

Las vidas de los superhéroes: modelos de identidad en el corazón del Imperio

Lucas R. Berone

Resumen

El mito heroico, sobre el que se modelan las modernas narraciones de superhéroes, es una matriz de relatos biográficos que acompaña las transformaciones de la sociedad humana, se podría decir, casi desde el principio de su historia. Por otra parte, desde el punto de vista de sus características genéricas, las biografías heroicas constituyen un punto de cruce entre lo público y lo privado; o más bien involucran, como una de sus propiedades singulares, el problema de la identidad y sus dimensiones. El propósito del presente trabajo, entonces, será analizar los cambios producidos en la configuración de diversas identidades superheroicas a lo largo del siglo XX y principios del siglo XXI, en tanto índices o “síntomas” que atestiguan o articulan un conjunto significativo de procesos y cuestiones sociales más generales, en el marco del mundo contemporáneo.

Palabras claves:

biografía

relatos de superhéroes

identidad

Abstract

The heroic myth, on which the superheroes' modern stories model themselves, is a matrix of biographical tales that goes along with and recounts the transformations of human society, perhaps almost from its very beginnings. On the other hand, and from the point of view of their generic characteristics, heroic biographies constitute a crossroad between the public and the private space; or rather they involve, as one of their singular properties, the problem of the identity and its dimensions. The present work, then, aims at analyzing the changes that took place in the configuration of several superheroes' identities throughout the 20th century and the beginning of the 21st century. We will consider these identities as

indices or “symptoms” that testify or articulate a significant set of social processes and topics, as framed in our contemporary world.

Keywords:

biography

superheroes’ stories

identity

Introducción

El *mito heroico* es una matriz de relatos biográficos que acompaña y narra las transformaciones de la sociedad humana, se podría decir, casi desde el principio de su historia. Desde el punto de vista de sus características genéricas, las biografías heroicas constituyen un punto de cruce entre lo público y lo privado, ya que, si bien la vida del héroe no se ofrece inmediatamente o *per se* como “modelo” para la vida privada de los individuos (o solo lo hace desde y para una expectativa de consumo muy limitada o ingenua), sí resulta ser la modelización de un recorrido o una trayectoria vital “privada”, por la cual un individuo deviene en agente de las transformaciones operadas en su entorno. La biografía heroica visibiliza o hace pública la historia de una transformación (generalmente, se trata de una transformación cargada de valores o de connotaciones positivas para la comunidad que produce y consume esa biografía), en virtud de la cual un individuo se erige en agente de su destino y, consecuentemente, del destino del resto de los actores implicados en la transformación (sea, por ejemplo, todo un pueblo, como en el caso del mito de *Moisés*, o toda la humanidad, como en el mito judeo-cristiano de *Jesús*).

Ahora bien, desde fines del siglo XIX y principios del XX, el relato heroico (o *superheroico*, como se lo denomina en las modernas culturas industriales urbanas de Occidente) involucra, como una de sus propiedades o singularidades, el problema de la *identidad* y de sus cambios. Podría decirse que la matriz heroica, que viene de los *trabajos* de Hércules, se combina inesperadamente con los *avatares* de Edipo.

Dualidad y excentricidad del superhéroe moderno (la matriz narrativa del policial)

Para constituirse como tal, el *superhéroe* moderno necesitó o se enfrentó inicialmente al proceso de un *cambio* o una *escisión de su identidad* (de Clark Kent a *Superman*, de Bruce Wayne a *Batman*). Es decir, en las modernas sociedades industriales de Occidente, el superhéroe se volvió un sujeto que, la mayor parte de su tiempo, está *de incógnito* entre los hombres comunes y lleva, por lo tanto, una *doble* vida.

Especificar las razones, el sentido o el origen de esta *dualidad* de los superhéroes modernos es complejo. Según Umberto Eco, dado el carácter mítico de un personaje como Superman, las características de su *alter ego* humano, Clark Kent, facilitarían el mecanismo proyectivo puesto en funcionamiento durante la lectura del cómic, en tanto el débil Kent “personifica, de forma perfectamente típica, al lector medio, asaltado por los complejos y despreciado por sus propios semejantes”; de este modo, “a lo largo de un obvio proceso de identificación, cualquier *accountant* de cualquier ciudad americana alimenta secretamente la esperanza de que un día, de los despojos de su actual personalidad, florecerá un superhombre capaz de recuperar años de mediocridad” (Eco, 1968:259). Eco define el mito “como simbolización inconsciente, como identificación del objeto con una suma de finalidades no siempre racionalizables, como proyección en la imagen de tendencias, aspiraciones y temores, emergidos particularmente en un individuo, en una comunidad, en todo un período histórico” (Eco, 1968:249). De este modo, en tanto participan de un nuevo proceso de mitificación “instituido desde lo alto” en las modernas sociedades de masas, los héroes de historieta (y no solo los superhéroes) serían las imágenes que condensan y que proyectan las aspiraciones de toda una nueva “comunidad de fieles”: el público norteamericano de entre-guerras (*Superman* aparece hacia 1938)¹.

Asimismo, según Pablo de Santis, podemos ver en los relatos superheroicos, nacidos en los Estados Unidos en el umbral de la Segunda Guerra, “la fascinación por el poder ilimitado escondido en un hombre común” (esta definición, límpida y sintética, evita las dificultades de una psicología “de las proyecciones” y coloca sus premisas en el orden de una *poética*) (De Santis, 1998:87). En cierto sentido, esos relatos constituyen la manifestación más evidente de un *titanismo* esencial a una sociedad y a una cultura que se vieron envueltas repentinamente, tras la crisis de 1929, en una acelerada expansión

¹ Sobre los problemas inherentes a la construcción del “mito” en la moderna civilización industrial de Occidente (o “civilización de la novela”), véase Eco (1968:259-275).

económica, militar y política, y, por lo tanto, en el proceso de la construcción simbólica de un sesgo “imperial” adecuado a la nueva posición.

