

Antihéroes en el cine uruguayo

Antiheroes in Uruguayan cinema

Álvaro Lema Mosca

alvaro.lemamosca@unir.net

Universidad Internacional de La Rioja /

Universidad Carlos III de Madrid

Madrid, España

 <https://orcid.org/0000-0001-8412-6740>

Resumen | Abstract

El análisis del antihéroe en medios visuales es largo y prolífico, sin embargo, no se ha realizado hasta ahora un estudio para el caso uruguayo. Tomando como base la discusión en torno a ese concepto complejo, se repasan aquí las principales características del antihéroe en tiempos postheroicos. Para profundizar en el cine uruguayo se eligieron cuatro películas de épocas diferentes: *Detective a contramano* (1949), *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera* (1993), *Miss Tacuarembó* (2010) y *Así habló el cambista* (2019). Asimismo, se emplea como hipótesis la ausencia de grandes héroes en el

cine nacional y, por el contrario, la presencia de personajes antiheroicos que caen habitualmente en el error, el delito o el fracaso. De ese modo, se esgrimen las diferentes maneras en las que la figura del antihéroe se ha manifestado en la ficción cinematográfica uruguaya.

The analysis of the antihero in visual media is long and prolific; however, no study has yet been conducted in Uruguay. Taking the discussion surrounding this complex concept as a basis, this paper reviews the main characteristics of the antihero in post-heroic times. To delve deeper into Uruguayan cinema, four films from different eras were chosen: *The*

Detective Goes the Wrong Way (1949), *Pepita the Holster* (1993), *Miss Tacuarembó* (2010), and *The Moneychanger* (2019). The hypothesis used is the absence of great heroes in Uruguayan cinema and the presence of antiheroic characters who routinely fall into error, crime, or failure. Thus, the different ways in which the figure of the antihero has manifested itself in Uruguayan cinema are discussed here.

Palabras clave | Keywords

Antihéroe • Postverdad • Antiépica • Cine uruguayo

Antihero • Post-truth • Anti-epic • Uruguayan cinema

Introducción

Una encuesta del portal *Psyche*, realizada en 2023, indicaba que en promedio la gente pasa más tiempo viendo series con protagonistas inmorales. Algunos de los títulos más populares de Netflix en los últimos años han sido *You* (2018), protagonizada por un carismático acosador y asesino, *Inventing Anna* (2022), sobre una joven estafadora que engaña a la elite neoyorquina o *Monstruos* (2022), sobre asesinos estadounidenses como Jeffrey Dahmer, Ed Gein o los hermanos Menendez. También personajes vinculados al narcotráfico y el crimen organizado (reales o ficticios) han gozado de enorme éxito en las series televisivas: *Los Soprano* (1999), *Breaking Bad* (2008), *Peaky Blinders* (2013), *Gomorra* (2014), *Narcos* (2015), *Fariña* (2018) o *Griselda* (2024), por mencionar solo algunas. Algo similar ocurre con el cine. ¿Por qué esos personajes incorrectos, incómodos e inmorales resultan tan atrapantes para las audiencias? ¿Qué hay en ellos que despiertan tanta curiosidad (por no decir apego) en el público espectador?

El reportaje de *Psyche* sugiere que estos personajes ayudan a satisfacer cierta demanda psicológica en los millones de personas que ven sus historias. La

investigación propone que los espectadores quieren saber por qué los personajes inmorales hacen lo que hacen, es decir, qué acontecimiento los convirtió en malos. De un modo intrínseco, se le pide al espectador practicar su juicio moral, agudizar su sentido del bien y del mal, y finalmente identificarse con el bueno y condenar al malo. Lo novedoso de estas nuevas formas narrativas es que el antihéroe alcanza una fuerte e inmediata conexión con el público. Son personajes seductores, con pasados traumáticos que de alguna manera justifican su accionar, se arrepienten de sus errores y buscan la redención. El estudio concluye que interactuar con esos personajes es, en última instancia, un ejercicio social, en tanto moldea los límites morales en el mundo real, determinando cuáles son y cómo las personas se vinculan con ellos (Gantman y Wylie, 2023). Esa forma del antihéroe despreciable, éticamente cuestionable y de acciones castigables es, quizás, la manera más espectacular y exitosa que han encontrado el cine y la televisión en la actualidad. Sin embargo, existen también otras figuraciones de lo antiheroico que transcurre por carriles diferentes, alejadas de la criminalidad o el desapego. En muchas ocasiones, el protagonista comete una acción picaresca o burlona, es un personaje torpe pero carente de maldad, obra malamente por razones de fuerza mayor o tiene un sistema de valores diferente a la mayoría.

En este artículo se analizan algunas de las formas del antiheroísmo presentes en el cine uruguayo de ficción.¹ El propósito es delinear teóricamente las principales características de esa figura y evidenciar de qué manera se ha hecho presente en algunas películas locales. Parto, así, de una hipótesis generalizada sobre el cine uruguayo que puede servir como puntapié: la ausencia casi sistémica de grandes héroes en sus historias y, por el contra-

¹ El análisis del cine documental exigiría otro planteo distinto, ya que el número de producciones (significativamente más amplio que la ficción) diversifica y aumenta las figuraciones de personajes tanto heroicos como antiheroicos.

rio, la presencia de personajes antiheroicos que, movidos por diferentes razones desglosadas en este trabajo, sucumben al error y al fracaso, en lugar de a la victoria y la heroicidad. Esa gran presencia de antihéroes en la ficción uruguayo permite trazar algunas interrogantes de interés sobre la propia identidad nacional o ciertos imaginarios culturales muy presentes en la historia cultural del país (Lema Mosca, 2019; 2023). Es, en última instancia, una manera de dibujar caracteres de la cultura local y reflejar hábitos sociales. Debido a su alto número de títulos, solo se tratarán aquí cuatro casos para ilustrar los diferentes tipos de antihéroe que han aparecido en las pantallas nacionales.

