

EL HÉROE CREPUSCULAR COMO ARQUETIPO MÍTICO EN LA FANTASÍA ÉPICA CONTEMPORÁNEA. GERALT DE RIVIA, ENTRE LA LUZ Y LA OSCURIDAD

THE 'TWILIGHT' HERO AS MYTHIC ARCHETYPE IN CONTEMPORARY EPIC FANTASY. GERALT OF RIVIA, BETWEEN LIGHT AND DARKNESS

Antonio Castro Balbuena
Universidad de Almería

ABSTRACT

The objective of this essay is to define the core archetype of the prototypic protagonist in contemporary epic fantasy. To accomplish that, we will use Jung's archetypes theory as a basis, to which we will add a revised vision of the hero in the society of today, the concept of mythologem, the concept of monomyth and Sellier's heroic solar cycle, as well as various observations extracted from examples of epic fantasy characters. Once this archetype, called twilight hero, has been drawn, we will analyze Geralt of Rivia as a character to demonstrate the applicability of our theories.

Key words: Archetypal criticism, hero, character, epic fantasy, Geralt of Rivia

RESUMEN

El objetivo de este ensayo es definir el arquetipo nuclear del protagonista prototípico de la fantasía épica contemporánea. Para ello, se tomará como base la teoría de los arquetipos de Jung, a la que se suman una visión actualizada del concepto de héroe en la sociedad actual, el concepto de



mitologema, el de monomito y el ciclo solar heroico de Sellier, así como diversas observaciones extraídas de ejemplos de fantasía épica. Una vez dibujado el arquetipo que aquí se plantea, llamado héroe crepuscular, se analiza el personaje Geralt de Riva para demostrar la aplicabilidad de estas teorías.

Palabras clave: Crítica del arquetipo, héroe, personaje, fantasía épica, Geralt de Riva.

Fecha de recepción: 20 de febrero de 2022.

Fecha de aceptación: 2 de junio de 2022.

Cómo citar: Castro Balbuena, Antonio (2022): «El héroe crepuscular como arquetipo mítico en la fantasía épica contemporánea. Geralt de Riva, entre la luz y la oscuridad», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 6: 53-82.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2022.6.003>

*El infortunio, el aislamiento, el abandono y la pobreza son campos de batalla que
tienen sus héroes.*

Víctor Hugo (1802-1885)

Un héroe es todo aquel que hace lo que puede.

Romain Rolland (1866-1944)

INTRODUCCIÓN

Aquiles descolló en la guerra de Troya como el más rápido de los humanos y el más bello de cuantos luchadores se dieron encuentro en la ciudad asediada. Heracles llevó a cabo doce trabajos que lo distinguieron sobre sus congéneres, quienes le rindieron culto como a un dios. Sigurd —o Sigfrido— mató a un dragón, se bañó en su sangre y por ello obtuvo la inmortalidad. Yue Fei partió a la guerra con solo quinientos soldados y derrotó a más de cien mil, y por sus hazañas fue ilustrado en el Wu Shuang Pu junto a otros treinta y nueve héroes. Anansi, un híbrido entre humano y araña, usó su control sobre la lluvia para apagar los incendios de su gente. Y Frodo destruyó el Anillo Único en el Monte del Destino, aunque ello a punto estuvo de costarle la cordura y hasta la vida.

Mitos. Leyendas. Historias que el pueblo —en un lugar u otro, en un tiempo u otro— se cuenta a sí mismo. Héroes venerados como dioses, algunos casi olvidados, y otros que todavía perviven como fragmentos literarios de una sociedad en constante evolución. En busca de un común denominador en determinados comportamientos como el heroico, desde el campo de la psicología se ha hablado de esquemas mentales que sobreviven al paso del tiempo. Me refiero al colectivo inconsciente y los arquetipos de Carl Gustav Jung, teoría que el psiquiatra suizo postuló a mediados del siglo XX y que aún hoy, como veremos, despierta dudas entre sus descendientes intelectuales. Pero ¿son del todo inmutables estos esquemas? ¿Puede decirse que, en vista del primer párrafo, Frodo tiene la misma esencia heroica que Aquiles o Anansi? ¿Y por qué incluir en ese párrafo a Frodo, procedente de la fantasía épica, y no a otro personaje?

El objetivo de este ensayo es el de esbozar un arquetipo válido para el héroe actual en la corriente de la fantasía épica contemporánea. Para ello se atenderá a la relevancia del concepto *arquetipo* dentro y fuera de su área natal, la psicología, y se discutirá la pervivencia del héroe clásico en las formas actuales. Esta tarea —que marcha hacia una teoría de la fantasía épica contemporánea— mostrará una vez más la utilidad del mito como vehículo y núcleo, es decir, como herramienta narrativa del autor para crear, en este caso, unos personajes verosímiles.

En primer lugar, se atenderá al concepto de arquetipo desde su origen jungiano hasta llegar a las aportaciones que teóricos como Northrop Frye añadieron al concepto original. El siguiente paso consistirá en utilizar esa teoría para dar forma —teniendo en cuenta su antecedente clásico, tradicional y cultural— al héroe típico de la fantasía épica contemporánea, que aquí se ha llamado *héroe crepuscular* por encontrarse entre el día y la noche, entre la luz y la oscuridad, según la teoría de Sellier. Por último, y en busca de la aplicación efectiva de este planteamiento, se analizará el protagonista creado por Andrzej Sapkowski, Geralt de Rivia, uno de los personajes más complejos y conocidos del género actual fantástico-épico no solo literario, sino también multimedia. Al final de esta disquisición, el lector podrá encontrar las conclusiones más relevantes a las que se han llegado tras este recorrido.

1. EL ARQUETIPO: CONCEPTO Y MITO

El concepto de arquetipo roza los sesenta años de vigencia, tomado del campo de la psicología tal y como lo definió C. G. Jung en los años cincuenta. Para el psicólogo suizo, los arquetipos eran superiores a culturas, tradiciones o lenguajes; se trata de una proyección de aquellos sentimientos profundos del ser humano como el deseo o la pérdida. Desde su punto de vista, estas proyecciones surgen del inconsciente colectivo (*collective unconscious*), cuyos contenidos

are more or less the same everywhere and in all individuals. It is, in other words, identical in all men and thus constitutes a common psychic substrate of a suprapersonal nature which is present in every one of us. (Jung, 2010 [1954]: 4)

Jung elaboró distintos ensayos sobre la relevancia del arquetipo de la Madre, mediante el que puede identificarse a cualquier mujer con la que exista una relación (no solo materna), y el del *trickster*, al que reconoce no como arquetipo en sí, sino como «a sort of second personality, of a puerile and inferior character» (Jung, 2010 [1954]: 142). Esta colección de arquetipos ha sido ampliada sobre todo desde el campo de la teoría de la literatura, con elementos esenciales como el del Viejo Sabio —«whose words assist the hero through the trials and terrors of the weird adventure» (Campbell, 1993 [1949]: 9)—, el del Niño —quien debe usar «his miraculous survival skills (or develop them) in order to overcome difficulties and to triumph over his enemies» (Bassil-Morozow, 2018: 30)—, o el del propio Héroe, con un trasfondo vastísimo de mitos, entre cuyas hazañas sobresalen las de «dragon-slaying, maiden-saving and magical transformations» (Bassil-

Morozow, 2018: 32). Todos estos arquetipos, como señaló al principio Jung (2010 [1954]: 14), pueden entenderse como bicéfalos en tanto que su significado puede relacionarse con el bien («a positive, favorable meaning») o con el mal («a negative, evil meaning»), un maniqueísmo que, como se verá más adelante, condicionará la construcción del personaje entre dos polos.

Pese a la longevidad del término, lo cierto es que el estudio del arquetipo sigue de actualidad incluso en el campo donde nació, debido a la confusión reinante en los estudios sobre el tema a finales de 2010, cuando los investigadores que se encargaban del desarrollo de la teoría de los arquetipos «had become, it seems, absorbed in the intricacies of theory, and in the process lost sight of Jung» (Hogenson, 2019: 686). Esta confusión que señala Hogenson puede deberse a la consideración de los arquetipos como algo por encima incluso de la capacidad creadora de la naturaleza (Falco, 2010: 108), o a la reafirmación de la postura jungiana de que los arquetipos pueden heredarse de manera innata (Goodwin, 2010: 503), pese a los estudios contradictorios al respecto¹.

Al margen de vicisitudes biológicas, lo cierto es que la teoría del arquetipo ha sido ampliamente acogida en la literatura, especialmente en lo que se ha llamado *archetypal criticism* o crítica de los arquetipos, cuya función es la de identificar «story patterns and symbolic associations at least from other texts we have read» (al-Jaf, 2017: 691). En los orígenes de esta área de estudio se encuentran los postulados de Northrop Frye, quien —en la misma época que Jung— sostuvo que el creador de la obra literaria emplea un sistema mitológico privado propio de manera inconsciente (Frye, 1951: 98). Para este teórico canadiense el núcleo del arquetipo era precisamente una de las formas literarias primigenias de la humanidad o, como Monneyron y Thomas definieron después, una «forme essentielle de la pensée humaine» (2012: 5).

