino que, al no encontrarse en la realidad, también se carece de ellos en la ficción.

Aunque, en apariencia, se antoja una etiqueta que surge de forma casi arbitraria, la denominación de antihéroe es necesaria para mostrar qué sucede cuando el héroe está ausente de la escena, de la historia en general, y la narrativa se centra sólo en un personaje que, en principio, pudiera parecer periférico. Como señalan Reis y Lopes:

La peculiaridad del antihéroe surge de su configuración sicológica, moral, social y económica, normalmente traducida en términos de descalificación. En este aspecto, el estatuto del antihéroe se establece a partir de una desmitificación del héroe [...], del mismo modo, la transición de la epopeya a la novela, banalizando la figura del protagonista y presentándolo con frecuencia con defectos y limitaciones, constituyó también un factor de desvalorización que ha de tenerse en cuenta. Presentado como personaje traspasado de angustias y frustraciones, el antihéroe concentra en sí los estigmas de épocas y sociedades que tienden a aislar al individuo.⁹

8 Francisco Álamo Felices, «Introducción a la configuración narratológica de los conceptos literarios de héroe y antihéroe», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº19 (2013): 192.

9 Carlos Reis y Ana Crisina Lopes, *Diccionario de Narratología*, trad. Ángel Marcos de Dios (Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1996), 23.

Aquí podría destacarse ya una primera característica del antihéroe: es un personaje que puede aparecer y no requiere de la presencia de un héroe, de un alter-ego, para que se desarrolle la historia. Si bien ese «otro» que refleja y cuestiona las actividades del protagonista no aparecerá como personaje, de alguna manera estará presente como una suerte de valores predeterminados y esperados para que la historia pueda ocurrir.

Ahora bien, el antihéroe también puede pensarse desde otro punto de vista, según la misma construcción de la palabra. Más que un villano —o más que un personaje negativo o malvado— es un personaje invertido, se desplaza en sentido contrario a la dirección que conduce a convertirse en héroe. Ese sentido contrario, indeterminado para quien lo transita, es el que le permite y, hasta cierto punto, le obliga a moverse por los límites de la moralidad y la periferia de la sociedad. Freire Sánchez postula: «El antihéroe, en la mayor parte de su historia, deambula entre el bien y el mal, pero, finalmente, tendrá que enfrentarse a una decisión trascendental que marcará su naturaleza».¹⁰ Es así como, para guiar el análisis y la caracterización de «antihéroe», consideramos necesario tomar un caso de estudio y delinear, bajo esta óptica, cuáles podrían ser ciertas características y aspectos distintivos de este tipo de personajes. En principio, para tomar de base esa franja fronteriza, esa periferia de moralidad que hemos delineado arriba, consideramos que *Watchmen* (1986-1987, en formato de cómic; 2009, en su primera adaptación cinematográfica), puede ser un punto de partida sugerente para la discusión.

Los Vigilantes: ¿villanos o antihéroes?

Watchmen es una historieta creada por Alan Moore, Dave Gibbons y John Higgins, publicada por DC Comics entre 1986 y 1987, periodo en el que vieron a la luz 12 números. Es célebre la anécdota que recuerda cuando Charlton Comics vendió sus personajes a DC; en ese momento, Moore vio la oportunidad de tomar alguno de los personajes recién llegados a la compañía para desarrollar su historia. Sin embargo, Dick Giordano, jefe de redacción de DC, lo persuadiría para que creara sus propios personajes, ya que consideraba que aquellos que Moore tomara no podrían tener el desarrollo o las historias que se pensaban para ellos, ahora que los había adquirido DC Comics. Moore vio este rechazo como una oportunidad creativa y desarrolló

¹⁰ Alfonso Freire Sánchez, *Los antihéroes no nacen, se forjan. Arco argumental y storytelling en el relato antihéroeico* (Barcelona: Editorial UOC, 2022), 161.

personajes originales basados en características tanto de los recién llegados a la compañía como de algunos que ya existían.

Sería importante destacar que el éxito de esta historia se mantuvo vigente en el público fiel a los cómics y ha tenido tres adaptaciones al lenguaje audiovisual. La primera en 2009, dirigida por Zack Snyder, producida por Lloyd Levin, Lawrence Gordon y Deborah Snyder, un largometraje de 162 minutos, en su versión en cines;¹¹ la segunda en 2019, una serie de una temporada y nueve episodios, estrenada en HBO y producida por esta misma compañía; la tercera, en 2024, cuando Paramount adaptó de la historia en dos partes donde se incluye la historia *Tales of the Black Freighter*.¹²

La premisa principal de la historia, así como el título de la misma, la toma Alan Moore del libro *Sátiras*, de Juvenal. La referencia original alude a los vicios de la antigua Roma y a cómo la influencia del medio dificulta que una persona pueda tener una actitud moral esperada si todo a su alrededor es corrupto. En el contexto de la historia de Moore, el foco está puesto no tanto en quien se deja influenciar por el medio, sino quienes viven en él. Es decir, aquellos que vigilan, circundan la ciudad, la rodean, configuran desde su comportamiento la brújula moral esperada para los demás, ya que se erigen en sus modelos.

En este punto, preguntar quiénes vigilan a estos seres puede remitirnos incluso a los versos finales del poema «Ajedrez», de Borges: «¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza...?».¹³ Hay, pues, un género de desconfianza frente a quienes deberían vigilar o frente a quienes tienen el poder de crear y mover las piezas de la sociedad o del ajedrez. ¿Cómo deberían ser estos personajes? ¿Qué se les debería exigir respecto a la consecuencia de sus actos? Aunado a ello, existe la conciencia de una presencia detrás de todos los movimientos, alguien que puede observar no sólo el tablero, sino también a quienes están jugando.