Un concepto problemático: el *antihéroe*

La discusión teórica sobre la figura del antihéroe es larga y prolífica. Fogueada al principio desde la mitología y la narratología, con los años ha saltado de los estudios literarios al análisis de películas y series o de personajes mediáticos. A grandes rasgos, se trata de un protagonista que carece de las cualidades tradicionales del héroe clásico, como la nobleza, el coraje puro, el idealismo o la moral intachable. En cambio, suele tener grandes defectos, métodos cuestionables, motivaciones egoístas, actitudes cínicas y mucha ambigüedad frente a los límites del bien y el mal. Si el héroe clásico basa su accionar en un código moral firme y estricto, el antihéroe suele tomar decisiones éticamente dudosas que muchas veces lo benefician solo a sí mismo. Frente a las ansias del héroe tradicional de salvar al mundo, el antihéroe prioriza sus intereses personales. Mientras aquel tiene atributos claramente demarcados, este puede carecer de ellos y actuar conforme a actos violentos, torpes o mezquinos.

Su origen es relativamente reciente en la tradición literaria y aparece en los confines de la Ilustración. Con la modernidad, surgió ese nuevo sujeto atormentado cuya pérdida de ejemplaridad moral, de vocación colectiva y de conducta ejemplarizante

reflejan su lejanía de todo heroísmo (Cappello, 2008). De alguna manera, el antiheroísmo del siglo XX apareció como una respuesta a la incertidumbre de ese sujeto sobre los valores tradicionales, a la insignificancia de los seres humanos y a su monótona existencia. De hecho, la I Guerra Mundial tuvo un enorme impacto en la representación del heroísmo y de lo heroico en la literatura y el cine, afectando los roles sexuales y de género y, por ende, las nociones de heroísmo y masculinidad. La propia noción de héroe explotaba por los aires y quienes volvían de la guerra lo hacían con más traumas que victorias. Además, la urbanización, la comercialización, la industrialización y la cultura de masas contribuyeron a la atmósfera cultural de pesimismo que produjo antihéroes por doquier. En esa era mecanizada y tecnocrática, la gente intentó encontrarle sentido a una vida confusa e imponer cierto orden en un mundo amenazado de muerte por las guerras a gran escala.

A fragmented society —torn by war, conflicting values, cultural crisis, and different aspects of modernity— produces its own heroic model: sick, anti-social, and introspective anti-heroes whose salvation is individualistic in the midst of social and cultural disarray (Neimneh, 2013, p. 78).

El cambio del modo heroico al antiheroico estuvo fuertemente influenciado por el desencanto de la posguerra y la reevaluación de los sistemas de valores tradicionales, incluyendo los roles y expectativas de género. El cómic y la historieta, masificados a mitad del siglo XX, explotaron los personajes antiheroicos como oposición a la figura del (super)héroe y profundizaron, asimismo, en un costado más complejo y por momentos oscuro de sus protagonistas. La contracultura y el desencanto político de los años setenta y ochenta alimentaron la presencia de antihéroes en la ficción narrativa, reflejando el cambio en los valores sociales que van del deber y la moral al cuestionamiento, la ambigüedad y el cinismo, del héroe idealizado al personaje

defectuoso y realista. Eso da cuenta de su carácter resbaladizo y migratorio que tanta discusión teórica ha generado en las últimas décadas.

La posmodernidad acentuó sus rasgos constitutivos y lo volvió una presencia repetida y largamente trabajada en el terreno artístico. Esa nueva época desconfiaba del idealismo y del héroe tradicional que representa valores incuestionables y apostaba por una declinación de las verdades absolutas con la muerte de los *grands récits* y la Historia. Muchos antihéroes posmodernos son plenamente conscientes de su rol o parodian el concepto heroico, convirtiéndose así en un vehículo para cuestionar el sistema, el capitalismo, la política o la cultura de masas. La Posmodernidad no solo preparó el terreno para el surgimiento del antihéroe moderno, sino que lo necesitó como símbolo de sus propios postulados. En lugar de una identidad estable y coherente, el antihéroe posmoderno se mueve entre máscaras, dudas y crisis existenciales. Es falible, contradictorio, muchas veces inmoral o cínico y no busca redención en el sentido clásico. No distingue claramente el bien del mal o lo hace desde su propia lógica interna. Esta ambigüedad resuena con la idea posmoderna de que la moral es relativa, no universal. El antihéroe se convierte en la voz narrativa de una época que no cree en redentores ni en utopías, sino en individuos perdidos, conscientes de su imperfección y en lucha con un mundo que ha dejado de tener sentido fijo.

