

**MATAR A LAS SIRENAS: CÓMO HOMELANDER SUBVIERTE Y/O  
PARODIA EL MONOMITO DE JOSEPH CAMPBELL**

ALICIA PAZOS ÁLVAREZ

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA  
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA  
PROGRAMA DE ESTUDIOS LITERARIOS

MEDELLÍN

2024

**MATAR A LAS SIRENAS: CÓMO HOMELANDER SUBVIERTE Y/O  
PARODIA EL MONOMITO DE JOSEPH CAMPBELL**

ALICIA PAZOS ÁLVAREZ

Trabajo de grado para optar al título de profesional en Estudios Literarios

Asesor

JUAN FERNANDO JARAMILLO MONTOYA

Magíster en literatura y candidato a doctor en filosofía

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA  
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA  
PROGRAMA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
MEDELLÍN

2024

**FECHA**

20 de enero de 2025

**NOMBRE**

Alicia Pazos Álvarez

Declaro que este trabajo de grado no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en ésta o en cualquiera otra universidad". Art. 92, párrafo, Régimen Estudiantil de Formación Avanzada.

**Firma del autor**

Alicia P.

---

*A Juan Fernando*

### **Agradecimientos**

No hay palabras para describir un único proceso que se dio para construir este trabajo, pero probablemente sí hay un único motor para cumplirlo: el amor. Por esto, quiero agradecer a mi mamá por apoyarme en todo lo que quise y estar conmigo en cada etapa de mi vida, y muy especialmente, quiero agradecerle a mi novio Andrés, por estar desde el principio, trasnocharse a mi lado mientras trabajaba y por darme ánimos cuando ya me sentía por rendirme. Muy probablemente sin el apoyo de ustedes nada de esto sería posible.

También quiero agradecerle desde el fondo de mi corazón a mi asesor, Juan Fernando Jaramillo por orientarme durante todo el trabajo de grado e inspirarme todos los días a formarme, más que como una profesional, como un humano.

## CONTENIDO

Agradecimientos .....	5
Lista de figuras .....	7
Resumen .....	8
Hablemos sobre The boys y Homelander .....	10
Capítulo uno: ¿Qué hace un héroe a un héroe? .....	14
Entendamos qué es un héroe .....	15
¿Qué es el monomito? .....	20
Los pasos del monomito .....	21
Capítulo dos: ya conociendo el monomito, ¿Cuál es la tradición que los héroes de DC y Marvel replican de la teoría de Joseph Campbell? .....	33
Subcapítulo dos: ¿por qué consideramos a Homelander un héroe? .....	41
Vuelta de tuerca: por qué Homelander no es un villano.....	44
¿Es Homelander un villano? .....	46
Capítulo tres: Homelander y el monomito .....	50
Desde el laboratorio: Homelander y la llamada a la aventura .....	53
Las puertas cerradas y las capas abiertas: El cruce del umbral.....	54
Hadas, magos y hechiceros: El ayudante mágico .....	55
La manzana V: Retos y tentaciones .....	56
El imposible retorno: Muerte y renacimiento .....	56
Apoteosis .....	58
BONUS .....	61
¿Por qué Homelander?: La afinidad del espectador con la maldad .....	61
Homelander como deidad: Comparativo de Homelander con otros héroes y sus semejanzas .....	63
Conclusiones.....	67
BIBLIOGRAFÍA .....	70
Bibliografía literaria .....	70
Bibliografía audiovisual .....	71

## **Lista de figuras**

Ilustración 1 Comparación Superman y Homelander .....	38
Ilustración 2 Homelander vs Monomito .....	68

## Resumen

En este trabajo de grado se analiza las problemáticas que traen consigo las figuras heroicas posmodernas que en su intento por plasmar las complejas interacciones sociales de hoy se deslindan drásticamente de la pirámide de valores convencionales, alterando la estructura del mito en sí. Para esto, se toma un objeto específico de estudio: el personaje de Homelander en la serie *The Boys* y, a método comparativo, se lo expone contra la teoría estructuralista de Joseph Campbell en el libro *El héroe de las mil caras*.

A lo largo de este estudio se hace un recorrido de lo expuesto por Campbell para comprender qué es exactamente lo que propone por *monomito* para luego, ya con la teoría dominada, hacer un cuadro comparativo con el personaje de Homelander en el que se analiza cómo dicho personaje va rompiendo punto a punto con el esquema propuesto por Campbell. Además, también busca comprobar cómo a pesar de que no cumple con el monomito, Homelander aún está dentro de los esquemas del héroe, a lo que también se generan hipótesis de por qué la sociedad actual crea este tipo de narrativas tan *rebeldes*, en el sentido de que se hacen más complejas de ubicar categóricamente, comprendiendo que la sociedad crea los héroes, convirtiéndose así en un retrato social de lo que somos actualmente, y más intrigante aún, cómo nos auto-percibimos dentro de la sociedad.



## Introducción

Esta historia comienza en un lejano lugar donde los superhéroes ya no pueden saciar a su público, en el que el héroe *puritano* ya no inspira respeto sino que genera repudio al no poder mostrar la naturaleza imperfecta del humano, recalcándole sus errores, en una realidad donde que el héroe que antes causaba orgullo ahora es motivo de burla. En esta realidad es donde nace nuestra tesis.

En un lejano lugar donde los superhéroes ya no pueden saciar a su público, en donde el espectador ya no se conforma con un héroe *puritano* que no refleja las verdaderas faltas del ser humano, sino que únicamente les recuerda lo imperfectos que son, en una realidad donde el héroe que antes causaba orgullo ahora causa risa nace esta tesis.

En la idealizada cultura de Norteamérica que todos conocemos nace la idea de un héroe que se rige de los códigos morales, pero veremos que este ideal se encuentra en la cuerda floja, pues, quien una vez fue ejemplo ahora es un producto de entretenimiento y consumo que aparece en todos los medios masivos. En aquellos vestigios del héroe solo queda la arrogancia de un héroe que intenta ser santificado. Ahora, ¿Quién podrá salvarnos de este héroe que intenta ser Dios?

La esperanza de justicia se encarna en un personaje llamado Homelander, lo que el público y sus admiradores no saben es que, así como se encarnan las virtudes de la nación, también salen a flote las pulsiones de la cultura que lo crea. Su figura heroica intenta enmascarar su naturaleza oscura que aquellos inocentes han idolatrado o intentado moldear, porque así es la cultura que crea héroes para que sean a su imagen y semejanza de lo que verdaderamente desea. A continuación, serán parte de la inestable figura teórica de un héroe contemporáneo que se mece entre lo heroico y lo perverso, parodiando el esquema tradicional del héroe poniendo en riesgo lo que representa en la sociedad. El sistema lo ha

hecho sentir como un dios, resguardándolo de cualquier consecuencia que pueda traer la desesperada satisfacción de sus placeres, desdibujando la línea y los límites entre el bien y el mal.

En esta reflexión se busca hacer un análisis crítico de los héroes que crean las sociedades, en una búsqueda de difundir por medio de narrativas lo socialmente aceptable. Aunque, en su afán pedagógico, el que escribe dichas narrativas parece que tiende a olvidar crear personajes con los que el público pueda empatizar, dando lugar a personajes perfectos, con una moral correcta, e incluso, cuerpos perfectos, lo que no da pie para la persona del común que no se autopercibe como perfecta, de moral voluble y unos estándares de belleza que posiblemente no entren dentro del canon. Lo que en suma, causan un rechazo en el público al no poderse ver reflejado o identificado con la historia, causando que pueda sentirse más cómodo o representado con la figura de un villano.

Es decir, lo que se busca es problematizar es la relación del público –o de la sociedad en general– con las figuras heroicas, y cómo la industria de entretenimiento ha tenido que ir evolucionando conforme la sociedad también avanza y cumplir con los nuevos estándares del público que ya no están dispuestos a conformarse con un héroe simple o dejando de lado una historia únicamente con fines reflexivos y morales, dando la posibilidad a figuras heroicas muchísimo más complejas como Homelander, en el que el concepto *héroe* o *salvador* pasan a tener unas significaciones más profundas que se alejarán bastante del canon tradicional.

### **Hablemos sobre The boys y Homelander**

La serie The boys (2019) es una adaptación de su comic homónimo creado por Garth Ennis, adaptada y producida por Eric Kripke en su versión audiovisual, esta sigue las aventuras del grupo principal llamado The boys que intentan derrocar el imperio de los superhéroes,

específicamente del grupo Los siete que es producto de una compañía llamada Vought, dicha compañía creó para la segunda guerra mundial un químico llamado “compuesto V”, que al ser inyectado en humanos hacen que desarrollen una gran diversidad de poderes sobrehumanos.

Lo interesante de la serie es que su universo se desarrolla en uno muy parecido al nuestro, lo que entonces crea una corrupción de los superhéroes llevándolos a cometer actos inmorales y tener actitudes egocéntricas, violentas, abusos de poder, entre muchas otras, haciendo una crítica bastante directa sobre nuestra sociedad, ya que no solo crítica a la figura del superhéroe, sino que también sus personajes humanos corrientes realizan acciones igual de conflictivas, contando que la empresa Vought es dirigida por únicamente por dichos humanos corrientes.

La motivación principal de la serie es parodiar al superhéroe actual, es decir, a los presentados por DC y Marvel, personajes presentados como siempre correctos, sublimes, sin imperfecciones, y que cuando cometen errores siempre encuentran la manera de “caer bien parados”, en el sentido de mantener una fachada de ser un ejemplo y un salvador para la sociedad que los observa, y del mundo en general.

La serie también critica fuertemente la idiosincrasia estadounidense, creadora en su mayoría –sino es que de todos– de los superhéroes del momento, que además de ser mostrarse como correctos, pretenden salvar al mundo desde una posición que se podría pensar como condescendiente, eso sin contar con que las producciones de dicho país tienden a verse a sí mismo como salvadores del mundo, mostrando a los villanos como parte de una etnia diferente como lo plantea Zoraida Jiménez en *La construcción del villano como personaje*: “A menudo, el villano es extranjero o pertenece a un grupo étnico o

político mal considerado, ya que si el público identifica como enemigo propio al villano de la película, será más fácil que el héroe se granjee sus afectos” (295)

Cabe recalcar que la serie aún sigue en emisión al momento de ser escrita esta reflexión sobre el héroe, esta aclaración se hace con la intención de explicar las salvedades que se puedan conforme avance la serie, y también lo que ocurra con el personaje de Homelander, nuestro objeto de estudio. Ya con el contexto de la serie y lo que esta representa en el momento podemos dar paso a la presentación de nuestro héroe a analizar: Homelander.

Homelander es uno de los personajes principales de la serie –sino es que el protagonista–, este es al que el grupo de The boys tiene como objetivo derrotar, más allá que el grupo de Los siete, Homelander es su objetivo principal a destruir. La razón detrás de destruir a Homelander es que, además de ser la cabeza al mano de Los siete es el más sanguinario de los superhéroes, el más malvado en otras palabras, un personaje que constantemente comete crímenes de lesa humanidad con la finalidad de seguir manteniendo su poder y su lugar en la sociedad.

Homelander se nos presenta en un principio como un personaje netamente “malo”, pero conforme avanza la historia podemos ver matices más profundos de su personalidad, en el que también nos lo muestran como una víctima más de la compañía Vought que busca desesperadamente sumar más números en popularidad, y por ende, más ingresos económicos. Además, tenemos que entender que Homelander desde su personalidad siniestra y desalmada es la verdadera concepción de héroe que se tiene en una sociedad muy parecida a la nuestra, lo cual hace reflexionar al espectador sobre quién es en realidad las figuras públicas que idolatramos en la vida real.

En suma, *The boys* nos plantea un concepto de héroe bastante complejo y aplicable a la vida real, en el sentido de que nos muestra las dos caras de la moneda: el héroe como persona público y la persona que se encuentra detrás de las cámaras, en una crítica también a los medios de comunicación y compañías que escogen deliberadamente tapar escándalos de celebridades para poder seguir produciendo y vendiendo con dichas personalidades públicas.

## Capítulo uno: ¿Qué hace un héroe a un héroe?

*“No sería exagerado decir que el mito es la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en las manifestaciones culturales humanas.”*

*Joseph Campbell*

¿En quién pensamos cuando necesitamos ayuda? En un salvador, un defensor, un ejemplo a seguir. Pero, ¿qué sucede cuando este salvador es todo menos lo que esperábamos? Cuando el héroe quiere ser dios y pierde su vocación de servicio y valentía, se puede pensar en una suerte de contaminación, en el desgaste de la figura del justiciero.

Caso extraño el de nuestro objeto de estudio, Homelander, del universo de *The boys*, donde se encuentra un héroe harto de su labor, pero ansioso de más poder. Un sentimiento que lo lleva a cometer actos deleznable, pero con la justificación de su propia heroicidad. Homelander será, entonces, no solo una ruptura con lo asimilado en el imaginario como héroe, sino que rompe planteamientos sobre la figura desde la teoría y la crítica literaria.

El héroe, como concepto, ha evolucionado a lo largo de la historia, dictando nuevas maneras de pensar el arquetipo y sus acciones, y, siendo esta una reflexión que se centra en la figura del héroe, será perenne hacer un recorrido por las perspectivas teóricas que han hablado sobre él y las diversas reflexiones que se han creado alrededor del asunto de la heroicidad, como lo serán el formalismo y la mitocrítica.

Para ubicar a Homelander desde su posición paradigmática dentro de la figura del héroe, se tomarán varios teóricos para soportar el análisis y entender cómo rompe con la estructura tradicional de estas narrativas, y por ende, el llamado de atención a la cultura que significa este cambio dentro de los relatos.

## **Entendamos qué es un héroe**

Comprendiendo que el héroe es un concepto y arquetipo, habrá un sistema en el que se inscribe para definirse como tal. Este sistema ha ido evolucionando a lo largo de la historia, ya que se va adaptando a las necesidades de la sociedad del momento; por ende, varios teóricos literarios, como Boris Tomachevsky, Vladimir Propp y Joseph Campbell, analizan la figura del héroe para delimitar las características que posee.

Dichos autores servirán de la siguiente manera: se toma a Tomachevsky para entender cómo se identifica al héroe según sus funciones y las acciones que realiza en la trama, además de la función del mito de la sociedad; Propp desde su perspectiva formalista dará las pautas actanciales del héroe en el relato para clasificarse como uno; y finalmente, Campbell nos guía en el viaje que debe realizar el héroe y las pruebas que debe realizar para regresar a su destino, el cual se utiliza para concluir cómo Homelander rompe con el esquema del monomito. Es decir, los dos primeros autores delimitan al héroe y sus características, que también ayudan a justificar a Homelander como un héroe; mientras que Campbell de la misma manera delimita las acciones de un héroe pero que se ven subvertidas por nuestro héroe-objeto de estudio.

Boris Tomachevsky, en su libro *Teoría de la literatura*, entiende una obra como una conexión de unidades, entre ellas, la fábula, entendida como una sucesión de tiempos y acciones encadenados (182). Las novelas y los cuentos poseen fábula, es decir, realizan secuencias accionales; igualmente ocurre con los poemas épicos, cuna del héroe occidental.