En principio habría que pensar en la caracterización y construcción de los personajes que Moore propone para su historia. Si bien hay algunos con una habilidad mayor para crear herramientas que pueden ser útiles en una pelea o con las cuales se puede sacar cierta ventaja sobre los oponentes; en general, son pocos los personajes que se destacan por una superfuerza, superinteligencia o por tener la capacidad de destruir el mundo a voluntad.

11 Hay una edición del director que dura 186 minutos y un *ultimate cut* de 215 minutos.

12 Esta historia funciona como correlato a lo que sucede en la historia principal. No se había incluido anteriormente en las adaptaciones al cine.

13 Jorge Luis Borges, *Antología Personal* (Buenos Aires: Sur, 1961), 74.

Parecen, más bien, un grupo bien intencionado que busca, con sus limitaciones y bajo su propia perspectiva, combatir el crimen y crear un mundo mejor. Sin embargo, más allá de esta buena voluntad, la manera en que cada cual concibe cómo debería ser el mundo y cuáles deberían ser las reglas por las cuales habría de regirse no logran el consenso; por el contrario, pareciera, más bien, que son la motivación para imponer, por diferentes medios, la visión propia del mundo a toda la sociedad.

Esta subjetividad es clave para matizar el carácter de los personajes de Moore, en específico, y del antihéroe como tipología, en general. Su móvil ético, a diferencia del que identifica al héroe, no está determinado por una idea universal y comunitaria del bien, sino por una moralidad individual que, a la postre, resulta directamente afectada por los conflictos internos del personaje: deseos elevados y bajos, adicciones, traumas, enfermedades mentales, ineptitud social. Como propone Michael Prince, «these masked adventurers are nothing more than normal humans in great physical condition who like to dress up and go after “bad guys”».¹⁴

Por supuesto, esto plantea la dificultad de que cualquier persona puede hacer justicia por su propia mano, siempre y cuando esté enfundada en un traje y utilice una máscara. En este sentido, los trajes no tendrían que ser muy elaborados, es decir, la transformación de un ciudadano de a pie en un justiciero bien podría darse cuando actúa en defensa propia, cuando se organiza con la comunidad para atrapar a un delincuente, sin importar si su ropa tiene un gran diseño o no. La máscara puede ser apenas un trozo de tela para cubrir el rostro, un paliacate, por ejemplo; pero la cara de enojo, la frustración reflejada y transmitida hacia el otro puede ocurrir en cualquier sitio. Esta máscara representaría la frustración y la furia cotidianas que transfiguran el rostro de una persona, ya sea por indignación o ira, y que representa, sin más accesorios, una imagen diferente a la que tiene día a día.

Ahora bien, si el traje o la máscara son la marca reconocible de la heroicidad —y, consecuentemente, por inversión, de la condición antiheroica—, es el actuar la marca esencial, por ende, intangible y ontológica, que determina una u otra naturaleza. Al proponer que un individuo cualquiera es capaz de asumir un papel presumiblemente heroico, tenemos que establecer la necesaria implicación de que se acepta la imperfección inherente al ser humano como

14 Michael J. Prince, «Alan Moore's America: The Liberal Individual and American Identities in *Watchmen*», *The Journal of Popular Culture* 44, n°4 (2011): 816.

rasgo. Este primer distanciamiento es el origen de lo que más adelante se ha de discutir en torno a la intencionalidad de los héroes.

Tradicionalmente, se entiende al héroe como la suma de valores e ideales comunitarios en que la sociedad quiere reflejarse.¹⁵ Por este motivo, el imaginario le somete a una apoteosis de la que termina privado de las faltas comunes y corrientes. Puede, es verdad, presentar una falla trágica, asunto sobre el que se ha de volver más adelante, pero en general se le concibe como un ser superior por la concentración de virtudes y la casi entera ausencia de vicios. Así, tiene sentido que mitológicamente el héroe tenga por destino final la transformación en deidad.

El antihéroe, por su parte, es un individuo profundamente cotidiano —como hemos planteado antes, un vecino indignado, un luchador social frustrado— que actúa porque no puede tolerar más el estatismo circundante. Es quizás un idealista, pero dista mucho de la perfección exigida para el héroe tradicional. Esto le confiere una libertad excepcional, ya que no está sujeto ni quiere sujetarse a las rigurosas convenciones de la moral y la virtud; actúa como por instinto, acuciado por la rabia o el hambre de justicia, de manera que se erige en alguacil, fiscal y juez supremo, todo a la vez, sin preocuparse por las reglas. Como propone Freire Sánchez:

Estos personajes no son perfectos ni virtuosos ni tampoco buscan la perfección, sino que, como el común de los mortales, presentan defectos e imperfecciones. Generalmente, realizan acciones o empresas heroicas, sin embargo, sus métodos no son heroicos, sino que acostumbran a ser brutales, expeditivos y, a diferencia del héroe, no dudan en adjudicar muerte cuando lo creen necesario.¹⁶

De la misma manera, es necesario prestar atención a las intenciones que motivan el actuar del antihéroe. A diferencia de su contraparte, los fines que persigue no surgen de la necesidad de restituir el equilibrio en el mundo. Se gestan, una vez más, en una esfera pasmosamente individual. En consecuencia, su acción no se orienta, de origen, a beneficiar a la comunidad, sino a beneficiarse a sí mismo. El orden superior es su individualidad:

15 Patricia Cardona Zuloaga, «Del héroe mítico al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción», *Revista Universidad EAFIT* 42, nº144 (2006): 51-68.

16 Freire Sánchez, *Los antihéroes no nacen*, 37.

En ocasiones, lo que verdaderamente distancia a un antihéroe de un héroe es la intencionalidad de sus acciones heroicas, pues en lugar de estar originadas en el altruismo o la justicia, pueden nacer de la venganza o de la búsqueda de la verdad sobre sus más que posibles orígenes inciertos. Se trata de personajes que son capaces de conseguir cualquier objetivo, siempre mostrando una moralidad ambigua y despreciando el yugo o la sublevación a los estamentos o ideologías que, según su propio prisma, le pudieran privar de autonomía y libertad.¹⁷

Una vez establecido este perfil, parece necesario preguntarse: ¿de dónde se parte? ¿Cuáles son los referentes que se tienen y contra los cuales se construyen estos personajes? A final de cuentas, el héroe es genealógicamente anterior al antihéroe.