En consecuencia, algunos teóricos han dejado atrás el terreno de lo antiheroico para referirse más bien a una era *postheroica* (Bröckling, 2021), marcada por una temporalidad dispersa, fragmentada, donde no hay grandes gestas sino una acumulación de pequeños actos y de héroes comunes que batallan en el pequeño campo de su cotidianidad. En esta época actual, el ideal del héroe clásico (aquel individuo excepcional que se sacrificaba por un bien común) es ampliamente cuestionado, erosionado o desplazado por otros modelos de subjetividad y acción social. En las sociedades contemporáneas (particularmente en las democracias occidentales), se desconfía del heroísmo tradicional. No desaparecen los héroes, pero cambian:

se transforman en figuras ambiguas, efímeras, colectivas y cotidianas (por ejemplo, los trabajadores esenciales durante la pandemia). De esa manera, la noción de heroísmo se vuelve más horizontal, banalizada o instrumentalizada, a menudo utilizada por los medios de comunicación o por la política para generar emociones fútiles. Si el heroísmo clásico tenía una temporalidad vertical, en tanto el acto heroico era capaz de cambiar el transcurso de la historia, el postheroísmo se caracteriza por las acciones individuales y la atribución del éxito o el fracaso a uno mismo, no a las estructuras. Del mismo modo, si el antiheroísmo tiende a juzgar como positivo un fracaso o una apariencia negativa, el postheroísmo, en cambio, pretende la superar la necesidad de ideales heroicos.

Con la actual llegada al poder de líderes extremistas, *outsiders* del sistema político convencional, los valores postheroicos detonan las concepciones modernas del comportamiento cívico. En cierta medida, esas figuras públicas habilitan una narrativa antiheroica apoyada en la propagación de la mentira y el conspiracionismo, el rechazo a las minorías y al feminismo, la exacerbación de la riqueza y el culto al machismo. Así, empresarios, deportistas, *influencers* y coach emocionales devienen los nuevos héroes de esta era postheroica:

Postheroico es no solo el adiós a los tradicionales modelos de rol heroicos, sino igualmente a la renovación del reparto. La imagen del presente que esbozan los diagnósticos de una actualidad postheroica se muestra por ello también en qué heroínas y héroes hacen actuar para qué público y en qué escenarios. (Bröckling, 2021, p. 199)

Los (anti)héroes en el cine uruguayo

El acercamiento a la oposición entre lo heroico y lo antiheroico es siempre parte de un relato. Tanto los héroes como los antihéroes se constituyen a partir de lo que se dice o se muestra de ellos y su existencia como tal es producto de una interpretación

semántica capaz de descifrar significantes propios. De allí que exista siempre una controversia interna a la hora de erigir a un sujeto (real o ficcional) como héroe o como antihéroe.

La construcción narrativa y ficcional del antihéroe (la que nos interesa aquí) es muy particular. Si bien las distintas posturas pueden variar en algún punto, casi todos los estudiosos del tema coinciden en marcar su perfil enfrentado a la configuración heroica y apuntan una retahíla de rasgos determinantes de su carácter y de su accionar. En ese sentido, la constitución tradicional del héroe sería el punto cero que funciona como medida comparable para determinar el grado de antiheroísmo: el antihéroe es siempre una respuesta a aquel y a los relatos míticos, es la negación de su lado positivo. Por otra parte, su carácter transfronterizo le permite saltar de una forma narrativa a otra, pasando de la literatura al cómic, de la animación al cine, del videojuego a la serie televisiva (Freire y Vidal-Mestre, 2022; Bernardelli, 2016; Pichard, 2012).

Son muchas las características y categorizaciones de antihéroes propuestas por diferentes autores según la narrativa ficcional.² En el cine y el audiovisual, el antihéroe contemporáneo cumple con

² Freire y Vidal-Mestre (2022) listan las características comunes a la representación audiovisual de antihéroes: 1. Es mortal, aun pudiendo tener poderes sobrenaturales. 2. No responde a estereotipos de héroes clásicos y modernos. 3. No responde a estereotipos de villanos tradicionales. 4. Código ético propio. 5. Conflicto interno. 6. Presenta contradicción y ambivalencia. 7. Cuestionado por su entorno. Bernardelli (2016) distingue entre el “antihéroe por subversión”, el “antihéroe por frustración”, el “inepto que acaba en paródico o cómico”, el malo que deviene héroe bajo la presión de algún impulso ético o emocional y el héroe accidental. Pichard clasifica los antihéroes de series televisivas en: el antihéroe a pesar de sí mismo, el maquiavélico y el maldito (2012). Para Sosa Rubio (2008) los rasgos distintivos del antihéroe en el policial contemporáneo son su incapacidad de adaptación, el conflicto como origen, su naturaleza como reflejo de lo que acontece, el peso psicológico, el desengaño, la oscuridad como contexto, la soledad y la ironía. Por su parte, Bröckling (2021) analiza como casos ejemplares de héroes postheroicos el *business hero*, el emprendedor, el líder de guerra, el deportista, el *influencer* y el superhéroe.



Figura 1. *Detective a contramano* (A. Fabregat, 1949)

ciertas peculiaridades repetitivas e, incluso, con algunas otras que pueden variar según el caso. Como veíamos al inicio de este artículo, en buena parte del cine y las series actuales ha aumentado la presencia del antihéroe, en tanto encarna y representa ciertos valores comunes, al tiempo que esgrime una denuncia sobre los modos de comportamiento de la sociedad civil. En cualquier caso, el tratamiento que se ha dado al concepto está siempre vinculado al contexto sociocultural en el que se desarrollan los héroes, asunto que resulta de gran interés para el caso de la filmografía uruguayo. Poco se ha representado la figura del héroe en la pantalla local, mientras que abundan los antihéroes de todos los tipos, como veremos más adelante.