El autor realiza la distinción entre dos tipos de ilación: el nexos causal-temporal y la narración sucesiva (sin nexos causal interno, hechos narrados simultáneamente). Advierte que la fábula es la relación entre lo temporal y causal. El hecho temporal sucede cuando se describe únicamente lo visto, y no incluye las experiencias propias del narrador que crea el

relato, por ende, será una narración carente de *Fábula*, esto quiere decir narración puramente “descriptiva”. Para que se considere como *Fábula* debe existir nexo causal interno, esto es, establecer una relación de reciprocidad entre los hechos narrados y las relaciones establecidas a través de los materiales temáticos que constituyen el *Tema*.

Entonces, la fábula será la tensión entre ambos tipos de ilaciones donde se exige una consciencia sobre la cronología, al mismo tiempo que sobre los sucesos que ocurrirán en dicha línea de tiempo, donde el aumento de una de estas dos será lo que debilite o afiance el elemento temático de la fábula (183).

Los sucesos que componen la fábula serán el proceso por el que tiene que pasar el héroe para poder convertirse en uno y superar los retos que se le irán apareciendo en el camino. A estos sucesos, Tomachevsky los llama caracterización, es decir, los motivos que determinarán la psicología del personaje, pues según la descripción de los personajes será posible discernir cuál es el que llama más la atención, es decir, cuál es el héroe y los demás personajes que le acompañan (204).

Existirán elementos de caracterización, por ejemplo, menciona que en las fábulas más elementales simplemente constan de otorgarle un nombre propio sin la necesidad de caracterizarlo, lo que sería un héroe abstracto (204). Digamos, en *Pulgarcito*, con el simple hecho de ser el único personaje con nombre propio, el mismo Pulgarcito, se sobreentiende que es el héroe de esta historia popular. Por otro lado, en fábulas más complejas se exige que el héroe surja de una motivación psicológica que también motive sus acciones (204), como lo podría ser Batman, que decide ser un héroe en consecuencia de la muerte de sus padres.

Lo más importante dentro del héroe, según Tomachevsky, es el impacto emotivo que tiene sobre el lector, ya que cada personaje debe generar una respuesta emotiva basada



en un juicio moral (205). Con el héroe lo emotivo se menciona así: “El personaje con mayor relieve y vivacidad desde el punto de vista emotivo es el héroe, sobre el cual se concentran la tensión y la atención del lector” (205). Pero es necesario advertir que la emotividad que el héroe genera sobre el lector –como lo sería admiración o sosiego– se da por el hecho de que es una obra literaria, es decir, causa dicha reacción positiva por la consciencia de que es ficcional:

No debe olvidarse que la actitud emotiva hacia el protagonista es *inherente* a la obra: el autor puede suscitar simpatía por un héroe, cuyo carácter, en una situación real, podría inspirar al lector antipatía y repulsión. La actitud emotiva respecto al héroe es un hecho que se enmarca en la estructura artística de la obra, y sólo en las formas primitivas coincide necesariamente con el código tradicional de las normas moral y de la conciencia civil (205-206).

Entonces, según Tomachevsky, entenderemos al héroe como el personaje que más llama la atención dentro del relato, consta de una caracterización que definirá su carácter, y que este carácter debe causar una reacción emotiva positiva sobre el lector que es consciente de estar leyendo una obra ficcional, donde los valores que inspirar pueden estar apegados a código de valores de la sociedad actual.

Otro de los estudiosos que trabaja la figura del héroe es el teórico estadounidense Joseph Campbell, en su obra *El héroe de las mil caras*, donde describe los momentos por los que pasa el héroe en su evolución. Este autor menciona en su prólogo que todas las culturas poseen una mitología propia por la necesidad de plasmar sus creencias y los imaginarios que su experiencia humana crea. Además, toma el mito como la expresión del cosmos dentro de las manifestaciones de la cultura (11), lo cual pone en paralelo la dimensión religiosa del mito, es decir, el mito como expresión religiosa de una sociedad.

Otro de los puntos clave en la lectura de Campbell sobre el mito es el carácter constante en los mitos de todas las culturas, pues afirma que cada mito maneja la misma

estructura, con variantes, claro, pero al fin y al cabo tendrá el mismo desarrollo<sup>1</sup>. Entonces, dirá que todas las mitologías son la misma (11-12) y que, al igual que opina Tomachevsky, obedece a una función social que irá de la mano de la religiosidad (184). El mito deberá pensarse desde la doble funcionalidad: lo social y religioso. Campbell hace constantemente referencias a la función social del mito; busca dejar en claro qué dice un respectivo mito sobre la sociedad que lo crea, cuál es la intencionalidad detrás del relato y cuáles serían los valores que se quieren exaltar con dicho mito. Estas serán las preguntas claves para el desarrollo de nuestra reflexión.

Otro teórico que explora el concepto de héroe es Vladimir Propp, pues centra su atención en la dimensión formal del héroe, es decir, en las acciones o características que debe tener para ser considerado como tal. Esto lo describe en su libro *Morfología del cuento*, donde analiza una serie de acciones y eventos que constituyen a los personajes del cuento fantástico tradicional ruso (incluido el héroe). A estas acciones o eventos, Propp las define como elementos irreductibles dentro de la narración, circunstancias inamovibles dentro de un relato para que este sea posible. Además, menciona las características propias de cada personaje que aparece en la narración, entre ellas nuestro objeto de interés, el héroe. Este interés morfológico sobre el cuento que establece Propp deviene en afirmar que dentro del cuento popular es posible taxonomizar las anteriormente nombradas “funciones” de la misma manera que se hace en la biología. Teniendo presente esta intencionalidad casi científica, no es extraño que el número de estas *Funciones* haya sido delimitado a 31.

---

<sup>1</sup> Campbell menciona la constante nombrando narraciones de culturas bastante alejadas entre sí: “Sea que escuchemos con divertida indiferencia el sortilegio fantástico de un médico brujo de ojos enrojecidos del Congo, o que leamos con refinado embeleso las pálidas traducciones de las estrofas del místico Lao-Tse, o que tratemos de romper, una y otra vez, la dura cáscara de un argumento de Santo Tomás, o que captemos repentinamente el brillante significado de un extraño cuento de hadas esquimal, encontraremos siempre la misma historia de forma variable y sin embargo maravillosamente constante, junto con una incitante y persistente sugestión de que nos queda por experimentar algo más que lo que podrá ser nunca sabido o contado.” (11)

Propp y Campbell tendrán en común este tipo de ejercicio juicioso sobre las situaciones que ocurren dentro del relato. Como ya se ha mencionado, Campbell afirma que dentro de todos los mitos de diferentes culturas hay una estructura que se repite. A este tipo de estructura repetitiva Campbell la bautiza monomito, una estructura de forma cíclica que traza los pasos a seguir que debe cumplir un héroe para convertirse en uno.

Estos dos teóricos compartirán varios elementos entre el monomito y las funciones actanciales; por ejemplo, en ambos se encuentran –con diferentes nombres y sin la misma extensión– tres momentos cruciales dentro del desarrollo de la narración: la partida, la iniciación o viaje, y el regreso. Dentro del monomito de Campbell, el cual divide el viaje del héroe en tres grandes etapas (Partida, iniciación y regreso) divide la primera de estas de la siguiente manera, “Llamado a la aventura”, “Rechazo a la llamada”, “Ayuda sobrenatural o mágica” y, finalmente la partida en sí misma. Propp establece un paradigma similar a través de las *Funciones*, pero en el caso de este teórico las categoriza en 11<sup>2</sup>.

Vale la pena acotar que sus motivaciones son bastante parecidas: definir las acciones que hacen al héroe. En Propp, las funciones que se achacan a un solo personaje se llaman esferas (91), la esfera del héroe consta de la partida para iniciar la búsqueda, reacción ante las exigencias del donante y el matrimonio, por lo que también se divide al héroe entre héroe-buscador y héroe-víctima (92). La percepción de héroe como el que inicia una aventura en busca de algo y sufre vicisitudes en el proceso será otra correspondencia con Campbell.

Entonces, por héroe se puede entender un personaje que, según su descripción y las acciones que se le asignan, será el que más atrae la atención (Tomachevsky 204), que inicia

---

<sup>2</sup> 1) Alejamiento. 2) Prohibición. 3) Transgresión. 4) Conocimiento. 5) Información. 6) Engaño. 7) Complicidad. 8) Fechoría. 9) Mediación. 10) Aceptación. 11) Partida.

una búsqueda de algún objeto –que también puede ser una misión, no necesariamente un objeto material–, parte hacia otro lugar (Propp 49), dentro de este viaje, encontrará dificultades y aventuras en su camino como lo propone Campbell, se ve envuelto en la resolución de una situación de conflicto (Tomachevsky 183). Entiéndase entonces por héroe como el protagonista de cualquier obra literaria; por ejemplo, Ulises.

A todo esto, la unión de estas tres vertientes teóricas, Tomachevsky, Propp y, nuestra teoría principal, la de Campbell, serán el norte a seguir. Las claves de lectura para entender al héroe como concepto teórico e histórico –como ya lo menciona Tomachevsky con la función social del mito y como lo recalcará Campbell en el periplo del héroe–, nos darán las pautas cualitativas para reconocer a un héroe y, por ende, entender por qué se da un desgaste dentro del arquetipo para que llegue Homelander a romper con la estructura tradicional del monomito en una intencionalidad de forjar una parodia del héroe. ¿Cuáles serán, entonces, los pasos planteados en el monomito que Homelander llegara a subvertir?

### **¿Qué es el monomito?**

Para entender cómo Homelander subvierte el monomito de Joseph Campbell, primero será sustancial entender cómo funciona esta teoría. El monomito, o viaje/periplo del héroe, es una estructura circular desarrollada por Campbell para explicar de manera gráfica y conceptual las acciones y vivencias (elementos que pueden ser entendidos como parte de la fábula planteada por Tomachevsky) que atraviesa el héroe para convertirse en tal. Campbell afirma que el viaje del héroe es un relato con una estructura repetitiva, elementos, orden, momentos bisagra, personajes específicos; una de las características más importantes, es su carácter cíclico (33-35), ya que no será simplemente el regreso del héroe al estado topográfico original, sino al estado conceptual original del héroe como la conjunción entre la experiencia trascendental de la existencia y lo común del mundo terrenal.

### **Los pasos del monomito**

El monomito se divide en tres momentos macro: la partida, la iniciación y el regreso, y, a su vez, cada una se ramifica, dando como resultado un total de doce momentos. Dividir el monomito en estos pasos permite identificar cuáles son los puntos clave dentro el viaje del héroe para que sea posible su consagración; dichas acciones son las que Campbell afirma que se repiten en la mayoría de los mitos escritos en diferentes culturas (11). Para explorar cómo Homelander subvierte el postulado de Campbell, será necesario entender en qué consiste cada uno de estos pasos<sup>3</sup>.

Para comenzar, es fundamental comprender la concepción del destino. El héroe está obligado a cumplir el mandato de los dioses, aun cuando no sea su propia voluntad<sup>4</sup> –por ejemplo, Edipo escapa de su ciudad de origen para evitar cumplir la profecía, lo que finalmente termina siendo el acto desencadenador de la misma–. A pesar de todo, el héroe recibe la llamada a su destino; sin importar cuál sea su posición frente a dicha llamada, ocurre una situación que rompe con la cotidianidad del héroe y lo impulsa a iniciar una nueva aventura. Esta llamada será el primer paso dentro del monomito (53).

Los mitos tienden a hacer énfasis en el libre albedrío de los humanos, incluso si es para negarlo. Es decir, el hombre podrá estar en la autonomía de rechazar el llamado a la aventura según su posición frente a ella, pero, por otro lado, a pesar de su rechazo, el héroe está condenado por el destino a cumplir la aventura.

Por esto, el siguiente paso será el rechazo a la llamada (61), donde el héroe evita su destino, aunque ya hemos dejado claro que esto no es posible. Aunque también es

---

<sup>3</sup> Vale aclarar que en el monomito no siempre se cumple el mismo orden pero es constante en sus componentes, pero por motivos prácticos se describirá en el orden propuesto por Campbell.

<sup>4</sup> Campbell utiliza para este paso el ejemplo de “el rey rana” de los hermanos Grimm donde la princesa es llamada a la aventura por un ser místico (53), parecido a los ejemplos usados por Propp.

imprescindible entender que los dioses son rencorosos, y que constantemente se enojan con los héroes por sus transgresiones<sup>5</sup> o por no cumplir sus peticiones textualmente.

Otro crítico que da luces sobre el primer momento del monomito de Campbell es Christopher Vogler, quien en su libro *The Writer's Journey*, hace una suerte de resumen de la teoría y ampliación de los ejemplos dados por Campbell, en los que incluye casos de análisis de la cultura pop. Dentro de la relectura que hace Vogler, propone un énfasis en el miedo del protagonista hacia lo desconocido, momento en el que desea terminar la misión sin siquiera haberla comenzado; por ende, necesita de una influencia externa para empujarlo a la aventura, ya sea otro cambio en las circunstancias y en el orden natural de universo o con la ayuda de un mentor como propone Campbell en un inicio (Vogler 11).

La aventura, a la par de ser un viaje, también es un proceso por el cual transita el héroe, pero para darse dicho proceso es necesario primero abandonar la realidad o cotidianidad en la que antes se vivía. Para esto, acontecerán eventos mágicos que ayudarán al héroe a completar los caprichos de los dioses (la aventura), común en la mitología griega. El héroe recibirá un apoyo divino<sup>6</sup> para abandonar la realidad mortal y entrar en la aventura, en una suerte de pacto literario dentro del mismo mundo literario. Siendo este el paso antes de cruzar el umbral, llamado “ayuda sobrenatural” (70).

Ya con la intencionalidad de la llamada y la contribución mística, es posible entrar en el mundo de la aventura, lo que Campbell llama cruzar el primer umbral (77), donde empieza la verdadera transformación del héroe con todas las convenciones sobrenaturales ya pautadas. El héroe entra al mundo mágico de la aventura.

---

<sup>5</sup> “Pero Poseidón, el que conduce su carro por la tierra, mantiene un rencor incesante y obstinado por causa del Cíclope a quien aquél privó del ojo, Polifemo, igual a los dioses, cuyo poder es el mayor entre los Cíclopes.” (Homero, *Odisea*, I. 63)

Al cruzar el primer umbral, el héroe entra a un mundo mágico y desconocido, alejado de su propia realidad. Campbell menciona que el héroe es tragado por este nuevo mundo, en el sentido de que no es capaz de conquistar o tener control de la fuerza de lo desconocido, este paso se llamará el vientre de la ballena (88). Lo interesante es que Campbell describe el cruce del primer umbral como una forma de auto-aniquilación, una forma de renuncia a su propia realidad, y por ende, de su propio ser, por lo cual tiene sentido el ser devorado, de manera simbólica del abandono y la muerte. Poniendo de ejemplo a Heracles, el héroe es tragado, literalmente:

El héroe griego Heracles, habiéndose detenido en Troya cuando regresaba a su país con el cinturón de la reina de las Amazonas, descubrió que un monstruo, enviado por Poseidón, el dios del mar, asolaba la ciudad. La bestia salía a la playa y devoraba a la gente que huía por la llanura. La bella Hesione, hija del rey, acababa de ser amarrada por su padre a las rocas como un sacrificio propiciatorio, y el gran héroe visitante aceptó rescatarla por un premio. El monstruo, a su debido tiempo, rompió la superficie de las aguas y abrió su enorme boca. Heracles se zambulló en su garganta, le cortó el vientre y dejó muerto al monstruo. (Campbell, 89).