Por tanto, habría que pensar en casos arquetípicos y considerar si, por ejemplo, cuando Batman resuelve un misterio, lo hace con alguna doble intención. ¿Quiere conocer la verdad sobre el asunto o quiere adueñarse de la información para propósitos personales? Cuando Superman salva a alguien, ¿quiere la fama, el reconocimiento y el temor de sus oponentes? ¿Actúa con genuino fin filántropo pese a que él no es humano? Estos cuestionamientos sobre los protagonistas clásicos, tanto de las historietas cómicas como de los dibujos animados, que configuran el imaginario de superhéroes nos permiten incluso ir más atrás. De esta manera, se puede poner en la palestra si Hércules, al realizar sus doce trabajos, tiene sólo la intención de liberarse de sus pesadillas o, al final del viaje, lo que busca son aliados para derrotar a los dioses que le han impuesto el castigo.

Es decir, la condición antiheroica emerge de la sospecha sobre una tradición que conduce a cuestionarnos si los protagonistas más conocidos de las historias —quienes tienen alguna habilidad superior, sea cognitiva o física, u otra característica sobrehumana— no albergan una intención de maldad cuando llevan a cabo sus acciones. Ciertamente, en ocasiones, ya sea por *hybris*, la previamente referida falla trágica, o a consecuencia de caer en una trampa puesta por sus adversarios, en algún momento llegaron a perpetrar acciones que no beneficiaban a la humanidad como lo esperaban. Sin embargo, esta no fue una cuestión voluntaria sino más bien un accidente. Por este motivo, es más pertinente la consideración de que quienes tienen superpoderes, quienes cuidan a los demás, deben estar también vigilados.

17 Ibid.

En la mayoría de las historias, la naturaleza incuestionable de la condición heroica llega respaldada porque parece haber una genuina y extrema bondad por parte de los protagonistas, ya que son capaces de soportar cualquier tipo de injusticia o de suplicio con tal de lograr un bien mayor. Pueden sacrificarse con tal de que la sociedad pueda vivir lo mejor posible y con el menor daño. Ante esta figura hierática del héroe, los Vigilantes irrumpen con una forma muy distinta de actuar.

Sus propósitos se orientan al beneficio personal en primer lugar, así como la obtención de algún tipo de ganancia, la satisfacción de saberse invencibles en batalla inclusive. Sobre esta línea, se perfilan, en primera instancia, como héroes imperfectos —la elocuencia contemporánea suele aplicar para el caso el genérico calificativo de oscuro—, víctimas de una contradicción esencial, ontológica, la pugna entre el deber ser y lo que se es.

La ruptura de la invencibilidad del héroe y su infalibilidad son puestas a prueba desde las primeras páginas del cómic, que se corresponden con la primera escena de la película. En ambas, la premisa principal es la muerte de The Comedian, un brutal justiciero enmascarado. Este hecho rompe con cualquier expectativa, tanto de los lectores como del auditorio que, en vez de atestiguar uno de tantos triunfos heroicos, asisten a la profundamente simbólica muerte del héroe apenas inicia el relato. La caída del héroe bien puede verse como el inicio de una historia de detectives centrada en resolver el caso y atrapar al asesino; simbólicamente, también puede leerse como la caída moral del héroe. Sin embargo, la historia de Moore va más allá y dejar ver que es, más bien, la época de los superhéroes la que ha entrado en decadencia.

Para este análisis, será relevante considerar y valorar la humanidad de los héroes. En el caso de las fallas de los Vigilantes, habrá que ponderar si se debe a la voluntad de reflejar un vicio de la sociedad o a otro motivo. En este sentido, se puede apreciar que la categoría de héroe estaría muy relacionada con la figura de Hércules. Es decir, un personaje que está por encima de la humanidad, pero debajo de los dioses.

Cuanto más se acercan las acciones del protagonista a las esperadas de un héroe estaría más del lado de Hércules. Por el contrario, cuando sus acciones se muestran contrarias a estas actitudes, su comportamiento estaría más cercano a lo humano, lejos de la heroicidad esperada dadas sus características y, consecuentemente, en el dominio de la condición antiheroica. En este sentido, los Vigilantes tendrán también una suerte de características arquetípicas en las cuales se podrán mostrar tanto su humanidad como esa capacidad superior

que utilizan ya sea para fines propios, individuales, o para, incluso, intentar destruir a la humanidad. Para desarrollar la hipótesis de este trabajo, propongo un análisis de varios personajes para desentrañar sus características y apreciar de mejor manera qué los convierte en héroes o antihéroes.

Daniel Dreiber / Búho Nocturno II

El personaje de Daniel Dreiber, Nite Owl, se inspira tanto en Escarabajo Azul como en Batman.¹⁸ Resulta sugerente que el personaje sea una secuela, un seguidor del primer Búho Nocturno. Cuando se presentan personajes protagonistas de una historia, regularmente, se propone el origen y explicación de cómo nace el héroe, dado que no se tiene una referencia de su paso tan clara y es necesario proponer por qué tiene tal o cual habilidad. En principio, este no es el caso del personaje de Daniel Dreiber, quien toma el manto que deja Hollis Mason, su abuelo.