El nacimiento de Superman y de Batman indica probablemente necesidades de una época en que una nación joven y poderosa emergía de una crisis económica profunda. (...) Superman, tocado con los colores de la bandera estadounidense, era lo que la nación quería ser. (...) La ciudad en la que se movía Superman se parecía a Nueva York, metrópolis pujante que en realidad no demandaba un superhombre para mantener el crimen a raya sino para simbolizarla (Aulicino, 2004:9).

No hay que perder de vista que la historieta de superhéroes es función (o fundación) de una nueva *épica urbana*², que viene a reemplazar a la *épica campesina* dominante en la literatura norteamericana del siglo XIX proponiéndose, al mismo tiempo, como su continuidad *natural*: de hecho, el lugar donde crece Superman es “Smallville”, un pueblo de campesinos cercano a “Metrópolis” (pero que no se confunde con ella), y el héroe hace su aprendizaje en las convicciones morales de una familia de granjeros³.

Sin embargo, tal vez exista para la dualidad de los superhéroes del siglo XX una razón más estructural, derivada de las filiaciones que pueden establecerse entre el relato superheroico y la matriz narrativa del *género policial* decimonónico, ya que, por muy lejanas que parezcan, las aventuras de los superhéroes constituyen una variante del relato

² No vamos a discutir aquí la pertinencia o no del término “épica” aplicado a un tipo de narración (la historieta) que es fundamentalmente extraño a los contextos culturales en los que la epopeya como género adquirió pleno significado. En todo caso, utilizamos aquí la categoría de lo *épico* en el mismo sentido en que pudieron usarla los intelectuales argentinos contemporáneos del Centenario para referirse al *Martín Fierro*, como condensación o como cristalización de aquellas “propiedades” que se percibían como características de una nacionalidad, de un “ser argentino”, y con las cuales buscaban identificarse incluso los inmigrantes o *advenedizos* (especialmente, para asegurar su integración a un contexto cultural extraño). En el campo del relato superheroico, el personaje que expresa, al nivel más puramente explícito y reproductivo, los símbolos de la pertenencia a una “nacionalidad” norteamericana (aun más que Superman) es, claro está, el Capitán América. El uso de lo *épico* como categoría estética, para definir creaciones tales como el *Martín Fierro* (por supuesto, nosotros incluimos aquí también las narraciones superheroicas), ya fue consecuentemente rebatido por Borges, quien juiciosamente colocó al poema de Hernández en el canon de la novela realista europea (mientras tanto, el canon literario en el cual vienen a inscribirse las aventuras de los superhéroes sería el del *folletín*, con sus leyes de producción y de consumo).

³ Es imprescindible situar la evolución de la historieta norteamericana en relación con el sistema de la literatura norteamericana, acercando dos procesos que una consideración peyorativa del género mantendría separados. La constitución de la *familia de granjeros* como espacio pedagógico y núcleo moral “indestructible” (tanto como Superman) debe entenderse sobre el fondo general de las principales líneas evolutivas de la literatura norteamericana, y apunta aquí en un doble sentido, hacia las narraciones de Mark Twain, por un lado, y hacia el futuro trabajo “desmitificador” de Truman Capote en *A sangre fría*, por el otro.

policial, en tanto narraciones que tematizan una y otra vez las relaciones entre los hombres y la ley⁴.

1. Al mismo tiempo que un relato sobre los superpoderes (y sobre su significado social), las aventuras de los superhéroes constituyen un discurso continuo sobre la ley y, especialmente, sobre la transgresión de la ley⁵. Incluso desde un punto de vista solamente genético, el relato superheroico nace en el interior de la tradición del género policial, en sus vertientes menos sofisticadas y ultracodificadas, destinadas al consumo masivo del “gran público”. Batman, por ejemplo, aparece en 1939 en las páginas de la revista *Detective Comics*, publicación que desde hacía dos años incluía exclusivamente “títulos dedicados a un solo tema, perseguidores del crimen”⁶ (Superman tendrá su debut un año antes, en el número uno de *Action Comics*, de junio de 1938).

Ahora bien, ya desde su origen con Poe (y su creación, Auguste Dupin), el héroe del relato policial es un sujeto *excéntrico*; es decir que, tanto como aquellos a quienes persigue, el detective es alguien que está como desplazado respecto de la ley y de su representación institucional (la policía).

El relato policial clásico o “de enigmas”, por ejemplo, realiza una escisión entre los espacios de la *ley* y la *verdad*: la posibilidad del descubrimiento y la enunciación de la verdad sobre los hechos viene a quedar fuera del marco y de los mecanismos institucionales de indagación instaurados por la ley jurídica y por el aparato de Estado⁷. El detective, como afirma Piglia (1991):

Se constituye como aquél capaz de enfrentar la problemática de la verdad o de la ley, justamente porque no está asociado a una inserción institucional. Centralmente, la policía. El detective viene a decir que esa institución, en la

⁴ Por otro lado, y en última instancia, el motivo de la *dualidad*, motor de la intriga en el policial de enigmas (el problema de una conciencia culpable, disimulada u oculta tras una apariencia “inocente”), aparece recurrentemente también en el conjunto de las producciones literarias decimonónicas que tematizaron como problema la experiencia del “anonimato” propio de las urbes cosmopolitas, impuesto por la formación y el espectáculo de las nuevas *masas sociales*: desde “El hombre de la multitud”, de Edgar A. Poe, hasta “El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde”, de Robert L. Stevenson; pasando incluso por mitos urbanos tales como los de *Jack el destripador*.