The myth is the central informing power that gives archetypal significance to the ritual and archetypal narrative to the oracle. Hence the myth is the archetype, though it might be convenient to say myth only when referring to narrative, and archetype when speaking of significance. (Frye, 1951: 103-104)

La conjunción de mito y arquetipo puede interpretarse como la base de cualquier narración, en una suerte de versión del original que nunca cesa y que ha sido definida como «contagiosa» (Boyer, 1992: 111). Este autor y traductor francés señala al mito —en su visión más

¹ En este sentido, años antes se había señalado la imposibilidad de que el genoma humano pudiera contener información tan vasta e ingente como la que suponen todos los arquetipos conocidos, y que por tanto los arquetipos debían ser reestudiados, «removing them from the realm of innate mental content and acknowledging them as early products of mental development» (Knox, 2003: 67).

arquetípica— como prototipo, modelo ideal y tipo supremo para la construcción de historias, faceta que ha sido también subrayada desde el punto de vista de la mitocrítica². Así, Mircea Eliade defiende que la diferencia entre arquetipo y mito reside en que el primero sirve, en efecto, como base para la construcción de historias, mientras que el mito en sí —el mito cosmogónico— actúa como cimiento del resto de mitos:

But by the very fact that the creation of the world precedes everything else, the cosmogony enjoys a special prestige. In fact [...], the cosmogonic myth furnishes the model for all myths of origin. The creation of animals, plants, or man presupposes the existence of a world. (Eliade, 1984 [1969]: 140)

Dentro de este mito creador, del arquetipo originario, existe a su vez un ingrediente principal que actúa no solo como impulsor de acciones, sino como reflejo de la sociedad de la que emana la historia: «The importance of the god or hero in the myth lies in the fact that such characters, who are conceived in human likeness and yet have more power over nature, gradually build up the vision of an omnipotent personal community beyond an indifferent nature» (Frye, 1951: 108). Es el protagonista, el héroe, quien recibe la principal carga del mito en su funcionamiento y en su posterior transducción a arquetipo. El vínculo del arquetipo con la sociedad donde surge significa no solo la mutabilidad de ese núcleo a lo largo del tiempo, sino que la misma naturaleza del arquetipo podrá variar en función del momento y la sociedad en que aparezca. Ha de tenerse en cuenta que las diferentes culturas pueden tener versiones distintas de un mismo concepto —de lo que hablaré al referirme al motivo—, en tanto que estas culturas suponen, como señalaba Todorov (1997: 3), «commonly-held representations, ones shared by at least two human beings (but usually by a much higher number)», las cuales constituyen «an image and therefore an interpretation of the world». O, en otras palabras, la cultura como un conjunto de arquetipos con significado exclusivo que puede diferir del comprendido por otros grupos sociales. La diferencia entre ambas culturas puede suponer que el uso del arquetipo se centre en establecer un puente entre ellas:

For example, perhaps stories make individuals less likely to apply certain archetypes to a particular social group; if a person dislikes immigrants and classifies them into an enemy archetype, reading a story with a sympathetic portrayal of immigrants either

² El término «mitocrítica» extiende sus raíces, según Véronique Gély, hasta la psicología profunda, donde sustituyó al de «mitoanálisis» acuñado por Rougemont, si bien la autora francesa se decanta por el de «mitopoética». Este, además de ser el favorito en el mundo anglosajón, «est aujourd'hui à la fois la plus répandue, et la plus fréquemment rattachée à un domaine analogue à celui-là» (2006: 3).

could help shift the reader's perception to a different archetype. (Green et al., 2019: 101)

En paralelo al arquetipo —o basados en él—, se han desarrollado algunos conceptos que, desde mi punto de vista, conviene tener en cuenta en un acercamiento arquetípico a los personajes de la obra literaria. Me refiero en primer lugar al concepto de esquema mental, una acumulación de conceptos de manera enciclopédica en el cerebro a partir de actividades como la lectura. Su objetivo principal es comprender el texto que se lee en cada momento (y no como imagen general o colectiva), pero «[a]s we read, we not only use the schemas that we have already formed before reading, but develop additional schemas tailored specifically to the individual text» (Fairgrieve, 2012: 32). Estos esquemas mentales permiten al lector intuir las acciones de los personajes durante la trama e incluso efectuar un juicio moral por anticipado; «[i]n other words, archetypal characters can activate character-schema resulting in moral judgments absent behavior» (Grizzard et al., 2017: 2).

Si el arquetipo es la figura general que aparece sobre culturas y tradiciones con el mismo significado, el motivo —«a unit of interest in a tale or some other genre such as a proverb, joke, ballad, or riddle» (Garry y el-Shamy, 2005: xv)— es aquella figura que destaca por tener un significado distinto en determinados grupos culturales³. El que sí conserva esa referencia al significado conocido por la sociedad —el colectivo inconsciente del que hablaba Jung— es el mitologema, que origina una red de ideas y términos enlazados por una narración con el único requisito de que sean «linguistically or graphically explicable» (Rubert, 2005: 117), todos ellos provenientes de un fondo común: la tradición. Este mitologema —concepto planteado en inicio por K. Kerényi⁴— puede entenderse como una continuación de elementos tradicionales o antiguos en una literatura posterior. También se le ha dado una faceta renovadora, como «la reformulación de un mito en sus elementos básicos, genéricos, originarios» (Stefanello y de Francisco, 2006: 4). Como esqueleto del mito, el mitologema será el primer elemento que muestre las modificaciones respecto del original. Por otra parte, y de manera similar al funcionamiento del motivo —solo que el traspaso ocurre desde la literatura hacia la sociedad, no al contrario—, puede hablarse de archipersonaje o estereotipo. Según Valles (2017: 197), este concepto

³ Es el caso, por ejemplo, de la serpiente: «While in Judeo-Christian tradition the snake usually symbolizes evil, in India it is a sacred creature» (Garry y el-Shamy, 2005: xvi).

⁴ El filólogo húngaro entendía el mitologema como «la suma de elementos antiguos, transmitidos por la tradición [...], que tratan de los dioses y los seres divinos, combates de héroes y descensos a los infiernos, elementos contenidos en relatos conocidos y que, sin embargo, no excluyen la continuación de otra creación más avanzada» (Jung y Kerényi, 2004 [1941]: 17).

alude a unos clichés culturales (el científico malvado, el financiero criminal, la femme fatale, el aldeano rústico, el estudiante bromista...), generados a partir de recurrencias históricas y architextuales, si bien estos esquemas pueden alterarse en la literatura de más calidad, que tiende a romper el horizonte de expectativas mediante la creación de distancia estética.

En definitiva, el arquetipo supone un esquema inicial, conocido por un grupo de personas —si está compuesto de varias culturas, puede incluir significados diferentes—, que servirá para la definición de una idea. En el caso que nos ocupa, esto es, la definición del protagonista en la fantasía épica contemporánea, conviene estudiar el que se ha señalado como arquetipo fundamental en el mito: el héroe.

2. NI LUZ NI OSCURIDAD. EL HÉROE CREPUSCULAR

El estudio de la faceta del héroe encontró su punto álgido en el siglo XX, a partir de la obra sobre el nacimiento de dicha figura escrita por Otto Rank, *Mythus von der Geburt des Helden* (*El mito sobre el nacimiento del héroe*), entre otras aportaciones, como las de Campbell, Durand o de Vries. Como ya se ha comentado, las raíces del héroe crecen desde la mitología más primigenia de nuestra comunidad, y su importancia y relevancia en fantasía épica ha merecido alguna atención por parte de la academia, como el análisis de Cáceres Blanco (2021) sobre esta huella mítica en la saga *Canción de hielo y fuego*, o la definición preliminar del género a través del propio mito (Castro, 2016, 2020). En tanto que, si los primeros estudios sobre el héroe partieron desde el punto de vista del mito, y puesto que la fantasía épica hereda formas y esencia del mito, parece razonable partir de nuevo de este punto. A ello debe sumarse la ya comentada condición creadora del mito como arquetipo primigenio. Por ello al inicio de este artículo coloqué a Frodo junto a Aquiles, Yue Fei o Anansi, por su condición heroica, aunque sea tanto lo que los diferencie, como trataré de explicar a continuación.

Puede resumirse la faceta del héroe en la fantasía épica si atendemos a su misión: salvar el mundo. Este parece haber sido, según Ramaswamy (2014: 47), su objetivo, basado en un maniqueísmo absoluto entre el bien y el mal. Pero lo cierto es que esta naturaleza simplista no se desarrolla en esta parcela literaria —de terminología tan difusa⁵—, sino que es heredada

⁵ La definición de esta área de la literatura resulta compleja, sobre todo por el caos terminológico desarrollado durante décadas para referirse a las mismas obras con términos diferentes (cfr. Castro, 2020: 39-45) o incluso, hoy en día, al

directamente de su pasado clásico. El héroe es el intermediario entre lo divino y lo mundano, «midway between an ordinary man and a god» (Trocha, 2013: 83), por lo que resulta habitual relacionarlo con la luz, con el bien y la bondad. Underberg (2005: 10) muestra con gran acierto, desde mi punto de vista, esa imagen de héroe clásico transmitida por la cultura:

The culture hero's story begins with his miraculous or in some other way unusual birth; he may be the offspring of a god, a man who is not his mother's husband, a virgin mother, or a brother-sister or other incestuous pair. He is usually then abandoned or an attempt may be made on his life. His story typically picks up again after he reaches puberty, at which time a sign or event marks him as special and destined for greatness. The culture hero then undertakes a series of adventures, quests, and/or tests during which he may slay monsters or search for something of value. His death, like his birth, is cloaked in mysterious circumstances, often involving a heroic death or his own sacrifice.

En esta imagen destacan varios momentos: el nacimiento del héroe, su abandono, la pubertad y el aprendizaje, la ejecución de determinadas pruebas para demostrar su valía, y, por último, su muerte, ya sea heroica o como causa de un sacrificio. Esta disposición de acontecimientos se conoce en la bibliografía como monomito o camino del héroe, tal y como lo definió Joseph Campbell, durante el que el héroe abandona su rutina, su mundo conocido, para adentrarse en una región de maravilla donde se enfrenta a fuerzas fabulosas, consigue una victoria decisiva y después regresa «with the power to bestow boons on his fellow man» (Campbell, 1993 [1949]: 30). Posteriormente se expandirían algunos de sus conceptos; por ejemplo, como señala Philips (1975: 2), la salida del héroe de su rutina podría corresponder a acontecimientos traumáticos—desde un conflicto entre hermanos a una batalla con un dragón—, y el retorno del héroe incluiría también su rescate o incluso su resurrección, lo que supondría su muerte como un paso intermedio, no final.