En el cine contemporáneo, el antihéroe refleja una visión popular y antielitista del mundo porque surge en un contexto de desconfianza hacia las élites políticas, económicas y culturales, a las que a menudo se presenta como corruptas o alejadas de la realidad social y frente a las cuales el antihéroe actúa al margen o en abierta confrontación. A diferencia del héroe clásico que defendía el orden establecido y encarnaba valores oficiales, el antihéroe es imperfecto, contradictorio y cercano a la experiencia de la gente común, lo que rompe con la idea elitista de que solo los virtuosos, poderosos o exitosos merecen protagonismo. Su rechazo de los códigos morales tradicionales y su ética pragmática conectan con un público que percibe esos valores como hipócritas

o inalcanzables, mientras que muchas de sus historias cuestionan la noción del mérito y del éxito individual al mostrar sistemas que no recompensan el esfuerzo sino el privilegio. Además, el antihéroe funciona como una forma de catarsis y de venganza simbólica frente a las injusticias estructurales, permitiendo al espectador expresar su frustración contra el poder sin idealizar soluciones y su ambigüedad moral refleja un mundo contemporáneo complejo y desigual en el que ya no se confía en autoridades morales absolutas, reforzando así una mirada crítica, popular y profundamente antielitista.

Ahora bien: ¿por qué el cine uruguayo ha priorizado siempre a los antihéroes en lugar de los héroes clásicos? Desde las primeras películas ha ahondado en ese tipo de personajes, delineando diferentes antihéroes que van del protagonista fracasado al delincuente confeso y del patrón sin escrúpulos al político corrupto. Hacia los años cincuenta, cuando el mito de “la Suiza de América” impulsado desde las esferas gubernamentales estaba en su punto álgido, hubo intentos de concretar un cine heroico, basado en los relatos oficiales de ciertas figuras claves del parraso nacional. Películas como *Artigas, protector de los Pueblos Libres* (Enrico Gras, 1950), *El desembarco de los 33 orientales* (Miguel Ángel Melino, 1952), o las inconclusas *Martín Aquino* (Miguel Ángel Melino, 1955) e *Ismael el Conquistatore* (Goffredo Alessandrini, 1959) intentaron llevar a la pantalla los relatos de los héroes de la independencia. Las epopeyas literarias y las hazañas de esos personajes históricos procuraban reflejar ciertos valores colectivos y reforzar un sentimiento nacionalista acorde a la época de esplendor (Lema Mosca, 2019). Apenas unos años después, en la década del sesenta, ese imaginario había ya saltado por los aires. El ensayista Carlos Real de Azúa lo denunciaba en el libro *El impulso y su freno*, de 1964, a propósito de los obstáculos que el Estado se impuso a sí mismo después de décadas de reformismo progresista. Desde entonces, la ausencia casi total de héroes en el cine nacional ha sido un signo de cierta carencia imaginativa y también de una predilección por

personajes anodinos e imperfectos, algo que quizás esté cambiando en la actualidad con la proliferación de estrenos y contenidos audiovisuales.

De alguna manera, la figura del antihéroe encaja mejor con la tradición cultural, histórica y social del país, marcada por la modestia, la desconfianza hacia los discursos grandilocuentes y una mirada crítica sobre el éxito y el poder. Una sociedad mesocrática marcada por sus “medianas aspiraciones”, como aseguraba Real de Azúa. Uruguay no tiene una narrativa épica fuerte ni mitos heroicos espectaculares como otras cinematografías. Por el contrario, su identidad cultural valora lo cotidiano, lo melancólico y lo contradictorio, lo que se traduce en personajes comunes, frágiles y muchas veces derrotados. Además, la historia política y social uruguaya favorece una visión escéptica de las gestas heroicas y de las soluciones individuales, mostrando sujetos condicionados por estructuras económicas y sociales que los superan. El antihéroe permite representar mejor la sensación de estancamiento, desencanto o supervivencia que atraviesa a amplios sectores sociales, sin recurrir a idealizaciones ni finales triunfalistas. A esto se suma una tradición cinematográfica influida por el realismo y el cine de autor, que privilegia la introspección y el conflicto interno por sobre la acción épica, haciendo del antihéroe una figura más verosímil y coherente con la experiencia uruguaya, donde el heroísmo solemne suele percibirse como ajeno, exagerado o poco creíble.

Ya en las primeras películas de la filmografía uruguaya aparecen protagonistas marcados por sus deficiencias y excesos, pecados cometidos por la avaricia, el deseo, la violencia o la envidia, como ocurre por ejemplo en *Almas de la costa* (J. A. Borges, 1924), *El pequeño héroe del Arroyo del Oro* (C. Alonso, 1932), *Dos destinos* (J. Etchebere, 1936), o *Soltero soy feliz* (J. C. Patrón, 1938). En casos posteriores, el antihéroe transmuta en un personaje deleznable que actúa con maldad y traiciona a sus seres queridos, como los protagonistas de *Un vintén p'al Judas* (U. Ulive, 1959), *El lugar del humo* (E. Landeck, 1979), o *Viento del Uruguay* (B. Soldini, 1989). Posteriormente,

también encontramos los antihéroes conflictuados con su propia existencia, personajes que no encajan en la sociedad o son excluidos de ella, como los de *Vida rápida* (Grupo Hacedor, 1992), *El dirigible* (P. Dotta, 1994), *Tribus del asfalto* (D. Amorín, 1999) o *El viñedo* (E. Schroeder, 2000). Por último, aparecen los protagonistas torpes e irrisorios, héroes fracasados que persiguen molinos de viento sin alcanzar la victoria porque su temperamento desdibuja la posibilidad del éxito, como sucede en *El baño del Papa* (C. Charlone y E. Fernández, 2007), *Mr Kaplan* (A. Brechner, 2014), *El candidato* (D. Hendler, 2015) o *Porno para principiantes* (C. Ameglio, 2018).