⁵ La ley solo puede ser objeto de narración en tanto lo que se cuente sea su *transgresión*. Únicamente a partir de su negación, la ley puede devenir tema de un relato: el relato de su restablecimiento.

⁶ Jules Feiffer, citado por Oscar Masotta (1970:84). Para una presentación detallada del origen y evolución de los comic-books, soporte gráfico inicial de todos los relatos superheroicos en Norteamérica, véase Masotta, 1970:78-101.

⁷ Al respecto, “La carta robada”, de Poe, constituye casi un manifiesto estético, o un texto programático del género.

cual el Estado ha delegado la problemática de la verdad y de la ley, no sirve. El detective es una figura, entonces, que está en tensión con el mundo del Estado, con lo que –con una ironía seguramente involuntaria– se llama la inteligencia del Estado⁸.

La excentricidad del detective se funda, entonces, en las propiedades singulares de su inteligencia (o mejor, en la construcción de una determinada inteligencia), la cual se ve acompañada, generalmente, por un conjunto de neurosis que parecen serle funcionales, entre ellas la decisión de Dupin de *vivir de noche*, o la adicción de Sherlock Holmes al opio y su afición por el violín: rasgos neuróticos (“tics”) que los numerosos continuadores han exagerado hasta el absurdo, y han mantenido a veces como la única característica definitoria del lugar del detective en el relato.

La variante “dura” o *negra* del policial (las obras de Hammett, Chandler, Cain, etc.), que surge y se desarrolla en los Estados Unidos más o menos contemporáneamente con el relato superheróico (o un poco antes, durante la década del treinta), conserva el desdoblamiento que terminamos de señalar; solo que esta vez se trata de una cesura, de una separación entre la esfera de la ley jurídica (el aparato del Estado) y el castigo del delito. La justicia (y no tanto la verdad) solo es posible por fuera de la ley, y la *excentricidad* del héroe está garantizada ahora por su moral: “¿Habrá que decir que la integridad sustituye a la razón como marca del héroe?” (Piglia, 2003:81)⁹.

En un trabajo sobre *Dick Tracy*, de Chester Gould (historieta de 1931, que reproduce algunos de los parámetros del policial “duro”; en especial, la repetida representación de la violencia), Masotta analiza la popularidad de un héroe “civil” que persigue obsesivamente y destruye a los criminales, sobre el fondo social de “un sentimiento común, un cierto disgusto por una ola prolongada de exuberante y desenfrenado gangsterismo”.

Disgusto contradictorio, puesto que el gangsterismo parecía formar sistema con las leyes de la prohibición, que dañaban la idea de respeto por la libertad

⁸ He aquí, iluminada por las reflexiones de Piglia sobre el policial, una nueva inflexión de lo privado en la modernidad, y en su relación privilegiada con la verdad: “Frente a los servicios de inteligencia del Estado y la inteligencia del Estado como tal aparece una inteligencia privada con toda la carga que tiene lo privado en el mundo moderno”.

⁹ “Si la novela policial clásica se organiza a partir del fetiche de la inteligencia pura, y valora, sobre todo, la omnipotencia del pensamiento y la lógica abstracta pero imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa, en los relatos de la serie negra esa función se transforma y el valor ideal pasa a ser la honestidad, la ‘decencia’, la incorruptibilidad. Por lo demás, se trata de una honestidad ligada exclusivamente a cuestiones de dinero. El detective no vacila en ser despiadado y brutal, pero su código moral es invariable en un solo punto: nadie podrá corromperlo” (Piglia, 2003:81).

individual. (...) Mientras los contrabandistas y la mafia despertaban temor, pero simpatía, las autoridades se hacían merecedoras de desprecio: no solamente eran incapaces de derrotar al crimen y la mafia, sino que generalmente vivían en contubernio con ellos (Masotta, 1968:23).

Incluso las primeras aventuras de Superman reproducen esta situación: en ellas, vemos al “hombre de acero” evitar la ejecución de una persona inocente, enfrentar a un grupo de gánsters que pretenden abusar de Luisa Lane y, finalmente, viajar a Washington para descubrir y desbaratar las conexiones entre el crimen organizado y la política¹⁰.

En el caso del relato superheróico, finalmente, la excentricidad del héroe respecto de la ley parece descansar, entonces, en esa *dualidad* constitutiva, en esa “doble pertenencia”. Por más institucionalizada que llegue a ser su acción represiva (hasta el punto de que se lo vea luchando codo a codo con los G. I. en los diversos frentes de la Segunda Guerra), la personalidad “civil” del superhéroe lo ancla siempre y definitivamente en el dominio de lo privado.

Pero al mismo tiempo, si bien funciona en muchas oportunidades como motor de la intriga¹¹, la dualidad como motivo, en el relato superheróico, operará de modo muy distinto a como lo hace en el género policial. Mientras que, en el relato policial, el problema de la *identidad oculta* (acerca de *quién es*, verdaderamente, un asesino) es crucial para la lectura y, por lo mismo, para una poética del enigma, en el sentido de que la presunción sobre la *dualidad* de los personajes orienta los diversos recorridos interpretativos¹²; en el relato superheróico, en cambio, la “doble identidad” no es un problema para el lector en modo alguno, sino que solo es una circunstancia válida para el héroe y el mundo que lo rodea¹³.

¹⁰ Véase Siegel y Shuster, 2004:22-33.