El vientre de la ballena será el último paso de la partida, dando paso a la siguiente etapa: la iniciación (94). En esta etapa del monomito el héroe debe probar su valía por medio de un camino de pruebas<sup>7</sup>, como se llama este paso, el cual podría ser el más grueso de la estructura, y para poder completar esta serie de dificultades necesitará la ayuda, valga la redundancia, del ayudante sobrenatural. En compañía con las ayudas mágicas, el héroe también necesitará un ayudante o mentor que acompañará y guiará al héroe en su viaje,

---

<sup>7</sup> “Una vez atravesado el umbral, el héroe se mueve en un paisaje de sueño poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas, en donde debe pasar por una serie de pruebas. Ésta es la fase favorita de la aventura mítica. Ha producido una literatura mundial de pruebas y experiencias milagrosas. El héroe es solapadamente ayudado por el consejo, los amuletos y los agentes secretos del ayudante sobrenatural que encontró antes de su entrada a esta región. O pudiera ser que por primera vez descubra aquí la existencia de la fuerza benigna que ha de sostenerlo en este paso sobrehumano.” (Campbell 94)

estos dos personajes tendrán una relación casi que paternal o vertical, en el que el héroe pedirá a su mentor consejo o consuelo.

Vogler hace un apunte extra sobre la relación héroe/mentor, en el que recalca la relación vertical, además de mencionar que es el ayudante quien prepara al protagonista para el mundo de lo desconocido, ya sea por medio del consejo o con el regalo de un objeto sobrenatural, lo cual presenta una conexión con las funciones de Propp (50). Aunque también recalca la necesidad del héroe de sufrir su transformación en solitario. (12).

Asimismo, es el último paso de la iniciación para que la aventura comience verdaderamente, donde el héroe acepta las consecuencias de haber recibido el llamado a la aventura: “This is the moment when the story takes off and the adventure really gets going. The balloon goes up, the ship sails, the romance begins, the plane or the spaceship soars off, the wagon train gets rolling.”<sup>8</sup>

Lo interesante de la relectura de Vogler es que centra su atención en la repetición de elementos topográficos; por ejemplo, en este momento de las pruebas se menciona un lugar común como lo serían las tabernas, donde describe que estos lugares aportarán información importante y las pautas/reglas de este nuevo mundo desconocido:

Saloons and seedy bars seem to be good places for these transactions. Countless Westerns take the hero to a saloon where his manhood and determination are tested, and where friends and villains are introduced. Bars are also useful to the hero for obtaining information, for learning the new rules that apply to the Special World.<sup>9</sup>

Consideramos prudente recordar que el título completo del libro de Campbell es *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del héroe*, y, por ende, hay apartes del texto donde se

---

<sup>8</sup> Traducción: “Este es el momento en que la historia despegua y la aventura realmente se pone en marcha. El globo sube, el barco zarpa, comienza el romance, el avión o la nave espacial se eleva, el vagón de tren se pone en marcha.” (Vogler 12)

<sup>9</sup> Traducción: “Los salones y bares de mala muerte parecen ser buenos lugares para estas transacciones. Innumerables películas del oeste llevan al héroe a un salón donde se prueban su virilidad y determinación, y donde se presentan amigos y villanos. Las barras también son útiles para que el héroe obtenga información, para aprender las nuevas reglas que se aplican al mundo especial.” (Vogler 13)



menciona ampliamente la teoría del psicoanálisis. En el siguiente paso, se hace mención a la figura simbólica de la mujer respecto al héroe que se llamará el encuentro con la diosa (104). Campbell describe el encuentro con una figura femenina perfecta que representa todos los estándares de belleza y del deseo, lugar seguro y encarnación de toda perfección después de atravesar un mundo desconocido y peligroso (105). A pesar de ser un lugar seguro también será ambiguo, porque también existe el concepto negativo de la mujer, haciendo especial énfasis con la figura de la maternidad:

La imagen recordada no es sólo benigna, sin embargo, también es la madre “mala” : 1) la madre ausente, inalcanzable, en contra de quien se dirigen las fantasías agresivas y de quien se teme una igual respuesta agresiva; 2) la madre que obstaculiza, que prohíbe, que castiga; 3) la madre que se apodera del niño que crece y trata de huir; y finalmente 4) la madre deseada pero prohibida (complejo de Edipo) cuya presencia es una incitación a los deseos peligrosos (complejo de castración); estas imágenes persisten en la tierra escondida del recuerdo de la infancia del adulto y a veces se convierten en la fuerza más poderosa. Está en la raíz de esas inalcanzables y grandes figuras de diosa, como la casta y terrible Diana, que al realizar la destrucción del joven cazador Acteón ilustra el soplo de temor contenido en esos símbolos del deseo reprimido de la mente y del cuerpo. (106).

Al encuentro con la figura femenina Campbell lo llama un “matrimonio místico” (104), la representación de la mujer es un símbolo de poder y de vida, a lo que el héroe se siente tentado a poseer, siendo la siguiente parte que se titula “la mujer como tentación”<sup>10</sup>. La tentación no será necesariamente en la forma de una mujer, pero representa la tentación por el poder.

Las pruebas y tentaciones servirán para amplificar la conciencia del héroe sobre su condición y hacerle resistir la tentación por el poder, en este caso, representado en la tentación de poseer la madre como en el complejo de Edipo, haciendo que el héroe tome la

---

<sup>10</sup> En Campbell nos presenta el caso de la búsqueda del poder en Edipo y Hamlet. Ambos buscan el poder que los hace entrar el conflicto con la madre: “Cuando este rechazo Edipo-Hamlet permanece para acosar al alma, el mundo, el cuerpo y la mujer sobre todo se convierten en los símbolos ya no de la victoria sino de la derrota. Un sistema ético monástico-puritano, negador del mundo transfigura inmediatamente todas las imágenes del mito. Ya no puede el héroe descansar inocentemente con la diosa de la carne; porque ella se ha convertido en la reina del pecado.” (116)

posición del padre (114). Campbell tiene una posición muy disiente sobre la condición humana en relación con el monomito:

Así expresado, en los términos más extremos, el problema puede parecer alejado de los asuntos de las creaturas humanas normales. Sin embargo, cada fracaso para enfrentarse a una situación vital debe ser referido, finalmente, a una restricción de la conciencia. Las guerras y los arranques de cólera son los recursos de la ignorancia; los arrepentimientos y las iluminaciones que llegan demasiado tarde. El contenido del mito ubicuo del camino del héroe es el de que ha de servir como modelo general a los hombres y a las mujeres, en cualquier punto de la escala en que se encuentren. Por lo tanto, está formulado en los términos más amplios. La función del individuo es descubrir su propia posición con referencia a esta fórmula humana general y permitir que lo ayude a traspasar los muros, que lo reprimen. ¿Quiénes son y dónde están sus ogros? Ésas son las reflexiones de los enigmas no resueltos de su propia humanidad. ¿Cuáles son sus ideales? Tales son los síntomas de su aferrarse a la vida. (114)

Ya conciliada la relación con la madre, llegará la reconciliación con el padre (119), así se titula dicho momento. Campbell menciona la necesidad del héroe por relacionarse/reconciliarse con un poder mayor, que desde el psicoanálisis sería el padre, en un acto de perder el miedo a los castigos y dificultades que se han presentado –y superado– con el auxilio de los objetos mágicos y el ayudante, en un acto de conciliarse con la figura del padre y el ego propio, sanando su relación con la vida misma, este sería el paso central del viaje del héroe donde cuestiona su posición frente al mundo:

Porque el aspecto de ogro del padre es un reflejo del propio ego de la víctima, derivado de la sensacional escena infantil que se ha dejado atrás, pero que ha sido proyectada para el futuro; y la fijación idólatra de esa pedagógica no-cosa es en sí misma la falta que hace permanecer al individuo penetrado de la esencia del pecado, impidiendo que su espíritu potencialmente adulto llegue a tener una visión más realista y más equilibrada del padre, y por ende del mundo. La reconciliación no consiste sino en el abandono de ese doble monstruo generado por el individuo mismo; el dragón que se piensa como Dios (superego) 47 y el dragón que se piensa como Pecado (el id reprimido). Pero esto requiere abandonar la unión al yo mismo y eso es lo difícil. El individuo debe tener fe en la misericordia del padre y debe confiar en esa misericordia. Por lo tanto, el centro de la creencia se traslada fuera del apretado anillo del dios demoníaco, y los ogros temibles desaparecen. (122)

El próximo paso se llama apoteosis, donde la transformación del héroe llega a su culmen, abandona los engaños del ego y la envoltura de la consciencia (140). Esta se podría considerar como la última transformación o el punto máximo de la misma, donde el héroe

comprende finalmente su posición, ya no solo como hombre, sino como héroe. La finalidad última del monomito es lograr una expansión de la conciencia<sup>11</sup> sobre su posición como ser humano en el plano terrestre, por esto se habla constantemente de una evolución del héroe, porque la finalidad del héroe es que haya un cambio dentro de la consciencia sobre la experiencia de vida.

Vogler sigue la misma línea de pensamiento de Campbell, este será el punto culmen de cualquier historia, en la que el espectador, en este caso cinematográfico, está más interesado en la trama. También menciona grandes rasgos la muerte (o catábasis) del héroe:

This is a critical moment in any story, an Ordeal in which the hero must die or appear to die so that she can be born again. It's a major source of the magic of the heroic myth. The experiences of the preceding stages have led us, the audience, to identify with the hero and her fate. What happens to the hero happens to us. We are encouraged to experience the brink-of-death moment with her. Our emotions are temporarily depressed so that they can be revived by the hero's return from death. The result of this revival is a feeling of elation and exhilaration.<sup>12</sup>

Lo interesante de este pasaje es cómo Vogler menciona la intencionalidad de la apoteosis en el héroe según las reacciones del público frente a la muerte, y por consiguiente, renacimiento del héroe; es decir, las emociones que procesa el héroe de Campbell lo sentirá de igual forma el público al que alude Vogler.

Ya comprendido el monomito como un proceso de introspección, llegamos a la última etapa de la iniciación, llamada la “gracia última” (159) o “el don final”. Momento en

---

<sup>11</sup> Para esta parte del monomito, Campbell nos suelta un bello ejemplo del budismo, sobre el portador del loto, Avalokiteshvara: Como el Buddha mismo, este ser divino es el modelo del estado divino al que llega el héroe humano que ha atravesado los últimos terrores de la ignorancia. "Cuando la envoltura de la conciencia ha sido aniquilada, se libera de todo temor, queda fuera del alcance de todo cambio." Esta es la liberación potencial que está dentro de cada uno de nosotros, y que cualquiera puede obtener a través del heroísmo; así, leemos; “Todas las cosas son las cosas-Buddha”; y también, otra forma de hacer la misma declaración : “Ninguno de los seres tiene ser.” (141)

<sup>12</sup> Traducción: “Este es un momento crítico en cualquier historia, un calvario en el que el héroe debe morir o parecer morir para poder renacer. Es una fuente importante de la magia del mito heroico. Las experiencias de las etapas anteriores nos han llevado a nosotros, los espectadores, a identificarnos con el héroe y su destino. Lo que le pasa al héroe nos pasa a nosotros. Nos anima a experimentar el momento al borde de la muerte con ella. Nuestras emociones se deprimen temporalmente para que puedan ser revividas por el regreso del héroe de la muerte. El resultado de este avivamiento es un sentimiento de euforia y regocijo.” (Vogler 15)

que el héroe se ha estado preparando durante todos los pasos anteriores, donde consigue el cambio y la recompensa que ha buscado durante todo este proceso, los pasos anteriores sirven para purificar al héroe y ser digno de este don. Por esto, en el paso anterior se habla de la renuncia del ego como sacrificio o preparación para ser merecedor de dicha recompensa, la cual varía según la intencionalidad o los deseos del héroe.

Campbell plantea el ejemplo de la leyenda irlandesa “El rey de Erin y la reina de la isla solitaria” (Campbell 159- 160) en el que el último don es su regreso a su reino de origen, lo cual recuerda bastante al caso de Odiseo. En la *Odisea*, la gran motivación del protagonista era volver a su tierra natal Ítaca desde el momento de su partida, el don final o recompensa se lo otorga el rey de Phaecia, Alcínoo<sup>13</sup>, que le concede el pasaje a su hogar. En ambos casos, el retorno parece ser extremadamente fácil después de las innumerables vicisitudes anteriores y Campbell explica:

La facilidad con que esta aventura se lleva a cabo significa que el héroe es un hombre superior, un rey nato. Esa facilidad distingue numerosos cuentos de hadas y leyendas de los dioses encarnados.

Donde el héroe común habría de afrontar una prueba, el elegido no encuentra obstáculo que lo retrase ni comete error alguno. (160).

Es decir, la recompensa después de todas las preparaciones previas es el cumplimiento del deseo (en este caso, el retorno) de una manera efectiva y fácil, ya cumplida la misión del héroe es posible el regreso. Evidenciando la evolución del héroe, donde ahora es un elegido.

---

<sup>13</sup> «Odiseo, ya que has llegado a mi palacio de piso de bronce, de elevado techo, creo que no vas a volver a casa errabundo otra vez por mucho que hayas sufrido. En cuanto a vosotros, cuantos acostumbráis a beber en mi palacio el rojo vino de los ancianos escuchando al aedo, os voy a hacer este encargo: el forastero ya tiene, en un arca bien pulimentada, oro bien trabajado y cuantos regalos le han traído los consejeros de los feacios. Démosle también un gran trípode y una caldera cada hombre, que nosotros después os recompensaremos recogiénolo por el pueblo, pues es doloroso que uno haga dones gratis.» (Homero, *Odisea*, XII. 4)

En Vogler encontramos algo parecido, menciona este don como la recompensa después de haber cumplido la misión establecida. También hace la distinción entre que la recompensa podrá ser un objeto material o el don de la sabiduría. De todos modos, se menciona el regocijo del héroe al lograr su cometido. (16)

El regreso, siendo la última etapa del monomito, donde el héroe ya ha alcanzado su punto culmen de transformación, consistirá de seis pasos. El primero será “La negativa al regreso” (179); el héroe después de su previa entrada al mundo sobrenatural teme el regreso a su mundo ordinario, en el cual se le exige traer al mundo “terrenal” lo aprendido después de cruzar el umbral. Todo dependerá de la misión asignada, así como puede ser conocimiento, también podría ser un objeto o una damisela.

El próximo paso se divide en dos posibilidades: el regreso con la bendición de los dioses, apoyado con su mentor mágico o el rechazo de los dioses ante la victoria del héroe, o resentimiento frente a su regreso<sup>14</sup>. En este caso último, se da la huida mágica (182). Campbell nos pone de ejemplo una leyenda galesa donde el héroe, Gwion Bach, al final debe escapar del ser mitológico Caridwen para poder sobrevivir, el escape se da en una persecución donde los personajes trasmutan constantemente de forma: liebre, pez, nutria, pájaro y, finalmente, un grano de trigo (183).