En el interés por analizar en detenimiento algunos casos paradigmáticos del cine uruguayo, me detendré en cuatro filmes particulares. La elección responde, sobre todo, a la pertinencia que esas películas ofrecen para trabajar protagonistas antiheroicos, claramente demarcados y con una evolución precisa, pero también a la relevancia que los cuatro títulos tienen dentro de la filmografía nacional. Se trata de películas realizadas por directores de renombre, reconocidas por la crítica y de destacable éxito dentro de las audiencias locales, subrayando así la hipótesis de cierta conexión entre el público uruguayo y los antihéroes.

Entre la parodia y el oportunismo: *Detective a contramano* y *Así habló el cambista*

Algo muy frecuente en la tradición cultural uruguayo es la parodia del héroe a través del humor. Comenzando con el carnaval, pasando por el teatro, hasta acabar en la televisión y el cine, la sátira y la parodia han sido siempre herramientas muy utilizadas en las artes visuales del país. En películas como *El detector* (L. Pugliese Sánchez, 1960) o *La raya amarilla* (C. Maggi, 1962) aparecían los personajes ridiculizados y antepuestos al accionar heroico. En *Detective a contramano* (A. Fabregat, 1949) tenemos uno de los mejores ejemplos del contrapunto paródico del héroe.

La película, protagonizado por el cómico Juan Carlos Mareco, satirizaba los policiales de la época: Lucho es un joven aficionado a la lectura de novelas policiales que, un poco a lo Don Quijote, extrapola esa ficción a la vida real. Casualmente, se cruza en su camino una banda de contrabandistas de piedras preciosas. Debe desarticularla, pero él no es un detective profesional sino un torpe y ridículo estudiante universitario. Por si fuera poco, la ayudante que encuentra es su propia novia (Mirtha Torres), una jovencita temerosa e indecisa. De esa manera, Lucho recurre en varias ocasiones a situaciones ridículas para escapar de los delincuentes: en lugar de combatirlos con hombría y fuerza —como haría un héroe tradicional—, se escabulle por ventanas, huye despavorido, se disfraza de anciana o se hace pasar por un mariachi. La unión de la estética del cine *noir* y la parodia propia de la comedia de enredos enfatiza su condición antiheroica a través del humor.

Un héroe puede ser gracioso, pero nunca ridículo. Puede usar el chiste como arma retórica para poner en evidencia a sus adversarios, pero sobre él no debería hacerse ninguno. Los héroes solo son cómicos sin pretenderlo. En cuanto hacen reír, se diluye su nimbo (Bröckling, 2021, p. 61).

El antihéroe contemporáneo no es caballeresco y noble, sino que se trata de un personaje intermedio entre el héroe y el villano, comandado mayoritariamente por su propia ética y valores. Sus métodos son brutales y poco convencionales, ya que, para él, el fin justifica los medios y se maneja en base a una justicia propia. De allí que algunos consideren más apropiado hablar de *rasgos* antiheroicos y no de antihéroes, puesto que representa las transformaciones intestinas de la figura tradicional del héroe (Sosa Rubio, 2015; Freire y Vidal-Mestre, 2022). De ese modo, la inversión de las características tradicionales conduce a un tipo particular de antihéroe: el inepto, el personaje aparentemente incapaz de hacerse cargo de la situación, un antihéroe paródico muy frecuente en la comedia, caracterizado por el

error y el fracaso. Por eso, en su afán de convertirse en detective profesional, Lucho ayuda a la banda de criminales a ingresar las joyas al país.

Sin embargo, muchas veces sus rasgos antiheroicos son sólo aparentes y el protagonista torpe termina por cumplir su tarea heroica. Así, Lucho pretende escapar de la banda de delincuentes, pero termina por toparse con ellos y en los momentos finales, cuando parece no haber escapatoria, la casualidad se pone de su lado y los maleantes son finalmente detenidos. No es su valentía, ni su sagacidad las que conceden un final feliz a la historia. Por el contrario, son su torpeza y vanidad las que guían su suerte y provocan los momentos de diversión, aunque haya al final algo de astucia en la resolución del drama. En estos casos, el antihéroe es un fracasado pero con mucha fortuna.

En *Así habló el cambista* (Federico Veiroj, 2019) asistimos a un tipo diferente de protagonista. La película, basada en una novela de Juan E. Gruber, se centra en la figura de Humberto Brause (Daniel Hendler), un empresario inescrupuloso cuyo único objetivo es la acumulación de dinero. La historia se sitúa en el Uruguay de los años setenta, en plena dictadura militar, época en la que oportunistas de la región viajaban con frecuencia a Montevideo para hacer sus negocios financieros.

Desde el comienzo de su carrera, el protagonista se vuelve consciente de su propia condición antiheroica: se autodefine pecador, producto de una sociedad enferma que lo ha conducido a ese estadio. En el inicio de la película, el propio Brause relata la anécdota de Jesús echando a los mercaderes del templo. Dice: “Él lo había entendido. Los cambistas somos el origen de todos los males”. De ese modo, comienza una meteórica trayectoria que, con el correr de los años, se va volviendo más absurda y peligrosa. Ciego por su excesiva ambición, estafa al suegro, se queda con el negocio familiar y acepta lavar cantidades ingentes de dinero de distinta procedencia. De ese modo, se inmiscuye en actividades delictivas y se vincula con delincuentes profesionales de Argentina y Brasil.