¹¹ “Narrativamente, la doble identidad de Superman tiene una razón de ser, ya que permite articular de modo bastante variado las aventuras del héroe, los equívocos, los efectos teatrales, con cierto *suspense* de novela policíaca” (Eco, 1968:259).

¹² Como afirma Robin: “En las novelas [policiales de fines del siglo XIX] aparecen siempre los criminales o, por el contrario, la gente que defiende la buena causa (que no necesariamente son policías). Lo importante es que ésta es una confrontación en la que la necesidad de cambiar de identidad está siempre presente” (1996:19). Por otra parte, en el relato policial de enigmas la relación Autor-Lector replica la relación existente entre el criminal y el detective: el Autor (Modelo) de novelas policiales es siempre dual en tanto *finje* un mundo (verosímil) para ocultar otro (verdadero). Al respecto, véase Todorov (1970) y Pastormerlo (1997).

¹³ Sirve como contraejemplo el ilustrativo caso del personaje de “Rorschach” en la serie *Watchmen*, de Alan Moore y Dave Gibbons (1986). *Watchmen* es, en muchos sentidos, un relato anti-superheróico, dado que lo que hace es deconstruir todos los mecanismos característicos de este tipo de narración. “Rorschach” es un superhéroe cuya máscara adopta las caprichosas formas propias del famoso test psicológico, y se destaca porque su identidad “secreta” (o civil) es un misterio para el lector hasta bien entrada la historia (más precisamente, hasta que Rorschach es detenido por la policía: en el mundo ficcional que construyen Moore y Gibbons, los superhéroes están prohibidos por la ley de los Estados Unidos).

Es en este punto exacto donde el relato de superhéroes se aleja del policial, dado que su lector se encuentra más bien en la misma situación del espectador de la tragedia clásica frente al drama de Edipo: ya no se trata de conjeturar la dualidad del personaje, sino más bien de reflexionar acerca de las consecuencias de esta dualidad sobre la vida y el destino del héroe.

La destrucción del hogar en el origen de los primeros superhéroes

Si el carácter excéntrico del superhéroe moderno se funda en su dualidad, esta escisión identitaria, a su vez, encuentra su origen y su razón de ser en una experiencia catastrófica. En la biografía del superhéroe siempre hay una *catástrofe*, y esta es, casi invariablemente, la pérdida de los padres: la *destrucción del hogar*¹⁴.

1. Desde este punto de vista, la excepcionalidad de Superman, el primer superhéroe, es *absoluta*: es un ser que pierde su planeta (no solo a sus padres) y, con él, pierde todo marco de referencia para su actuación. Para recuperar algún marco de referencia que vuelva inteligible (y posible) su actuación, los creadores de la serie (Siegel y Shuster) necesitaron remitir al lector al nebuloso horizonte de la “garantía científica”: la diferente “estructura física” de una raza millones de años más evolucionada que la nuestra explicaría la superfuerza, así como, en otros órdenes de la naturaleza, “la hormiga puede levantar pesos cien veces superiores a ella” y “el saltamontes da saltos que para el hombre equivalen a muchas manzanas” (Siegel/Shuster, 2004:21)¹⁵.

En la historia de Superman, el héroe es un *huérfano* absoluto, la distancia entre él y la sociedad de los hombres no puede ser eliminada, su ajenidad respecto de este mundo es una

¹⁴ Debo el descubrimiento de este tópico a la lectura de un breve pero certero artículo de Pablo De Santis, titulado “La neurosis de los superhéroes”: “Todos los años surgen nuevas versiones de los mismos personajes que no modifican el núcleo esencial del superhéroe, que está en su origen. Partiendo de un principio firme –el estallido de Krypton en Superman, el asesinato de los padres en Batman, experimentos accidentados en casi todo el resto– los superhéroes pueden derivar después por el mar de los destinos posibles. Saben que, por lejos que los lleven sus aventuras, siempre tendrán un lugar –una escena– a donde volver y empezar de nuevo. Su hogar –que es la destrucción del hogar– permanece intacto” (1998:79).

¹⁵ Esta razón varía con el tiempo, aunque sin salir de una matriz de explicaciones seudo-científicas: “¿A qué se debe tanta potencia? La respuesta también inaugura un requisito clásico en las siguientes historias de superhéroes: el origen. Un origen que es narrado muy someramente en la primera historia y que nos remite a una evolución superior a la humana de la raza que habita el planeta natal de Superman. Luego se reacondicionará esa explicación prefiriendo la justificación por medio de la física. Entonces, nuestro héroe tendrá esos poderes gracias a las diferencias de masa de Krypton, el mencionado planeta natal, y la Tierra” (Muñoz, 2004:12).

propiedad que no puede ser borrada ni olvidada. Superman, entonces (que todavía no es tal, sino “Kal-el”), es adoptado por una familia de campesinos estadounidenses, que le da un nombre, una educación (una moral)¹⁶ y, fundamentalmente, una coartada para pertenecer a este mundo: una *máscara*. En el caso de Superman, es la identidad normal (Clark Kent, o mejor, los *anteojos* de Clark Kent: signos de la debilidad del hombre) la que constituye la *máscara* del héroe.

Ahora bien, fuera de su hogar adoptivo, y fuera de los *valores* que adoptó como propios (en los que fue educado), el héroe se enfrenta a una indefensión y a una soledad absolutas. Su origen extraterrestre es la fuente de su excepcionalidad (la razón de sus poderes), pero, al mismo tiempo, es la raíz de sus debilidades: el héroe fija su identidad en la sociedad (y en los valores) que defiende; fuera de ella, separado de ellos, desaparece (no tiene otro sostén que el mundo en el que ha caído y que lo ha adoptado como su *hijo*)¹⁷.