El protagonista del monomito es, según la tradición, un hombre. La mujer quedaba relegada a la pasividad, al rol de ser la recompensa del héroe varón, fenómeno que Sellier (1992: 564) justificaba «by the physical superiority of men, the social position of women until recent times, and by motherhood». Hoy en día este argumento es altamente discutible, y si lo cito aquí es para

concepto global que en inglés (*fantasy*) se utiliza para referirse a toda la literatura fantástica, sin distinción. Como punto de partida, una vez considerados como partes imprescindibles los héroes y la mitología (Castro, 2016: 6), puede servir la confeccionada por Stableford (2005: 130-131): «Epic fantasies are multivolume works—usually insistent immersive fantasies, although some retain portal fantasy frames—that routinely extend far beyond their initial trilogies; they gradually build up detailed historical and geographical images of secondary worlds, within which elaborate hero myths are constructed». A ellos puede sumarse el factor de la inmersión, que Martín Rodríguez (2022) sitúa como parte de las «características esenciales coincidentes» para la definición del género.

marcar una diferencia entre el héroe tradicional —las historias y mitos que lo contenían— y el héroe contemporáneo. En la actualidad es más frecuente encontrar heroínas proactivas y decididas a desarrollar su propio camino heroico⁶. Sin embargo, en la bibliografía aún se habla de mujeres masculinas debido a la caracterización de algunas heroínas en obras fantásticas, «as armour, short or shoulder-length hair, the capacity for violence, ownership and proficiency with weapons, and mastery of the self and others» (Evans, 2018: 15), lo que las convierte en mujeres que se sienten más hombres que féminas (Halberstam, 1998: 57). Por fortuna, el feminismo contemporáneo desafía estas nociones ya algo desfasadas con la búsqueda de «subversing and empowering aspects» (Brown, 2011: 21) en las mujeres, como el maquillaje o la cirugía estética. Desde esta nueva perspectiva

ya no se entiende que las mujeres, cuando se encuentran en situaciones de poder, ejecutan acciones y comportamientos masculinos —como si el poder, la violencia o las armas fuesen parcela exclusiva del hombre—, sino que se concibe a la mujer en situación de poder como capaz de todas esas acciones por sí misma, no como reflejo o imitación del arquetipo masculino. (Castro, 2020: 219)

Las características del héroe han sufrido también cambios a lo largo del tiempo, sobre todo su naturaleza, condicionada por la ausencia del elemento divino; una vez Nietzsche proclamó la muerte de Dios, no tenía sentido que el héroe fuera un enviado suyo, tocado por él, y por extensión las obras narrativas de la fantasía épica reflejan héroes (si se me permite la expresión) mundanos y corrientes. Ni Bilbo Bolsón ni su sobrino Frodo estaban marcados por los dioses de la Tierra Media para acometer la destrucción del Anillo Único⁷, como tampoco lo están Kvothe, Jon Nieve o Traspíe para desempeñar sus funciones. La intención que se busca es, como recuerda Quiceno (2010: 45) en su disquisición sobre el Chapulín Colorado, que «cualquiera puede ser un héroe. Esa es justamente la condición para que existan los antihéroes, que no sea necesario ser hijo de un dios».

⁶ Es el caso, por ejemplo, del cine de animación, con ejemplos notables como *Brave* (2016), cuyas protagonistas Mérida y Elinor —en un movimiento contrario a la narrativa del cuento de hadas y la estructura del monomito— «shift traditional narratives that eclipse women behind the deeds of male heroes; they avoid being silenced and powerless, as their predecessors were, by challenging and transgressing the long-established representations of femininity and female relations» (Domínguez, 2015: 50).

⁷ Sin embargo, existen conclusiones distintas, al menos en el caso de Frodo Bolsón. Me refiero al análisis de Farid Mohammadi (2013: 118), quien repasa la estructura del monomito de Campbell para emparentar a Frodo con el destino a través de la intervención de Gandalf, a quien considera un Herald: «Every invitation and Call to Adventure needs a Herald to appear in the scene, and provide hearty motivation, by offering the hero a challenge to get the story rolling, as one would say. He alerts and announces the hero the outcoming change; therefore, adventures are on their way to reach him». Pese a ello, Mohammadi no señala de manera explícita si esa invitación procede de un orden divino o superior.

Si bien los motivos para la proliferación de este tipo de héroes están relacionados de manera intrínseca con un sentimiento de rechazo emanado de la sociedad hacia los héroes tradicionales⁸, la figura del antihéroe ha sido ampliamente discutida en la bibliografía, con la conclusión de que las características que diferencian a héroe y antihéroe no suponen que el segundo sea la antítesis del primero (González Escribano, 1981: 376), sino que el antihéroe «no tiene por qué cometer actos malvados, pero puede llegar a cometerlos porque es humano» (Delgado y Moreno, 2017: 7). Desde mi punto de vista, esta conclusión es tremendamente acertada en tanto que encaja con ese sentimiento de rechazo y, aún más, la propia tradición literaria, en este caso la de los romances o novelas de caballerías⁹. De hecho, el término antihéroe puede considerarse superfluo al no entenderse como antítesis del tradicional, sino como portador de características (y principios morales) distintos de aquel (Castro, 2021: 190).

El contexto histórico-literario más adecuado para este héroe humano es el que lo emparenta con el Romanticismo, movimiento en el que los sentimientos y lo emocional eran protagonistas, y cuyos principios ideológicos han sido heredados por la juventud «de los dos últimos siglos», según Gómez (2009: 62), «retomando la crítica al Iluminismo y al racionalismo y proponiendo como núcleo del sentido de la vida el emotivismo ético-político y la individuación expresivista». Resulta por tanto factible que estos jóvenes, a la hora de crear literatura, incluyan esos principios del Romanticismo en sus obras. Para los románticos, la «tragedia del mundo se alojaba en su propio pecho y con ese huracán interior atravesaban la vida y hacían frente a la muerte. La vida tenía entonces un sentido: amar, odiar, luchar y morir» (Díaz, 2013: 7).

Esta perspectiva de lo vital —o, dicho de otro modo, esta forma de vivir la vida— encuentra su reflejo en unos héroes que, pese a la realización de grandes hazañas, deben hacer frente a su madurez como individuos, con sus penas, glorias y errores cometidos en un mundo vasto. Al mismo tiempo, este mundo vasto no es simple escenario de esas hazañas, sino que se transforma en una representación espiritual de ellos mismos, de nuevo según la definición de naturaleza¹⁰ propia del Romanticismo, y que, según García-Blásquez (2016: 10), actuaba como

⁸ Castro (2020: 171) señala dos de estos motivos: «El primero, una desilusión asentada entre la sociedad»; y como consecuencia quizá de este, el segundo, «el protagonismo de los personajes antihéroicos también en otros géneros y medios audiovisuales».

⁹ Esta *humanidad* del héroe ya se percibía en dichas formas literarias, como comenta Frye (1957: 188), quien señala que «in the myth proper he [el héroe] is divine, in the romance proper he is human».

¹⁰ En este caso, la naturaleza se entendía como una sustituta del ser superior, el dios que protegía y guiaba al ser humano, aunque también, en determinadas obras literarias, aparece como elemento destructor, tal y como sostiene González Moreno (2007: 241): «Esta [la naturaleza], entendida bajo el prisma del Romanticismo, era percibida como la guía del ser humano, a la vez que madre nutricia, cuya *anima* era compartida por el hombre. Sin embargo, *Frankenstein* nos ofrecía una naturaleza vengativa [...]; una naturaleza que destruye y devasta».

reflejo de la emoción del autor. A este carácter habría de sumarse el sentimiento de soledad que no solo distanciaba al romántico de una deidad protectora, sino que se trataba de un distanciamiento del individuo respecto de sí mismo (Lessenich, 2017: 410). Esto desemboca en una serie de planteamientos morales que, en términos narrativos, supondrían no solo una búsqueda de la conclusión de la trama, sino también la satisfacción del objetivo inicial del personaje, que en ocasiones incluirá un desarrollo efectivo de sí mismo para resolver sus conflictos internos, ya sea poniéndoles remedio o aprendiendo a convivir con ellos.

Sostengo que esta modificación en la naturaleza del héroe supone un cambio drástico en sus características. No puede seguir hablándose de una dualidad maniqueísta entre el bien y el mal, entre arquetipos positivos/negativos o héroes/antihéroes, porque la sociedad busca un héroe distinto, más cercano a ella, sin importar que sea abanderado del bien o del mal. Esta nueva figura no puede considerarse antitética, pues nace de los mimbres del héroe clásico y, en cierto modo, desempeña las mismas funciones y se identifica con un monomito similar. La complejidad con que se construye requiere tomar elementos que en la tradición se han diferenciado, como decía, entre positivos o negativos para dar un resultado gris. Este tono —correspondiente a una moralidad cambiante entre el bien, el mal o ninguno de los dos— es el que lleva a pensar que el héroe contemporáneo se encuentra a medio camino de la luz y la oscuridad o, en términos de Sellier, entre el día y la noche.

Philippe Sellier, en su trabajo sobre el mito e imagen del héroe *Le Mythe du Herós* (1990), configura las características del héroe clásico —tales como el aspecto físico, los animales que lo acompañan...— según el ciclo solar (Sellier, 1990: 19; 1992: 563). Se diferencian así dos vertientes, una diurna y otra nocturna. En la primera se incluye la imagen ideal y clásica del héroe, mientras que en la segunda aparecen los elementos del mundo de la oscuridad, los cuales se plantean como una antítesis del mundo diurno. Tomando como base esta configuración, a la que he añadido los conceptos de arquetipo y mitologema definidos en el apartado anterior, así como cuantos preceptos teóricos se han comentado, he esbozado un boceto de lo que he llamado héroe crepuscular (fig. 1) por situarse entre la noche y el día. Debo especificar que al referirme así a esta figura se incluyen también los personajes femeninos o no binarios, primero porque se emplea el masculino genérico, y segundo porque, como se verá enseguida, el aspecto físico del héroe no está marcado, y por lo tanto tampoco lo está su sexo.