El regreso se complejiza aún más según las posibilidades del relato, por ende, el siguiente paso se llamará “el rescate del mundo exterior” (191), como una suerte de extensión de la negativa del rechazo. El héroe necesita de una ayuda externa para volver al mundo ordinario, ya sea porque se haya retrasado en el éxtasis del mundo sobrenatural, o

---

<sup>14</sup> Si el héroe en su triunfo gana la bendición de la diosa o del dios y luego es explícitamente comisionado a regresar al mundo con algún elixir para la restauración de la sociedad, el último estadio de su aventura está apoyado por todas las fuerzas de su patrono sobrenatural. Por otra parte, si el trofeo ha sido obtenido a pesar de la oposición de su guardián, o si el deseo del héroe de regresar al mundo ha sido resentido por los dioses o los demonios, el último estadio del círculo mitológico se convierte en una persecución agitada y a menudo cómica. Esta fuga puede complicarse con milasiones mágicas. (Campbell 182)

un poco más radical, el rechazo absoluto a volver. Pero el héroe no puede rechazar, su regreso es inevitable, como lo diría Campbell: “La sociedad se encela de aquellos que permanecen fuera de ella y ha de venir a tocar a su puerta.” (191), es decir, al iniciar el periplo es imposible evitar el retorno, y al existir una negativa el héroe será obligado a retornar<sup>15</sup>, por ende, recibirá un aturdimiento al regresar de una manera abrupta al mundo corriente.

Ya dado el regreso, sea por voluntad o no, el héroe se enfrenta al mundo ordinario que había abandonado. Recordemos que el monomito es una experiencia cíclica que se basa en las transformaciones del héroe, en este punto hay un choque dentro del héroe con el mundo sobrenatural y el mundano, se da la prueba de la conservación de lo aprendido durante el viaje: preservación del conocimiento mágico ante el choque con la realidad mundana. La relación entre lo olvidado y oscuro del mundo místico, y lo conocido del mundo ordinario que sería una “zona segura”. Para entender la relación entre ambos mundos, consideramos apropiado traer la descripción de Campbell:

Los dos mundos, el divino y el humano, sólo pueden ser descritos como distintos uno del otro: distintos como la vida y la muerte, como el día de la noche. El héroe se aventura lejos de la tierra que conocemos para internarse en la oscuridad; allí realiza su aventura, o simplemente se nos pierde, o' es aprisionado, o pasa peligros; y su regreso es descrito como un regreso de esa zona alejada. Sin embargo, y ésta es la gran clave para la comprensión del mito y del símbolo, los dos reinados son en realidad uno. El reino de los dioses es una dimensión olvidada del mundo que conocemos. Y la exploración de esa dimensión, ya sea en forma voluntaria o involuntaria, encierra todo el sentido de la hazaña del héroe. Los valores y las distinciones que en la vida normal parecen de importancia desaparecen con la tremenda asimilación del yo en lo que anteriormente era mera Otredad. (200)

---

<sup>15</sup> Hay un ejemplo muy curioso de Campbell sobre una leyenda esquimal, en el que el protagonista es tragado por una ballena, lo cual sorpresivamente tiene un interior muy acogedor, Cuervo (el protagonista) se siente demasiado cómodo dentro de la ballena y decide quedarse ahí, pero por su ambición termina matando a la ballena desde adentro, haciendo que su cuerpo sea arrastrado hasta la orilla del mar. Es decir, sin saberlo, Cuervo sentenció a sí mismo su regreso al matar a la ballena. (193)

A grandes rasgos, el héroe ha obtenido una sabiduría trascendental que podría parecer incomunicable al resto del vulgo ajeno a este tipo de experiencia, relegada a lo banal de lo cotidiano:

¿Cómo enseñar de nuevo, sin embargo, lo que ha sido enseñado correctamente y aprendido incorrectamente mil y mil veces a través de varios milenios de tontería prudente en la especie humana? Ésa es la última y difícil labor del héroe. ¿Cómo dar en el lenguaje del mundo de la luz, los mensajes que vienen de las profundidades y que desafían la palabra? (201)

A pesar de la incomodidad del volver, el héroe tiene la obligación de hacerlo. Por ende, el siguiente paso será “el maestro de dos mundos” en el que el héroe ya ha subsanado la dicotomía entre el mundo desconocido y el conocido, siendo apto para volver a su realidad original. En el caso de Jesús, se podría decir que comprende su lugar al renacer de la muerte, en el que entiende su posición como redentor de la humanidad y es capaz de volver al plano terrenal para dar fe de su experiencia en el más allá y comunicarlo con sus discípulos. Otro nombre para este paso es: “la posesión de dos mundos” (210), lo cual es aún más disiente al pensarlo de la manera de que el héroe posee dos versiones de la realidad: la experiencia humana y divina. Desde el verbo “poseer” entendemos la intención de ser dueño de diversos tipos de experiencias y aun así ser capaz de convivir en la misma conciencia, como lo diría Campbell:

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 efectúa 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. (218).

La relación entre vida y muerte también lo recalca Vogler en este mismo paso que él nombra “resurrección”, después de la muerte y ser devuelto a la vida, el héroe necesita ser purificado una vez más antes de volver al mundo ordinario ya con una visión más amplia

que cuando inició la aventura: “The hero is transformed by these moments of death-and-rebirth, and is able to return to ordinary life reborn as a new being with new insights.”<sup>16</sup>

El campo de batalla (lo que en este caso sería el periplo) es simbólico del campo de la vida; el héroe al enfrentarse a dicha batalla comprende, reflexiona y acepta su mortalidad, no como fin último de la existencia, sino como destino inevitable, impostergable. Tal vez, en una manera de hacer las paces con uno de los grandes miedos de las sociedades en general: la finitud del ser.

La finalidad del monomito es la aceptación del héroe de los procesos naturales que acarrea el tiempo, y eventualmente, la muerte. Esta reconciliación con la muerte se acentúa bastante en el rescate del mundo exterior, donde el héroe se embelesa en el estado de la perfección, cosa que se asemeja bastante a estar muerto (191), pero ya superada la comodidad de esta sensación, el héroe ha aprobado la última prueba que le permite su retorno,<sup>17</sup>

El mito cumple una función social y pedagógica, en la que busca de plasmar los valores y las exigencias morales de la época. Tomachevsky plantea que los relatos en las novelas manejan temas de interés del momento que aspiran a las emociones y a los juicios de valor que maneje el lector del momento: “(...) el lector se sentirá satisfecho por los temas más *actuales*, es decir, eficaces en el marco de las exigencias culturales de momento.” (180); el héroe debe ajustarse al sistema de valores que maneje la sociedad:

El desarrollo dialéctico de la *fábula* es análogo al desarrollo de los procesos histórico-sociales, en los que cada nuevo estadio histórico es el resultado de la lucha sostenida por diversos grupos sociales

---

<sup>16</sup> Traducción: “El héroe se transforma en estos momentos de muerte y renacimiento, y puede volver a la vida ordinaria renaciendo como un nuevo ser con nuevos conocimientos.” (Vogler 17)

<sup>17</sup> “Así como una persona se desprende de sus ropas viejas y se pone otras nuevas, así el Yo encarnado se desprende de sus cuerpos viejos y entra en otros que son nuevos. Las armas no lo hieren; el fuego no Lo quema; el agua no lo moja; el viento no Lo marchita. Este Yo no puede ser herido, ni quemado, ni mojado, ni marchitado, Es eterno, lo penetra todo, no cambia, es inmóvil, el Yo es el mismo para siempre.” (218)



en la fase precedente, pero es, al mismo tiempo, el campo de batalla de los intereses de los nuevos grupos sociales que componen el “sistema” social existente. (184)

Además, contando con las aproximaciones de Propp con el cuento popular podemos encontrar la intención, según Propp, de describir un héroe nacional con características de la población que lo crea. Cosa que ya menciona Tomachevsky con el tipo de caracterización que va relacionada con un rasgo nacional (204).

Entonces, después de relacionar a Propp con Tomachevsky podemos pensar su conexión con Campbell que analiza una constante entre los relatos de diversas culturas, lo que nos deja pensar en un héroe que mantiene unos modos de actuar y valores a través el tiempo, y sociedades lejanas entre sí, permitiendo entender la figura del héroe como algo que se hereda, haciendo posible un rastreo histórico-social del mismo.

Ya conociendo los pasos del monomito y su carga conceptual sobre la necesidad del héroe de enfrentarse a retos, a su propia condición humana para descender (catábasis) y luego ascender (anábasis), y la ampliación de conciencia que genera reconciliarse con la muerte después de la pérdida del ego, es posible reflexionar acerca de la tradición del monomito en las figuras heroicas actuales.

## **Capítulo dos: ya conociendo el monomito, ¿Cuál es la tradición que los héroes de DC y Marvel replican de la teoría de Joseph Campbell?**

*“Soy Homelander. Puedo hacer lo que quiera.”*

*Homelander*

No es posible imaginar que los superhéroes actuales se desapegan completamente de la visión de Campbell sobre el héroe, eso sí, tampoco podemos dar por sentado que se apegarán completamente al monomito tal cual como se planteó en su momento, ya que cada héroe representará los valores de su época, contando que, muchos de estos valores del héroe

mitológico se mantienen hasta el día de hoy. Se podría pensar en una suerte de re-interpretación del mito, como lo menciona Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados*:

En el fondo, los artistas han estado continuamente intentando (y cuando la operación no era intencional en los artistas, lo producía la sensibilidad culta y popular, que cargaba de significados simbólicos una imagen, o la elegía como símbolo de determinadas situaciones y valores) Introducir equivalentes icónicos de situaciones intelectuales y emotivas. (251)

Es decir, el arte intentará darle nuevas formas/imágenes a los valores viejos que aun persisten en la sociedad dado al desgaste de las mismas representaciones, lo cual también se relaciona con Tomachevsky por la función social del mito ya mencionada.

Por ende, encontraremos en los héroes actuales sesgos del héroe mitológico debido a la continuación de los valores a lo largo de la historia, por lo que se podría hablar de una tradición de valores que van conformando la figura e imaginario del héroe. Por ejemplo, la mujer maravilla tiene su origen de las Amazonas, personajes de la mitología griega, hijas del dios de la guerra Ares, donde incluso tienen su aparición en la *Ilíada* (Homero, *Ilíada*, III. 182); eso sin contar otros superhéroes como Thor que viene directamente de la mitología nórdica o Aquaman, que tiene gran parecido y poderes similares a los de Poseidón.

Para este momento consideramos importante hacer la diferenciación entre las acepciones de héroe y superhéroe, ya que contarán con diferentes connotaciones, basadas específicamente en el tiempo que se ubiquen. Para próximas menciones a este tipo de personaje, entenderemos al héroe como el término totalizante para un personaje con actitudes heroicas, sin importar en qué momento histórico se ubique, mientras que para superhéroe lo entenderemos como el héroe actual de los comics, según la descripción que

aparece en el diccionario: “Personaje de ficción que tiene poderes extraordinarios”<sup>18</sup>.

Entonces, para nuestra reflexión entendemos superhéroe como el protagonista de un comic con poderes por fuera de las habilidades humanas.

Nuestros superhéroes tendrán conexiones con los héroes de un pasado lejano, ya sea desde sus orígenes como la mujer maravilla o de una más manera directa como lo sería el nombre, como lo es el caso de uno de los primeros superhéroes sobre los que se ha escrito, *Hércules* de Marvel Comics en el año 1965, además de los valores heredados ya mencionados.

También es necesario entender que el héroe no será el mismo en todos sus momentos, también existirá la categoría de antihéroe, pero será bastante posterior a los héroes que propone Campbell, que podrían ser considerados “los primeros héroes” dada a su gran antigüedad, que tienen su origen desde las primeras civilizaciones de las que se tiene registro, en el que aún el héroe que habita el mito tiene una connotación religiosa y explicativa sobre fenómenos naturales, además de la función pedagógica.

Héroes como Aquiles, a los que aún se les rendía tributo y eran considerados portadores de virtud, y al mismo tiempo podían imponer castigos a las poblaciones por no cumplir los mandatos a seguir, lo cual también podría considerarse parte de la función pedagógica de este tipo de héroes. Otra función de estos héroes de “primera generación” es la necesidad narrativa de una experiencia comunitaria de una cultura, en la actualidad se dará lo mismo pero desde un enfoque diferente debido a la globalización, en lo que ya no se busca plasmar el relato de una sola comunidad, sino de la historia humana en general, casi en un sentido totalizante, como advierte Umberto Eco:

---

<sup>18</sup> RAE

No obstante, en el mundo contemporáneo existen sectores, en los que se ha ido reconstruyendo sobre bases populares esta universalidad de sentir y de ver. Esto se ha realizado en el ámbito de la sociedad de masas, donde todo un sistema de valores, a su modo bastante estable y universal, se ha ido concretando, a través de una mitopoética cuyos modos examinaremos, en una serie de símbolos ofrecidos simultáneamente por el arte y por la técnica. En una sociedad de masas de la época de la civilización industrial, observamos un proceso de mitificación parecido al de las sociedades primitivas y que actúa, especialmente en sus inicios, según la misma mecánica mitopoética que utiliza el poeta moderno. Se trata de la identificación privada y subjetiva, en su origen, entre un objeto o una imagen y una suma de finalidad, ya consciente ya inconsciente, de forma que se realice una unidad entre imágenes y aspiraciones (que tiene mucho de la unidad mágica sobre la cual el primitivo basaba la propia operación mitopoética). (252)

Conforme evoluciona el héroe sus motivaciones igualmente se irán transformando; por ejemplo, en el romanticismo hay un giro en el héroe donde este ya no se acoge a las normas convencionales de la sociedad y decide actuar desde su propia manera de entender la vida, convirtiéndose en el centro de su propia existencia como en el caso de la novela de Mary Shelley, *Frankenstein* donde se nos describe un héroe más sombrío y atormentado, su motivación es enmendar un error de su propio pasado, como lo describe el crítico literario Northrop Frye: "*is placed outside the structure of civilization and therefore represents the force of physical nature, amoral or ruthless, yet with a sense of power, and often of leadership, that society has impoverished itself by rejecting*"<sup>19</sup>

Desde la evolución al héroe del romanticismo se empezó a pensar en el antihéroe, lo cual no debe ser confundido con nuestro objeto de estudio, Homelander, ya que no encaja dentro de dicha categoría, según la descripción de antihéroe es un personaje que lucha por causas justas pero no cree en los sistemas de valores<sup>20</sup>. Caso contrario en Homelander

---

<sup>19</sup> Trad: "se coloca fuera de la estructura de la civilización y, por lo tanto, representa la fuerza de la naturaleza física, amoral o despiadada, pero con un sentido de poder y, a menudo, de liderazgo, que la sociedad se ha empobrecido al rechazar" Northrop frye, A study of english romanticism (new york: random house, 1968) p. 19

<sup>20</sup> <https://dle.rae.es/antih%C3%A9roe>

donde lucha únicamente por su propio bienestar, sin importar que su lucha sea justa o no, aunque seguirá siendo un héroe según la teoría de Propp, la cual será analizada más adelante.