Superman es totalmente funcional al mundo que lo adopta; hipotéticamente, si el mundo en el que cae Superman hubiera estado regido por la práctica del delito, el héroe se habría entregado a él con tanta firmeza y voluntad como aquellas que emplea para combatirlo en “nuestro” mundo. Desde el punto de vista de una semántica transformacional, la historia de Superman tiene la estructura de la *revancha*: vive una “nueva oportunidad” (el héroe es casi la encarnación del *New Deal* americano).

2. Batman, nuestro segundo superhéroe, es soporte de un relato completamente distinto. En principio, es un *hombre*, es un ser humano, cuyos padres fueron asesinados cuando él era pequeño, al resistirse a un asalto.

El pequeño Bruce Wayne, una vez que queda huérfano (motivo de la destrucción del hogar), jura vengarse del asesino de sus padres dedicando su vida a combatir el delito. Esta vez, la matriz de la historia de Batman no está en Hércules (semidiós que arrastra su

¹⁶ Ver nota 3.

¹⁷ Durante la década del ochenta, se dio una revisión y una reelaboración crítica de toda la tradición del relato superheróico norteamericano, especialmente impulsada por las creaciones de nuevos artistas ingleses contratados por las grandes empresas americanas editoras de cómics (DC Cómics, principalmente). En casi todos los casos, se trató de *cerrar* de alguna manera las infinitas series y desarrollos paralelos en que se habían diversificado las historias de los superhéroes más importantes (por supuesto, para volver a *abrirlos*, con nuevos formatos). Antes de que fuera asesinado (y resucitado) en los noventa, Alan Moore imaginó un cierre y una solución a los conflictos de Superman, que consistió en hacerle abandonar los superpoderes, casarlo con Luisa Lane y darle un hijo, es decir: *integrarlo* definitivamente a este mundo (la historieta se titula “¿Qué le pasó al hombre del mañana?”, y es de 1986).

existencia entre simples mortales), sino en *Hamlet*: se trata de la obligación de vengar la muerte del padre (solo que, por supuesto, en el origen de la saga, Batman no vacila)¹⁸. Batman tiene la estructura de la *venganza*, y esto ya implica *otra* moral. Según Aulicino, el personaje creado por Bob Kane “se remonta al mito del ángel caído, que no es otra cosa que el demonio” (Aulicino, 2004:11)¹⁹.

Para infundir terror en los criminales, Bruce Wayne adopta la *máscara* de un murciélago. Si antes, en Superman, la identidad “normal” era la coartada que le permitía al héroe integrarse a este mundo; ahora, en cambio, se da la inversa: la identidad *superheroica* es la coartada (máscara) que le permite al héroe ingresar en el mundo del delito (y en la *conciencia supersticiosa* de los delincuentes).

Lo importante es que la excepcionalidad del héroe no deriva en este caso de un origen ultraterreno, sino de su *voluntad*: Bruce Wayne construye para sí una identidad superheroica, y cada vez que sale a combatir el crimen, por las noches, en Ciudad Gótica, esa voluntad (ese juramento inicial: el pacto con el *espectro* de los padres) se *renueva*.

3. Sería muy interesante preguntarse cómo la misma sociedad ha podido engendrar dos relatos casi simétricamente opuestos e igualmente exitosos: Superman se aferra a un orden para existir; Batman defiende ese orden (o lo ataca, llegado el caso) para hacer existir a sus padres. Sin embargo, en ambos casos, el cambio de identidad realizado no resulta un elemento problemático desde el punto de vista de una hipotética estructura de la psique del héroe, sino que, por el contrario, aparece como exigida por el *mandato de los padres* (ausentes o adoptivos, son siempre figuras fantasmales). En este sentido, la biografía del

¹⁸ Nuevamente en los ochenta, el guionista norteamericano Frank Miller retomará y revisará la historia de Batman. Lo hará veinte años más viejo (será un hombre de unos sesenta años) y lo obligará a volver a las calles después de un largo retiro (empujado por sus fantasmas y obsesiones). Solo que esta vez, aunque no lo quiera, aunque solo sea por accidente, Batman terminará matando a su madre, es decir, el sistema que lo produjo y que alimentó su imagen de “héroe mítico”. Sobre Frank Miller y su trabajo en Batman (*El regreso del Señor de la Noche*, 1987), pueden consultarse los artículos de Federico Reggiani y Silvia Carut (1998).

¹⁹ Cito en extenso el artículo de Aulicino, porque vale la pena: “El ángel caído está poseído por la venganza. El romanticismo recupera la figura primigenia del ángel proscrito; en particular el inglés George Gordon (Lord Byron). Más en su actitud que en su literatura, Byron es aquel ‘hombre misterioso’ en cuyo pasado ‘hay un secreto, un terrible pecado, un yerro siniestro o una omisión irreparable’. Byron parecía avanzar por el mundo cargando esta condena. Y por cierto, usaba una capa oscura. Batman no cometió pecado pero hay en su pasado una ‘omisión irreparable’: el aparato de la ley. Nadie pudo salvar a sus padres, y él no podía. La ley no estuvo cuando la necesitó y Batman la ignora. Esta es su ‘omisión’. Sobre ese bache erige la figura a la que viste con las tinieblas de su alma. (...) Batman –más allá de la liviandad del cómic– recrea la figura del dolor liberado. No es hombre del bien ni del mal. Es alguien que todos fuimos alguna vez” (2004:11).

superhéroe moderno desemboca en la constitución y en la modelización de identidades *fuertes*.