EL HÉROE CREPUSCULAR

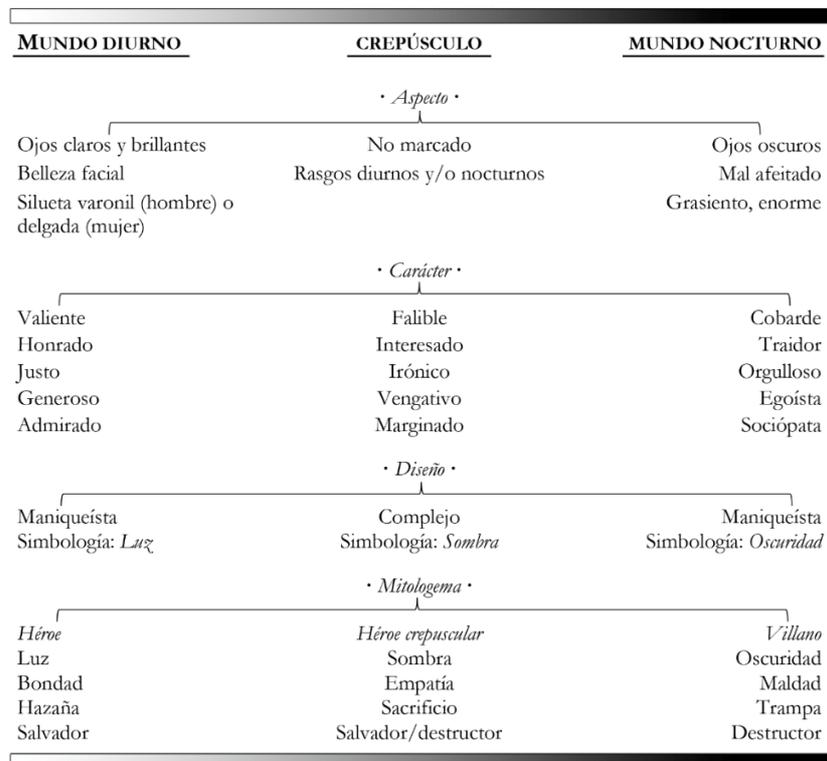


Fig. 1. Arquetipo y mitologema del héroe crepuscular, inspirado en la naturaleza solar heroica de Sellier (1990: 19)

En el diagrama se ha incluido el aspecto físico del héroe clásico que señala Sellier, tanto del día como de la noche, mientras que el resto de elementos son de acuñación expresa para este artículo. En el sistema original —que incluía solo el día y la noche como columnas antitéticas, excluyentes entre sí— se ha introducido la columna central, el crepúsculo. En él se especifican las características del héroe crepuscular en busca de ese comportamiento humano, a medio camino entre la perfección diurna y los malogrados símbolos de la noche, con características que no están marcadas y que pueden surgir de un lado u otro. Es decir, existe una progresión, no una oposición entre elementos contradictorios, como ocurría en la teoría de Sellier o en el resto de la tradición heroica. Porque, al fin y al cabo, un personaje que lleva a cabo su venganza (que es vengativo) puede producir un bien o un mal según el punto de vista desde el que observe. Pues para el personaje esto será un acto benigno, mientras que quizá para el resto de la sociedad se trate de la mayor atrocidad cometida.

Además, se incluyen dos factores que, a mi parecer, son decisivos para otorgar al héroe crepuscular su faceta humana. En el análisis de los mismos partimos desde un punto inicial de la

tradición que servirá como referencia: el héroe Aquiles. El primero de estos rasgos propios del héroe crepuscular es el de la falibilidad, pues un héroe que puede equivocarse está muy lejos de la perfección divina y sí bastante cerca de la naturaleza humana. En este sentido, la falibilidad se plantea desde la soledad del héroe para tomar sus decisiones: se equivoca porque debe decidir por sí mismo, sin participación externa de un ente superior que guíe sus pasos; entran en juego la moral, lo vivido y el carácter del propio personaje. Cuando Eddard Stark decide seguir los pasos de su amigo y rey Robert Baratheon a Desembarco del Rey, es responsable de lo que pueda sucederle a él y a los hijos que lo acompañan, y aun cuando descubre el secreto que señala a la reina Cersei como responsable de varios delitos, decide quedarse y enfrentarse a ella, lo que culmina en su caída en desgracia primero y en su muerte después. Eddard Stark sucumbe por la traición del ladino Meñique (Martin, 1996: 529) sin que ninguno de los dioses del invierno a los que adora se inmiscuya para salvarle; en definitiva, por un hombre como él. Enfrente atisbamos la figura de Aquiles, caído por la intercesión de «el exceso dios y un imperioso destino» (Homero, *Il.* XIX, v. 410), como le recuerda su propio caballo, pese a la promesa de protección de otras dos deidades: Poseidón y Atenea (Homero, *Il.* XXI, vv. 287-290); en Aquiles se cumple después la maldición de Héctor al recordarle que provocará la furia y venganza de Febo Apolo (Homero, *Il.* XXII, vv. 358-360), y su muerte supondrá la muerte de su amada, quien se suicidaría para seguir amando al héroe en la otra vida (Filóstrato, *Her.* p. 55).

Ambos coinciden en la muerte como momento esencial en el desarrollo heroico del personaje, si bien existen diferencias entre ellos. En caso de Eddard Stark, las consecuencias, además de ser centrales —ocurren *in media res* y se extienden al resto de la narración—, suceden a un humano que sufre una muerte humana¹¹ sin resarcimiento ni honra; el personaje pierde el carácter respetado, heroico; en definitiva, muere como uno más. En caso de Aquiles, la muerte es el final del mito, su desenlace, y como consecuencia directa están los ritos funerarios del personaje que, además de reunirlo con su amigo fallecido Patroclo, lo llenan de gloria, así como los juegos que se celebraron después en su honor (Apolodoro, *Epít.* V, p. 5). Es decir, la falibilidad de Aquiles —si es que así puede denominarse a la traición de los dioses— no produce consecuencias que lo despojen de su heroicidad, de su superioridad, mientras que la de Stark supone una muerte

¹¹ La «humanidad» en la muerte del héroe se describe a través de su hija Sansa, quien recuerda lo que sucedió cuando el niño rey Joffrey dio la orden de ejecución: «[A]nd her father's legs... that was what she remembered, his legs, the way they'd jerked when Ser Ilyn... when the sword...» (Martin, 1996: 741-742). La descripción se completa poco después, cuando Joffrey obliga a Sansa a contemplar la cabeza cercenada de su padre y de aquellos que lo habían apoyado: «The heads were mounted between the crenels, along the top of the Wall, impaled on iron spikes so they faced out over the city. [...] "This one is your father," he said. [...] The severed head had been dipped in tar to preserve it longer» (Martin, 1996: 748-749).

comparable a la de cualquier ser humano. Además, provoca su desgracia incluso en la muerte, y no solo para él, sino para el resto de su estirpe, como se desprende de la lectura del resto de la saga de George R. R. Martin. Empero, la falibilidad del héroe crepuscular no siempre desemboca en su muerte, como veremos en el análisis posterior.

El segundo de los rasgos de este tipo de héroe es la empatía, el efecto que despierta en el lector mediante sus acciones y, además, la capacidad de que el héroe pueda sentir y comprender los sentimientos de cuantos lo rodean, humanos como él¹². Esta empatía no es un rasgo puramente exclusivo del héroe crepuscular. En el mito de Aquiles, encontramos el momento en que el héroe de la Guerra de Troya accede a la petición del rey Príamo para realizar los ritos funerarios de su hijo, el príncipe Héctor, quien antes asesinara a Patroclo, el amigo de Aquiles. Esta acción puede entenderse de diversas maneras, no solo mediante la empatía, sino como una de las «actitudes que lo sitúan [al personaje] en la categoría de lo femenino» (Real, 2005: 241). Otra posibilidad es la de que Aquiles actuase no por decisión propia, sino por intercesión divina, cuando su madre Hera le informó de que los dioses se habían enfadado con él porque «tienes el cuerpo de Héctor en las corvas naves y no lo has devuelto. / Ea, suéltalo y acepta el rescate por su cadáver» (Homero, *Il.* XXIV, vv. 136-137). Precisamente por esta intercesión creo que la empatía de Aquiles respecto de Héctor queda en cierto modo anulada.

El héroe crepuscular, aunque sacrificado por la causa —suya, aunque a veces coincida con la de la comunidad—, sufre su propia desgracia, su propia marginación, y por eso puede adquirir el rol de salvador o el de destructor. Su diseño complejo es similar al de una sombra, que se volverá más sutil según la luz que reciba y más tupida conforme la oscuridad que impere a su alrededor. A ambos lados lo flanquean el héroe puro, que supone aquello en lo que al héroe crepuscular le gustaría convertirse, pero que no puede alcanzar por su condición humana; y también el villano, que reúne aquello de lo que trata de alejarse, aquello en lo que teme convertirse.

Quizá uno de los últimos héroes en fantasía épica aquejados de maniqueísmo sea Frodo, quien carece de intereses personales y cuyos objetivos se asientan firmemente en el cumplimiento de la causa, esto es, la destrucción del Anillo Único encargada por el mago Gandalf. Sin embargo, su adyuvante Sam suma a la destrucción del Anillo Único —objetivo que poseen todos los personajes de la Comunidad del Anillo, a excepción de Boromir— la protección de su señor Frodo, un sentimiento puro del personaje compartido por el lector que quiera ver concluida esta

¹² La capacidad empática del héroe contemporáneo se definió con mayor detalle en otro momento y lugar (Castro, 2020: 197-200), al concretar la perspectiva surgida de los encuestados en un experimento social sobre la composición del héroe contemporáneo.

importante misión. Luego de la obra de Tolkien, los héroes de fantasía épica marcados solo por la naturaleza del bien o solo por la del mal han sido cada vez más escasos —por el incremento en la complejidad de su diseño—, y en consecuencia pueden encontrarse personajes cuyo arquetipo es un mero esbozo (a veces paródico) de lo que en realidad son.