Hay una voluntad de presentar una nueva generación y, con ella, la perdida de la Edad de Oro. La propuesta que se muestra tanto a lectores como a espectadores es la imposibilidad del personaje por ser quien fue su abuelo, no sólo porque deba crear un camino propio, sino porque la sociedad ha cambiado y está en decadencia.¹⁹ Cuando encontramos a Dreiber escuchando los relatos de Hollis Mason en sus charlas semanales, pareciera que ansía recuperar la edad dorada al vivir en los relatos del antiguo poseedor del manto. Sin embargo, cuando sale a la calle, se encuentra con una realidad muy distinta, en la que incluso él ya no tiene el vigor para enfundarse en el traje y hacer recorridos por la ciudad, no sólo por la prohibición que pesa sobre los Vigilantes, sino por la abulia que lleva como consecuencia de ese decreto y de los tiempos que corren. Dreiber, por tanto, representa a un héroe que parece haber cedido su fuerza y voluntad, que ha decidido perder sus poderes para no enfrentarse a la sociedad ni afrontar la nueva realidad donde ya nadie lo vitorea.

18 Aunque ahora hay una película del primero (DC Studios, 2023), fue uno de los héroes que llegó con la compra de Charlton Comics.

19 Sería importante recordar que incluso es una sociedad que rechaza a los héroes y los ha eliminado de su vida. Los héroes son una especie de recuerdo, un objeto de *memorabilia* que ya no se necesita y de tanto descuido han caído en el olvido.

Esta situación cambia cuando se encuentra con Laurie Juspeczyk, quien ha sido su sueño y deseo amoroso por mucho tiempo. Sin embargo, también en el plano erótico-amatorio había aceptado la derrota ante el Dr. Manhattan, pareja de Juspeczyk. Este renacimiento no se da con el encuentro amoroso, el cual resulta imposible para Dreiberger, sino con el rescate de unas personas atrapadas dentro de un edificio en llamas, mismo que descubren al hacer un recorrido por la ciudad. Este hecho despierta tanto al héroe como al hombre que viven en Dreiberger.

Aquí, es relevante subrayar la posibilidad de utilizar artilugios tecnológicos y armas por parte de los Vigilantes. La nave de Búho Nocturno está equipada con armamento variado, entre sus curiosidades destaca un lanzallamas. Asimismo, es necesario hacer evidente que mientras el vehículo vuela, se encuentra en una posición privilegiada respecto a cualquier grupo de personas que intente atacarla. Desde la altura, disparar el lanzallamas tendrá más alcance e impacto, pues puede eliminar tanto a los enemigos como a gente inocente que no esté guarecida.

El armamento da indicios de una contradicción elemental que apunta hacia una condición antiheroica. Aunque los superhéroes no son ajenos al uso de armas, estas regularmente tienen características que desplazan su potencial nocivo en favor de una configuración fantástica. Entre los arsenales heroicos hay armas primitivas, regularmente mágicas (arco y flecha, martillo de guerra, búmeran, lazo mágico); artilugios tecnológicos moderados (cinturón de herramientas, equipo de espionaje); y tecnología de última generación que incluye el uso de inteligencia artificial (traje robótico, vehículo controlado remotamente por computadora, robot consciente). No se conciben con el objetivo de que representen herramientas auténticamente dañinas, sino que pretenden despertar la admiración y garantizar que su uso es siempre inocuo y sustentado en fines nobles.

Que un superhéroe utilice armas que es posible encontrar en la realidad lo asocia más con los delincuentes y villanos, quienes con frecuencia buscan tener ventaja sobre sus oponentes cuando no persiguen su aniquilación. El relativo realismo del arma, consecuentemente, acusa la imperfección moral de su usuario. Con todo, en Dreiberger hay una suerte de inocencia que niega los hechos, pensar lo mejor de las personas pudiera hacer que las cosas cambien. Da su voto de confianza a la idea de que sacar a Rorschach de la cárcel es el único camino para encontrar la verdad detrás de los hechos. Su mirada no se dirige hacia el futuro, no prevé que pudiera desatar más complicaciones que

soluciones; está focalizada siempre en la confianza a este grupo de superhéroes y en que, si alguna vez vieron por el bien de los demás, lo podrán hacer nuevamente. La candidez sumada a la nostalgia le impide darse cuenta de la realidad: en el pasado, estos vigilantes tenían también sus vicios y, aunque los cuentos no lo revelen como tal, la época actual es heredera de ese pasado.

Walter Joseph Kovacs / Rorschach

Rorschach, personaje inspirado en *The Question*,²⁰ bien puede considerarse un personaje sin poderes. Cuando asesinan The Comedian al principio de la historia, Rorschach se propone resolver el caso. Es mediante los apuntes de su diario que conocemos la historia que se desarrolla tanto en la historieta cómica como en la película. Habría aquí varios aspectos sugerentes de este personaje. En principio, al ser la guía narrativa, se conoce la historia por su propia mirada, por lo que su escritura permite saber sobre qué sucedió y cuáles fueron las motivaciones que llevaron al asesinato. Hay dos recursos literarios importantes, por un lado, el detective que va siguiendo las pistas y requiere de su poder de conjectura y conocimiento de la situación para llegar a una conclusión; por otro, la historia que se da a conocer mediante un manuscrito encontrado casi por casualidad.

En este punto es necesario recordar que *The Question* es un personaje que no tiene rostro; de manera simétrica, Rorschach afirma que su rostro es la máscara con manchas que cambian dependiendo de la voluntad de Kovacs. Es decir, el punto de vista de la narración está dado por una visión que puede alterarse a voluntad dependiendo de cómo se interpreten los hechos y cuál sea la mirada que se prefiera para analizar tal o cual situación. En este sentido, el narrador de la historia despierta una gran desconfianza, ya que no tiene un solo punto de vista y no tiene una visión objetiva de los hechos al acomodarlos a voluntad.