El superhéroe ya no tiene una obligación religiosa, sino más bien política, en el caso de varios superhéroes hay una relación constante entre la autoridad judicial y el superhéroe en cuestión. Tomamos como ejemplo la trama de *Avengers: Civil War (2016)*, donde el conflicto principal se basa en el cuestionamiento sobre responder o no a una autoridad gubernamental. Lo mismo sucede de cierta manera con *The boys*, los cuales responden a Vought, que viene siendo también una autoridad.

*The boys*, el universo de *Homelander*, es una parodia directa de los universos de DC y Marvel, en los que se burla de los superhéroes más hegemónicos como lo sería Superman o la mujer maravilla. En “Super” (2022), artículo escrito por Tyler Foggatt, se recalca la relación paródica que existe entre *The boys* y la producción de DC, *La liga de la justicia*, comparando a nuestro objeto de estudio, *Homelander* con *Superman*, y a diversos personajes de la serie de DC con sus contrapartes paródicas en *The boys*. Así, dentro de la comparación, *A Train* será correspondiente con flash en vista de su velocidad; *The Deep*, con Aquaman por su comunicación con los seres marinos; *Queen Maeve*, con La Mujer Maravilla, no solo por el diseño del vestuario (que es una conexión clara), sino por la postura que toma frente al empoderamiento femenino.

Los personajes de *The boys* serán una contraparte oscura de los superhéroes de DC. El artículo de Foggatt pone en conversación a los superhéroes tradicionales con la

propuesta de Kripke, haciendo ejemplos puntuales entre ambos relatos. Este es un ejemplo gráfico entre los vestuarios de los personajes de Homelander y Superman (FIG 1).

También es necesario entender que The boys no es únicamente una parodia a los superhéroes de DC, sino al concepto de superhéroe en general, ya que dentro de los universos de DC y Marvel también hay coincidencias gracias a la herencia del monomito, y por ende, del héroe clásico. No se puede pensar que por ser de compañías diferentes habrá un cambio completamente radical dentro de su escritura, y más importante, en su sistema de valores.

En de la historia del cómic, hay personajes que poseen muchas similitudes entre sí, incluso existen superhéroes que se parodian entre ambas compañías; por ejemplo, Deadpool (Marvel) nace para ser la parodia de Deathstroke (DC). Así como Namor y Aquaman tendrán orígenes míticos parecidos, entonces se podría decir que también dentro de ambos universos hay coincidencias, por ende, al momento en que The boys parodia, en el caso de Los Siete que es la correspondencia directa con La liga de la justicia, al mismo tiempo se estarán parodiando los héroes de Marvel al tratarse una intencionalidad de criticar a la figura de superhéroe en general.

Entonces, tenemos que los superhéroes actuales siguen una tradición desde el héroe de la mitología griega, incluso los “requerimientos” que propone Campbell para considerar un personaje como héroe. Desde Tomachevsky con la función pedagógica del mito encontramos a Superman, que plantea un superhéroe un poco más plano que el resto de sus pares, en el sentido de



FIG 1

Ilustración 1 Comparación Superman y Homelander

que sus problemas no alcanzan a llegar a un cuestionamiento moral muy profundo, sino más bien en una perspectiva bastante radical –o tal vez maniqueísta– del mundo, como lo enuncia Eduardo Gudynas:

Es que Superman no ataca ninguno de los problemas reales del mundo global actual. Por esta razón, el hombre de Kryptón se convierte en una distracción constante, más cercano al Pato Donald que a un Batman, más terrenal y atormentado por dudas y demonios. Es un superhéroe sin dudas, y por lo tanto muy distinto a los cuestionamientos que invaden al Hombre Araña. Superman se recarga una y otra vez para recrear sus distracciones, y por eso se acerca a la visión de un mundo construido para asegurar la dominación y el control, como sucede en Matrix. Su mensaje no permite la relatividad moral (por ejemplo, nunca usó sus superpoderes para enfrascarse en la defensa de los derechos de la mujer, ni ha apoyado al movimiento gay), y por esa razón regresa a una modernidad inicial que descansa en reglas morales que supuestamente todos deben aceptar. De esta manera Superman no aceptaría la posmodernidad ya que es demasiado relativa para sus rígidas posturas. Pero tampoco es un dios, despojándose de toda religiosidad, y anclándose entonces en las formas iniciales de una modernidad con muchas exigencias morales, pero con poco análisis ético.<sup>21</sup>

De esta manera, Superman sería el superhéroe más hegemónico por así decirlo, ya que sus motivaciones y sus juicios morales se encasillan en lo socialmente aceptable, sin darle cabida a un cuestionamiento de las acciones realizadas. Caso contrario el de Queen Maeve de la serie *The boys*, que es capaz de hacer un juicio crítico sobre las acciones “inmorales” que comete y también de las que es obligada a hacer, lo cual tampoco la excluye de ser una versión paródica.

Además, muchos superhéroes seguirán prolongando el monomito de Campbell, incluso de una manera consciente como lo hace George Lukacs en *Star Wars*, donde el autor activamente reconoce su inspiración narrativa en Campbell, tomando de guía el viaje

---

<sup>21</sup> <https://globalizacion.org/2006/07/superman-recargado-en-tiempos-de-globalizacion/>

del héroe como lo menciona Andrew Gordon en su artículo “The Empire Strikes Back: Monsters from the Id”:

In an article entitled *Star Wars: A Myth for Our Time*, I argued that "the movie's fundamental appeal to both young and old lies precisely in its deliberately old-fashioned plot, which has its roots deep in American popular fantasy, and deeper yet, in the epic structure of what Joseph Campbell in *The Hero with a Thousand Faces* calls 'the monomyth.'" *Star Wars* recounts the standard adventures of a mythic hero in terms comprehensible to a contemporary, mass American audience. <sup>22</sup>

A lo que también Vogler en su re-ejemplificación del monomito hace varias menciones a *Star Wars*, dejando clara la conexión entre los héroes de la mitología griega y los héroes de nuestro tiempo, haciendo la relación entre ambos tiempos narrativos:

In *Star Wars*, the Call to Adventure is Princess Leia's desperate holographic message to wise old Obi Wan Kenobi, who asks Luke to join in the quest. Leia has been snatched by evil Darth Vader, like the Greek springtime goddess Persephone, who was kidnapped to the underworld by Pluto, lord of the dead. Her rescue is vital to restoring the normal balance of the universe. (10)<sup>23</sup>

Ya con esta información general sobre los superhéroes podríamos concluir la tradición del monomito en los superhéroes actuales y los valores que aún se mantienen de la mitología, además de su función pedagógica, de esta manera también es posible intuir que la función de los héroes y superhéroes sigue siendo bastante parecida, a pesar de los cambios y variaciones que se han ido dando a través del tiempo.

---

<sup>22</sup> Trad: “En un artículo titulado *Star Wars: A Myth for Our Time*, argumenté que “el atractivo fundamental de la película tanto para jóvenes como para adultos radica precisamente en su trama deliberadamente pasada de moda, que tiene sus raíces profundas en la fantasía popular estadounidense, y más profundo aún, en la estructura épica de lo que Joseph Campbell en *The Hero with a Thousand Faces* llama 'el monomito'. *Star Wars* relata las aventuras estándar de un héroe mítico en términos comprensibles para una audiencia estadounidense masiva contemporánea.” (Gordon 313)

<sup>23</sup> Trad: “En *Star Wars*, la llamada a la aventura es el mensaje holográfico desesperado de la princesa Leia al sabio anciano Obi Wan Kenobi, quien le pide a Luke que se una a la búsqueda. Leia ha sido arrebatada por el malvado Darth Vader, como la diosa griega de la primavera Perséfone, que fue secuestrada en el inframundo por Plutón, señor de los muertos. Su rescate es vital para restaurar el equilibrio normal del universo.”



## **Subcapítulo dos: ¿por qué consideramos a Homelander un héroe?**

Se ha hablado mucho sobre lo que consideramos un héroe y toda implicación teórica que ronda respecto a su figura, pero aún no se ha tocado el tema de por qué incluimos a nuestro objeto de estudio Homelander dentro de la categoría de héroe. Homelander dentro de su comportamiento parece caracterizado como un villano dado sus comportamientos egocéntricos y sociópatas como lo explica Plá en *Homelander: consideraciones clínicas*:

Ahora bien, desde un punto de vista psicoanalítico lacaniano, Homelander parece estar ubicado en la órbita de una estructura perversa. Cuando hablamos de perversión en Lacan, nos referimos a una de las tres grandes estructuras clínicas junto con la neurosis y la psicosis. (Nova, 2018) En este sentido, se trata de una categoría más amplia que el planteo original freudiano de perversión entendida en tanto conducta sexual desviada de la norma. (Freud, 1992a, pp 146-147)<sup>24</sup>

Lo cual para el espectador será lo normal asimilar a Homelander como un villano ya que no actúa bajo los valores aceptados dentro de la sociedad occidental, y mucho menos con los de los derechos humanos que vienen a ser la máxima de la ética en la actualidad. Dicho esto, no necesariamente por tales acciones deja de ser un héroe, contando con la explicación ya realizada de la categoría del antihéroe, a pesar de que Homelander no entre dentro de esta; por tanto el análisis a seguir será teorizar a nuestro protagonista como héroe desde una perspectiva teórico literario.

Para esto, será necesario regresarnos a lo que propone Propp en *Morfología del cuento*, en el que nos habla de las funciones actanciales de los personajes, específicamente en el capítulo “funciones de los personajes” que da las pautas para identificar al respectivo héroe de la historia. La naturaleza de héroe en Homelander se podrá justificar desde el apartado VIII, caso 1, en el que se rapta a un personaje; en este caso, su contraparte,

---

<sup>24</sup> (Plá 3)

William Butcher, secuestra a su hijo, cumpliendo también el apartado III, en el que se busca perjudicar a la familia del personaje héroe. Algo similar ocurre con el apartado VII 2-3, en el que hay un engaño a la víctima (Homelander) para usar un gas para matarle con la extorsión del cariño paternal de Soldier Boy, supuesto padre de Homelander, considerándose esta una fechoría previa.

En otras palabras, si Homelander se analiza desde las funciones actanciales Propp podemos concluir que a pesar de que sus acciones aparentemente sean las de un villano, desde la perspectiva del formalista dicho personaje cumple con los requerimientos necesarios del héroe que en resumen serían: rapto de un personaje, perjuicio a un familiar del personaje, engaño a la víctima y fechoría previa.

Desde Tomachevsky también se podría alegar su calidad de héroe desde la emotividad que causa el personaje en el espectador, se podría pensar que la reacción se podría analizar desde el televidente que ve la serie, pero ya que nuestra reflexión se basa desde el universo narrativos de *The boys*, se pensará en la reacción del público de Homelander dentro de su mismo universo, es decir, la sociedad de este; de esta manera se relaciona la parte social y lo moral.

Homelander desde la toma de sus acciones inmorales causan una reacción en el público, lo que dentro del universo de *The boys* es la opinión pública de los ciudadanos, especialmente la de los habitantes de la ciudad principal que viene a ser una parodia de la ciudad de Nueva York, es necesario considerar que en la serie es sumamente crucial la popularidad de los superhéroes dentro de la sociedad, ya que su imagen es vendida como un

producto, o lo que se conoce actualmente como un *influencer*, lo cual también hace parte de la parodia y la crítica social que contiene la obra.

La sociedad admira a Homelander como su salvador y generalmente mantiene una visión positiva y aceptación por parte de la misma, por un lado por las actitudes de líder que maneja y también por la manipulación de los medios de comunicación que velan por salvaguardar la imagen del superhéroe, del grupo de Los siete y la compañía Vought en general.

A todo esto, Tomachevsky nos describe al héroe como el que causa una reacción emotiva en el espectador: “La actitud emotiva respecto al héroe es un hecho que se enmarca en la estructura artística de la obra, y solo en las formas primitivas coincide necesariamente con el código tradicional de las normas morales y de la convivencia civil” (206). Es decir, Homelander incluso dentro de su propio mundo narrativo es un héroe, considerando que al final de la tercera temporada este mata a un ciudadano en frente de una multitud, los cuales celebran el acto ya que dicho sujeto era un detractor del héroe, un acto inmoral pero que al final y al cabo fue aceptado por la sociedad.

Además, Plá también argumenta dentro de su análisis clínico a Homelander como un héroe desde la tradición griega con la siguiente afirmación:

En efecto, algunos comentaristas sugieren que este personaje se aproxima más al prototipo de los antiguos dioses griegos y romanos, puesto que así como estos dioses realizaban eran capaces de realizar hazañas asombrosas e inalcanzables para cualquier ser humano, también podían ser extremadamente atroces.(Captain Midnight, 2020)<sup>25</sup>

Esta conexión que hace el analista relaciona a Homelander con un pasado antiguo, lo que permite acercar a nuestro superhéroe a los héroes de este tiempo lejano, como lo son los de

---

<sup>25</sup> Plá 2

la mitología griega, creando un puente entre Homelander y nuestro teórico principal, Joseph Campbell que como ya se sabe, maneja relatos de dicho tiempo remoto, por lo cual ya es posible iniciar un análisis de cómo el objeto de estudio se enfrenta al monomito de Campbell y procede a cuestionar, parodiarlo y subvertirlo.

### **Vuelta de tuerca: por qué Homelander no es un villano**

Mucho se ha hablado de la figura del héroe, pero hasta ahora no se ha tocado su presunta antítesis: el villano, por ende, será prudente teorizar al villano en función de Homelander. En el artículo de Zoraida Jiménez Gascón, *La construcción del villano como personaje cinematográfico* la autora hace un extenso análisis sobre las características del villano donde nos describe que existen diversos tipos de antagonista, para esta reflexión tomaremos el anarquista, anti-villano, vengador, maleante y megalómano.

Para la primera categoría de villano anarquista, Jiménez lo describe como: “busca acabar con el gobierno o el modelo de sociedad para imponer el caos. En este grupo se incluyen los terroristas” (288). Si bien recordamos, el enemigo principal de Homelander es William Butcher, líder del grupo llamado The boys, esta agrupación tiene acciones terroristas impulsadas por dicho personaje, que además tiene por motivación acabar con Los siete, la compañía Vought –una figura de autoridad– que trabaja en colaboración con el gobierno, y por ende, el gobierno mismo.

El anti-villano se nos presenta así: “villano que realiza malas acciones movido por una causa justa. Es decir, su fin es bueno pero no los medios que utiliza” (289), lo mismo que hace Butcher que en su creencia y afán por salvar el mundo termina matando a muchas personas en repetidas ocasiones, sin generarle mucho cargo de conciencia.

Butcher también entrará en la categoría de archienemigo según esta descripción: “el enemigo principal del héroe cuyo enfrentamiento se perpetúa en el tiempo” (289). A lo cual en la primera temporada se nos revela que la pelea entre ambos personajes (Homelander y Butcher) se remonta de varios años atrás en donde Butcher busca vengarse de Homelander ya que este secuestra a su esposa, lo que lleva al siguiente tipo de villano: “vengador”, como bien lo describe Jiménez, el personaje que busca vengarse de alguien en particular por algo que le sucedió (289). La acción anterior de Homelander complejizará aún más su postura de héroe frente a la teoría, la cual analizaremos más adelante. Por lo pronto, seguiremos con nuestra siguiente categoría de villano: el maleante.