Traspié, protagonista de la saga *El Vate* (*The Farseer Trilogy*, 1995-1997), de Robin Hobb —seudónimo de la autora Megan Lindholm—, debe combatir a los marginados, unos piratas capaces de «forjar» a sus víctimas para dejarlas en un estado catatónico. Al mismo tiempo, carga con el don de la maña, la capacidad de vincularse con animales despreciada por la sociedad, además de ser un bastardo y un espía real, lo que impide que nadie sepa de su existencia o que lleguen siquiera a admirar sus hazañas. De hecho, si alguien lo descubre como mañoso o como espía sería sentenciado. Tyrion Lannister —uno de los protagonistas de *Canción de hielo y fuego* (*A Song of Ice and Fire*, 1996, inconclusa, de George R. R. Martin)— no duda en hacer alarde de la fortuna de su familia, de su afán por el vino y las prostitutas, de su capacidad para sobornar a quien sea mediante amenazas u oro, y sin embargo es uno de los personajes más inteligentes y astutos de la saga. Algunas de sus acciones —como la defensa durante el asedio de Desembarco del Rey— lo aproximan a un verdadero héroe tradicional, si bien estas provocan el desprecio de sus congéneres, en lugar de su admiración. También podría incluirse en este grupo a Kvothe, protagonista de *Crónica del asesino de reyes* (*The Kingkiller Chronicle*, 2007, inconclusa), de Patrick Rothfuss. Este personaje aúna la faceta de leyenda por sus supuestas hazañas a la vez que el sobrenombre de asesino por sus crímenes. Kvothe es un mito en su propio mundo por las historias que se cuentan de él, muchas de ellas elaboradas por sí mismo, y cae en la ignominia por sus propias decisiones, a veces erróneas. Aunque, en este caso, para conocer a fondo al personaje y la forma definitiva de su arquetipo aún debe esperarse a la publicación de la tercera y última parte de la saga que protagoniza.

Uno de los personajes que mejor evidencia esta configuración es Geralt de Rivia, quien protagoniza la saga *El Brujo* (*Wiedźmin*, 1993-1999), multiadaptada¹³ con sumo éxito, del polaco Andrzej Sapkowski. A continuación, analizaré este personaje en busca de las características que, a mi juicio, lo definen como *héroe crepuscular*.

¹³ Geralt de Rivia debe su fama entre el público generalista a su primera adaptación. El estudio CD Projekt Red ha sido el encargado de producir la saga de videojuegos en la que el jugador se pone en la piel del brujo para cazar monstruos y superar otros obstáculos. De hecho, *The Witcher III: The Wild Hunt* logró un récord en 2016, cuando se distinguió como «el título más galardonado de la historia de los videojuegos con 251 premios GOTY» (Castillo, 2016). Más adelante saltó al escenario de la televisión bajo demanda con la serie de Netflix *The Witcher* (2019), la cual debía enfrentarse a dos retos: «Por un lado, superar las expectativas asentadas por una superproducción como *Game of Thrones*, y, por otro, apartarse lo suficiente de otra adaptación de la saga literaria —en este caso, el videojuego— para componer una identidad propia» (Castro, 2020: 84).

3. HACIA EL CREPÚSCULO: GERALT DE RIVIA, EL CARNICERO DE BLAVIKEN

Geralt, quien recorre los vastos territorios del Continente en busca de criaturas a las que cazar a cambio de una recompensa, es un albino mutante del que la sociedad huye y al que desprecian por su naturaleza. Vive marginado, con un humor agrio y difícil¹⁴, y en sus misiones a veces debe tomar una decisión moral. Por ejemplo, en el momento de liberar a la bestia Nivellen —quien antes fuera humano— del hechizo al que lo somete la vampira Vereena, entre los cuales parecía existir un vínculo amoroso (Sapkowski, 2002 [1993]: 69, 72, 77-78). En Geralt no se respetan los estadios tradicionales del monomito; la trama no gira en torno a su aprendizaje o la partida del terreno común, por lo que es difícil considerarlo un héroe al uso. Aunque puede considerarse su conversión en mutante como nacimiento —la cual se menciona alguna vez (i. e. Sapkowski, 2003 [1994]: 66-67)—, y también se intuye el último paso: el de la muerte. En el quinto y último volumen de la saga, Ciri termina de narrar la historia de Geralt y Yennefer a Galahad con una insinuación sobre la desaparición de su padre adoptivo, luego de narrar cómo cayó herido en combate:

—Ah, ¿qué es lo que hay que contar? Fueron unas bodas sonadas. Todos vinieron, Jaskier, madre Nenneke, Iola y Eurneid, Yarpén Zigrin, Vesemir, Eskel... [...] Y ellos, es decir, Geralt y Yennefer, tuvieron luego hasta una casa propia, y fueron felices, muy, muy felices. Como en un cuento. ¿Entiendes?
—¿Por qué lloráis, oh, Dama del Lago?
—No estoy llorando. El viento me irrita los ojos. ¡Y eso es todo! (Sapkowski, 2010 [1999]: 551-552)

El tono gris y crepuscular del personaje se evidencia a través de la propia narración, por ejemplo, mediante el episodio de Blaviken, cuando Geralt llega al pueblo y se ve envuelto en una rencilla entre el mago Stregobor y la princesa-bandida Renfri. Tanto uno como otra intentan que Geralt se decante por uno de los dos, a lo que el brujo se niega rotundamente. Es casi como si representaran el Bien y el Mal, y Geralt se encontrase en el centro, forzado a decidir. Pero la moral de Geralt sigue un camino propio.

¹⁴ Geralt sufre la marginación a la que lo someten el resto de personajes, en ocasiones hasta cuando trata de lavarse en los baños, donde «de molestó el gesto del empleado, que miraba su medallón de brujo, la espada puesta a la orilla de la cuba. Le molestó el hecho de que el empleado no le ofreciera una puta. No tenía intenciones de usar de los servicios de una puta, pero en los baños se las ofrecían a todos, por eso le enfureció que hicieran una excepción con él» (Sapkowski, 2002 [1993]: 377).

La pelea entre mago y bandida persiste. La segunda, apoyada por su banda, amenaza con tomar rehenes en mitad del mercado y matarlos uno a uno hasta que Stregobor abandone su escondrijo y se entregue. A través de una información que le proporciona el concejal del pueblo, Geralt se percata de lo que se disponen a hacer Renfri y los suyos, y le pide al concejal que reúna a la guardia y los arreste antes de que lleguen al lugar. Pero el magistrado se niega, preocupado por el bienestar de los suyos y las propias leyes. Geralt le pide elegir el «mal menor» (Sapkowski, 2002 [1993]: 116), y finalmente, pese a las advertencias del concejal, acude al mercado. El brujo se enfrenta a toda la banda y a la propia Renfri en un combate desenfundado, caótico y sangriento. Una vez concluida la lucha, y ante la vista de los cuerpos ensangrentados, el populacho comienza a lanzarle piedras al brujo. El concejal, que para entonces ya ha acudido, contiene a sus conciudadanos antes de dirigirse a él.

—¿Esto —dijo, señalando con un amplio gesto a los cuerpos inmóviles esparcidos por la plaza— es todo? ¿Así se ve ese mal menor que elegiste? ¿Ya has hecho todo lo que creías necesario?

—Sí —contestó Geralt, con lentitud, al cabo.

—¿Tu herida es seria?

—No.

—Entonces lárgate de aquí.

—Sí —dijo el brujo.

Estuvo de pie aún un segundo, evitando los ojos del alcalde. Luego se dio la vuelta despacio, muy despacio.

—Geralt.

El brujo le miró.

—No vuelvas aquí nunca —dijo Caldemeyn—. Nunca. (Sapkowski, 2012 [1993]: 123)

Como toda recompensa por su labor, Geralt recibe el sobrenombre de «carnicero de Blaviken», por lo que será despreciado por cuantos conozcan la historia. ¿Geralt se equivocó al intentar salvar a los inocentes de Blaviken, que respondieron a su gesto lanzándole piedras? ¿Debía haberles dejado morir? Esta posición tras el combate, desde mi punto de vista, sitúa a Geralt como la víctima frente a ojos del lector, que empatizará y sentirá la desolación que supone para Geralt verse apartado y despreciado por los demás, a pesar de haber intentado obrar según la justicia tradicional. Es una víctima más del conflicto eterno entre el Bien y el Mal.

Más adelante, cuando Geralt entra al servicio de la reina Calanthe y la salva a ella, a su hija y a su yerno de ser arrasados por el don incontrolado de la princesa Pavetta, es el propio Duny quien ensalza la valía de Geralt sobre la imagen generalizada de él como carnicero sanguinario:

—[...] Cuando supe allí, en la sala, quién eras, te odié y pensé muy mal de ti. Te tuve por un asesino ciego y sediento de sangre, por alguien que sin pensarlo y sin remordimientos mata, limpia la hoja de sangre y cuenta el dinero. Y ahora me he convencido de que la profesión de brujo es en verdad digna de respeto. Nos proteges no sólo del mal que se esconde entre las sombras, sino también del que está oculto en nosotros mismos. Una pena que seáis tan pocos. (Sapkowski, 2002 [1993]: 167-168)

Geralt aprecia el gesto de Duny, y reconoce que en realidad son muy pocos, porque para ser un brujo «hace falta nacer a la sombra del destino», pues no tienen a nadie a quien traspasar su conocimiento, sus dones. La inclusión de ese poder superior que Geralt llama el destino es un elemento bien conocido en la fantasía épica clásica¹⁵, si bien en otra parte de la saga se apunta que sea utilizado como excusa para enmascarar la libre voluntad¹⁶. Sea como sea, cuando a Geralt le solicitan que elija lo que desea por recompensa, el brujo plantea una decisión personal, egoísta, en interés de los que son como él, de los pocos brujos que quedan o de ese «destino»:

—[...] ¡Duny! Me darás aquello que ya posees y de lo que aún no sabes. Volveré a Cintra dentro de seis años, para comprobar si el destino me ha sido benigno.
—Pavetta. —Duny abrió mucho los ojos—. Tú no estás...
—Pavetta —gritó Calanthe—. Acaso tú... Acaso tú estás...
La princesa bajó los ojos y se ruborizó. Y luego contestó a la pregunta. (Sapkowski, 2002 [1993]: 168)

¿Realmente Geralt protegió a Duny, Pavetta y Calanthe si después les hizo prometer que le entregarían a su hija y nieta para criarla como bruja, con lo que ello implicaba? La resolución de esta duda depende una vez más en exclusiva del lector, y solo desde ese punto de vista podrá interpretarse si Geralt ha obrado de manera correcta, inapropiada o simplemente interesada. Sin embargo, en la resolución de tales dudas influye que a veces se señale la moralidad del brujo, quien suele filosofar sobre los cambios que sufre su mundo, con la declaración de que no matará criatura inocente alguna. Ante esta contestación, Jaskier —compañero de aventuras de Geralt— tiene claro lo que debe hacer el brujo: «Pues entonces vas a pasar hambre. Hazte sacerdote. No estaría mal con tus escrúpulos, con tu moralidad, con tu conocimiento de la naturaleza humana y todas esas cosas» (Sapkowski, 2002 [1993]: 173).