Figura 2. *Así habló el cambista* (Federico Veiroj, 2019)

Si el protagonista de *Detective a contramano* es un antihéroe torpe e insensato, el de *Así habló el cambista* es completamente consciente de su maldad y sus valores retorcidos. No tiene reparos en estafar a su suegro, que lo ha iniciado en el negocio, engañar a su esposa y timar a sus clientes sin el menor atisbo de arrepentimiento. No tiene problemas en negociar con empresarios o trabajadores, con políticos de derecha o guerrilleros de izquierda. Y, al mismo tiempo, hay plena consciencia de sus acciones y de las consecuencias en su entorno más inmediato.

En esos años setenta, el mundo capitalista propició una imagen estereotipada y heroica del empresario emprendedor, del hombre de negocios, una idea que se extiende al banquero, al especulador, al accionista o al gestor. Ese empresario suele gozar de un carácter especial de líder, algo que le economía, las teorías de la organización y la administración han celebrado largamente en las décadas posmodernas (Bröckling, 2021, p. 148). Brause representa la cara oculta de ese empresario exitoso: es el hombre solo, incapaz de amar, preocupado únicamente por sus intereses personales, amedrentado por las amenazas de sus enemigos y en busca constante de salvación. El título de la película refiere, en clave irónica, a los preceptos nietzscheanos por superar el nihilismo y dar paso a un hombre que crea el sentido de su propia existencia.

En ese sentido, Brause es un antihéroe marcado por los valores más bajos: la ambición, el oportunismo, la traición y la codicia. Pertenece a ese vasto territorio del “malo” opuesto al héroe como

su contraparte y a quien se le atribuyen caracterizaciones que son, de hecho, imágenes especulares de este. Es el villano estereotipado, el malo absoluto, sin matices, cuyo arco evolutivo es simple y no sufre grandes transformaciones a lo largo de la historia. Es un antihéroe “maquiavélico” en tanto considera el valor moral de una acción basándose únicamente en sus consecuencias (Bernardelli, 2016; Pichard, 2012). No tiene mayores cambios, aunque hay algo de culpa (o remordimiento) que por momentos parece iluminar una faceta oculta de su personalidad. Hay, incluso, algo de torpeza en su accionar, algo inesperado e imprevisto, que resulta particularmente empático para el espectador. Así, la acción es amoral porque en realidad no se realiza por el bienestar del otro, sino únicamente por su beneficio personal y por eso Brause acaba incluso peor que como comenzó. Un antihéroe posmoderno: rico pero sin libertad.

Las antiheroínas conflictuadas e inmaduras: *Pepita la Pistolera* y *Miss Tacuarembó*

Uno de los grandes rasgos distintivos del antihéroe es su sacrificio y soledad. El desamparo de una existencia triste y de un entorno represor acaba convirtiéndolo en un ser solitario que actúa conforme a su ética propia. En términos narrativos, el protagonista tiene un arco de redención complejo, ya sea por los delitos cometidos en el pasado o por los que está cometiendo en el presente. Ese conflicto viene muchas veces acompañado de la culpa y el arrepentimiento, lo que suma capas a su complejidad.

La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera (Beatriz Flores Silva, 1993) es un buen ejemplo de esto. Es el caso de una asaltante de casas de crédito que robaba por necesidad y ha sido detenida. Susana (Margarita Musto) narra desde la cárcel lo sucedido tiempo atrás y profundiza en su carácter de mujer doblemente abandonada: por su marido, internado en un hospital psiquiátrico, y por la sociedad, que la dejó sin trabajo, a cargo de una hija pequeña y



Figura 3. *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera* (Beatriz Flores Silva, 1993)

en condiciones de extrema pobreza. Sin otra alternativa para sobrevivir, Susana decide atracar las casas de crédito.

No obstante, Pepita es una delincuente muy especial: hay en ella un malestar continuo por su condición de ladrona y sus atracos son cometidos con educación y hasta cierta culpa. Cada vez que roba un negocio, pide perdón a sus trabajadoras y, al mismo tiempo, ellas se condolecten de su obligada situación de malhechora. Así aparece otro punto común en los antihéroes posmodernos: la existencia de un conflicto interno. Ese dilema, que puede ser moral, familiar, psicológico o incluso social, le ha provocado experiencias traumáticas que el antihéroe busca vengar en otros. Muestra una conducta contradictoria y no tiene reparos en enseñar su identidad, sus vicios o su sexualidad. Surge de esa manera la contradicción, el debate interno entre lo que debe hacer y lo que termina haciendo, entre el bien y el mal, entre el mandato y el deseo, entre las virtudes y los defectos. Asimismo, la acción del antihéroe funciona como reflejo o espejo de cierta crítica social y pone al descubierto las vergüenzas ético-morales de la sociedad. Ese rasgo de imperfección en su personalidad termina, en muchas ocasiones, por derrumbarlo, jugando en su contra y alimentando su costado autodestructivo.

Pepita sufre con cada uno de los atracos, se arrepiente de mentir a su familia y no quiere arriesgar su vida. En un momento, confiesa desde la cárcel: “Si [mi

madre] hubiera estado viva, jamás habría hecho esto, darle este disgusto”. Mientras para la prensa Susana es “el enemigo público número uno”, “la Atila de Montevideo”, ella se muestra tierna con sus víctimas y preocupada por salvar la economía del hogar. Está en lucha constante con su propia moral, es una “antiheroína por frustración” (Bernardelli, 2016, p. 11), aquella que “quiere pero no puede” y se enfrenta a un mundo donde no hay espacio para lo heroico. Por eso, cuando la policía finalmente da con su paradero, ella se entrega tranquilamente. Por eso también relata la historia desde la cárcel con tanta calma: es consciente de los errores cometidos y deja que la justicia caiga sobre su cabeza como forma de recomponer su existencia.