El maleante es un tipo de villano que hace parte del bajo mundo o del hampa, como lo sería Michael Corleone en *El padrino* (289). Recordemos que el grupo de The boys, no solo lo conforman mercenarios, sino diversos criminales, ya sea *Mother Milk* (traficante de armas) o *Frenchie* (creador de explosivos ilegales); por ende, dicho grupo entra dentro de ambas categorías. Ya con esto, podemos incluir a Butcher y a su grupo en la categoría de villanos.

Por último, está el megalómano descrito como: “sus delirios de grandeza le llevan a ejercer el mal”. A simple vista, sería lógico asumir que Homelander sería megalómano al afirmarse a sí mismo como un dios (citar capítulo), pero al momento de ver el trasfondo de nuestro superhéroe y sus habilidades, contando con que su correspondencia en el universo de DC Comics es Superman: un ser sobrenatural de otro mundo, no es arriesgado pensar que Homelander es lo más cercano que existe a una deidad. Por otro lado, Butcher en la temporada tres se inyecta a sí mismo el complejo V, compuesto que le da superpoderes en

su afán por derrotar a Homelander; analizado de otra forma, Butcher decide voluntariamente convertirse en lo que quiere destruir, así este no haya sido su destino.

Recordemos que los superpoderes no se dan por una ayuda mágica como en el monomito de Campbell, ya que siguiendo el pacto ficcional de la narrativa el compuesto V es un químico, y por ende, parte de lo real. Es decir, cuando Butcher decide inyectarse dicha droga, incrementa sus capacidades humanas a niveles sobrehumanos, lo cual él mismo considera desde un principio como algo negativo, entonces acepta el mal entrar dentro de sí, cometiendo un acto de maldad para ser superior; es decir, un megalómano. En otras palabras, al afirmarse Homelander un dios no está entrando en un delirio de grandeza dada su condición de ser inyectado desde incluso antes de tener conciencia, mientras que Butcher deliberadamente decide en convertirse un ser superior.

### **¿Es Homelander un villano?**

Es fundamental entender que Homelander es un personaje bastante complejo, así como lo demuestran sus acciones y sus formas de comprender el mundo, más allá de esto, también su crianza nos puede dar luces de por qué nos exige una análisis bastante profundo, contando que desde su crianza nos explican que tiene un origen bastante turbio, ya que él de por sí no nace de un manera convencional, es decir, de un útero, y aún más problemático, no tiene una madre ya que nace de un probeta, fruto de un experimento de laboratorio.

Sin ser suficiente la ausencia de una figura materna, la serie nos cuenta que desde tan solo un niño, Homelander es torturado para desarrollar sus poderes, por medio de experimentos y entrenamientos dolorosos para terminar de forjar sus habilidades, y más importante, sus actitudes de héroe. Es decir, desde la primera infancia su moral ha sido

corrompida, y por ende su comprensión del mundo también, haciendo que sus acciones se vean permeadas desde el trauma, causando un conflicto interno dentro de sí, entre la crueldad y lo que aparentemente entiende como lo correcto.

La pregunta se vuelve conflictiva al encontrar una descripción del villano dentro del artículo de Jiménez: “En cuanto a la personalidad, el villano es un ser cruel, inmisericorde, despiadado, traidor, ambicioso, y vengador que disfrutar de su villanía. Y esto último es una cuestión importante: el villano se siente bien haciendo el mal” (293), es imposible negar el placer que expresa Homelander en cometer actos que atentan contra la moral humana, aunque también como ya fue mencionado, existe una lucha interna dentro de Homelander que es el deseo de aprobación, admiración y fama entre los que lo rodean, una motivación bastante de un héroe.

Aunque analizando al personaje de Butcher, también podemos observar el placer que encuentra al lastimar otros seres humanos y/o superhéroes, ya sea desde la extorsión como en el capítulo tres de la primera temporada donde extorsionan a Popclaw con un vídeo en el que mata a un civil, como también se regodea con la muerte de Traslúcido en el capítulo en el capítulo dos, donde Hughie también empieza disfrutar del dolor ajeno, y así como estos ejemplos habrá muchos más.

Además de la lucha interna de Homelander, también desde el análisis psicológico de Plá y como ya se ha mencionado, su concepción de bien y mal se ve tergiversada por su crianza tormentosa, lo cual entraría dentro de la llamada culpa subjetiva, en otras palabras, la conciencia de haber cometido una falta que menciona Román Gubern:

Sólo las personas mentalmente responsables pueden ser culpables de alguna falta. De ahí la necesaria distinción entre la culpa objetiva; que es una noción moral y jurídica que interesa a los legisladores, a

Los jueces y a los confesores, y una culpa subjetiva, es decir, una vivencia, generalmente asociada a un malestar psicológico, derivada del reconocimiento de una responsabilidad moral por parte del sujeto (Gubern 152)

Es decir, según Román Gubern la persona mentalmente inestable no puede ser juzgada de la misma manera que otra que es completamente consciente de sus actos, donde su juicio sobre lo moral y lo correcto se ven comprometidos por las circunstancias, a lo que con lo ya analizado anteriormente por Plá podemos pensar en Homelander como una persona no del todo consciente de sus actos, aquí lo importante es reconocer lo complejo en la psiquis de nuestro héroe, como también lo afirma Tomachevsky en la construcción del héroe:

(...)En construcciones más complejas, se requiere que el comportamiento del héroe surja de una cierta unidad psicológica, que sea verosímil respecto a la psicología de aquel personaje (motivación psicológica de las acciones). En este caso, se atribuyen al héroe determinados rasgos psicológicos.

La caracterización del héroe puede ser directa, cuando se facilitan detalles acerca de su carácter de un modo directo, o con intervenciones del autor, mediante parlamentos de otros personajes, o en autoanálisis (confesiones) del héroe. Se encuentran a menudo caracterizaciones indirectas, que se deducen de las acciones y del comportamiento del personaje (...) (204)

El paso a seguir será analizar las funciones actanciales de Propp sobre el villano, las cuales propone Jiménez (citar) las cuales serán analizadas a continuación según los sucesos ocurridos en la serie:

El interrogatorio (función IV): “el agresor intenta obtener noticias” (40); si bien Homelander también interroga a diversos personaje en busca de obtener información sobre su enemigo, William Butcher; este último es el que conspira en contra de Homelander y que busca información para derrotarlo. Por ejemplo, al robar los archivos de Vought para encontrar la debilidad del compuesto V.

Información (función V): “el agresor recibe informaciones sobre la víctima” (40); al robar los archivos de Vought, descubren que la debilidad del compuesto V es un gas que



aparentemente inhibe los poderes del antecesor de Homelander: Soldier Boy, lo cual The boys desea usar para matar a Homelander.

Engaño (función VI): “el agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes” (41); como ya se ha señalado, Homelander es engañado por The boys al hacerle creer que Soldier Boy es su padre que busca un reencuentro con su hijo, dispuesto a darle su amor, aunque en realidad todo esto es solo un plan para intentar matar a Homelander.

Complicidad (función VII): “la víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo a su pesar” (41); la llegada de una figura paterna hace bajar la guardia de Homelander en su deseo de tener una aprobación de un personaje al que tiene admiración, y como ya se sabe, el bajar su guardia es lo que le causa un perjuicio.

Fechoría (función VIII): “el agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios” (42); en esta función podemos pensar en dos fechorías: la ya planteada anteriormente que cumple con el secuestro de un familiar, como lo es el de Ryan, el hijo de Homelander. Y otro tipo de fechoría es el atentado que le hacen a Homelander con el engaño de Soldier Boy.

Combate (función XVI): “el héroe y se agresor se enfrentan en combate” (61); al haber un atentado, lógicamente tiene que darse un combate, en los cuales varios integrantes de The boys e incluso otros integrantes de Los siete, combaten a Homelander en un intento por darle fin a su vida.

Y finalmente, victoria (función XVIII): “el agresor es vencido” (62). Al término de la batalla, los contrincantes de Homelander son incapaces de derrotarlo, no obstante nuestro

objeto de estudio también queda malherido, esto podría ser otra versión de la función de Propp.

Además, desde Propp también se podrían encontrar en Homelander motivaciones propias de un héroe como lo son la ausencia y el mandato; por el lado de la ausencia se nos explica que la motivación del héroe se da por la ausencia de un objeto o de una persona. En este caso, Homelander buscar la aprobación de su público, es decir, de una persona, además de la aprobación de una figura paterna que también decanta en su búsqueda en sí (Soldier Boy). Por otro lado, el mandato se nos describe como una orden dada al héroe que debe cumplir, Homelander no es ordenado a cumplir una sola orden como tal, sino directamente a cumplir su rol como héroe, por lo cual es torturado y condicionado desde pequeño, lo cual también entraría como la orden de un superior a cumplir una misión.

Podríamos concluir entonces que a pesar de que Homelander tenga ciertas caracterizaciones de villano, sus enemigos también serán caracterizados y tendrán acciones/funciones de villano en contra de Homelander, convirtiéndolo así nuevamente en héroe, contando también que cumple con las motivaciones del héroe en Propp, eso sí, no será un héroe convencional como se ha tratado durante esta reflexión. Ya con estas delimitaciones más precisas sobre la figura heroica de Homelander, será posible analizar cómo se da entonces la subversión del monomito.

### **Capítulo tres: Homelander y el monomito**

Llegamos al punto culmen de nuestra reflexión: el enfrentamiento entre Homelander y el monomito. Para esto, tenemos la intención de demostrar a Homelander como un héroe que no sigue los lineamientos propuestos por Campbell en el monomito y los pasos que debe

seguir el héroe para convertirse en uno. En esta parte del trabajo queremos concluir cómo nuestro objetivo de estudio subvierte el monomito y qué significa esto para la literatura, y la sociedad en general que crea los nuevos mitos, y por ende, narrativas.

Además de la intención de demostrar la subversión del monomito, también queremos mostrar a Homelander no como simplemente un caso anómalo dentro de las narrativas, sino como un síntoma del desgaste de las narrativas y su uso. Así como veíamos en los ejemplos de Vogler, donde es posible comprobar que no son pocas las historias que emplean esta estructura del relato, específicamente en el formato audiovisual como el que se centra esta reflexión, narraciones clásicas como *The lord of the rings* (2001), *Star Wars* (1977), *The Count of Monte Cristo* (2002), *Beverly Hills Cop* (1984), *First Blood* (1982) o *The godfather* (1972), hasta películas más recientes como lo son el subgénero de superhéroes como lo son *Batman: The dark knight* (2008), *Captain America* (2011), *Hulk* (2003) o *Iron Man* (2008).

Es decir, mostrar el constante uso del monomito en las producciones audiovisuales, y, por ende, su inevitable desgaste, causando así nuevas formas de entender el héroe; por ejemplo, el antihéroe que no cumple con el código moral pero aun así tiene la intención de luchar por causas justas, o también villanos que bajo la creencia de estar salvando la humanidad cometen errores. El camino del héroe se vuelve cada vez más complejo y su identidad se va fragmentando, haciendo más difícil distinguir el héroe del villano, como en el caso de Homelander, pero antes de entrar de explorar nuestro tema principal es necesario ver la herencia y el uso del monomito en la producción audiovisual.

Para ver dicha herencia, debemos examinar la figura del primer superhéroe del comic: *The Phantom* (1936), un superhéroe sin habilidades sobrenaturales que lucha contra el crimen<sup>26</sup>, en el caso de *The Phantom* encontramos que este es un héroe que está dentro de las categorías de Propp, en el sentido que es un héroe por mandato, ya que su labor como héroe es un legado filial que se hereda de padre e hijo desde 1536, en el que Christopher Walker (el primer Phantom) decide convertirse en héroe después de que su padre es asesinado en una invasión pirata.

Phantom también cumple con el monomito en el sentido de que empieza sus labores de héroe por un evento que rompe la cotidianidad (el asesinato de su padre), tiene un ayudante (Guran), se embarca en diversas aventuras para demostrar su heroísmo. Su enfrentamiento final se daría cuando se enfrenta a un villano cualquiera, y el regreso se da cuando después del enfrentamiento hay un cambio interno o un nuevo conocimiento.

Lo importante en la tira cómica de Phantom es que será el pilar en el que el resto de superhéroes que le sigan se apoyarán, desde las decisiones estéticas sobre el comic hasta el vestuario, como lo son los trajes pegados que marquen la musculatura del superhéroe, las capas o los cinturones con herramientas (un ejemplo bastante común sería Batman). Estas características las repetirán hasta los superhéroes más famosos como Superman. Además, se repetirá la explicación de sus orígenes, las cuales argumentarán sus motivaciones como héroes, esto lo expondremos más adelante para dar luces respecto a las motivaciones de Homelander.

---

<sup>26</sup> En este momento sería prudente aclarar que cuando nos referimos al héroe como un personaje con habilidades extraordinarias no necesariamente debe tener poder sobrehumanos sino habilidades fuera del común; por ejemplo, en el caso de *The Phantom* serán sus habilidades de pelea.

Uno de los superhéroes que repite las mismas cualidades planteadas por Phantom vendría siendo uno de los más famosos, Superman, el cual comparte bastantes poderes con Homelander, además de su evidente parecido en el diseño de sus trajes, esto se debe a la ya mencionada intencionalidad de parodia que representa el objeto de estudio. Por ende, esta burla no va dirigida únicamente a Superman, sino a un compendio que viene desde los orígenes de sí mismo.

Ya comprobando nuevamente de la intencionalidad de Homelander como la parodia última del superhéroe, podemos proseguir con la subversión del monomito, los nuevos significados del héroe y la parte más socialmente crítica que trata la serie.

### **Desde el laboratorio: Homelander y la llamada a la aventura**

Todos los héroes tienen un llamado a la aventura: Batman probablemente no hubiera decidido convertirse en héroe sin el asesinato de sus padres, Capitán América no sería conocido así sin el inicio de la segunda guerra mundial, Spiderman no existiría sin la picadura de la araña y tampoco conoceríamos nada de Aquiles u Odiseo con la ausencia de la guerra de Troya. Todos los héroes necesitan de una motivación o un suceso que los saque de su cotidianidad y los impulse a empezar a actuar como un héroe, ¿Pero qué sucede cuando no se da situación tal?

En el caso de Homelander hay una ausencia de suceso primigenio, no hay una situación o evento que lo saque de su cotidianidad que lo impulse a ser un héroe. Desde la primera temporada que nace y es criado en un laboratorio con el propósito de crear un héroe desde la primera infancia para que siempre actúe como un héroe, causando así que no tenga una motivación impulsada por su propia voluntad.

Desde su “nacimiento” (recordemos que Homelander nace de un experimento químico), este consta de poderes sobrenaturales como lo son los rayos gamma, superfuerza, inmune a las balas, puede volar y un largo etcétera. No tiene un *despertar* de sus poderes como Deadpool o Colusus, lo más cercano a esto son las torturas que recibe en el laboratorio en el que se cría para que sus superpoderes sean completamente afinados al beneficio de lo que busca la compañía Vought. Entonces podríamos entender a Homelander como un héroe/producto.