La dualidad del héroe, función de su excentricidad, nace precisamente de la necesidad (y, por supuesto, de la obvia imposibilidad) de la *reconstrucción* del hogar perdido (de la recuperación del padre *ausente*). Y la imagen de este “hogar perdido”, y restituido simbólicamente por el desdoblamiento de la identidad, condensa, cristaliza y coincide con el espacio de valores afirmado por la cultura norteamericana surgida de la crisis de 1929: una moral puritana, protestante, según la cual las razones del delito reposan únicamente en las decisiones y disposiciones individuales de una conciencia subjetiva proclive al mal (o al bien)²⁰.

El “triunfo de las neurosis”: la *ausencia del padre* en la biografía superheroica

Recién a principios de la década del sesenta, veremos aparecer los primeros superhéroes afectados por algo así como lo que Régine Robin denomina la “dificultad identitaria” (1996:28 y ss).

En efecto, las nuevas narraciones de superhéroes (especialmente, los héroes creados por el guionista Stan Lee para la editora Marvel Comics: *Hulk*, *El Hombre Araña*, *The Fantastic Four*) ponen de manifiesto una escisión identitaria conflictiva: no hay equilibrio en la dualidad inherente a estas biografías superheroicas.

1. *The Hulk* (1962, dibujado por Jack Kirby), por ejemplo, es el producto de un accidente por la experimentación con rayos gamma; de este modo, el científico Bruce Banner se convierte en un ser de una terrible fuerza cada vez que es presa de un ataque de ira (la invención de Lee no es más que una variación sobre el motivo característico del *Dr. Jekyll* y *Mr. Hyde*, de Stevenson). Lo cierto es que el doctor Banner rechaza su *otra* identidad y pretende controlarla, en tanto no es otra cosa que la manifestación hiperbólica de uno de sus estados de ánimo. Por otra parte, Hulk debe escapar periódicamente del Ejército de los Estados Unidos, que ve en ese ser monstruoso y un poco estúpido un arma

²⁰ “En nombre de toda la tradición moralista y en particular de la tradición puritana, el mal y cada delito particular quedan explicados como índices de la degeneración del individuo, falta de sentido de responsabilidad, o comportamiento caprichoso o anormal” (Roberto Giammanco, citado por Masotta, 1970:31). La afirmación de Giammanco está referida a *Krazy Kat*, una tira de humor surrealista creada por George Herriman y que se publica entre 1911 y 1944, donde las absurdas aspiraciones de esa tradición puritana son tematizadas y ridiculizadas.

potencial (no hay que obviar que la serie es contemporánea de la intervención yanqui en Vietnam).

Frente a este panorama, lo extraño es que esa criatura siga estando naturalmente inclinada hacia el Bien: resabio de una moral calvinista, de la cual ninguna narración superheroica ha podido desentenderse por completo (salvo el ya citado *Watchmen*, de Moore y Gibbons).

No hay en esta serie un espacio de valores definido, en el cual se ancle la acción reparadora del héroe: Hulk no combate el delito, o solo lo hace de manera accidental, y se enfrenta al “Mal” en sus manifestaciones trascendentes o casi mitológicas (Hulk, encarnación de la furia del hombre, lucha contra enemigos que representan fuerzas elementales o “cósmicas”: “el fuego, el agua, el tiempo”) (Masotta, 1970:98). Y esa ausencia es correlativa de la ausencia de los *padres*. En el origen de la biografía de este superhéroe no está ya la destrucción del hogar y, consecuentemente, su construcción como identidad *alternativa* no puede fundarse en la figura discursiva del *mandato del padre*.

En todo caso, tenemos una dualidad inarmónica y asimétrica donde, en un plano ideal (y como *programa narrativo* de base), una identidad no puede concebirse más que a costa de la negación de la otra y donde, sin embargo, la destrucción de una de las identidades llevaría inevitablemente a la desaparición de la otra. La intriga, por supuesto, se sostiene en las sucesivas contingencias de ese combate interno inacabado o permanentemente aplazado.

2. El otro personaje importante de la década del sesenta, representante cabal de esta nueva corriente de superhéroes conflictuados, es el *Hombre Araña*. Se trata de una variante *irónica* (no llega a ser paródica) de la tradición de los grandes relatos superheroicos americanos. La clave de esta historia es la *adolescencia* del protagonista, que no ha definido claramente su identidad, y a quien su estatuto de superhombre solo le acarrea nuevas dificultades. Peter Parker es un muchacho huérfano (resabio de matrices narrativas como las de *Superman* o *Batman*), vive con sus tíos en un suburbio de Nueva York y pretende construir una vida normal o *típica*: intenta estudiar, trabaja como fotógrafo para un periódico de la ciudad (aunque siempre está al borde del despido) y trata de establecer algún tipo de relación amorosa con las chicas que le gustan. El problema es que sus “obligaciones” de héroe frustran repetidamente sus “proyectos de vida” y lo dejan, al

finalizar cada aventura, en el mismo punto de insatisfacción desde donde había partido: la *adolescencia*.

Al mismo tiempo, su identidad superheroica tampoco es definitiva ni mucho menos, ya que socialmente no se lo reconoce: es tildado de enfermo, de villano, de fraude, de mamarracho o de asesino, y es perseguido y escarnecido como tal. Si hay un mandato por el cual se traba en lucha con las fuerzas del mal, este es una entidad fantasmática que no encarna en ninguna de las instituciones visibles que rigen la cotidianidad y la vida pública de la Nueva York representada por la historieta (especialmente, la prensa sensacionalista, la policía y el gobierno del Alcalde).