El mero hecho de que la delincuente sea una mujer también subraya su calidad antiheroica. Actividad históricamente relacionada a los hombres, la aparición de una mujer atracadora es un tema constante en los medios de comunicación y, pese a que ella roba a cara descubierta, los prejuicios imposibilitan que Susana sea rápidamente identificada. Las dificultades para relacionar a una mujer de clase media con una actividad delictiva son tantas que la prensa ramifica las posibilidades: Pepita es un hombre disfrazado, una minusválida, una travesti, una banda organizada... Esos dos relatos superpuestos (el que cuenta Susana desde la cárcel y el elaborado previamente por los medios de comunicación y los demás implicados), explica el título de una historia que no llega a ser completamente “verdadera”, sino compuesta de distintos relatos.

Si *Pepita la Pistolera* muestra una antiheroína conflictuada por su propia moralidad, oscilante entre el delito y la buena acción, *Miss Tacuarembó* (Martín Sastre, 2010) nos enseña, por el contrario, una protagonista inmadura, bruta y egoísta. Inspirada en la novela de Dani Umpi, es la historia de Natalia (Natalia Oreiro), una niña nacida en la ciudad noroeste de Tacuarembó, cuyo principal deseo es salir de allí y convertirse en una estrella. Cuando alcanza la adolescencia, la joven huye a Buenos Aires para perseguir su sueño de ser cantante y actriz, pero fracasa en cada intento.



Figura 4. *Miss Tacuarembó* (Martín Sastre, 2010)

Si el héroe clásico tiene un origen singular y profético, el antihéroe tiene uno eminentemente incierto. Ha sido repudiado por su entorno o por la sociedad y en consecuencia actúa movido por venganza o ira. Muchas veces surge como producto de un entorno hostil, decadente o alienante, donde los valores tradicionales ya no tienen sentido. En muchas ocasiones, es el resultado de un hecho traumático que lo ha marcado para siempre. La vida adulta de la protagonista es, de hecho, muy diferente a aquellos sueños. Sus pretensiones de niña no se han logrado: trabaja como animadora en un parque de diversiones dedicado a Jesús, no tiene pareja y sale mal parada en cada casting al que se presenta. Por si fuera poco, no se habla con su madre, a quien dejó olvidada en Tacuarembó. El encuentro con ella, muchos años después en un reality show, la transporta al pasado: a su infeliz infancia, a la pobreza de su casa y a los sueños de una vida mejor, al acoso de las temibles mellizas López y a Cándida (Natalia Oreiro), su madre también temible.

De ese modo, Oreiro construye dos tipos diferentes de antiheroína: por un lado, la protagonista torpe e inepta, cuya derrota constante es tanto profesional como personal, y por el otro, la villana religiosa, obsesionada con destruirla. Una es inmadura y egoísta, piensa únicamente en su bienestar y solo se concentra en perseguir sus ambiciones. La otra es despiadada y excéntrica, no tiene escrúpulos ni decoro. Ambos personajes funcionan como contracara y se retroalimentan para delimitarse mutuamente. Son, prácticamente, caricaturas de

aquello que podrían ser en condiciones normales. El carácter de musical de la película acentúa esos rasgos kitsch para delinear con fuerza a los personajes.

Las narrativas antiheroicas suelen contar con una evolución impredecible: a menudo el personaje sufre una mutación a lo largo de la historia, aunque en ocasiones puede ser una suerte de redención y en otras de desmoronamiento. Si el viaje del héroe clásico es parte constitutiva de su narración ficcional, con el antihéroe sucede algo similar. Su arco evolutivo es parte central de esa narración y a partir de la contradicción antes señalada, el viaje del antihéroe puede oscilar entre las acciones loables o los más despreciables actos, lo que por momentos lo acerca al héroe tradicional y por momento al villano. La evolución narrativa de la protagonista tiene, no obstante, una salvedad: mientras en la novela es una antiheroína con todas las letras y su frustración se mantiene hasta el final, en la película acaba por triunfar y llegar a Hollywood, revirtiendo de ese modo toda una vida de fracasos. Como le dice la Natalia pequeña a su amigo Carlos: “Un día el mundo será nuestro”.

A modo de conclusión

Los antihéroes en el cine uruguayo representan una evolución significativa en la forma en que se construyen y se interpretan las identidades en la pantalla. Estos personajes, muchas veces marcados por la marginalidad, la ambigüedad moral o el patetismo, encarnan una respuesta narrativa a las tensiones sociales, económicas y culturales del país. A diferencia del héroe clásico, que persigue ideales claros y actúa conforme a un código ético definido, el antihéroe se mueve en zonas grises, con motivaciones complejas y contradictorias que reflejan los desafíos de la vida contemporánea. Desde el punto de vista teórico, el trabajo ha permitido delinear un conjunto de rasgos que definen al antihéroe en el contexto analizado: personajes marcados por la fragilidad, la indecisión, la pasividad o la incapacidad

de transformar su entorno; sujetos cuyas acciones suelen estar atravesadas por el error, la frustración o el desencanto; y trayectorias narrativas que conducen más al estancamiento o al fracaso que a la superación o la victoria. Estas características no solo se oponen al modelo clásico del héroe, sino que ponen en cuestión las nociones de agencia, éxito y redención asociadas a este último.