### **Las puertas cerradas y las capas abiertas: El cruce del umbral**

Lo más complejo es que al no existir el llamado a la aventura tampoco existirá el cruce del umbral, ya que Campbell describe esto como ser tragado por un nuevo mundo y sus convenciones mágicas (citar), lo cual no sucede en el mundo de The boys, los poderes son adquiridos por medio del compuesto V, una fórmula científica; entonces, según el pacto ficcional literario del que habla Umberto Eco en *Seis paseos por los bosques narrativos*:

La regla fundamental para abordar un texto narrativo es que el lector acepte, tácitamente, un pacto ficcional con el autor, lo que Coleridge llamaba «la suspensión de la incredulidad». El lector tiene que saber que lo que se le cuenta es una historia imaginaria, sin por ello pensar que el autor está diciendo una mentira. Sencillamente, como ha dicho Seade, el autor finge que hace una afirmación verdadera. Nosotros aceptamos el pacto ficcional y fingimos que lo que nos cuenta ha acaecido de verdad. (85)

Es decir, a pesar de que el compuesto V en nuestra realidad no exista dentro de la serie es parte de lo real, además de que al ser un compuesto químico no hace parte del mundo mágico; por ende, Homelander al obtener sus poderes por medio de este experimento tampoco cumple con el monomito de Campbell.

### **Hadas, magos y hechiceros: El ayudante mágico**

En el imaginario común de esta categoría, podríamos pensar en el ayudante como el *side kick* del superhéroe, lo que Robin es a Batman, el ayudante que está dispuesto a adentrarse en la aventura como cómplice del héroe, ya sea de una manera un poco infantilizada como el ejemplo anterior o más intelectual como lo sería Alfred, también en Batman. Sea quien sea el ayudante del héroe, este no lo encontraremos en Homelander, el cual siempre está solo, su esencia misma es la soledad, se podría pensar inocentemente que el resto del grupo de Los siete se comportarán como tal, pero conforme avanza la serie se puede observar que incluso estos traicionarán a Homelander en constantes ocasiones. Homelander tampoco desea un ayudante como tal, aunque sí busca la aprobación del público que aplaude y/o crítica sus hazañas heroicas, lo cual vuelve su parte psicológica un poco más transgresora.

Además, dentro de este paso del monomito de Campbell también encontramos la necesidad de la presencia de un mentor. Podríamos pensar que los científicos que torturan a Homelander podrían cumplir este rol, pero al prestarle detenida atención a la descripción del teórico literario encontramos una gran discordancia con lo que en realidad sucede: “El héroe es solapadamente ayudado por el consejo, los amuletos y los agentes secretos del ayudante sobrenatural que encontró antes de su entrada a esta región.” (94).

El ayudante es el que también hará las veces de mentor con sus ayudas, caso contrario con Homelander, que a pesar de ser adoctrinado por dichos científicos, estos no representarán gran ayuda, es más, estos maltratos por parte de los personajes serán los causantes en su gran mayoría de los traumas que padece y su personalidad retorcida-apática en general. Eso sin contar la relación vertical que se establece convencionalmente entre mentor-héroe, lo que en Homelander podría ser Soldier Boy a quién ve como una figura

paternal, el cual también lo termina traicionando al final de la tercera temporada, entonces tampoco se lo podría considerar como un ayudante.

### **La manzana V: Retos y tentaciones**

Según Campbell, el héroe debe enfrentarse a una serie de retos y tentaciones para probar su valía como héroe, con Homelander encontramos un héroe completamente entregado a sus impulsos, rindiéndose a cualquier tentación que se le aparezca, ya sea desde las sexuales como en la primera temporada con Madeline Stillwell o en la segunda con Front Storm, o ya sea con la tentación del poder, a la cual en múltiples ocasiones también cae ante ella. Es decir, es un héroe esclavo de sus tentaciones, contrario a lo que Campbell propone; en otras palabras, mientras Odiseo se amarra al asta para escuchar las sirenas cantar, Homelander vuela hacia ellas.

### **El imposible retorno: Muerte y renacimiento**

Para que el héroe pueda emprender su retorno, es necesario que tenga una muerte primero, no necesariamente de manera literal como Odiseo al descender los infiernos o más simbólica como la caída de Jack en su trineo en *The nightmare before christmas (1993)*, es un momento en el que el héroe llega al punto más bajo de la historia, como Vogler bien los describe:

Here the fortunes of the hero hit bottom in a direct confrontation with his greatest fear. He faces the possibility of death and is brought to the brink in a battle with a hostile force. The Ordeal is a "black moment" for the audience, as we are held in suspense and tension, not knowing if he will live or die. The hero, like Jonah, is "in the belly of the beast."<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Trad: Aquí la suerte del héroe toca fondo en un enfrentamiento directo con su mayor miedo. Se enfrenta a la posibilidad de la muerte y se ve al borde de una batalla con una fuerza hostil. The Ordeal es un "momento negro" para la audiencia, ya que estamos en suspenso y tensión, sin saber si vivirá o morirá. El héroe, como Jonás, está "en el vientre de la bestia". (14-15)



Homelander encara la muerte varias veces pero siempre sale completamente ileso, como si parodiara la misma caída del héroe. Evidentemente enfrenta dificultades como todo héroe pero no tiene una caída aparente, sus rivales intentan eliminarle constantemente lo cual es tarea difícil considerando su prácticamente incapacidad de ser herido. Eso por el lado más físico y tangible de las circunstancias, pero también desde una perspectiva más sensible/sutil no encontramos una derrota dentro de la historia de Homelander, eso sí, es imposible negar todos los sabotajes a los que se enfrenta dicho personaje por parte del grupo de The boys o sus diversos aliados; pero aun así dentro de estos planes para detener a Homelander nunca parecen tener éxito ya que siempre consigue escapar y seguir en pie.

Otro punto que toca este momento del monomito en relación a Homelander es la transformación del héroe, Campbell no menciona la muerte del héroe desde lo literal, sino desde lo más simbólico porque la muerte implica un cambio dentro de la conciencia del héroe, un aprendizaje sobre el mundo anterior por medio del nuevo mundo a través de las pruebas que este le exige:

El matrimonio místico con la reina diosa del mundo representa el dominio total de la vida por el héroe; porque la mujer es la vida y el héroe es su concededor y dueño. Las pruebas que sufre el héroe, preliminares a sus últimas experiencias y hechos, son el símbolo de esas crisis de realización por medio de las cuales su conciencia se amplifica y se capacita para resistir la posesión completa de la madre destructora, su inevitable desposada. De esa manera sabe que él y el padre son uno solo: él ocupa el lugar del padre. (Campbell 114)

El punto de quiebre y distanciamiento con Homelander se da con las transformaciones, o mejor dicho, la ausencia de estas. Homelander no aprende de las dificultades que se le presentan, inclusive, la serie de pruebas a las que se enfrenta hacen que se enfrente más en su visión de mundo y en sus propósitos que se plantea; es decir, no hay aprendizaje, y, por ende, no hay transformación ni renacimiento.

Otra observación sobre el apartado citado de Campbell es la figura de la madre que el teórico literario presenta es la ausencia de una figura materna y paterna. Nuestro objeto de estudio no tiene un lugar fijo de regreso como lo sería la figura de la madre, este no podrá tener una fijación edípica dadas las circunstancias de su crianza/nacimiento y tampoco tendrá padre al que enfrentarse ya que su relación con la figura paterna (Soldier Boy) será engañosa como ya se lo hemos mencionado numerosas veces en esta reflexión; sin embargo, este paso del monomito será imposible de realizar en la historia de Homelander. Lo más importante por anotar en este ejercicio de comparación será la ya mencionada de la madre, que desde su ausencia no permite tener un lugar simbólico de un inicio, lo cual nos lleva al siguiente paso: la imposibilidad del regreso.

### **Apoteosis**

Tal vez lo más conflictivo en la figura de un héroe como Homelander es la imposibilidad para llegar a un momento de claridad como lo es la apoteosis, ya sea por la mencionada falta de aprendizaje y la ausencia de una reconciliación con el padre. Dentro de Homelander no podemos encontrar un momento de calma ni de reflexión, mucho menos de plenitud; por el contrario, los ejemplos de Campbell sobre el Buda. Encontramos a un héroe preso del afán y del éxito. Probablemente, la apoteosis de Homelander será la entrega absoluta a la maldad.

Toda obra épica eventualmente encontrará su final, la culminación de su relato, sus metas; y, por ende, la totalidad de sus significados y el regreso a su estado original, eso sí, con un nuevo aprendizaje. Odiseo finalmente regresará a Ítaca, Superman salva nuevamente el mundo o Jesús vuelve de entre los muertos. Lo más importante del héroe no es su regreso al

lugar topográfico original, sino a su condición inicial dentro de la cotidianidad; eso sí, con nuevo aprendizaje que ha adquirido durante su travesía.

Con Homelander encontraremos un caso bastante particular, ya que no podríamos hablar de un regreso a su estado natural de una manera *común*, sino de un regreso a sus creencias. Por este lado, sí es posible encontrar una coincidencia entre Homelander y el monomito. Nuestro objeto de estudio, a comparación de otros héroes, no recorre grandes distancias físicas –por lo menos las distancias que recorre no tienen que ver necesariamente con su desarrollo como héroe– su lucha es más bien interior.

Las travesías a las que se enfrenta serán más que todo psicológicas. Por ejemplo, existe una lucha interna por ser aceptado dentro de la sociedad, o por tener algún sentido de normalidad, como lo podría ser sentirse amado (ya sea por Storm Front, su hijo o la sociedad en general); entonces se podría pensar que las peleas físicas a las que se enfrenta Homelander serán una representación mucho más gráfica de su lucha interior.

Entonces, tenemos que la suerte de apoteosis en Homelander sucede con su verdadera reivindicación de su maldad al final de la tercera temporada. Ahora bien, siguiendo esa misma línea de pensamiento, el retorno va a tener mucho que ver con este suceso de la apoteosis. Con dicha confirmación, Homelander también vuelve su estado original a dios-héroe.

Este final de la tercera temporada será un punto de quiebre por todas las significaciones que carga la última escena, ya que además de ser la entrega absoluta a la maldad, es aceptada socialmente, ya que asesina a un civil que va en contra de la ideología que Homelander está difundiendo –a una manera bastante cristiana como lo hará Jesús– y

esta multitud le apoya. Esto cumple con el deseo de aceptación de Homelander; esto es lo que podría ser considerado el regreso, ya que regresa a su aceptación/concepción de un dios-héroe.

Por esto, no es posible entender estos cumplimientos del monomito tan al pie de la letra, ya que no cumplen con un estereotipo de lo que esperamos por héroe, lo que se podría pensar en un héroe que subvierte dicho prejuicio. Ya no pensamos en un héroe que vence unos obstáculos, lucha por sus metas y logra sus objetivos dentro un cuadro moral aceptable. A lo que hoy nos enfrentamos es a una subversión del mito del héroe en el que esté ya no busca salvar el mundo ni defender las causas justas, sino defenderse a sí mismo – también distanciándose del concepto de anti-héroe– buscando su propio bienestar, y más de fondo, defender su lugar en el mundo como en el caso de Homelander que ante la confirmación de su ser, también defiende el lugar que le corresponde como un dios.

Un ejemplo sobre el giro de tuerca de los héroes cinematográficos de antes y hoy sería la adaptación de Disney para el mito de Hércules: *Hércules (1997)*, en el que después de superar todas las pruebas para convertirse en héroe y salvar al mundo de los titanes, este decide rechazar el ofrecimiento de Zeus de convertirse finalmente en dios para poder conservarse en su forma humana al lado de Megara, la mortal. Es decir, encontramos dos casos completamente contrarios, mientras que Hércules rechaza su deidad para poder quedarse con el interés romántico –lo que se espera del héroe–, Homelander rechaza las convenciones sociales para finalmente quedar en condición de un dios.

## BONUS

### **¿Por qué Homelander?: La afinidad del espectador con la maldad**

El héroe, ya sea desde una utilidad pedagógica o meramente como un producto de entretenimiento audiovisual debe establecer una afinidad empática con el espectador como ya lo mencionábamos con Tomachevsky, podríamos decir entonces que el éxito de un héroe con su público es la aprobación que reciba de este y la facilidad que cause mismo para empatizar.

Lisanca del Pilar Galindo en su trabajo de grado, *El atractivo del mal: la figura del villano en la ficción televisiva actual* nos hace un recorrido histórico-cultural sobre cómo el público ha ido tornando sus afinidades de los héroes moralmente correctos hacia los villanos donde se puede observar que esto ha sido un lento proceso en el que el espectador ha ido fijando sus afectos hacia lo perverso. Para nuestra reflexión, queremos traer tres apartados clave que Galindo sugiere para entender la afinidad por el mal que son: la desconexión moral, identificación y empatía.

El espectador al enfrentarse a un relato cualquiera generará inconscientemente un juicio moral sobre lo sucedido, sintiendo aversión o aprobación con las acciones del personaje, creando así lazos afectivos con x o y personaje, pero ¿Qué sucede cuando un personaje por el que se siente afecto comete una acción inmoral? Galindo entonces presenta la “desconexión moral”, donde el espectador crea una capa de “protección moral” sobre el personaje para justificar estas acciones incorrectas y seguir disfrutando del contenido sin culpa (16):

Los espectadores reaccionamos ante los hechos ficticios de forma muy parecida a como lo haríamos si esos hechos se produjeran en la vida real. Rawlins (1992)<sup>19</sup> descubrió que cuando nuestros amigos se comportan de una manera discutible, tendemos a asumir que actúan así por una razón justificada,

de modo que utilizamos técnicas de desconexión moral para aliviar la angustia que, de cualquier otra forma, ese mal comportamiento generaría. Siguiendo con esta hipótesis, Raney (2004)<sup>20</sup> apuntó que lo mismo sucede con nuestros amigos ficticios, ya que la narración ofrece al espectador la posibilidad de dejar a un lado sus valores morales y sociales, interpretando comportamientos inmorales de sus personajes favoritos como correctos moralmente para justificar que le gusten esos personajes y, así, seguir manteniendo una disposición afectiva positiva hacia ellos y continuar disfrutando de la historia. Según indican varios autores, la identificación con uno o varios personajes podría ser perfectamente el mecanismo a través del cual funciona la desconexión moral para disfrutar de las narrativas protagonizadas por villanos y antihéroes. (Galindo 16)

La identificación con los personajes también será un punto clave para entender el apego hacia la enigmática figura de Homelander, en el que se adentra aún más en la experiencia del espectador frente al relato:

El desarrollo y la fuerza de identificación depende a su vez de múltiples factores: la naturaleza del personaje, el espectador (perspectivas, valores e intereses) y el texto (dirección, guion e interpretación). En definitiva, cuando el espectador se identifica con un personaje, vive los comportamientos de este en primera persona, lo cual facilita que evite auto-culparse por aceptar comportamientos morales discutibles y de ahí que se pueda producir identificación con personajes moralmente ambiguos o de abierta maldad. (Galindo 17)

Es decir, la desconexión moral es un proceso posterior al de la identificación, que al distinguir características propias en el personaje en cuestión hay una empatía hacia este; por ende, luego se da esta forma investidura moral para evitar sentir culpa por las acciones incorrectas en un personaje en el que se ve a sí mismo:

En definitiva, cuando el espectador se identifica con un personaje, vive los comportamientos de este en primera persona, lo cual facilita que evite auto-culparse por aceptar comportamientos morales discutibles y de ahí que se pueda producir identificación con personajes moralmente ambiguos o de abierta maldad. (Galindo 17)

Al sentir afinidad con el personaje podemos imaginar el mundo desde sus ojos. Entonces, ahora podemos pensar en la empatía imaginativa:

La empatía imaginativa (imaginative empathy), es definida por Murray Smith como un sentimiento que despierta la mente (mindfeeling) y que consiste en imaginar cómo alguien específicamente ve el mundo y cómo se siente en él, por lo que utilizamos la imaginación para representar la propia experiencia del personaje. Según Smith, este tipo de conexión nos permitirá no sólo reconocer o entender al personaje, sino captar de una manera directa pedacitos de su propia mente. (Galindo 19)

En conclusión, al sumar en orden estos tres apartados de Galindo podemos inferir: 1) el espectador identifica partes de sí mismo en Homelander y empieza a generar una empatía por él. 2) El espectador empieza a entender la perspectiva de Homelander sobre el mundo y tener puntos en común con las decisiones que toma. 3) El espectador crea una protección moral sobre Homelander; y por ende, sobre sí mismo para no sentir culpa sobre las acciones que realiza y defender sus acciones violentas para poder disfrutar de estas y el personaje en general.