Su máscara, imagen proteica que refleja su verdadero rostro, es también una forma de enfrentarse a la sociedad. Pareciera, incluso, más relacionada con la máscara del Espantapájaros, villano capaz de crear terror provocando alucinaciones a sus enemigos. La máscara de Rorschach mostraría a cada persona una realidad diferente, haciendo que el espejo que representa esta

20 Personaje originalmente de Charlton Comics que llega con la compra que hizo DC Comics.

máscara refleje lo que yace en lo profundo del inconsciente individual, aquellas cosas de las que no se quiere dar cuenta, pero que constituyen su personalidad. Es decir, utilizaría la maldad propia del ser humano al enfrentar a la persona no con un rostro físico, sino emocional, mental. Bajo la égida de Roberto Bartual se aprecia que

para Rorschach, la respuesta está en los pequeños crímenes que se cometen en la calle. Y aunque, lógicamente, no obtiene ninguna respuesta de los ladrones de poca monta a los que amenaza, eso no impide que acabe de romperle los dedos a ese pobre diablo, ni tampoco anotar en su diario, al salir del bar.²¹

El método de este personaje propone que el fin justifica los medios, además, considera de menor importancia a las personas que encuentra en el camino; es decir, son indeseables prescindibles a los que ataca para obtener la información que necesita. En sus propias palabras: «dejo a las cucarachas humanas para que discutan sobre su heroína y sobre su pornografía infantil».²²

Resulta sugerente que este sea uno de los personajes con mayor popularidad entre quienes siguen la historia del cómic y la película. Sin duda, se puede justificar que, al observar la historia detrás de sus escritos, sea una forma convincente la de su modo de actuar. Quizá también refleja una parte de la mirada de la sociedad que, ante hechos tan terribles, se queda pasmada y con aparentes pocas opciones. Si no hay una estructura o un sistema de justicia que pueda dar respuesta y salvaguarda a la sociedad, las opciones se reducen o desaparecen. Para Bartual, *Watchmen* planea

sobre cómo la atmósfera de miedo que provocan las catástrofes genera una situación social en la que, aparentemente, solo caben dos opciones: la creencia de que el libre mercado ligeramente regulado nos proporcionará todo lo que necesitemos (Ozymandias), o la extrema derecha (Rorschach).²³

En este sentido, la idea de un vigilante que es capaz de descubrir la verdad a toda costa parece una opción viable para una sociedad que se siente acorralada ante su propia realidad.

21 Roberto Bartual, «*Watchmen*: héroes y terapia del shock. Un diálogo entre Damon Lindelof y Alan Moore», *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, nº125 (2021): 42.

22 Alan Moore y Dave Gibbons, *Watchmen* (Barcelona: DC Comics, 1986), 24.

23 Bartual, «*Watchmen*: héroes y terapia del shock», 44.

Quizá, en el fondo, la idea de que hay personas más valiosas que otras y que hay algunas prescindibles le hace darse cuenta a Rorschach que, en el mundo en el que combaten el Dr. Manhattan y Ozymandias, sus ideales parecen no tener cabida. En lugar de enfrentarse de forma heroica ante dos posturas en tensión con las que no termina de estar de acuerdo, se rinde ante un poder mayor. La falla trágica de Rorshach se encuentra en reconocer que su humanidad no le permite enfrentarse a los poderosos y, ante esta situación, decide que sea el poder mismo quien triunfe frente a la débil humanidad de un vigilante como él.

Edward Blake / El Comediante (The Comedian)

El personaje de Blake está inspirado en Peacemaker.²⁴ Bien se puede señalar que es un mercenario a sueldo que tiene su propio código moral en el que lo más importante es salir bien librado de todas las situaciones, sin importar los métodos que deba utilizar para ello. Además, es un personaje que estuvo en la conformación original del primer equipo, los Minutemen. En este sentido, es la representación misma de la pérdida de la Edad de Oro y de los vicios que llevaron a que esto fuera posible.

La caracterización de este personaje presenta un desafío ante la concepción que se pueda tener de héroe como pináculo de virtudes. Es un personaje rudo, poco afable que fuma puro y cuya fuerza y conocimiento del uso de las armas lo hacen una suerte de «ejército de un solo hombre». Es un personaje que tiene varias características que rozan en lo delictivo, en la villanía; por ejemplo, el uso excesivo de la fuerza, el uso de armas de fuego. Se le representa también como el soldado sin escrúpulos que, ante el reclamo de una mujer vietnamita para que se haga responsable de haberla violado y estar esperando un hijo de ella, decide matarla para no escucharla más. Es un héroe que ha ganado la guerra para su país, sin importar cuáles han sido las consecuencias de ello. Nadie en Estados Unidos tendría por qué saber los pormenores de la guerra, sino la gran noticia de que se han impuesto contra el enemigo.

Conviene puntualizar que, en *Watchmen*, Estados Unidos ganó la Guerra de Vietnam. Esta reescritura del pasado muestra también que la obra propone la inversión de los sueños y deseos como uno de sus valores primordiales.

24 Este personaje llegó a DC Comics también con la compra de Charlton Comics.

Aun cuando en este universo ocurrió un anhelado triunfo, la sociedad vive una realidad distópica. El ambiente, el entorno, la realidad no es el estado de bienestar soñado; por el contrario, pareciera que es imposible escapar de una cotidianidad donde reinan los bajos mundos, donde los poderosos dominan por la fuerza, y la inteligencia o la táctica solamente se aplican en la confección de planes que garantizan el logro de los objetivos personales de unos cuantos.

El Comediante encarna estos aspectos y los lleva al extremo de la psicosis. Además, es un personaje que reta los valores de los demás; por un lado, los del Dr. Manhattan, quien permite que mate a la mujer vietnamita al no oponerse a su compañero ni detener la bala que la asesina; por otro, al del grupo de vigilantes de su época, quienes son capaces de voltear para otro lado y apenas alejar a Blake de Sally Jupiter cuando intenta abusar de ella. Son bien conocidas su personalidad y su forma de hacer las cosas, aun así, se le tolera como si fuera un mal menor de la sociedad.

Pese a que encubre su identidad secreta con un minúsculo antifaz, el Comediante usa otra suerte de máscaras. Se pueden destacar dos. La primera es el pin de la cara sonriente sobre el fondo amarillo; la segunda, su nombre, «Comediante». Estas dos máscaras pueden remontarnos al teatro de la antigua Grecia, donde la máscara permitía esconder a quien estaba detrás como actor y así lograr que el público estableciera el pacto ficcional de considerar un personaje a quien estuviera en escena.