¹⁵ Así lo sostiene Charul Palmer-Patel en su análisis sobre el protagonista de la obra de McMaster Bujold, Chalion, que abandera el destino como uno de los requisitos del héroe en la *fantasía épica heroica*, la cual considera las características más tradicionales del género. Sobre el héroe dice Palmer-Patel (2020: 97): «The idea of prophecy, fate, and the ‘destined hero’ is a dominant motif of heroic epic fantasy fiction».

¹⁶ Al llegar a Kaer Morhen, Triss Merigold constata que Geralt ha llevado allí a Ciri. «La escondiste del mundo, no quieres ni siquiera que los parientes de la niña sepan que vive. Lo hiciste porque algo, de lo que no sé, te convenció de que existe el destino, de que nos gobierna, de que nos dirige en todo lo que hacemos» (Sapkowski, 2003 [1994]: 85).

La faceta humana de Geralt se ve completada por su capacidad de amar, de sentir atracción por algo más que aquella naturaleza principal que lo caracteriza: matar monstruos y cobrar la recompensa. Cabe distinguir dos de las relaciones que lo completan: la primera, el amor hacia la hechicera Yennefer; y la segunda, la amistad con el bardo Jaskier.

Las características de Yennefer la acercan —por semejanza o inversión de las mismas— a las brujas tradicionales de los cuentos de hadas¹⁷. La hechicera supone un contrapunto, una alteración en la rutina de Geralt que lo lleva a olvidarse de un cansancio que ni siquiera su naturaleza artificial logra mitigar: «Pero Yennefer —como de ordinario— no le permitió deprimirse por tan poca cosa. Sintió cómo le tocaba, escuchó cómo murmuraba, allí, junto a su oído. [...] Como de ordinario fue extraordinario» (Sapkowski, 2002 [1993]: 374). Si bien el amor no implica la pérdida de esa naturaleza dura inicial: «Brujo —susurró, besándolo en la mejilla—. No tienes ni gota de romanticismo» (Sapkowski, 2002 [1993]: 375). La humanidad del brujo vuelve a plantearse en el conflicto entre el hechicero Istredd y Geralt por la hechicera Yennefer, a quienes ambos dicen querer. El primero pide a Geralt que se aparte, pero este se niega, y en más de una ocasión sale a la palestra la falta de humanidad —o la presencia de la misma— en el brujo.

—Tengo tanto derecho a rechazar —rezongó Geralt— como tú a pedir, y dado que estos nuestros derechos se sostienen el uno al otro, volvamos al punto de partida, y tal punto es este: Yen, por lo visto sin importarle mis mutaciones y sus consecuencias, está ahora conmigo. Tú te has declarado, es tu derecho. ¿Dijo que se lo iba a pensar? Su derecho [...].

—Juegas con palabras —dijo por fin el hechicero—. Te embriagas con ellas. Con las palabras quieres sustituir los sentimientos normales, humanos, que no posees. Tus palabras no expresan sentimientos, son sólo sonidos, como los que produce este cráneo cuando lo golpeas. Porque estás tan vacío como este cráneo. No tienes derecho a...

—Basta [...]. Deja de negarme constantemente todo derecho, estoy harto de ello, ¿me oyes? Te he dicho que nuestros derechos son los mismos. No, joder, los míos son mayores.

—¿De verdad? —El hechicero palideció ligeramente, produciéndole con ello a Geralt un regocijo inexpresable—. ¿Y por qué leyes?

El brujo se lo pensó un instante y decidió acabar con él.

—Por aquella —estalló— de que ayer por la noche hizo el amor conmigo y no contigo. (Sapkowski, 2002 [1993]: 391)

Pero resulta que Yennefer también mantuvo relaciones sexuales con Istredd, pese a la duda y a los sentimientos internos que le impiden deshacerse de Geralt, como ella menciona alguna

¹⁷ El personaje de Yennefer se encuadra en el rico contexto del género de fantasía, en el que «as possíveis bruxas (ou feiticeiras) variam quanto a qual função elas cumprirão em suas respectivas narrativas. É possível encontrar bruxas com a função de antagonista, como, por exemplo, em *As Crônicas de Nárnia*, de C.S. Lewis; em outras obras, pode-se encontrar bruxas com o papel de mestre ou personagem secundária, como no caso de *Harry Potter*, da autora J. K. Rowling» (Taniguchi, 2017: 16).

vez (i. e. Sapkowski, 2002 [1993]: 393). El brujo, sin embargo, está enamorado, y piensa en ella — en su hermosura, el movimiento de sus labios o sus cejas— como solo un humano enamorado puede pensar. Aunque él mismo, convencido quizá por las palabras de los demás, se resista a pensar en él como humano; pero para ello está Yennefer, su contrapunto. Para recordárselo.

—[...] No me quejo de ti, Yen, no te acuso de nada. Sé que no se te puede medir con una medida común y corriente. Y el que me duele... el que me mate la conciencia de que te pierdo... sólo se trata de la memoria de mis células. Restos atávicos de sentimientos en un mutante al que le han eliminado las emociones...
—¡No soporto cuando hablas así! —estalló—. No aguanto cuando usas la palabra mutante. Nunca más la uses en mi presencia. ¡Nunca!
—¿Eso cambia los hechos? Al fin y al cabo soy un mutante.
—No existe hecho alguno. No pronuncies esa palabra delante de mí. (Sapkowski, 2002 [1993]: 394)

Atendamos ahora a la relación amistosa entre Geralt y el bardo Jaskier, a quien se ha llegado a definir como «alivio cómico» de la saga (Da Silva, 2020: 93). Es el otro contrapunto de Geralt, otra muestra de sus relaciones humanas, las cuales (aunque escasas) pugnan por definirlo más allá de su configuración inicial. La aparición de un personaje que actúa como vía de escape para los sentimientos más humorísticos —rol que comparte con el enano Yarpén Zigrin¹⁸, entre otros secundarios— no es algo nuevo en fantasía épica, que tiene en su haber obras marcadas por la comicidad, como las de Fritz Leiber y su Ratonero Gris o las de Terry Pratchett y el Mundodisco. La inclusión de lo cómico ha sido señalada precisamente como útil «to humanize its characters, clarify its issues and intensify its narrative» (Moorcock, 1987: 163); en definitiva, para mostrar la viveza de unos personajes que *a priori* solo existen en papel y que deben cobrar vida en la mente del lector, una herramienta más de verosimilitud, al entender lo humorístico como «aquel juego que imita la vida» (Infante, 2008: 247). Esta faceta cómica y distendida permite a Jaskier ejercer un rol de mediador en las trifulcas en que se ve envuelto el brujo, como en la pelea con Cahir luego de acusarlo de traición. Entonces, cuando los golpes llaman la atención de las gentes del camino, Jaskier tiene que intervenir con su estilo particular: «¡No ha pasado nada! [...] Solo un malentendido entre amigos. Una peleilla de compadres. Ya se pasó» (Sapkowski, 2006 [1997]: 190).

¹⁸ El caso de este personaje radica sobre todo en su lenguaje directo, sin filtros, que en ocasiones —precisamente por la elección estilística— permite distender la trama. Así reacciona Yarpén Zigrin al comparar el número de humanos (más abundante) frente al de enanos: «Porque os reproducís como conejos. [...] Nadie, solo vosotros, fornicar sin parar, sin elegir, con quien caiga y donde caiga. Y a vuestras mujeres les basta con sentarse en los pantalones de un hombre para que les crezca la tripa... ¿Por qué coño te pones tan colorada, se diría que una amapola del campo? Querías entender, ¿no es verdad? Pues ahí tienes una verdadera y fiel y sincera historia del mundo, que gobierna aquel que más hábilmente les parte la testa a los otros y que más deprisa les hincha la tripa a las hembras» (Sapkowski, 2003 [1994]: 142).

Además de personificar esta importante función narrativa de desahogo, Jaskier simboliza uno de los actos desinteresados de Geralt que, en su concepción crepuscular, más lo aproximan al día. Así lo intuye el lector al conocer el modo en que ambos se conocieron, cuando dice Jaskier:

—[...] ¿Te acuerdas? Nos conocimos en el festival de Gulet y me convenciste...
—Tú me convenciste a mí. Tenías que largarte de Gulet todo lo deprisa que pudiera tu caballo, porque la moza que te camelaste bajo el estrado de los músicos tenía cuatro hermanos bien crecidos. Te buscaron por todo el lugar amenazando que te embadurnarían de serrín y alquitrán y te echarían. Por eso te pegaste a mí entonces.
—Y tú por poco no te saliste de los pantalones de alegría por encontrar quien te acompañara. (Sapkowski, 2002 [1993]: 175)

En definitiva, la paradoja de Geralt de Rivia reside en que él mismo es un brujo, un humano modificado para tener capacidades fuera de lo común al que la sociedad margina, del mismo modo que viven apartados los monstruos y criaturas a los que él da caza. En realidad, Geralt se preocupa solo por Geralt —y, en ocasiones, también por Yennefer y su compañero de aventuras Jaskier—, pese a su desinterés por hacer daño. Pero ese egoísmo del personaje se ve truncado con la llegada de Ciri, su protegida y supuesta heredera, aquello que Duny, sin saberlo, ya tenía. Y a la que tuvo que aceptar tras su encuentro fortuito en Brokilón. Allí la salvó de los habitantes del bosque sin conocer aún su identidad (Sapkowski, 2002 [1993]: 531). La destrucción de Cintra llevó a Ciri a encontrarse de nuevo con Geralt, momento en que ambos aceptaron el destino y decidieron seguir juntos. El brujo la llevó consigo a Kaer Morhen, la guarida de los pocos brujos que todavía quedan, para adiestrarla como bruja y como Fuente, un poderoso don que heredó de su madre, para lo que contará con la ayuda de la hechicera Triss Merigold y de la propia Yennefer. Ciri completa la humanidad de Geralt de Rivia, otorgándole la faceta de protector, maestro y padre adoptivo, todo lo cual convive —en oposición o sintonía— con su naturaleza de mutante y carnicero de Blaviken.