Esto nos da las pautas para entender por qué Homelander viene a ser una reflexión social importante sobre los espectadores que logran empatizar y emocionarse con sus acciones. Entonces, podríamos pensar en una audiencia que logra entender la lucha interna de Homelander y su necesidad de reclamar un lugar en el mundo, ignorando sus acciones megalómanas que podrían ser el resultado de un gran acceso a la información casi omnipotente dado los avances tecnológicos. Es decir, la aceptación entre la audiencia televisiva hacia Homelander es un síntoma social.

### **Homelander como deidad: Comparativo de Homelander con otros héroes y sus semejanzas**

No tendría sentido hablar sobre la diferencia de Homelander con otros superhéroes sin una comparación directa. Por esto, queremos dejar un apartado únicamente dedicado a dichas comparaciones para evidenciar el cambio que significa Homelander con otros héroes, especialmente con los superhéroes, como la figura heroica más contemporánea. También

con estas comparaciones hay una intencionalidad por resaltar el cambio en el código de valores que representa Homelander en nuestra sociedad actual.

La parodia más grande que representa Homelander es hacia el superhéroe más hegemónico que hay, Superman. Homelander parodia tanto estéticamente –como ya mencionamos algunas páginas atrás– como ideológicamente a Superman; por la parte estética tenemos que Homelander tiene un vestuario muy del superhéroe tradicional empezando por un detalle muy importante: la capa. Son pocos los superhéroes de hoy en día siguen utilizando el inconfundible accesorio del héroe de antaño –entiéndase antaño como The Phantom, Superman, Batman e incluso Aquiles es muchas veces representado con capa– superhéroes de las últimas películas como Ironman, Aquaman, Black Widow, Antman, Spiderman optan por trajes más aerodinámicos en los que su principal atractivo serán los *gadgets* que poseen, y aún más disiente, los superhéroes que siguen utilizando capa son los que se consideran de más antigüedad como Thor o Black Adam, superhéroes que también cumplen con la condición de ser personajes milenarios.

La estética de la capa significa un toque bastante tradicional, lo cual tiene muchísimo sentido que Homelander aún la utilice ya que su intencionalidad es burlarse de este tipo de superhéroe tradicional. Además de la capa y sus similitudes casi calcadas de sus superpoderes, Homelander tiene otras grandes semejanzas con el traje de Superman como el peinado copetoso o el color azul y rojo, los cuales no serán elecciones gratuitas ya que van estrechamente relacionadas por los colores de la bandera de Estados Unidos; es necesario entender que nada dentro de la historia y el diseño de Superman es casual, no por nada dicho superhéroe es un hombre heterosexual de rasgos arios que su nave estrella específicamente en una granja de Kansas: el epicentro de la ideología gringa, lo cual al caer



en un lugar de origen humilde también va de la mano con la ideología del *self-made man*; eso sin contar que los enemigos de Superman inician sus planes específicamente en ciudades de dicho país.

Toda la historia y estilo de Superman está hecha para remarcar lo que la ideología social del momento le exigía al ciudadano común de 1938, lo que nos lleva al siguiente superhéroe que la figura de Homelander se esmera en parodiar: Captain America, un superhéroe de origen neoyorquino que se somete a un experimento para convertirse en un súper soldado para combatir en la segunda guerra mundial; Homelander también copia la estética de su traje, donde sus colores principales también son el azul, rojo y blanco. Entonces, ¿Qué tienen en común Superman y Capitán América? Los dos tienen sus historias de origen en locaciones importantes para la cultura gringa, y más importante, ambos luchan en causas de Estados Unidos y replican una ideología propia de la nación.

Con el paso del tiempo y la necesidad de estar incluidos en la globalización, los superhéroes empiezan a salvar en otras partes del mundo y las locaciones de los productos audiovisuales se trasladan a países que antes no eran representados visualmente, pero la trama principal igualmente se sigue dando en territorio estadounidense. Esto también tiene un fuerte peso simbólico ya que estos superhéroes de dicho país o radicados en este expresan algo muy disiente: Estados Unidos siempre termina salvando al resto del mundo. Claro, este mensaje por corrección política no puede ser mostrado de una manera tan explícita, pero su significado de fondo sigue muy latente.

Ahora bien, ¿cómo converge Homelander en todo esto? Tenemos que, Superman y Captain America serán símbolos ideológicos de la cultura estadounidense, desde sus

orígenes, la estética que manejan sus disfraces hasta los diálogos que expresan en sus películas, como lo es el ejemplo de la línea de Superman en *Superman and the mole man* (1951) en el que deja explícitamente dicho: “Nadie sabe que Clark Kent es Superman, el defensor de la verdad, la justicia y el estilo norteamericano”. Entonces, Homelander al ser una parodia de estos dos superhéroes, también viene a ser una crítica a esta ideología y altruismo estadounidense.

La crítica que Homelander representa no es solo hacia el superhéroe, sino hacia la sociedad que lo crea. En momentos muy tácitos como los de la segunda y tercera temporada en los que se afirman que también superterroristas (obviamente de una etnia distinta; en este caso, Medio Oriente) y cuando nuestro objetivo de estudio mata a un civil en el continente africano, mostrando el sesgo que se marca entre Occidente y la otredad.

Aunque, otra de las críticas más grandes que hacen los guionistas a la sociedad actual norteamericana se da desde la primera temporada y una de las más famosas de la serie: el incidente del avión. En este momento, Homelander al verse incapacitado de salvar un avión que fue secuestrado por terroristas decide matar a todos los integrantes que estaban el vuelo destruyendo los controles de la nave, imposibilitando cualquier tipo de rescate. A esto, Homelander hace pasar esta masacre por un accidente, a lo que la empresa Vought también decide encubrir el hecho. Lo cual se puede relacionar con los encubrimientos de escándalos que se dan en la farándula de dicho país, y también las grandes teorías conspirativas que existen alrededor del gobierno de Estados Unidos.

En conclusión, Homelander al ser la parodia de los grandes exponentes de los superhéroes de la cultura y según los actos que comete, este vendría a ser la cara oculta o

“fea” que la sociedad no desea mostrar, a lo que Homelander muestra este lugar de rechazo desde los íconos de dicha cultura en una gran metáfora audiovisual. Esto nos dará el pie para hacer las conclusiones generales de esta reflexión.

### **Conclusiones**

Esta reflexión empezó por la pregunta sobre las estructuras narrativas, cómo funcionan y la evolución que han tenido a través de la historia, analizando en énfasis el monomito de Joseph Campbell. Hemos podido encontrar que así como la mayoría de las narrativas aún cumplen con el monomito, también existen personajes que se han alejado de lo propuesto por Campbell, como lo es Homelander.

Encontramos en Homelander un superhéroe que cumple con los requisitos narrativos de un héroe como los propone Propp o Tomachevsky, pero que aun así no termina de cumplir el monomito de Campbell. Entonces, la pregunta a seguir sería, ¿Cómo no cumple el monomito? Y en una pregunta consecuente, ¿Por qué no cumple el monomito? A estas preguntas les encontramos las respuestas en el capítulo tres y en el *Bonus*, en el que explicamos y comprobamos paso por paso cómo Homelander va subvirtiendo paso por paso los postulados del monomito, el cual quisimos resumir gráficamente en esta tabla (FIG. 2):

<b>Homelander vs. Monomito</b>	
<b>MONOMITO</b>	<b>HOMELANDER</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Llamado a la aventura</li> <li>• Cruce del umbral con ayuda mágica</li>   <li>• El ayudante mágico</li> <li>• Retos y tentaciones</li>   <li>• Caída y renacimiento</li> <li>• Apoteosis</li>   <li>• Regreso</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Obligado a ser héroe</li> <li>• Producto de un experimento (Dentro del pacto ficcional esto no cumple como algo mágico.</li> <li>• Ausencia de ayudante.</li> <li>• Homelander cede constantemente a las tentaciones.</li> <li>• Homelander hasta el momento no ha podido ser vencido.</li> <li>• No hay un aprendizaje o cambio dentro del superhéroe.</li> <li>• Como no hay aprendizaje, tampoco puede existir el regreso.</li> </ul>

**FIG.2**

**Ilustración 2 Homelander vs Monomito**

Y, en el capítulo de Bonus, planteamos la hipótesis de que probablemente estas figuras narrativas que se alejan del viaje del héroe son el resultado de un desgaste en la recepción de este tipo de narrativas, en el sentido de que el público se está cansando de ver el mismo patrón de historia pero con héroes diferentes. Además, también planteamos que el público actual no está buscando identificarse –o encuentra muy difícil– con un héroe de moral perfecta que siempre toma decisiones perfectas o moralmente aceptables, inclinándose más por figuras más complejas, oscuras y de una moral más maleable que no sea necesariamente correcta, probablemente naciendo de un disgusto general por lo que se consume cotidianamente de la realidad. Es decir, el televidente se sobrecarga de un contenido más bien genérico que desea algo que rompa un poco con el estándar establecido.

Asimismo, al final de esta reflexión tocamos un poco más fondo el tema del contenido en sí de la serie resaltando la actitud paródica, no únicamente de la figura del

superhéroe genérico como puede ser el de Marvel o de DC, sino a la sociedad estadounidense en general. Representándose a sí misma como una cultura excesivamente dependiente del consumo de contenidos, y por ende, obligando a las personas que están inscritas dentro de dicha sociedad completamente obligadas a mantener cierto estándar en su imagen social y/o corporativa.

Podríamos decir, finalmente, que Homelander es la representación del desgaste del monomito, pero en una mirada más profunda, el desgaste es la consecuencia de una sociedad que se muestra cansada que se representa a sí misma con las mismas narraciones de siempre, buscando ahora series como *The boys* que se animen a mostrarnos la cara más fea de nosotros mismos.

## BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía literaria

- Jiménez Gascón, Zoraida. "La construcción del villano como personaje cinematográfico". *FRAME*, n.º 6, 2010, págs. 285-311.
- Tomachevski, Boris. *Teoría de la literatura*. Ediciones Akal S.A, 1982.
- Charles, Perrault. *Pulgarcito*. La Galera S a Editorial, 2000.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento: Seguida de las transformaciones de los cuentos maravillosos*. 3ª ed., Editorial Fundamentos, 1977.
- Vogler, Christopher. *The writer's journey: Mythic structure for writers*. 2ª ed., M. Wiese Productions, 1998.
- Homer. *Odisea*. Gredos, 1982.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos E Integrados*. TusQuets, 2004.
- Lee, Stan., & Kirby, Jack. (1965). *Journey Into the Mystery* anual #1. Nueva York: Marvel.
- Shelley, Mary. *Frankenstein: Large Print*. Independently Published, 2020.
- Frye, Northrop. "A Study of English Romanticism". *Random House Paperback*, vol. 32, n.º 4, 1972, págs. 246-48.
- "SUPER". *New Yorker*, vol. 96, n.º 31, 2020, pág. 19.
- Gudynas, Eduardo. "Superman recargado en tiempos de globalización | Globalizacion.org - D3E CLAES". *Globalizacion.org - D3E CLAES | Globalización, desarrollo y alternativas*, [globalizacion.org/2006/07/superman-recargado-en-tiempos-de-globalizacion](https://globalizacion.org/2006/07/superman-recargado-en-tiempos-de-globalizacion). Accedido el 21 de abril de 2024.
- Gordon, Andrew. "'The Empire Strikes Back': Monsters from the Id". *Science Fiction Studies*, vol. 7, n.º 3, 1980, págs. 313-18.
- Plá Casuriaga, Santiago. "Homelander: consideraciones clínicas". *Clínica de los inclasificables*, 2022.
- Gubern, Román. *Máscaras de la ficción*. Anagrama, 2002.
- Falk, Lee. & Moore, Ray (1936). *The Phantom*. Estados Unidos: King Features Syndicate.
- Eco, Umberto. *Seis Paseos Por Los Bosques Narrativos*. Lumen Espana, 1996.

Galindo Furió, Lisanca del Pilar. *“El atractivo del mal: la figura del villano en la ficción televisiva actual”*. 2015. Universidad Politecnica De Valencia, Trabajo de grado.

### **Bibliografía audiovisual**

Kripke, Eric (2019): The boys [vídeo]. Estados Unidos, Prime video.

Russo, Anthony & Russo, Joe (2016): Avengers: Civil war [vídeo]. Estados Unidos, Marvel Comics.

Lucas, George (1977): Star Wars [vídeo]. Estados Unidos, 20th Century Fox.

Jackson, Peter (2001): Lord Of The Rings [vídeo]. Estados Unidos, New Line Cinema.

Greene, David (1976): The Cound Of Monte Cristo [vídeo]. Reino Unido, Touchstone Pictures.

Brest, Martin (1984): Beverly Hills Cop [vídeo]. Estados Unidos, Eddie Murphy Productions.

Kotcheff, Ted (1982): First Blood [vídeo]. Estados Unidos, Anabasis N.V.

Ford Coppola, Francis (1972): The godfather [vídeo]. Estados Unidos, Albert S. Ruddy.

Nolan, Christopher (2008): Batman: The dark knight [vídeo]. Estados Unidos, Warner Bros.

Johnston, Joe (2011): Captain America [vídeo]. Estados Unidos, Marvel Studios.

Lee, Ang (2001): Hulk [vídeo]. Estados Unidos, Marvel Studios.

Favreau, Jon (2008): Iron Man [vídeo]. Estados Unidos, Marvel Studios.

Selick, Henry (1993): The nightmare before christmas [vídeo]. Estados Unidos, Touchstone Pictures.

Clements, Ron & Musker, John (1997): Hercules [vídeo]. Estados Unidos, Walt Disney Pictures.

Sholem, Lee (1951). Superman and the mole man [vídeo]. Estados Unidos, Lippert Pictures.