En la forma de la aparentemente inocua cara sonriente, la máscara báquica de la comedia concentra las desmesuras que caracterizan a Blake y las filtra bajo la risa para atenuarlas, hacerlas llevaderas, como la representación cómica tras días de tragedia. En consonancia, la máscara trágica es el breve antifaz que cubre el rostro funesto del Comediante, entendido como el actor que ejecuta en el proscenio sagrado la representación del sacrificio en el rito dionisíaco y es, por tanto, un ente funesto.

Una tercera interpretación se puede aventurar sobre la máscara del Comediante y es la máscara del carnaval. La forma de actuar de Edward Blake es la de la transgresión, tanto de los valores del héroe como de cualquier código moral. Bajo la máscara del Comediante se representa una actitud capaz de hacer lo necesario cuando se necesita, incluso si esto no es moralmente aceptable. En este sentido esta tercera máscara refleja el rostro más putrefacto de la sociedad.

Bajo esta luz, su sonrisa no es alegre sino sardónica. De manera semejante a lo que ocurre con las recientes iteraciones cinematográficas del Guasón o a

la romántica imagen del Garrick de Peza, su carcajada es el bramido de dolor por perder su humanidad. Así, esta máscara es, además, una representación de la sociedad en la que no importa estar bien o ser feliz, sino sonreír para no levantar sospechas ni despertar en los demás la curiosidad de saber qué hay detrás de esa máscara de aparente felicidad.

Jon Osterman / Doctor Manhattan

El doctor Manhattan se inspira en el personaje del Capitán Átomo,²⁵ aunque bien se pudieran encontrar otras referencias, por ejemplo, por su inteligencia y capacidad científica, puede identificarse con Reed Richards, de los Cuatro Fantásticos. Para Roberto Bartual, «si alguien tiene el poder de salvar el mundo, de acabar con los conflictos e incluso de planificar un nuevo sistema económico que no esté basado en la desigualdad, es el Doctor Manhattan» (p. 53). Este personaje, además, trae a la discusión la inacción como se ha visto líneas arriba y pone en tela de juicio si la fuerza y el poder son infalibles para resolver una situación.

El estudio de los héroes y su relación con la mitología occidental, presentan un personaje un tanto conflictivo que está al límite entre los héroes y los dioses, aunque por encima de estos últimos. Nos referimos a Prometeo. Si bien este personaje es un titán y, por su categoría, pertenece a un orden divino superior al de los olímpicos, sus actos lo llevan, según el relato mítico que se consulte, tanto a crear a los seres humanos como a estar de su lado en el enfrentamiento contra la tiranía de los dioses.

Prometeo roba el fuego a los dioses y lo entrega a la humanidad. Este acto lo ha hecho una suerte de benefactor y propiciador de progreso de la sociedad. Si bien es cierto que con el fuego se puede alumbrar la oscuridad de la noche, cocinar alimentos y construir artefactos que faciliten la vida humana, también conlleva una suerte de peligro si no se maneja con el debido cuidado. El Dr. Manhattan bien podría ser el símbolo de qué pasa cuando se deja que el fuego de Prometeo se expanda sin ningún freno y con la intención de quemarlo todo.

25 Personaje que originalmente también era de Charlton Comics.

El personaje de Jon Osterman encarna los peligros que comporta el avance científico sólo por el progreso mismo, donde es más importante el beneficio personal que el comunitario, donde se llega a perder la humanidad misma en el afán científico de controlar los elementos que conforman la vida. Representa, además, uno de los grandes temores de la humanidad, vigente desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta la actualidad: el peligro de un accidente nuclear, cuya mayor consecuencia, en el caso de Osterman, es perder aquello que nos hace humanos.

Si bien lo primero que se advierte es que esto le confiere características sobrehumanas, es precisamente estar por encima de lo humano la causa de la gran mayoría de sus problemas y la incapacidad para resolverlos. Por ejemplo, ya no siente empatía cuando lo confrontan sobre el hecho de que su presencia genera cáncer en aquellas personas cercanas a él. Es su deseo de dedicarse por completo a la ciencia lo que lo lleva a ser indiferente ante la humanidad, no sólo al expresar que ya no le interesa la Tierra, sino, sobre todo, al portarse indiferente con Laurie Juspeczyk, hecho que la conduce a buscar a Daniel.

El temor por la bomba atómica y la destrucción de la raza humana llevan a la creación de una paradójica bomba atómica humana: el Dr. Manhattan. Aunque este personaje, por el poder que tiene, puede considerarse un dios dentro de este universo, no es su intención construir, sino concluir el tiempo de la humanidad. En este sentido, la metáfora del relojero es relevante en la historia, tanto por la posibilidad de arreglar y construir una máquina que mide el tiempo, cuanto por el reloj nuclear que anuncia la destrucción de la humanidad. El Dr. Manhattan se convierte en una suerte de relojero harto de los minutos y los segundos, exasperado por el tic tac de la vida y de los constantes cuestionamientos del ser humano hacia los seres superiores.

La cuestión del tiempo resulta muy sugerente en la obra. Como bien se sabe, el padre de Osterman es relojero y quiere que su hijo siga por ese camino. Ya transformado en el Dr. Manhattan, la percepción que tiene del tiempo es simultáneo, no lineal ni circular. En sus propias palabras: «El tiempo es simultáneo. Una joya que los humanos insisten en observar por una sola cara cada vez, cuando el diseño completo es visible en cada faceta». ²⁶ Esta visión del tiempo como un eterno presente lo acercan a la figura de un dios dentro de la trama, un personaje que es capaz de controlar y observar los eventos que están sucediendo en el pasado, en el futuro y en el presente para

26 Moore y Gibbons, *Watchmen*, 286.

entender que las cosas son tal como debieran ser y no se pueden cambiar. Esta percepción es la que puede explicar la inacción del personaje y una carencia de libre albedrío; las cosas pasarán porque son así y así deben ser, por tanto, no vale la pena cambiarlas porque tal cambio no es posible.