Este tipo de figura narrativa ha permitido al cine nacional abordar problemáticas como la alienación, la frustración generacional, la desigualdad y el desencanto con las instituciones, todo desde una óptica profundamente local pero con resonancias universales. Películas que apuestan por estos protagonistas ofrecen una mirada introspectiva y crítica sobre la sociedad, apelando tanto al humor ácido como al drama íntimo. Al posicionar al antihéroe en el centro del relato, el cine uruguayo no solo desafía convenciones estéticas y éticas, sino que también reivindica una forma de contar historias más honesta y cercana a la realidad. En ese sentido, estos personajes se convierten en vehículos para una exploración más auténtica de la condición humana, fortaleciendo la voz única y cada vez más reconocida del cine uruguayo en el panorama internacional.

El análisis desarrollado a lo largo de este artículo permite afirmar que el antiheroísmo constituye una de las matrices narrativas y simbólicas más persistentes del cine uruguayo de ficción. Lejos de tratarse de una mera ausencia de figuras heroicas tradicionales, esta recurrencia puede entenderse como una elección estética y discursiva que dialoga de manera profunda con determinadas condiciones históricas, culturales y sociales del país, así como con una tradición cinematográfica que privilegia lo cotidiano, lo mínimo y lo ambiguo por sobre los relatos épicos o triunfalistas.

El examen de diversas películas del cine uruguayo confirma que estas narrativas no aparecen de manera aislada, sino que se repiten con variaciones significativas. En algunos casos, el antihéroe emerge como producto de un contexto social adverso; en otros, como resultado de conflictos íntimos, afecti-

vos o existenciales; y, en no pocas ocasiones, como una figura atrapada en la inercia o la imposibilidad de actuar. Esta diversidad de motivaciones y configuraciones refuerza la idea de que el antiheroísmo funciona como un dispositivo flexible para explorar tensiones propias de la experiencia contemporánea en Uruguay. Su cine parece optar, de manera consistente, por relatos que desconfían de la épica y del éxito como horizonte narrativo, y que prefieren exponer la vulnerabilidad, el error y el fracaso como dimensiones constitutivas de sus personajes. Más que una carencia, esta elección puede leerse como una forma de resistencia a modelos narrativos hegemónicos y como una vía para construir una identidad cinematográfica propia.

Referencias bibliográficas

- [1] Bernardelli, A. (2016). “L’antieroe dai mille volti. La migrazione di un dispositivo narrativo dalla letteratura alla serialità televisiva”, *Between*, 12, 1–21.
- [2] Bröckling, U. (2021). *Héroes postheroicos. Un diagnóstico de nuestro tiempo*. Alianza.
- [3] Cappello, G. (2008). “Configuración y tiempo del antihéroe”. *Contratexto*, 16, 171–181. <https://doi.org/10.26439/contratexto2008.n016.789>
- [4] Freire, A. & Vidal-Mestre, M. (2022). “El concepto de antihéroe o antiheroína en las narrativas audiovisuales transmedia”. *Cuadernos.info*, 52, 246–265. <https://doi.org/10.7764/cdi.52.34771>
- [5] Gantman, A. y Wylie, J. (2023). “What is it about film and TV antiheroes that’s so captivating?”, *Psyche*, <https://psyche.co/ideas/what-is-it-about-film-and-tv-antiheroes-thats-so-captivating>
- [6] Lema Mosca, A. (2019). Los héroes en el cine uruguayo. *Revista Film*, <https://www.revistafilm.com/los-heroes-en-el-cine-uruguayo/>
- [7] Lema Mosca, A. (2023). *Los nacimientos del cine uruguayo. Una historia completa*. Sujetos Eds.
- [8] Neimneh, S. (2013). “The anti-hero in modernist fiction: from irony to cultural renewal”. *Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature*, 75–90. <https://www.jstor.org/stable/44030709>
- [9] Pichard, A. (2012). “Patty, Vic, Jack et les autres: antihéros modernes et postmodernes dans les séries américaines contemporaines”, *TV/Series*, 1, 515–532. <https://doi.org/10.4000/tvseries.1574>
- [10] Real de Azúa, C. (1964). *El impulso y su freno. Tres décadas de batllismo*. Ed. de la Banda Oriental.
- [11] Sosa Rubio, C. J. (2015). “Teoría del antihéroe. Aproximación y análisis descriptivo de un concepto transversal para la narrativa policíaca contemporánea”, en J. Sánchez-Zapatero y A. Martín-Escribà (Eds.) *El género eterno: estudios sobre novela y cine negro*, Andavira Editora, 53–60.

Bio

Álvaro Lema Mosca, escritor y académico uruguayo, estudió cine y literatura en su país, donde dirigió la revista ONCE y es colaborador de varios medios de prensa. Tras mudarse a España en 2015, obtuvo un doctorado en la Universidad Autónoma de Madrid y ahora ejerce como profesor en la Universidad Internacional de La Rioja y en la Universidad Carlos III. Es autor de los libros *Un sueño en la vigilia. El fantasma en el cine* (2019), *Encuentros lusófonos: lengua y literatura, culturas visuales, identidades* (2021) y *Los nacimientos del cine uruguayo. Una historia completa* (2023), Premio Nacional a las Letras 2024.

Artigo recebido em 2025-06-12

Artigo aceite em 2026-01-03

Artigo publicado em 2026-01-13

© 2026 Álvaro Lema Mosca

Lema Mosca, Álvaro. (2026). Antihéroes en el cine uruguayo. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 6(1). <https://doi.org/10.34623/2184-8661.2026.v6i1.480>

© This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)