CONCLUSIONES

¿Pueden los humanos corrientes ser héroes, aquello que (creemos) ya no existe? Esta interrogación es a la que creo que apuntan las nuevas composiciones literarias protagonizadas por personajes como Geralt de Rivia, un mutante marginado por la sociedad a la que parece proteger, la misma de la que se nutre, la misma de la que obtuvo una niña —gracias al destino o a su intervención consciente e interesada—, quien luego se convertiría en su hija adoptiva. En esta

sociedad que lo odia encuentra amigos, aunque escasos, e incluso una amante. Y, sin embargo, no deja de ser el carnicero de Blaviken, una máquina de matar a la que todos temen. Es, en definitiva, un humano aquejado de sus propias particularidades que, además de ejercer una función minusvalorada por los demás, debe hacer frente a los problemas del día a día, a sus conflictos internos (¿humano o mutante?), a los líos en los que Jaskier se ve envuelto, a los amantes de Yennefer, a las traiciones de sus aliados y las trampas de sus enemigos. Además, ha de responsabilizarse de sus acciones, que como ser falible lo llevan al éxito o al fracaso; este último, usualmente, vinculado al odio de los demás. Es (o fue) un humano común que trata de manejar un poder demasiado grande lo mejor que sabe, lo mejor que puede. Un comportamiento que, como se ha visto, está emparentado con un modo de vida propio del Romanticismo, con las emociones y lo humano en el centro. Pero ¿y la vida actual? ¿No hay relación con ella?

Hoy en día, con nuestros *smartphones*, nuestro Internet, nuestra tecnología, los sentimientos parecen quedar en un lugar secundario, sustituidos por las apariencias y la artificiosidad. Pero debemos tener en cuenta, como se ha expuesto antes, que el concepto del héroe es tan voluble como la sociedad que lo alumbró. Y nosotros, coetáneos en una época de pandemia, sabemos bien que el tiempo en que se vive afecta a quienes lo experimentan. A veces surgen héroes inesperados, héroes del día a día, como ha demostrado la covid: personal sanitario, científicos y fuerzas de seguridad, pero también transportistas, empleados de supermercado o de limpieza, entre otros. Es un modo de mirar, un sentimiento. El sentimiento de que *cualquiera puede ser un héroe en las circunstancias propicias*.

La complejidad de una sociedad como la nuestra, azotada por los cambios tecnológicos, por las variaciones en nuestra forma de relacionarnos —redes sociales mediante—, se refleja en personajes de moralidad difusa cuya definición —[verosímil, no lo olvidemos!— resulta una tarea titánica. Sí, realizó un hecho desinteresado en tal momento; es cierto, protegió a aquella persona cuando sucedió eso..., pero después encontramos sus sentimientos egoístas, sus faltas de respeto y las equivocaciones que le llevan a ser más humano que héroe. Ese es el objetivo de considerar una progresión en el heroísmo en lugar de una antítesis con la villanía: que *los héroes puedan ser héroes aun poseyendo características que por tradición fueron antitéticas e incompatibles entre sí*.

En el estudio de un tipo concreto de personaje, la teoría de los arquetipos de Jung se ha demostrado útil en tanto que permite comprender una línea de comportamiento común. Con esto quiero decir que la pretensión de reducir personajes complejos a un concepto esquemático supone una facilidad de análisis, un punto de vista único que, pese a su simplicidad, permite considerar cuantas aristas y modificaciones sufre el núcleo original gracias a la inclusión de otras ideas, como

la del mitologema o el esquema mental. A esto debe sumarse la influencia del mito, elemento esencial en los primeros estudios del héroe y que vuelve a demostrar su valía y protagonismo. El héroe contemporáneo posee el mismo origen y conserva características fundamentales, como la capacidad de realizar hazañas o unas habilidades fuera de lo común. La fantasía épica más actual —plagada de héroes, del mito como forma y como esencia— es un fértil escenario para este tipo de personajes, cuyo uso de capacidades inimaginables en nuestra realidad no merma su verosimilitud o humanidad, sino que las acrecienta al enfrentarse a un mundo más salvaje que el nuestro en una suerte de alegoría metafórica del mundo extratextual. Porque el foco no está del todo en las hazañas —en los doce trabajos de Heracles o la belleza de Aquiles—, sino en el camino moral y emocional que debe recorrer el héroe para llegar a ejecutarlas, si es que lo consigue, y el sacrificio que ello significa.

En último lugar, me gustaría hacer hincapié en que esta teoría sobre el héroe crepuscular abre la puerta a la consideración del Bien y del Mal no como conceptos antitéticos, sino compatibles y combinables en la configuración del personaje sin que la inclusión de uno u otro lo definan de forma exclusiva. Es más, esta progresión del día hacia la noche —en la que el héroe crepuscular se encuentra en la mitad— refleja la posibilidad de que un héroe pueda actuar de manera negativa (en lugar de positiva) sin que ello le exima de heroísmo. La ausencia de inclinaciones maniqueístas provoca un alud de decisiones morales que ayudan a explorar el personaje como un individuo humano, con sus virtudes y defectos de manera compatible con el tono mítico, de leyenda. Y todo ello sin renunciar a una moralidad propia del personaje, que como individuo debe juzgar y afrontar las consecuencias de sus acciones. Antes o después de ejecutar la hazaña esperada, el héroe puede mentir o hacer daño a quienes lo rodean sin que eso anule su faceta heroica, más allá de la simpatía que sus acciones puedan despertar en la sociedad de la realidad ficticia y en el propio lector.

Desde mi punto de vista, y como se ha expuesto hasta aquí, creo que esa progresión entre conceptos culturalmente marcados es la que convierte al héroe tradicional en el héroe contemporáneo. El héroe ya no está cerca de un dios —cuyo reflejo le otorgaba perfección—, sino del ser humano, de sus problemas cotidianos, del sufrimiento, del dolor. Como señalaban Hugo y Rolland, un héroe que hace lo que puede; un héroe surgido del infortunio, del aislamiento, del abandono y la pobreza.

BIBLIOGRAFÍA

- Al-Jaf, Ali Ismael (2017). «Significance of Archetypes in Literature with Reference to Literary Criticism», *Lark Journal for Philosophy, Linguistics and Social Sciences*, 26 (1): 689-695. En: <https://www.iasj.net/iasj/article/144922> (último acceso: 22/09/2021).
- Apolodoro (1985): *Epítome*, traducción al español de Margarita Rodríguez de Sepúlveda (1985), Madrid, Editorial Gredos.
- Bassil-Morozow, Helena (2018): *Jungian Theory for Storytellers*, Londres, Routledge.
- Boyer, Régis (1992): «Archetypes», en Pierre Brunel (ed.), *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*, Nueva York, Routledge: 110-117.
- Brown, Jeffrey A. (2011): *Dangerous Curves: Action Heroines, Gender, Fetishism, and Popular Culture*. Jackson, University Press of Mississippi.
- Cáceres Blanco, Roberto (2020): «Canción de hielo y fuego. La huella del mito», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 4: 1-22. En: <https://doi.org/10.15366/actionova2020.4.001> (último acceso: 17/09/2021).
- Campbell, Joseph (1993 [1949]): *The Hero with a Thousand Faces*, Londres, Fontana Press.
- Castillo, Joel (2016): «The Witcher 3 ya es el juego más galardonado de la historia con 251 premios GOTY», *Alfa Beta*. En: <https://www.alfabetajuega.com/noticia/the-witcher-3-ya-es-el-juego-mas-galardonado-de-la-historia-con-251-premios-goty-n-65782> (último acceso: 26/09/2021).
- Castro Balbuena, Antonio (2016): «De hobbits, tronos de hierro y vikingos. Desarrollo narrativo y cronológico de la fantasía épica», *Tonos Digital*, 31: 1-24. En: <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/viewArticle/1509> (último acceso: 08/09/2021).
- Castro Balbuena, Antonio (2020): *Personajes, espacio y construcción del mundo en la fantasía épica. Un caso español: La saga de Tramórea, de Javier Negrete* (tesis de doctorado), Universidad de Almería. En: <http://repositorio.ual.es/handle/10835/10875> (último acceso: 08/09/2021).
- Castro Balbuena, Antonio (2021): «El héroe contemporáneo en la narración audiovisual. El caso de Walter White y Breaking Bad», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 36: 187-205. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/5194> (último acceso: 24/09/2021)
- Da Silva Viana, Elane (2020), «A saga The Witcher, de Andrzej Sapkowski, e suas adaptações: reconhecimento ou sobrevivência da literatura?», en Andrade de Oliveira, I. C., Senra