Ante la inconformidad de Rorschach al descubrir el plan de Veidt y su intervención para detenerlo, la respuesta del Dr. Manhattan es asesinarlo. Es un momento donde los distintos elementos que se han construido en la historia aparecen para conjugarse en una misma escena. Por un lado, la risa sardónica del Comediante se haría presente en un momento así, satisfecho por la violencia y la indiferencia del acto. Por otro, la mancha de sangre sobre la nieve, rojo sobre blanco, como una nueva interpretación de la máscara de Rorschach ahora configurada por la voluntad del Dr. Manhattan quien muestra su verdadero rostro, más allá de su tono azul y del símbolo del hidrógeno que él mismo pinta en su frente. Esa fuerza destructora del elemento químico se hace patente en esta escena. La imposibilidad humana para detener un acto así, o al menos la complacencia para convencerse de ello, estaría representada en Búho Nocturno que contempla la escena y se queda impávido ante tal acto.

Adrian Veidt / Ozymandias

Al pensar en la identidad de superhéroe de Adrian Veidt es difícil no rememorar el soneto de Percy B. Shelley: «My name is Ozymandias, King of kings». Este verso de presentación refleja sin duda alguna la personalidad de Veidt quien, además, se presenta como el hombre más inteligente sobre la faz de la tierra. En este sentido está por encima de los demás seres humanos y, en vez de casco, utiliza una especie de guirnalda que porta a modo de corona para mostrar su predominio. Para Roberto Bartual, Veidt representa al héroe neoliberal,

un hombre que se disfraza de un antiguo conquistador, pero que en realidad no es más que un hombre de negocios; alguien dispuesto a tratar a los seres humanos como números si con ello puede hacer que avance su idea de un mundo mejor.²⁷

27 Bartual, «*Watchmen*: héroes y terapia del shock», 40.

En este sentido, se aprecia que los Vigilantes son una suerte de Collage de las distintas caras, vicios y realidades de la sociedad.

Si bien se puede proponer que toda historia requiere su villano y que Ozymandias sería el villano de la narrativa de los Vigilantes, la máscara de héroe se trastoca de manera inconcebible con Ozymandias. Sin embargo, a pesar de haber sido quien planea el asesinato del Comediante y quien ha urdido los hilos para que la trama se desarrolle de tal manera que el Dr. Manhattan esté a punto de destruir a la humanidad, habría que preguntarse si sus compañeros no han tenido también sus fallas y sus momentos de villanía a lo largo de la historia.

Ozymandias pone en entredicho si la inteligencia es suficiente para traer un bien a la humanidad, si toda aquella persona que puede llegar a poseer un conocimiento buscará que se utilice para un fin virtuoso. Ahora bien, todos los personajes tienen un saber por encima de los demás, ya sea para construir artilugios tecnológicos, usar la fuerza bruta y las armas, desentrañar un misterio o entender la ciencia. El peligro en Ozymandias quizá sea la acumulación de todo este conocimiento en una sola persona. Al final de cuentas, Ozymandias es el chico listo que lanza la piedra, esconde la mano y convence al afectado de que han sido otros los que han provocado ese daño.

En este sentido, una de las características que más sorprende en Veidt es la enorme capacidad para procesar la información de la que dispone. Para Bartual, es el hombre más inteligente del mundo, «no tanto por su habilidad a la hora de levantar grandes corporaciones, sino por su capacidad para analizar información y deducir de ella tendencias globales». ²⁸ En este sentido, y a pesar de que no fue configurado este personaje en este siglo, plantea una realidad que se puede considerar muy cercana: la de procesar millones de datos y tomar decisiones sólo con base en ellos. Permite, pues, extrapolar la discusión a la realidad y operación de la llamada *inteligencia artificial*, y a la capacidad algorítmica de enfrentarse a grandes bases de datos. Sobre este aspecto, habría que considerar si cada uno de los elementos que configuran a los personajes de los Vigilantes sería una alerta que habría que tomar con mayor seriedad.

El soneto de Ozymandias de Shelley recuerda la destrucción y el fin de los tiempos, no como una cuestión apocalíptica generalizada, sino en clave de denuncia: ante el afán de poder y la ambición desmedida, se termina destruyendo aquello que se anhelaba. Ozymandias representa no sólo el

clímax de la historia y la revelación de quién ha estado detrás de los asesinatos de héroes y villanos, es el reflejo de la destrucción misma de la sociedad. El mundo que construye es el de la desolación total, la decadencia de la esencia misma de humanidad. El héroe neoliberal salva a la humanidad para conseguir un beneficio propio, no importa el recuento de los daños o las consecuencias a corto plazo, lo importante es que se mantenga un *statu quo* donde Veidt permanezca como la mano invisible.

Michael Prince recuerda que «Ozymandias, has teleported a monster into New York City, killing over three million people, in order to avert nuclear war between the US and USSR». ²⁹ El principio del bien mayor, sin importar sobre quién se deba pasar, se impone en esta idea de hacer aliados a dos superpotencias enemigas que desean atacarse mutuamente. Plantea además que, para concertar, aunque sea, una tregua, la disputa debe trasladarse hacia un enemigo común.

De este modo, parece imposible romper el círculo de violencia social. No hay forma de encontrar la paz, sólo un *detente* en el que también se muestre la fuerza que se posee. De tal manera, el principio que se plantea es el de la guerra continua, ya sea para atacar a enemigos comunes o para amenazarse entre bandos rivales. Si la guerra es constante y el conflicto no cesa, habría que pensar si esto es lo que propicia la creación de superhéroes o si el hecho de que exista esta realidad es la que vuelve necesarios a este tipo de personajes. Hay, pues, una tensión paradójica entre estos elementos, entre la existencia del superhéroe y su rotundo fracaso al no poder conseguir la paz y convertirse tan sólo en una suerte de superpolicía, o el éxito al terminar con las amenazas y esperar que no continúe más, a riesgo de convertirse en un antihéroe en ese proceso.