Autorizado por su neurosis, el Hombre Araña inaugura la galería de los superhéroes “parlanchines”: esos sujetos que, trezados en un combate a muerte con enemigos temibles o monstruosos, y suspendidos en una acrobacia que contorsiona su cuerpo de un modo increíble, son capaces de emitir extensas “parrafadas” donde comentan irónica y cáusticamente su destino de héroe ignorado, o recuerdan súbitamente que olvidaron pasar a buscar la ropa por la lavandería, o se lamentan por no poder estar a las ocho en la cita con Mary Jane²¹.

Típico héroe neoyorquino, el Hombre Araña es rechazado por aquellos a quienes defiende y a los que, a nivel del imaginario, pretende representar: voluntad de ser y de *parecer* héroe, graciosamente repetida cada vez que, después de salvar (y de incomodar) a sus conciudadanos, deja en el lugar una tarjeta firmada por “Su Hombre Araña local”.

3. Esta nueva “familia de superhéroes”, que constituyen, precisamente, héroes *sin familia*, héroes sin padres, donde el espacio de justificaciones para su actuación se ha anclado en el subconciente (la ira del *Incredible Hulk*, como se le conoció en Argentina) o se ha deslizado y desaparecido detrás de unas instituciones que ya no la reconocen como afín y la estigmatizan y persiguen (la Nueva York del *Hombre Araña*), modeliza nuevos recorridos identitarios y señala, fundamentalmente, la constitución de un nuevo tipo de

²¹ Este recurso expresivo, deudor del carácter estático y discontinuo de la narración historietística, e imposible (por lo mismo) de ser trasladado con toda su riqueza a la pantalla de cine, abre paso al *non sense* y al absurdo, que en otros autores (*underground*), menos vinculados a los circuitos de circulación masiva, resulta mucho más exacerbado y destructivo.

vínculos entre la biografía del individuo y “el sistema de valores que la sociedad se forja sobre los hechos y relaciones que ella misma suscita” (Masotta,1970:39)²².

Un nuevo modelo: la identidad, entre la *herencia* y el *conflicto* con el pasado

En estos últimos años, después de la revisión y la reelaboración críticas de la década del ochenta (marcadas fuertemente por la impronta de la administración Reagan, que fue leída irónicamente desde la historieta de superhéroes como continuación de las políticas de Nixon), asistimos a un nuevo momento, a una nueva inflexión dentro de la tradición de la narración superheroica como modelo identitario, caracterizada por la irrupción o el retorno problemático del *mandato del padre*. Esta figura (la “sombra del padre”) se inscribe ahora como un elemento perturbador en la construcción de la biografía del héroe, poniendo en tensión el orden de las aspiraciones individuales, por un lado, y la esfera de las convicciones y los roles heredados del pasado, por el otro.

Además, la narración superheroica parece haber mudado significativamente de soporte material, de la historieta al cine. Si bien la mayor parte del material publicado en comic-books sigue siendo en la actualidad, desde el punto de vista genérico, *relatos de superhéroes*, es cierto que la historieta ha perdido en buena medida su condición de medio de comunicación masiva, vehículo de las grandes narraciones (¿mitos?) que una cultura elabora sobre sí misma, y ha devenido un producto *especializado*, dirigido a un sector muy específico del mercado de consumidores (los *fans* o coleccionistas: una especie de *ghetto* cultural) y con expectativas de recepción muy diferenciadas.

Ahora bien, las nuevas películas de superhéroes tematizan insistentemente una relación *conflictiva* con el pasado generacional, donde el héroe se niega a asumir el *mandato del padre* pero, al mismo tiempo, sabe que ese mandato lo determina y no puede escapar a su condición.

1. En la nueva versión de *Hulk*, filmada por Ang Lee (2003), el carácter monstruoso del héroe (y, por supuesto, también su omnipotencia) es fruto de la herencia genética del padre de Bruce Banner, quien habría experimentado con su propio cuerpo durante los años

²² En este sentido, estoy de acuerdo con Masotta, para quien “la historieta no es un mensaje que dependa únicamente del dibujo, es un ‘paquete’ de mensajes donde las decisiones morales se hallan en la base de su estructura” (1970:68; el subrayado es mío).

sesenta; en una mixtura un tanto delirante del motivo de la *experimentación*, propio de la épica *hippie*, con el imaginario sobre el desarrollo del potencial armamentístico de los Estados Unidos durante la Guerra Fría.

El verdadero protagonista del film, entonces, es el padre del monstruo (interpretado brillantemente por Nick Nolte), figura que se inscribe plenamente en la tradición de los héroes *fáusticos*, dado que no anhela otra cosa que apropiarse “de la esencia de todas las cosas”.

El superhéroe, en cambio, se enfrenta en todo momento a este dilema: “¿está predestinado a seguir los pasos de su padre?”. Siente lo que le pasa como una “deformidad”, pero al mismo tiempo le gusta “perder el control” y experimentar la *potencia* que los genes del padre le legaron: la voluntad de omnipotencia de su progenitor, realizada en él, lo embriaga y lo libera (es decir, no es *negativa* en sí, como sí lo era en la primera versión de la historia).

El padre retorna al presente (espectro del pasado) para reclamar lo que es suyo (no su hijo “físico”, sino su hijo “intelectual”), pero morirá porque no puede contener y soportar toda la furia desatada de su creación (obvias resonancias de *Frankenstein*): la cólera de Hulk-Bruce Banner, literalmente, lo hace estallar.