- Coelho, R. (eds.) *Cultura pop. Comunicação e linguagem*, João Pessoa, Marca de Fantasia: 85-99.
- Delgado Díaz, José Manuel y Miguel Moreno Sánchez. (2017): «El antihéroe en la ficción televisiva contemporánea», Trabajo de fin de grado. Universidad de Sevilla, 2017. <https://idus.us.es/handle/11441/62828> (último acceso: 24/09/2021).
- Díaz Fernández, José (2013): *El Nuevo Romanticismo* (edición de César de Vicente Hernando), Doral, Stockcero.
- Domínguez Morante, Laura (2015): «Pixar's New Fairy-Tale Brave: A Feminist Redefinition of the Hero Monomyth», *Revista de Estudios Norteamericanos*, 19: 49-66. <https://idus.us.es/handle/11441/53922> (último acceso: 24/09/2021).
- Eliade, Mircea (1984 [1969]): «Cosmogonic Myth and 'Sacred History'», en Dundes, A. (ed.), *Sacred Narrative. Readings in the Theory of Myth*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press: 137-151.
- Evans, Tobi (2018): «Vile, Scheming, Evil Bitches? The Monstrous Feminine Meets Hegemonic Masculine Violence in 'A Song of Ice and Fire' and 'Game of Thrones'», *Aeternum: The Journal of Contemporary Gothic Studies*, 5 (1): 14-27.
- Fairgrieve, Amy (2012): «Schema Triggering, Schema Application: On Agreement and Disagreement in Reading», *Indiana University Undergraduate Journal of Cognitive Science*, 7: 31-43.
- Falco, Raphael (2010): *Charisma and Myth*, Londres y Nueva York, Continuum Books.
- Filóstrato (1996): *Heroico*, traducción al español de Francesca Mestre, Madrid, Gredos.
- Frye, Northrop (1951): «The Archetypes of Literature», *The Kenyon Review*, 13 (1): 92-110.
- Frye, Northrop (1957): *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press.
- García-Blásquez Bedoya, Héctor (2016): *El Romanticismo. Runa Yachachij*, *Revista digital*, 1 (1): 1-20. <http://alberdi.de/ROMANHECIS2016.pdf> (último acceso: 6/10/2021).
- Garry, Jane, el-Shamy, Hasan M. (2005): «Introduction», en Jane Garry y Hasan M. el-Shamy (eds.), *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature: a Handbook*. Londres y Nueva York, Routledge: xv-xxiv.
- Gély, Véronique (2006): «Pour une mythopoétique: quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction». SFLGC: Bibliothèque Comparatiste. En: <https://sflgc.org/bibliotheque/gely-veronique-pour-une-mythopoetique-quelques-propositions-sur-les-rapports-entre-mythe-et-fiction/> (último acceso: 26/05/2022).

- Gómez Esteban, Jairo Hernando (2009): «El romanticismo como mito fundacional de lo joven», *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 7 (1): 59-81. <https://www.redalyc.org/pdf/773/77307103.pdf> (último acceso: 6/10/2021).
- González Escribano, José Luis (1981): «Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en la Teoría de la Literatura», *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 31-32: 367-408. En: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/143985.pdf> (último acceso: 24/09/2021).
- González Moreno, Beatriz (2007): *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Goodwin, Erik (2010): «Approaching archetypes: reconsidering innateness», *Journal of Analytical Psychology*, 55: 502-521.
- Green, Melanie C., Fitzgerald, Kaitlin, Moore, Melissa M. (2019): «Archetypes and Narrative Processes», *Psychological Inquiry*, 30 (2): 99-102.
- Grizzard, Matthew, Huang, Jialing, Fitzgerald, Kaitlin, Ahn, Changyun, Chu, Haoran (2017): «Sensing Heroes and Villains: Character-Schema and the Disposition Formation Process», *Communication Research*, 45 (4): 479-501 [pp. 1-23].
- Halberstam, Jack (1998). *Female Masculinity*, Durham, Duke University Press.
- Hogenson, George B. (2019): «The controversy around the concept of archetypes», *Journal of Analytical Psychology*, 64 (5): 682-700.
- Homero (1991): *Iliada*, traducción al español de Emilio Crespo Güemes (1991), Madrid, Editorial Gredos.
- Infante Yupanqui, Carlos (2008): «Poder, tensión y caricatura. Una aproximación a la teoría del humor», *Dialogía: Revista de lingüística, literatura y cultura*, 3: 245-271. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2962931> (último acceso: 07/10/2021).
- Jung, Carl G. (2010 [1954]): *Four Archetypes: (From Vol. 9, Part 1 of the Collected Works of C. G. Jung)*, Princeton y Oxford, Princeton University Press.
- Jung, Carl G. y Karl Kerényi (2004 [1941]): *Introducción a la esencia de la mitología*, traducción al español de Brigitte Kiemann y Carmen Gauger, Madrid, Ediciones Siruela.
- Knox, Jean (2003): *Archetype, Attachment, Analysis*, Nueva York, Brunner-Routledge.
- Lessenich, Rolf P. (2017): *Romantic Disillusionism and the Sceptical Tradition*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht-Bonn University Press.
- Martin, George R. R. (1996): *A Game of Thrones*, Londres, HarperVoyager.

- Martín Rodríguez, Mariano (2022): «Preliminares de una historia: hacia una caracterización taxonómica específica de la fantasía épica», *Revista Signa*, 31: 557-573. <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/29509/24729> (último acceso: 13/01/2022).
- Mohammadi, Farid (2013): «Mythic Frodo and his Predestinate Call to Adventure», *International Journal of Applied Linguistics & English Literature*, 5(2): 117-126. <http://www.journals.aiac.org.au/index.php/IJALEL/article/view/960> (último acceso: 19/10/2021).
- Monneyron, Frédéric y Joel Thomas (2012): *Mythes et littérature*, París, Presses Universitaires de France.
- Moorcock, Michael (1987): *Wizardry and Wild Romance*, Londres, Victor Gollancz Ltd.
- Palmer-Patel, Charul (2020): «The Shape of a Hero's Soul. Exploring the Paradox of Fate and Free Will in 'The Curse of Chalion' and 'Paladin of Souls'», en Regina Yung Lee, Una McCormack (eds.), *Biology and Manners: Essays on the Worlds and Works of Lois McMaster Bujold*. Liverpool, Liverpool University Press: 97-112.
- Philips, Steven (1975): «The Monomyth and Literary Criticism», *College Literature*, 2 (1), pp. 1-16.
- Quiceno Vélez, Ana María (2010): «De Barthes al Chapulín Colorado. Una lectura de héroes y antihéroes como configuraciones míticas», (Tesis de pregrado), Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/5525> (último acceso: 24/09/2021).
- Ramaswamy, Shobha (2014): «Archetypes in fantasy fiction: A study of J. R. R. Tolkien and J. K. Rowling», *Language in India*, 14 (1): 402-670 [pp. 1-269].
- Real Torres, Carolina (2005): «Vida y muerte de un mito: Aquiles. De Homero a Goytisolo», *Fortmatae*, 16: 237-247.
- Rubert, I. B. (2005): «Mythologem in the Language of Mass Media», en Werner Kallmeyer Maja N. Volodina (eds.), *Perspektiven auf Mediensprache und Medienkommunikation: Beiträge der Konferenz «Mediensprache als Objekt interdisziplinärer Forschungen»*, Amades, Arbeitspapiere und Materialien zur deutschen Sprache. <https://ids-pub.bsz-bw.de/frontdoor/index/index/year/2014/docId/1549> (último acceso: [18/09/2021]).
- Sapkowski, Andrzej (2002 [1993]): *El último deseo. La espada del destino*, traducción al español de José María Faraldo, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Sapkowski, Andrzej (2003 [1994]): *La sangre de los elfos*, traducción al español de José María Faraldo, Barcelona, Círculo de Lectores.

- Sapkowski, Andrzej (2006 [1997]): *La torre de la golondrina*, traducción al español de José María Faraldo, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Sapkowski, Andrzej (2010 [1999]): *La dama del lago*, traducción al español de José María Faraldo, Carmelo Rivero y Fernando Otero Macías. Barcelona, Círculo de Lectores.
- Sellier, Philippe (1990): *Le Mythe du Herós*, París, Bordas.
- Sellier, Philippe (1992): «Heroism», en Pierre Brunel (ed.), *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. Nueva York, Routledge: 557-565.
- Stableford, Brian (2005): *Historical Dictionary of Fantasy Literature*. Oxford, The Scarecrow Press.
- Stefanello, Grace, de Francisco, Alberto (2006): «Aplicación de la metodología de mitosistemas para la identificación de mitos y representaciones en Medios de Comunicación», *Anais do XXIX Congresso Brasileiro da Comunicação*.
<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/117840895047986398623640719660821070270.pdf> (último acceso: 23/09/2021).
- Taniguchi, André (2017): «The Witcher: Uma comparação de personagens e as relações intertextuais com os contos de Grimm». *XIII Jornada de Iniciação Científica e VII Mostra de Iniciação Tecnológica*: 1-20.
https://www.academia.edu/35335083/THE_WITCHER_uma_compara%C3%A7%C3%A3o_de_personagens_e_as_rela%C3%A7%C3%B5es_intertextuais_com_os_contos_de_Grimm (último acceso: 15/12/2022).
- Todorov, Tzvetan (1997): «The Coexistence of Cultures», *Oxford Literary Review*, 19 (1/2): 3-17.
- Trocha, Bogdan (2013): «The Loneliness of the Greek Hero», en Bogdan Trocha, Aleksander Rzyman, Tomasz Ratajczak (eds.), *In the Mirror of the Past: Of Fantasy and History*. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing: 83-104.
- Underberg, Natalie M. (2005): «The Hero Cycle, Various Motifs in A», en Garry, J., el-Shamy, H. M. (eds.) *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature: a Handbook*, Londres y Nueva York, Routledge: 10-16.
- Valles Calatrava, José Rafael (2017): «Papeles y facetas de los personajes en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza», *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 32 (2): 193-202.



SOBRE EL AUTOR

Antonio Castro Balbuena

Antonio Castro Balbuena es filólogo y doctor en Ciencias Humanas y Sociales por la Universidad de Almería. Sus estudios se centran en la relevancia del mito en la fantasía épica, tema sobre el que giran algunas de sus publicaciones (como «De hobbits, tronos de hierro y vikingos. Desarrollo narrativo y cronológico de la fantasía épica», 2016). Entre sus intereses destaca también lo audiovisual, como el videojuego («El videojuego como nuevo producto narrativo: la hipertextualidad en World of Warcraft», 2015) o la televisión («El héroe contemporáneo en la narración audiovisual. El caso de Walter White y Breaking Bad», 2021).

Contact information: acb231@inlumine.ual.es.