Los Vigilantes: máscaras de la sociedad

Los personajes que hasta aquí se han presentado tuvieron en algún momento la confianza y el aval de la sociedad para protegerlos. Sería importante recordar que, en mayor o menor medida, todos tienen una habilidad que los hace superiores a los seres humanos comunes y corrientes, pero también están lejos de constituir el dechado de virtudes que el concepto de héroe exige

29 Prince, «Alan Moore's America», 816.

tradicionalmente. Si, por una parte, sus capacidades pueden invocarse para considerarlos personajes heroicos; su moralidad y las intenciones bajo las que actúan a lo largo de la historia ponen de cabeza esta concepción y, por ende, restan en su personalidad y en sus acciones características de los héroes para sumar actitudes que dañan y lastiman a la sociedad, es decir, los encuadran dentro de la condición antiheroica.

En este panorama, donde aparentemente sólo hay dos polos opuestos, en realidad, estos personajes se desarrollan en una larga escala de grises entre ambos puntos. La pérdida de la Edad de Oro no sólo se refleja en la falta de héroes, sino también en la sociedad que propicia el surgimiento de estos personajes que, incluso cuando persiguen un objetivo virtuoso, por minúsculo que sea, perjudican al entorno tanto cercano como lejano. De esta manera, la nueva era está marcada por la ambigüedad moral y la consecuente condición antiheroica que la adopta y ejerce.

Los Vigilantes retan nuestra concepción sobre el mundo y despiertan el cuestionamiento en torno a si aquellos elementos que hemos valorado como necesarios —por ejemplo, la habilidad para deducir un caso, el avance científico, la inteligencia destacada o superior— son suficientes para considerar que quien los posea buscará el bien de la humanidad. Estos elementos, en las manos equivocadas, no solamente crean superpolicías en los que hay que confiar pese a su ética cuestionable y falta de contención ante los peligros que sus actos acarrean, sino que terminan por despertar impulsos profundamente egoístas. Más que ingredientes para una receta de ensueño, son producto de las pesadillas de la sociedad.

Resulta sugerente cuestionar la reescritura de la historia en *Watchmen*, al encontrar esa realidad ficcional donde Ronald Reagan busca ser presidente por cuarta vez, no existe el Watergate, Estados Unidos gana la Guerra de Vietnam, entre otros hechos que se proponen como el contexto en el cual se desarrolla la narrativa tanto del cómic como de la película. Esta reescritura lleva a pensar, en principio, en el buen manejo de la narrativa en tanto que son acciones que no tienen mucho de haber ocurrido en la realidad. Por otro lado, presentan cómo aquello que se desea no siempre trae lo mejor para la sociedad en general y para los individuos en particular. Finalmente, pareciera también una suerte de advertencia de cómo se puede llegar a distorsionar el pasado para presentarlo del modo como se hubiera esperado que aconteciera y no como realmente pasó.

La realidad de los Vigilantes como protagonistas que desafían el término de héroe, pero que se asumen como tales, pone de manifiesto una dimensión en la que es difícil encontrar certezas. No hay estructuras a las cuales se pueda acudir ni conocimientos que parecieran infalibles para mejorar la realidad. Si el antihéroe terminara por regir su vida con una serie de códigos éticos y sociales alternativos, ¿qué revela esta forma de crear personajes de la sociedad donde acontecen sus historias? Habría que reflexionar sobre si de algún modo estas historias plantean una suerte de alerta sobre los desafíos y problemas que ocurren cuando la sociedad termina por ceder sus propios derechos y obligaciones a un grupo de personas que se imponen por el poder, la fuerza, el dinero o la desconfianza en el otro.

Referencias bibliográficas

- Álamo Felices, Francisco. «Introducción a la configuración narratológica de los conceptos literarios de héroe y antihéroe». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº19 (2013): 180-195.
- Bartual, Roberto. «*Watchmen*: héroes y terapia del shock. Un diálogo entre Damon Lindelof y Alan Moore». *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, nº125 (2021): 39-62.
- Bauzá, Hugo Francisco. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Borges, Jorge Luis. *Antología personal*. Buenos Aires: Sur, 1961.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Cardona Zuloaga, Patricia. «Del héroe mítico al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción». *Revista Universidad EAFIT* 42, nº144 (2006): 51-68.
- Correa, Gustavo. «El héroe en la picaresca y su influencia en la novela moderna española e hispanoamericana». *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 32, nº1 (1977): 75-94.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 1999.

- Freire Sánchez, Alfonso. *Los antihéroes no nacen, se forjan. Arco argumental y storytelling en el relato antihéroeico*. Barcelona: Editorial UOC, 2022.
- González Doreste, Dulce María. «Notas (hipertextuales) sobre la parodia genettiana: a propósito de “Palimpsestos”». *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, nº 12 (1993): 83-103.
- Moore, Alan y Dave Gibbons, *Watchmen. The deluxe edition*. Barcelona: DC Comics, 2013.
- Prince, Michael J. «Alan Moore’s America: The Liberal Individual and American Identities in *Watchmen*». *The Journal of Popular Culture* 44, nº 4 (2011): 815-830.
- Reis, Carlos y Ana Cristina Lopes. *Diccionario de Narratología*. Traducido por Ángel Marcos de Dios. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1996.
- Rodríguez Gómez, Juan Carlos. *La Literatura del pobre*. Granada: Comares, 1994.

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. A.R.H. ha contribuido en: 1, 3, 5, 6, 10, 11, 13, 14 y V.G.P en: 1, 3, 5, 6, 10, 11, 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