2. Otra saga superheroica, que retoma en clave científicista y antirracista (como “reflexión” sobre el progreso de la humanidad y el trato de las minorías en la democracia norteamericana) una serie colectiva creada por Marvel también en los sesenta, es la de los *X-Men*, de la cual se filmaron ya tres episodios (*X-Men*, en el 2000, y *X-Men 2*, en el 2002, ambas dirigidas por Bryan Singer, y *X-Men 3. La batalla final*, de 2006, dirigida por B. Ratner).

La historia de los *X-Men* refiere la sorpresiva aparición, en el seno de las familias “normales” de los Estados Unidos, de un grupo de seres con cualidades especiales, que los convierten en *mutantes* de su especie. Hasta este momento, las películas se interrogan por el *sentido* de esta mutación sin salirse de los márgenes estrictos establecidos por la “naturaleza humana” (es decir, no se atribuye la desviación a ningún tipo de causas sobrenaturales o extraterrestres): ¿se trata de un “nuevo paso en la evolución de la humanidad” o de una “nueva especie de humanidad”? Sea como fuere, lo cierto es que los

“nuevos hombres” (y mujeres) son el producto de la herencia genética (curiosamente, quien transmite el gen “mutante” es el *padre*): por su origen, la condición de estos “mutantes” está estrechamente ligada al *pasado* (a todo lo que en ellos haya de “humano”), pero difiere esencialmente de él (en todo lo que en ellos *ya no hay* de “humano”).

La trama tematiza el problema de cómo “compartir el mundo”, qué tipo de lazos o de vínculos deben establecerse entre “humanos” y “mutantes” para asegurar la convivencia pacífica, cómo negociar la diferencia y evitar la mutua aniquilación; en definitiva: *¿cómo hacer para construir una identidad, una continuidad entre la “historia” y el “presente”, a partir de una ruptura absoluta, sobre el abismo instalado por un “salto en la evolución”?*

Sintomáticamente, en esta película se repite el motivo de la experimentación con el cuerpo del hombre, con fines bélicos, ligado a la evocación del clima político y militarista de los años sesenta: quizás, la parte más problemática de ese legado, esa herencia o mandato que no se quiere o no se puede asumir. El personaje del “coronel William Stryker”, que toma partido decididamente por la guerra y el exterminio de la “nueva especie”, es un veterano de las misiones de espionaje en Vietnam y ha experimentado con mutantes convictos para crear una nueva raza de soldados invencibles. Por supuesto, su conducta tiene una motivación psicológica, basada en el odio por la ruptura de la descendencia: él mismo tiene un hijo “mutante”, y su esposa se suicidó agujereándose el cerebro con un taladro, enloquecida por las visiones de pesadilla que esa descendencia monstruosa y odiada le obligaba a vivir.

3. Hay que estar atentos, entonces, a los relatos que nos llegan hoy desde el corazón de la industria cultural del Imperio. En esas narraciones, en las *biografías superheroicas* de este principio del siglo XXI, se cifran, a mi juicio, una buena parte de los problemas identitarios (y de las soluciones imaginarias) presentes en una sociedad, la norteamericana, que en estos momentos no sabe aún cómo asumir y asimilar el *mandato de los padres*, es decir, el lugar en el que la ubica su historia: la realización de un proyecto imperialista de dominación mundial.

Bibliografía

Aulicino, Jorge (2004), “Alguien que todos fuimos alguna vez”, en Bob Kane, *Batman*, Biblioteca Clarín de la Historieta, t. 4, Buenos Aires, pp. 8-11.

Carut, Silvia (1998), “La construcción del héroe”, en *El Picasosos, crítica de historietas*, año I, vol. 1, La Plata, pp. 7-8.

De Santis, Pablo (1998), *La historieta en la edad de la razón*, Buenos Aires, Paidós.

Eco, Umberto (1968), *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen.

Masotta, Oscar (1968), “*Dick Tracy* o las desventuras del delito”, en *Literatura Dibujada. Serie de Documentación de la Historieta Mundial*, nº 2, Buenos Aires, Summa/Nueva Visión, pp. 23-29.

--- (1970), *La historieta en el mundo moderno*, Buenos Aires, Paidós.

Moore, Alan y Gibbons, Dave (2000), *Watchmen*, Barcelona, Norma.

Moore, Alan y Swan, Curt (2004), “¿Qué le pasó al hombre del mañana?”, en Jerry Siegel y Joe Shuster, *Superman*, Biblioteca Clarín de la Historieta, t. 12, Buenos Aires, pp. 103-152.

Muñoz, Pablo (2004), “Un poco de historia”, en Siegel y Shuster, *Superman*, pp. 12-15.

Pastormerlo, Sergio (1997), “Dos concepciones del género policial”, en *Literatura policial en la Argentina: Wales, Borges, Saer*, Estudios e Investigaciones, vol. 32, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/UNLP.

Piglia, Ricardo (1991), “La ficción paranoica”, en Suplemento Cultura del diario *Clarín*, 10 de octubre de 1991, Buenos Aires.

--- (2003), “Lo negro del policial”, en Daniel Link ed., *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*, Buenos Aires, La Marca, pp. 78-83.

Reggiani, Federico (1998), “La desilusión Miller”, en *El Picasosos, crítica de historietas*, año I, nº 1, La Plata, pp. 2-6.

Robin, Régine (1996), *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*, Serie Cuadernos de Posgrado, Buenos Aires, Fac. de Ciencias Sociales/CBC, UBA.

Siegel, Jerry y Shuster, Joe (2004), *Superman*, Biblioteca Clarín de la Historieta, t. 12, Buenos Aires.

Todorov, Tzvetan (1970), “Lo verosímil que no se podría evitar”, en *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, pp. 175-178.